

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Mgr Olga Bobrowska

**TENDENCJE I NURTY
W CHIŃSKIM FILMIE ANIMOWANYM 1957 – 1989**

Rozprawa doktorska przygotowana pod opieką
Prof. zw. dr hab. Alicja Helman

Kraków 2019

Spis treści

WPROWADZENIE.....	4
I. Problemy periodyzacji historii Chińskiej Republiki Ludowej.....	9
II. Organizacja materiału badawczego.....	19
III. Podstawowe założenia metodologiczne.....	27
IV. Uwagi o transkrypcji, tłumaczeniach, informacje dodatkowe.....	45
Podziękowania.....	47

CZEŚĆ PIERWSZA:

LALKA WALCZĄCA.

TREND PROPAGANDOWY CHIŃSKIEGO FILMU ANIMOWANEGO.....48

I. Film animowany w służbie mitu założycielskiego.....	49
II. Film animowany jako produkt kultury wojny.....	61
II.1. <i>Sen cesarza (The Emperor's Dream/ Huangdi meng/</i> <i>《皇帝梦》</i> , 1947, reż. Chen Bo'er/ 陈波儿).....	61
II.2. <i>Wędrowniki Sanmao (Wanderings of Sanmao/ Sanmao liulangji/</i> <i>《三毛流浪记》</i> , 1958, reż. Zhang Chaoqun/ 章超群).....	73
III. Film lalkowy jako produkt kultury rewolucji.....	86
III.1. <i>Kogut pieje o północy (Rooster Crows at Midnight/ Banye ji jiao/</i> <i>《半夜鸡叫》</i> , 1964, reż. You Lei/ 尤磊).....	86
III.2. <i>Mała Ósma Armia (The Little 8th Route Army/ Xiao balu/</i> <i>《小八路》</i> , 1973, reż. You Lei/ 尤磊).....	100
IV. Kwestia kultu jednostki.....	119

CZEŚĆ DRUGA:

ANIMACJA NARODOWA.

WOKÓŁ FILMÓW SPOD ZNAKU „STYLU MINZU”.....126

I. Mapowanie kontekstów: znaczenie kategorii <i>minzu</i> w XX-wiecznej historii politycznej, społecznej i kulturowej Chin.....	131
II. Droga do stylu <i>minzu</i>	151
III. Kinematograf zsinizowany: animacja malarska tuszu i wody (<i>shuimo donghua</i> , 水墨动画).....	171
IV. Jak hartował się kanon.....	191

CZEŚĆ TRZECIA:

ZAMĘT W NIEBIE (1961-1964).

TENDENCJA PRZEPRACOWANIA DZIEDZICTWA Z PERSPEKTYWY

HISTORYCYSTYCZNEJ I NARRATOLOGICZNEJ.....206

I. Historycyzując <i>Zamęt w niebie</i>	215
I.1. Metoda historycyzacji w kontekście chińskich tradycji narracyjnych.....	216
I.2. <i>Fengqi</i> : realia społeczno-polityczne a los człowieka.....	220

I.3. Twórcza zdrada: problem adaptacji i transmisji znaczeń ideologicznych.....	226
I.4. Bezpośrednie ideologiczne implikacje <i>Zamętu w niebie</i> , czyli myśli Zhou Enlaia na temat funkcji sztuki oraz roli artysty.....	239
I.5. Maoistowska interpretacja <i>Zamętu w niebie</i> , czyli relacja Mao Zedonga i Suna Wukonga.....	246
II. Podążając za Demoniczną Małą: analiza narratologiczna.....	255
II.1. Główne założenia teorii opowiadania Ricka Altmana.....	256
II.2. Organizacja materiału opowiadania w <i>Zamęcie w niebie</i>	257
II.3. Problematyka modulacji.....	263
II.4. Problematyka systemów wzorów opowiadania.....	268
II.5. System opowiadania w podwójnej perspektywie.....	270
II.6. Podejście typologiczno-transformacyjne, czyli komu i czemu służy system mieszany?.....	285
CZEŚĆ CZWARTA:	
ANIMACJA W PROCESIE MODERNIZACJI.	
FILM ANIMOWANY W OKRESIE OTWARCIA I REFORM.....	289
I. Wpływ ideologii „otwarcia i reform” na produkcję animowaną.....	295
II. Animacja w procesie reformy: w stronę absurdu i redukcji.....	304
III. Animacja w procesie otwarcia: Anecy i Animafest Zagreb.....	330
POSŁOWIE.....	354
SPIS ILUSTRACJI	365
BIBLIOGRAFIA.....	369
ABSTRAKT I STRESZCZENIE.....	385
ABSTRACT AND SUMMARY.....	387
ILUSTRACJE.....	389

WPROWADZENIE

Przedstawiona tu rozprawa przybliży zagadnienia historycznego rozwoju chińskiej kinematografii animowanej poprzez pryzmat jej ideologicznego uwikłania. Geneza chińskiej animacji jako zniuansowanej formy artystycznej wiąże tę specyficzną modalność filmowego medium z obszarami zaangażowanej politycznie i społecznie intelektualnej rewolty, jaka przetoczyła się przez Republikę Chińską lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a która ujście znalazła w ruchu komunistycznym, przekuwającym założenia marksizmu-leninizmu i myśli Mao Zedonga w rewolucję. Ta stała się wartością fundamentalną zarówno dla organizacji społecznej totalitarnego państwa maoistowskiego, jak i specyfiki systemowych modernizacji, wyznaczających porządek państwowo-partyjnego autorytaryzmu epoki Denga Xiaopinga. W mechanizmie masowej produkcji kultury, film animowany został obdarzony wysokim statusem, co przekładało się na korzystne warunki pracy Szanghajskiego Studia Filmów Animowanych¹ (SAFS; przez dekady jedynej wytwórni animacji w Chińskiej Republice Ludowej). Jednocześnie, w duchu totalności maoistowskiej doktryny, funkcjonalność animacji została ograniczona do sfer edukacji i rozrywki dzieci oraz młodzieży. W wymiarze historycznym, transmisja treści ideologicznych stanowiła nadrzędny cel produkcji. Dla jego osiągnięcia w obszar filmu animowanego aplikowane były powszechnie rozpoznawalne, propagandowe dyskursy i imaginaria, ale podporządkowywały się mu także formy eksperymentalne, czerpiące walory estetyczne z bogatego, kulturowego dziedzictwa chińskiej cywilizacji. Nawet w okresie rozgorączkowanego, subwersywnego entuzjazmu otwarcia i reform lat osiemdziesiątych, artyści posługujący się animowaną ekspresją nie kwestionowali zastanego ładu społeczno-politycznego. Aktualizacja treści i postaw artystyczno-intelektualnych dokonywała się w ramach systemu poddawanego wówczas doktrynalnej redefinicji, nie wbrew niemu.

Bliska lektura oraz refleksja kontekstualna, które biorą pod uwagę partykularne dzieła

¹ *Shanghai Animation Film Studio/ Shanghai meishu dianying zhipian chang/ 上海美术电影制片厂.*

zrealizowane w SAFS w tzw. okresie klasycznym, uzmysławiają odbiorcy, że sztuka chińskiej animacji nie stanowi odzwierciedlenia ideologicznego monolitu. Co więcej, usankcjonowany literaturą przedmiotu rys historyczny okazuje się zawierać „białe plamy”, niedopowiedzenia, pomyłki i uproszczenia. Odbiorca filmu animowanego będąc świadomym krytycznego potencjału animacji (Lenicowska „artystyczna kontrabanda”²), odczuwa konfuzję mierząc się ze specyficznym sprzecznym wewnątrznie dorobkiem chińskiego kina animowanego. Nie wygenerowawszy obszaru, w którym rozwijałaby się twórczość filmowa o dysydenckich inklinacjach, na przestrzeni dekad chińscy animatorzy poszukiwali tematów, form animowanej materii i środków wyrazu, które pozostawałaby zarówno akceptowalne w świetle doktryny, jak i sprzyjałaby uniwersalizacji treści decydujących o politycyzacji sztuki filmowej. Niniejsza praca stanowi zapis poszukiwania tego rodzaju pęknięć i sprzeczności, a także podejmuje próbę ustalenia ich artystycznej wagi oraz ideologicznego znaczenia.

Na początku drugiej dekady XXI wieku chińska animacja artystyczna zaczęła cyrkulować w zachodnim obiegu festiwalowym w ramach skłaniających ku refleksji programów specjalnych czy tematycznych retrospektyw. Konceptualna, dość hermetyczna i nierzadko intermedialna twórczość młodych artystów z ChRL rozsadziła obiegowe kategoryzacje zbudowane na egzotyzujących uproszczeniach eurocentrycznej recepcji sztuki animacji. Przekonanie o odtwórczości, rzemieślnictwie i plagiatorskim *modus operandi* chińskiej branży animowanej, należało skonfrontować ze współczesną i historyczną panoramą osiągnięć animatorów z Państwa Środka. Recepcja chińskiego filmu animowanego powinna bowiem dążyć ku rekonstrukcji aksjologicznych przesłanek zrodzonych na gruncie chińskim, mimo pełnej świadomości nieuniknionych porażek poznawczych. Narracyjna asocjacyjność nowej, chińskiej animacji nie ogranicza się wyłącznie do rytmizowania odbioru i kierunkowania interpretacji surrealistycznych transformacji, jakie rozwijają się przed oczami widzów. Raczej zdaje się ona stawiać pytania o granice konwencjonalności formy, celowość maestrii technicznej, możliwość przekroczenia emocjonalnej i intelektualnej pustki komunikacyjnej, zaistniałej w warunkach globalnego urynkowania po wyprowadzeniu z międzynarodowych galerii sztuki specyficznego, postmodernistycznego sztandaru. Twórcy nowej, chińskiej animacji nie wyłonili się z nicości. Ich filmy, odważne tak formalnie, jak i politycznie, rewidują pewne tradycje obecne już wcześniej w tkance chińskiej kinematografii animowanej.

W 2012 roku nieistniejący już Holland Animation Film Festival, dzięki znakomitej pracy kuratorskiej Gerbena Schermena, zaprezentował obszerny program dokonań współczesnych

2 Nawiązanie do metafory autorstwa Jana Lenicy: *Mój stosunek do plakatu i filmu animowanego jest podobny: oba gatunki traktowałem zawsze, jako środki kontrabandy artystycznej. Plakat był dla mnie koniem trojańskim hasającym po ulicach i przemycającym coś, czego się tam zazwyczaj nie znajduje. Film animowany z jego umysłowym infantylizmem i plastycznym prymitywizmem objawił się jako nowy koń trojański, w którego zapakować można było inne treści.* Na, *Jan Lenica rozmawia z Redakcją*, „Projekt” 1977, nr 2, s. 48.

chińskich animatorów eksperymentalnych³, co uruchomiło ciąg zaproszeń do konkursów (w konsekwencji nagród) dla artystów takich jak Lei Lei (雷磊), Chen Xi (陈曦) i An Xu (安旭, przedwcześnie zmarły w kwietniu 2017 roku) czy Sun Xun (孙逊). Rozpoznanie wartości działań twórczych tych artystów potwierdza się w międzynarodowym uznaniu, jakie zyskują ich filmy, multimedialne instalacje oraz zróżnicowane prace wizualne (malarstwo, drzeworyt, kaligrafia). W kontekście prezentowanej dysertacji przyznać należy, że to ich twórczość filmowa zaważyła na wyborze tematu i przyjętej przez autorkę perspektywy. Trzy filmy – *Pewne działania, które nie zostały jeszcze zdefiniowane w rewolucji*⁴ (2011, reż. Sun Xun), *Kartki na ziarno*⁵ (2011, reż. Chen Xi, An Xu) oraz *Recycled* (2012, reż. Lei Lei, Thomas Sauvin) – uaktywniły potrzebę zrozumienia historycznych i politycznych warunków, które ukształtowały chińską animację artystyczną.

Wymagająca forma filmów Suna Xuna, Lei Leia oraz Chena Xi i An Xu, pobudza teoretyczną i estetyczną refleksję, ale wykazuje też wysoki stopień świadomości autorów wobec problemu potencji medium⁶ do katalizowania artystycznego rewizjonizmu. W tym zestawieniu podejście Chena Xi i An Xu charakteryzuje się najgłębszą auto-objaśnialnością. Filmową opowieść o przemocowej relacji hunwejbina i ubogiego małżeństwa dopełniają plansze informujące o historycznych kontekstach narracji. Uciekając przed sentymentalną ilustracyjnością twórcy wykorzystali tradycyjne, operowe instrumentarium i tematy muzyczne. Przy pomocy narzędzi animacji 2D wykreowali oni świat karykaturalny, oparty o konwencje przedstawieniowe wywiedzione z teatru chińskich cieni (Fig.1). Brutalny i przewrotny w swej wymowie, film *Kartki na ziarno* interpretować można jako refleksję artystów nad konsekwencjami totalnego zawłaszczenia przestrzeni symbolicznej przez maoistowską wizualność. Głównym bohaterem jest tu fałszerz, zdolny do stworzenia perfekcyjnych, miniaturowych kopii przedstawień wypełnionych znaczącymi detalami. Nędza i głód zmuszają go do współpracy z brutalnym hunwejbinem, który przynosi mu kolejne artefakty do podrobienia – miniaturowy portret Mao Zedonga, symboliczny dla Rewolucji Kulturalnej znaczek pocztowy, drogocenne kartki na ziarno. W kontraście do sylwetek bohaterów stylizowanych na wycinankowe marionetki (a zatem nieco pokraccie się poruszających), to sfalszowane obrazy, posługujące się zakłamanymi, wizualnymi kodami propagandy, ujawniają jakości realizmu przedstawienia, rewolucyjnej potęgi wizerunków zdrowego ciała i falującej masy. Tragizm historii porusza serca widzów, ale z opowieści przede wszystkim wyłania się znamienne pytanie: dlaczego w świecie *kartek na ziarno* brak jest przestrzeni dla

3 Jednym z najistotniejszych pokazów wprowadzających młodych, chińskich, niezależnych animatorów w zachodni obieg festiwalowy był program „Independent China”.

4 *Some Actions Which Haven't Been Defined Yet in Revolution.*

5 *Grain Coupon/ Shuangjiang/ 《霜降》.*

6 A raczej, można powiedzieć, mediów, bowiem Sun Xun czy Lei Lei animację filmową traktują jako format inkluzywny, którego technika służyć może ekspozycji grafiki drzeworytowej bądź fotografii.

wizualności spoza rejestru brutalnej propagandy i operowej śmieszności?

W bogatej i różnorodnej medialnie twórczości Suna Xuna refleksja historyczna równoważna jest subiektywnemu namysłowi nad relacją jednostki i władzy. Artysta pochodzący z górniczego regionu miasta Fuxin często tworzy swoje filmy w czasochłonnej technice skanowania drzeworytów układających się w niepokojące, ekspresjonistyczne metamorfozy obrazów wyrytych „klatka po klatce” i pokrytych gęstym, czarnym tuszem. Tym, co *jeszcze niezdefiniowane w rewolucji* jest nakładająca się na siebie wizualna sieć aktów ordynarnych w swej intymności (czyszczenie zębów, grymasy twarzy, masturbacja), sytuacji ewokujących poczucie alienacji i represji (miejska pustka, piłowanie czaszki, połykanie robactwa) oraz ikonografii odnoszącej widza do rejestrów mitologii i wzorów tradycyjnego malarstwa. Sieć tę wypełnia potencja metafor politycznej, jej stopień relacyjności z konkretnym kontekstem historycznym, bądź ogólniejszą ludzką potrzebą działalności mitotwórczej (w swej istocie, ideologicznej), autor pozostawia do ustalenia odbiorcy.

W 2014 roku Sun Xun zrealizował w Singapurze wystawę o charakterze projektu quasi-socjologicznego, „Republika Jing Bang”⁷. Na okres sześciu tygodni powołał on do życia „eksperymentalną republikę”, której „obywatele” (kolekcjonerzy) wraz z nowo nabytym statusem otrzymywali też zestaw dokumentów (paszport, wiza, dowód tożsamości), artefakty państwowej identyfikacji (mapy, flagi, hymn) oraz obrazy, plakaty i inne grafiki służące przyswojeniu sobie treści mitologicznych i nacjonalistycznych. Zgodnie z zapisanymi regułami, dyskursem Jing Bang było kłamstwo, a więc tym razem nieograniczona niczym wizualna wyobraźnia Suna Xuna nie tyle otwierała się na potencję subtekstu, co bezpośrednio domagała się od odbiorców postaw rewizjonistycznych i krytycznych. Wśród artefaktów „eksperymentalnej Republiki Jing Bang” znalazła się też grafika drzeworytowa przedstawiająca postać Króla Małp, najszerzej rozpoznanego bohatera chińskiej animowanej klasyki. Plakat z wizerunkiem Małpy, kopia animowanej postaci z filmów produkowanych w SAFS w latach sześćdziesiątych i osiemdziesiątych, głosi: „Nie jesteśmy już politycznymi zabawkami” (Fig.2). Parodiując retorykę i kody komunikacyjne Chińskiej Republiki Ludowej Sun Xun wzywał podejmujących grę: *Powinniśmy się raczej zajmować wynalezieniem historii, a nie ustanawianiem państwa!*⁸.

„Wynalazcą” historii wydaje się też być Lei Lei współpracujący w filmie *Recycled* z francuskim fotografem Thomasem Sauvinem nad animacją 3000 odnalezionych na pekińskich wysypiskach śmieci kolorowych negatywów fotograficznych. Porzucone fotografie ukazują jednostki pozujące do zdjęć na tle zabytkowych budowli, turystycznych krajobrazów, podczas

7 Sun Xun, *Republic of Jing Bang* [*Jingbang shixi gongheguo/ 鲸邦实习共和国*], Holland Animation Film Festival, Utrecht 2015 (broszura).

8 Tamże, s. 2.

spotkań rodzinnych, świąt, sukcesów zawodowych itp. (Fig.3). Rytm zmieniających się fotografii na podzielonym na trzy części ekranie odmierzany jest turkoczącym dźwiękiem, który przywodzi na myśl kolejkę metra. Z tak zorganizowanej, specyficznej hipnozy, widza wybudzają rozważania nad splotem sprzeczności, które ustanawiają interpretacyjne ramy filmu *Recycled*: pamięć fotografii skazana została na zapomnienie na śmietnikach; portretowani bohaterowie próbują oddać osobowość poprzez miny, gesty i postawy, a jednak w swoich zachowaniach ciągle reprodukują konwencjonalne schematy; pamięć o jednostkach jest efemeryczna niczym degeneracja kliszy fotograficznej, same zaś jednostki w toku manipulacji montażowej tracą indywidualizm i stają się bezimienną masą. Nowa, chińska animacja odnajduje swoją tożsamość artystyczną w eksperymencie, jakimi mogą być akty kreacji i recepcji, oba – jako działania intelektualne – otwarte na inspiracje i interpretacje płynące z namysłu antropologicznego, politycznego i historycznego. Jakkolwiek ten współczesny trend światowej animacji posługuje się metaforą rozproszoną na tyle, że poruszane w filmach kwestie natury ogólnej rezonują z wrażliwością widzów, którzy nie pochodzą z kręgu cywilizacji chińskiej, to jednak ChRL pozostaje w nich naczelnym punktem odniesienia. Jest rzeczywistością materialną, mitem i ikoną, traumą przeszłości, przyszłym dylematem, konfuzją dnia dzisiejszego. ChRL nie istnieje we współczesnej, chińskiej animacji eksperymentalnej jako konkretna socjo-polityczna struktura, ale raczej jako rezerwuar wizualności i narracyjności, którego mapowanie może jednocześnie wyzwolić lęk i zachwyty, oba podszyte sprzecznymi ze sobą nostalgią i rewizją. Współcześni animatorzy operują narzędziami wyszukanej, artystycznej krytyki ideologicznej, choć jakakolwiek bezpośrednia agitacyjność pozostaje poza obszarem ich zainteresowań. Filmowcy, którzy budowali struktury, język oraz wizualne tradycje chińskiego filmu animowanego, funkcjonowali w rzeczywistości implicytnie politycznej. Ideologizacja animowanej ekspresji nie powstrzymywała ich jednak od poszukiwania walorów artystycznych uodporniających sztukę animacji na zmienność kryteriów politycznie motywowanej recepcji. Odnajdując je w pewnych specyficznych formach narracyjnych i stylistycznych doprowadzili do konwencjonalizacji animowanej gramatyki. Pierwsze próby skruszenia spetryfikowanych schematów animacji filmowej nastąpiły w okresie otwarcia i reform, ale to dziś dopiero klasyczny język animowany staje się przedmiotem gruntownej rewizji. Ideologiczne wartości dyskursywne (których filmowcy z SAFS nie ukrywali z uwagi na sytuację historyczno-polityczną) współcześnie zostają wygaszone. Zapadająca cisza wydaje się znacząca, a w tym kontekście badania nad historią chińskiej animacji rozumieć też można jako próbę opisu mechanizmów poddających sztukę filmową dominującej doktrynie oraz strategii renegocjacji jej estetycznej i etycznej autonomii.

I. Problemy periodyzacji historii Chińskiej Republiki Ludowej

Podstawowym problemem, z jakim mierzą się badacze kultury chińskiej jest kwestia periodyzacji, tak w ujęciu historii politycznej, jak i historii kultury, w przypadku tej pracy uwzględnić też należy trajektorię rozwoju animowanej kinematografii. Rok 1949 wyznacza silny symbolicznie punkt demarkacyjny na osi czasu XX-wiecznych Chin. To wtedy (1 października) Mao Zedong (毛泽东) z bramy na Placu Tiananmen proklamował powstanie Chińskiej Republiki Ludowej (ChRL)⁹, czym jednocześnie usankcjonował polityczną realność ideologiczno-kulturowego bytu Nowych Chin (*Xin Zhongguo*/ 新中国). Okres totalitaryzmu ChRL symbolicznie kończy się wraz ze śmiercią Wielkiego Sternika 9 września 1976 roku. III Plenum z grudnia 1978 roku ustanawia zaś otwarcie nowego porządku społeczno-politycznego, podporządkowanego koncepcjom modernizacji oraz otwarcia i reform, wyznaczającego też ramy współcześnie realizowanego „chińskiego odrodzenia” (*Zhonghua fuxing*/ 中华复兴). Oś czasu dzielona na okres maoistowski oraz post-maoistowski, a więc w odniesieniu do postaci Mao Zedonga i formy państwowości przechodzącej z totalitaryzmu w autorytaryzm, nie wydaje się kontrowersyjna.

Sytuacja jednak komplikuje się znacząco, jeżeli uwzględnić podstawowe implikacje wszelkich wariantów doktryny marksistowskiej, a więc problematykę sposobów funkcjonowania i transformacji ustroju gospodarczego. Sam Mao Zedong definiował system sprzed 1949 roku jako półkolonialny, z jednej strony oparty o feudalne stosunki na prowincjach, z drugiej zaś o pozbawione kontroli społecznej praktyki kapitalistyczne organizujące życie mieszkańców wielkich miast. Powszechnie wśród intelektualistów pierwszej połowy XX wieku zainteresowanie socjalizmem dopełniały emancypacyjne postulaty wiążące się z prawami kobiet, robotników, mniejszości etnicznych, samostanowieniem ludu itp. W wojennym okresie 1937-1949 (wojna sino-japońska, wojna domowa) w bazach w Yan'an przywódcy Komunistycznej Partii Chin (KPCh)¹⁰ testowali funkcjonalność nowego systemu, podkreślając znaczenie kolektywizmu oraz praktyk rektyfikacyjnych, indywidualnych, jak i zbiorowych aktów krytyki i samokrytyki, które uznawali za zasadnicze metody wyznaczające styl pracy, relacje społeczne, formy sprawowania władzy i kontroli. Przejście z etapu socjalizmu na etap komunizmu wyznaczało strategię działań przywódców i mas w Nowych Chinach. Celowi temu służyły kampanie Wielkiego Skoku Naprzód (1957-1961)¹¹ oraz Rewolucji Kulturalnej (1966-1976)¹². W międzynarodowych badaniach

9 *Zhonghua Renmin Gongheguo*/ 中华人民共和国.

10 *Zhongguo gong chan dang*/ 中国共产党.

11 *Da yuejin*/ 大跃进.

12 *Wenhua da geming*/ 文化大革命.

historycznych i politologicznych oceny rządów Mao Zedonga pozostają zgodne co do systemowego okrucieństwa państwa maoistowskiego. Reprezentatywne są słowa Bogdana Góralczyka: „Komunizm” to była tylko oficjalna otoczka, w istocie był to nadal klasyczny feudalizm i despotia, nieznosząca sprzeciwu i tępiąca każdą próbę oderwania się od obowiązującego kanonu¹³. Góralczyk dodaje, że sama jednak ocena polityczna Mao Zedonga jest kwestią budzącą dyskusje, gdyż postrzeganie Przewodniczącego wyłącznie w perspektywie zbudowanego przez niego kultu jednostki i aparatu represji sprawia, że badacz traci z oczu zjawisko niejednorodności maoistowskiej doktryny, co, jak przekonuje się kulturoznawca, miało decydujący wpływ na formowanie się artystycznych prądów nowo-chińskiej kinematografii: Dobrą [polityczną ocenę – dop.OB.] dał Ross Terrill, opisując go tak: „Mao nie był ortodoksyjnym marksistą. Z czasem można było go postrzegać jako populistycznego dyktatora, którego myśli zawierały w sobie różne elementy anarchizmu, konfucjanizmu, marksizmu i faszyzmu”¹⁴.

Z uwagi na politykę urynkowienia chińskiej gospodarki, okres rządów Denga Xiaopinga (1978-1989/1992¹⁵) początkowo określano mianem post-socjalistycznego¹⁶. Ukształtowany wówczas model działania chińskiego systemu społeczno-gospodarczego¹⁷ nie odzęgnywał się jednak od założeń myśli socjalistycznej. Sukces reform lat osiemdziesiątych (mimo że podważony kryzysem gospodarczym i społecznym lat 1988-1989) projektowany był przez Denga jako realizacja chińskiej „cywilizacji socjalistycznej”. Wkrótce badacze historii gospodarczej zaczęli stosować terminologiczną „nakładkę” wiążącą uniwersalną charakterystykę socjalistycznej organizacji polityczno-społecznej z „chińską specyfiką”¹⁸. W toku wieloaspektowej analizy chińskiego systemu doby otwarcia i reform, wśród formacyjnych dla redefinicji systemu ChRL

13 Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans. Chińska transformacja i jej konsekwencje*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2019, s. 38.

14 Ross Terrill, *Mao. Biografia*, tłum. J. M. Głogoczowski, Iskry, Warszawa 2001, s. 494, cyt. za: tamże.

15 Deng ustąpił z funkcji Przewodniczącego i przestał sprawować kontrolę nad wojskiem na przełomie lat 1989 i 1990, w 1992 roku odbył tzw. „podróż na Południe” (podróż po specjalnych strefach ekonomicznych), utwierdzając przekonanie o właściwym kierunku reform i oficjalnie odszedł na emeryturę. Zmarł w 1997 roku.

16 Zob. Arif Dirlik, *Socialism without Revolution: The Case of Contemporary China*, „Pacific Affairs” 1981/82, nr 4(54), s. 632–636; Arif Dirlik, *Postsocialism? Reflections on “Socialism with Chinese Characteristics”*, „Critical Asian Studies – CRIT ASIAN STUD.” 1989, nr 21, s. 33-44; a także późniejsze komentarze autora: Arif Dirlik, *Back to the Future: Contemporary China in the Perspective of Its Past, circa 1980*, „boundary” 2011, nr 38(1 luty), s. 7–52.

17 Grzegorz Kołodko za cechy charakterystyczne kapitalizmu państwowego uznaje podporządkowanie interesów prywatno-kapitalistycznych ogólnospołecznym, pojawienie się klasy państwowej biurokracji realizującej własne, partykularne cele. „Kapitalizm państwowy nabiera siły ideologicznej i politycznej dlatego że słabnie kapitalizm liberalny, a przede wszystkim neoliberalny. W odniesieniu do Chin przełomu XX i XXI wieku badacze dyskutują nad kategorią „kapitalizmu autorytarnego” (lub kapitalizmu nieliberalnego), tj. systemu ekonomicznego, w którym wolny rynek funkcjonuje równolegle do autorytarnego rządu. Współczesne Chiny Kołodko analizuje jako model, który nazywa „kapitalizmem realnym”: *Zasadniczy wpływ na oblicze świata w XXI wieku i potem wywrze nie tyle rezultat bezpośredniej rywalizacji gospodarczej między Azją i Euro-Ameryką, ile przenikanie się tych dwu megaukładów wartości, instytucji i polityki oraz ich wzajemne wzbogacanie*. Zob. Grzegorz Kołodko, *Czy Chiny zbawią świat?*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2018, s. 95, 102, 104.

18 *Socialism with Chinese characteristics/ Zhongguo tese de shehuizhuyi/ 中国特色社会主义*.

koncepcji społeczno-gospodarczych, Bogdan Góralczyk przywołuje rozwiązania wschodnioeuropejskie, które przeniknęły do dyskursu ChRL, m.in. tezy Jánoša Kornaia¹⁹ i Włodzimierza Brusa²⁰. Dekada lat osiemdziesiątych jawi się zatem jako okres specyficznej transformacji systemowej, w czasie której władze chińskie uwzględniały podobne zjawiska i problemy, co rozstający się z socjalizmem politycy Europy Środkowo-Wschodniej, lecz w obrębie gospodarki i ideologii, KPCh poszukiwała praktyk umożliwiających kontynuację socjalistycznego dyskursu jako zestawu narzędzi określających światopoglądową identyfikację zarządzanych przez partię-państwo (*party-state*) mas społecznych. Okres „modernizacji” (*xiandaihua*/ 现代化) bądź „czas otwarcia i reform” (*gaige-kaiifang*/ 改革开放) zyskały też w oficjalnej, akademickiej i popularyzatorskiej, chińskiej historiografii miano „Nowej Ery” (*xin shiqi*/ 新时期, 1979-1989).

Na kolejnych etapach rozwoju ChRL, zaadaptowana do kulturowo-społecznych warunków chińskich doktryna marksizmu-leninizmu²¹ równoważona przez myśl Mao Zedonga²², stanowiła jądro systemu, a więc wyznaczała strukturę władzy oraz organizacji społecznej i ekonomicznej, określała zakresy dyskursów, publicznych i prywatnych zachowań oraz interakcji, a także horyzonty praktyk poznawczych, wynalazczych i krytycznych. Wśród ponadczasowych założeń ideologicznych obowiązujących w ChRL wymienić należy przewodnią rolę Komunistycznej Partii Chin i jej monowładzę, zasadę dyktatury ludu sprawowanej przez wąskie grono nie pochodzących z wyborów członków Partii, podporządkowanie woli i sprawczości jednostki dobrobytowi państwa, uprzywilejowanie militarystyki (wraz z nim postaw i dyskursów nacjonalistycznych), a wreszcie prymat decyzji politycznych nad prawem stanowionym, co w konsekwencji sankcjonuje powszechną inwigilację oraz represyjny charakter relacji państwo-obywatel. Na przestrzeni lat wywodzone z tych założeń reguły życia społecznego w ich wymiarze kulturowym, ekonomicznym i politycznym, przybierały jednak rozmaity charakter i zakres implementacji. Jak zaznacza Józef Pawłowski: *Analizując to, co działo się w sferze kultury, życia intelektualnego, a szczególnie –*

19 Węgierski ekonomista, autor pojęcia „gospodarki niedoboru” oraz „przeegrzania gospodarki” (przeinwestowania, oderwania zarządzania od własności), który wielokrotnie gościł w ChRL w latach osiemdziesiątych. Zob. Góralczyk, *Wielki renesans...*, dz. cyt., s. 76-78. Problematyczność definicji systemu ChRL wytworzonego po 1978 roku m.in. w oparciu o tezy Kornaia, opisuje Grzegorz Kołodko: *Przypadek chiński jest obrazoburczy z co najmniej dwu powodów. Po pierwsze, jeśli to jest socjalizm, to udało się w jego ramach, bez zmiany ustroju wyeliminować niedobory. Po drugie, jeśli to jest kapitalizm, to może on istnieć i w wymiarze gospodarczym rozkwitać bez demokracji.* Grzegorz Kołodko, *Czy Chiny zbawią świat?...*, dz. cyt., s. 130.

20 Ekonomista z Uniwersytetu Warszawskiego, wydany z PRL w 1968 roku, prowadził pracę naukową na Uniwersytecie Oksfordzkim. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych współpracownik Kazimierza Mijala. Szczególne wrażenie na władzach chińskich wywarły tezy, które przedstawiał w Pekinie w 1979 roku definiując pojęcia „socjalizmu rynkowego”, „socjalistycznej gospodarki towarowej” oraz „trzeciego rozwiązania”, tj. połączenie gospodarki planowej i rynkowej przy jednoczesnej, gradualnej decentralizacji mechanizmów zarządzania. Zob. Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans...*, dz. cyt., s. 75.

21 *Makesi-liening zhuyi*/ 马克思列宁主义.

22 *Mao Zedong zhuyi*/ 毛□ □ 主□ □ .

procesy i epizody zachodzące na styku polityki i kultury, należy jednak spojrzeć szerzej na wydarzenia, jakie miały miejsce w poszczególnych latach oraz na tło tych wydarzeń²³.

Podstawy myśli Mao Zedonga wykuwały się w okresie poprzedzającym ustanowienie ChRL. Teksty formacyjne dla ideologów chińskich (m.in. „O nowej demokracji”, 1940; „Przemówień na Yan'ańskim Forum o Literaturze i sztuce”, 1942), Mao stworzył w okresie, w którym jeszcze nie istniały Nowe Chiny, ale toczyła się już rewolucja. Sam jednak ten termin wymaga doprecyzowania. Historycy, politolodzy i kulturoznawcy poruszający tę tematykę, podążając za chińską historiografią, „Chiny przedrewolucyjne” sytuują w okresie przed 1911 rokiem (upadek Dynastii Qing), a „rewolucją chińską” nazywają

długi proces społeczno-polityczny (...), który miał rozpocząć się wraz z dojściem do władzy Sun Jat-sena i trwać nieprzerwanie aż do powstania ChRL, a dokonywać się dzięki różnym „siłom postępowym” i „patriotycznym”, jak również wysiłkom całego ludu chińskiego. Określenie „rewolucja” ma wskazywać na fakt, iż był to proces o cechach wyraźnie antytradycjonalistycznych, a jego celem – zerwanie z feudalną przeszłością i dogmatyczną tradycją konfucjańską²⁴.

Rewolucyjnym jest zatem okres tzw. „chińskiego oświecenia”²⁵, kiedy to w wyniku załamania ładu feudalnego do głosu zaczęły dochodzić środowiska postulujące demokratyzację, socjalizm, unowocześnienie środków produkcji, naukowość czy westernizację. Bogactwo nurtów artystycznych rozwijających się w tym okresie przyporządkowane zostaje w literaturze przedmiotu kategorii „modernizmu” (*xiandai zhuyi*/ 现代主义). Orientacja chińskich, progresywnych prądów społecznych nabrała charakteru antymandżurskiego (antyqingowskiego), antyeuroatlantyckiego (konsekwencja dziedzictwa kolonialnego oraz wersalskich ustaleń) i antyjapońskiego (rezultat rosnącego japońskiego militarizmu i imperializmu). Czynnikiem warunkującym definiowanie rewolucji jako komunistycznej była eksplikowana w Yan'anie oraz w przeciągu kolejnych dekad istnienia Nowych Chin, nadrzędna jakość jej „nieprzerwaności”²⁶ oraz totalności. Walka klas toczyła się nieustannie we wszystkich obszarach życia społecznego, a jej celem – osiągalnym w perspektywie życia maoistów – miało być całkowite wyeliminowanie różnic klasowych. Tego rodzaju rewolucję intelektualną, artystyczną oraz militarną postulowali artyści i myśliciele, którzy przyłączywszy się do Ruchu Ocalenia Narodowego²⁷ (ruch oporu walczący z najeźdźcami japońskimi) swojej nadrzędnej afiliacji upatrywali w przynależności bądź sympatyzowaniu i podążaniu za rozkazami płynącymi z KPCh.

Komunistyczne społeczeństwo akceptowało fakt, że umacnianie rewolucyjnej świadomości

23 Józef Pawłowski, *Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin. Wpływ tradycyjnej filozofii chińskiej na ideologię partii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 102.

24 Tamże, s. 11.

25 *Zhongguo qimeng yundong*/ 中国启蒙运动 .

26 Tzw. permanentna rewolucja (*permanent revolution*).

27 *National Salvation Movement*/ *Jiuwang yundong*/ 救亡运动.

oraz dokonywanie rewolucyjnych aktów w celu wyzwolenia i przejęcia władzy przez masy, to codzienne i prymarne obowiązki każdej jednostki funkcjonującej w owej masie. Jednostki-masy dawały wyraz owej akceptacji w aktach entuzjazmu, samopoświęcenia oraz pełnego zawierzenia doktrynie, co pozwalało im włączać się w kampanie polityczne, naczelne narzędzia operacyjne, poprzez która władza regulowała stosunki społeczne, a także polityczne w obrębie Partii. W istocie kalendarium kampanii okazuje się adekwatnym kluczem do rozpoznania historii kultury XX-wiecznych Chin. W ich toku dokonywało się przedefiniowanie celów, form i struktur rozmaitych społecznych praktyk oraz dyskursów, często także to właśnie rozmaite fakty kulturowe dawały władzom bezpośrednie impulsy do wprowadzania kolejnych kampanii. W doktrynie maoizmu szczególnymi odpowiednikami Orwellowskich „myślbrodni” były liberalizm (potępiany m.in. w 1951 roku podczas kampanii krytyki filmu *Życie Wu Xuna* w reżyserii Suna Yu, ale także w latach 1981, 1983-1984 i 1986 jako przejaw „moralnego zanieczyszczenia” środowisk akademicko-artystycznych) oraz rewizjonizm (zarzut stawiany m.in. ministrowi kultury Xia Yanowi i jego zastępcy Chenowi Huangmeiowi w latach 1961-1965, a także prominentnemu historykowi Wu Hanowi w 1965 roku w toku krytyki opery „Dymisja Hai Ruia” jego autorstwa). Krótkotrwała, quasi-odwilżowa „kampania 100 kwiatów” (zima 1956 – wiosna 1957) zachęcała kadry partyjne oraz przedstawicielstwa robotnicze do formułowania krytyki centralnie stanowionych zarządzeń i mechanizmów kontrolnych. Reakcją na niespodziewaną przez władzę falę autentycznej dyskusji o systemie było rozpętanie tzw. „kampanii przeciwko prawicowcom” (zima 1957 – wiosna 1958), w której oskarżenia o liberalizm i rewizjonizm mieszały się z zarzutami o feudalny reakcjonizm, szpiegostwo na rzecz imperialistów i popieranie kuomintangowskiego rządu na Tajwanie. Transgresja społecznej krytyki okresu „100 kwiatów” w polityczne represje i wiece potępienia walki z „prawicowcami” wyznacza kres względnej wolności intelektualnej i atmosfery socjalistycznego optymizmu w XX-wiecznej historii ChRL. Ferment okresu otwarcia i reform charakteryzowała znacząca liberalizacja dyskursów i form życia społecznego, ale pierwiastek socjalistycznej utopii zastąpiły rewizjonistyczne w swym duchu wezwania do państwowo-partyjnej odnowy.

Zarządzanie społeczeństwem poprzez kampanie, których ostrza wymierzone były w partykularne teksty kultury, konkretne osoby bądź zdefiniowane środowiska, uzupełniały kampanie gospodarcze wymagające masowego wzmożenia, co eksploatowało członków społeczności psychologiczne, ale także fizycznie i materialnie. Ruchem, którym Partia zapisała jedną z najtragiczniejszych kart w historii ChRL był Wielki Skok Naprzód (1957-1961). „Wielka Proletariacka Rewolucja Kulturalna” (1966-1976) stanowiła zaś apogeum tak realizowanej polityki społecznej. W perspektywie ideologicznej w Rewolucji Kulturalnej zawiera się zarówno idea

permanentnej rewolucji, zrywu antyfeudalnego (walka z Konfucjuszem) oraz antyrewizjonistycznego (potępienie Liu Shaoqi, a później Lin Biao), jak i „reedukacja przez pracę”, początkowo obejmująca wrogów politycznych, później zaś grupy młodzieży, które w pierwszym okresie Rewolucji Kulturalnej poparły Mao Zedonga. Maoistowski dogmat niósł przekonanie o integralności praktyki i teorii. Z jednej strony komunistyczni rewolucjoniści byli więc całkowicie przekonani o słuszności swych racji i metod, nawet jeżeli przyjmowały one skrajnie brutalne formy. Z drugiej zaś strony, władza posiadała całkowitą pewność, że w sytuacji przeformułowania znaczeń doktryny w odniesieniu do sytuacji bieżącej, będzie miała wystarczająco dużo autorytetu do uciszenia bądź wyeliminowania swych wcześniejszych popleczników. W okresie post-maoistowskim władze ChRL nie zrezygnowały z oręża kampanii, ale stosowały je w bardziej pragmatyczny sposób, tj. rezygnując z totalności na rzecz ukazywania pewnych ekstremańskich postaci, ruchów i zjawisk jako zagrażających społecznemu łaadowi (np. w dyskursie KPCh, chaos na Placu Tiananmen w maju i czerwcu 1989 roku wywołali wichrzyciele sterowani z zewnątrz, reperkusje wobec członków Falun Gong bądź katolików nieuznających zwierzchności Państwowego Urzędu ds. Religii²⁸ wiązały się z walką z zabobonem, bunt Tybetańczyków i Ujgurów wynikają z etniczno-religijnego fundamentalizmu i ekstremizmu, itp.). W konsekwencji, „nie mieszając się” do prowadzonych kampanii (tj. nie będąc postrzeganym za zamieszanego, ale też milcząc, nie pomagając i nie utrzymując kontaktu z prześladowanymi, itp.) w „Nowej Erze” masy mają prawo do funkcjonowania społecznego, które nie jest zakłócanie sprawami polityki. Aktywność konsumencka i produkcyjna zastępują wcześniej wymagane w świetle doktryny aktywności ideologiczne:

W Chinach po masakrze 4 czerwca zalew nurtów ekstremalnego nacjonalizmu, patriotyzmu i relatywizmu, wzajemnie napędzających się z tłumieniem przez rządzących liberalizacji, sprzeciwem wobec pokojowej ewolucji i demonizacją państw zachodnich, wykształciły ekstremalny konserwatyzm polityczny. Źródłem legitymizacji moralnej i prawnej reżimu partii komunistycznej jest zaś to, że wyzwalający całą ludzkość komunizm przekształciła w patriotyzm urzeczywistniający wielkie odrodzenie się narodu chińskiego.²⁹

Tym, co fascynuje badaczy współczesnych Chin jest żelazna konsekwencja władzy w konsolidowaniu swego aparatu wokół linii zdefiniowanej w toku rewolucji komunistycznej, przy jednoczesnej zdolności do przeformułowania elementów spajających ową linię z bieżącą rzeczywistością społeczno-polityczną, tak w jej aspekcie lokalnym, jak i globalnym. W Chinach roku 2019 maoizm obecny jest jedynie w formie popkulturowego imaginarij, które nie wzbudza zresztą emocji młodego pokolenia. Powszechnie „zapomnienie” historii, nawet tej najnowszej,

28 *The State Administration for Religious Affairs (SARA) / Guojia zongjiao shiwu guanli ju / 国家宗教事务管理局.*

29 Liu Xiaobo, *Nacjonalizm w Chinach Ludowych lat osiemdziesiątych*, [w:] Liu Xiaobo, *Nie mam wrogów*, tłum. Piotr Dubicki, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2017, s. 46.

można odczytywać jako zjawisko znamienne dla procesu konstytuującego chińskie polityki XX wieku, o których pisał Józef Pawłowski:

(...) historyczny proces dążenia Chin do nowoczesności i odzyskania dawnej potęgi był *de facto* procesem zmagania się z własną przeszłością, która przez bardzo długi czas determinowała niemal wszystkie aspekty życia w tym kraju, a ściślej – procesem odrzucania jej i poszukiwania w jej miejsce, metodą *trial & error*, skutecznego, żeby nie powiedzieć – cudownego – remedium na zacofanie i słabość³⁰.

Nowe Chiny XXI wieku przeszły gruntowny remont, ale fundament wzniesiony na myśli Mao Zedonga okazał się na tyle stabilny, a zastosowane w nim przesła konstrukcyjne znakomicie nośne i giętkie, że konieczne modyfikacje nie rujną integralności kluczowych pojęć rewolucji – supremacji chińskiego narodu, antyfeudalnej i antykolonialnej organizacji chińskiego społeczeństwa, demokracji realizującej się w dyktaturze oraz dobrobycie ludu.

W obrębie refleksji nad XX-wieczną historią chińskiej sztuki, filmu oraz animacji wykształciły się periodyzacje i terminologie jeszcze inaczej niuansujące historyczne rozumienie styku polityki i kultury. Kategoria „okresu maoistowskiego” odnoszona do lat 1949-1976 nie budzi kontrowersji. Uniwersalnym i istotnym tematem dyskusji tych dyscyplin pozostaje problematyka realizmu w jego wariantach socjalistycznym, rewolucyjnym i romantycznym. Namysł ten uwzględnia specyfikę chińskiego aparatu propagandy oraz mechanizmów pedagogicznych i dydaktycznych, którym została podporządkowana twórczość artystyczna. Nurty i konkluzje debat toczonych na gruncie historii sztuki i kultury m.in. przez Huanga Chang-taia, Johna A. Lenta, Stefana Landsbergera, Johna Crespi, Tanga Xiaobinga, Martinę Cascherę³¹, a w obrębie historii filmu m.in. przez Jasona McGratha, Ying Zhu, Stanleya Rosena, Zhanga Yingjina, Paula Pickowicza, Wang Zheng³², stanowią zasadnicze punkty referencji w refleksji nad maoistowską animacją, co będzie wyznaczało istotną część rozdziału pierwszego „Lalka walcząca. Trend propagandowy chińskiego filmu animowanego”. Kategoria „post-socjalizmu”, konwencjonalnie denotująca lata osiemdziesiąte, obarczona jest pewnymi zastrzeżeniami. Pierwsze poczynić należy

30 Józef Pawłowski, *Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin...*, dz. cyt., s. 11.

31 Zob. m.in. Hung Chang-tai, *War and Popular Culture. Resistance in Modern China, 1937–1945*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1994; *Asian Popular Culture*, John A. Lent [red.], Westview Press, Boulders 1995; Stefan R. Landsberger, *The Deification of Mao: Religious Imagery and Practices during the Cultural Revolution and Beyond*, [w:] *China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives (Asia/Pacific/Perspectives)*, Woei Lien Chong [red.], Rowman & Littlefield Publishers, Boulder 2002; John A. Crespi, *China's Modern Sketch – I, The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937*, projekt „Visualizig Culture”, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 2011; Tang Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China. Paradigms and Shifts*, Cambridge University Press, Cambridge 2015; Martina Caschera, *Chinese Modern Cartoon. A transcultural approach to Modern Sketch*, „Altre Modernità” 2018, nr 2, s. 85-103.

32 Zob. m.in. Jason McGrath, *Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema*, „The Opera Quarterly” 2010, Oxford University Press, doi: 10.1093/oq/kbq016, 30. 04. 2010, s. 1-34; *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, Ying Zhu, Stanley Rosen [red.], Hongkong University Press, Hong Kong 2010; *A Companion to Chinese Cinema*, Zhang Yingjin [red.], John Wiley Blackwell Publishing, Malden, Oxford 2012; Paul G. Pickowicz, *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Rowman & Littlefield Publishers, Plymouth 2012; Wang Zheng, *Finding Women in the State. A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China 1949-1964*, University of California Press, Oakland 2017.

w ślad za Zhangiem Xudongiem, który poprzez kategorię tę nie tylko opisuje łańcuch polityczno-społecznych wydarzeń, jakie miały miejsce w związku z redefinicją systemu państwowego, konieczną w obliczu śmierci przywódcy obdarzonego kultem jednostki. „Post-socjalizm” jawi się raczej jako pewna gotowość intelektualna, potencja tkwiąca w ówczesnych elitach chińskiego społeczeństwa:

jest to upór historycznej dynamiki (jeśli ktoś boi się nadużywać terminu "historycznej dialektyki"), realistyczne prawdopodobieństwo zmiany społecznej, wykraczającej poza schemat społeczeństwa burżuazyjnego, która determinuje refleksję kulturową ukonstytuowaną w specyficznej czasoprzestrzeni post-maoistowskich Chin³³.

To zastrzeżenie implikuje następne – „post-socjalizm” lat osiemdziesiątych dopełnia pojęcie „chińskiego postmodernizmu”³⁴. Referujący zakres tej debaty w odniesieniu do refleksji nad kinem Chris Berry dostrzegał problemy badaczy w określeniu stabilnych definicji tego kulturowego zjawiska, ale także samą jego wielowątkowość (wkraczającą też w dyskusję nad kulturą chińską po 1989 roku). Podsumowując podstawowe przesłanki owej debaty pisał:

Pośród odnotowywanych, wspólnych cech charakterystycznych są Lyotardowska utrata wiary w wielkie narracje manifestująca się w formie narracji o antybohaterach i dystopii, a jednocześnie, kontynuacja starych, modernistycznych (ale nie krytycznych) dyskursów materializmu, sekularyzmu i progresu (...). Jednakże, w Chińskiej Republice Ludowej te modernistyczne dyskursy były państwowymi, socjalistycznymi dyskursami, funkcjonującymi w centralnie zarządzanej strukturze, co wytwarza ważne różnicowanie w obrębie małych narracji, które, jak sugeruje Lyotard, charakteryzują postmodernizm, a także środowisko, z którego wyrosły³⁵.

W szerokich obszarach sztuki i humanistyki okresu „post-socjalistycznego” występowała mnogość przełomowych wydarzeń, faktów oraz dzieł, które często też wykazywały charakter intermedialny. O ile w chińskiej historii kultury zjawisko to nie jawi się jako bezprecedensowe (podobny ferment intelektualno-artystyczny charakteryzuje okres modernistycznego „oświecenia”), to faktem zmiennym pozostaje ówczesna krystalizacja nowoczesnych, artystycznych form transmitujących w wysoce zawoalowany sposób krytykę polityczną.

Dążąc do linearnej rekonstrukcji procesów zachodzących w toku tzw. Gorączki Kulturalnej (*wenhua re/ 文化热*), Alicja Helman zaproponowała segmentację owej dekady w odniesieniu do zmiennych założeń metodologicznych wyznaczających ramy debat prowadzonych w środowisku akademickim („wielka dyskusja kulturalna”³⁶), a które znacząco wpływały na postawy i konceptualizacje czynione w środowiskach artystycznych. W takim ujęciu Dyskusja Kulturalna przechodzi przez trzy etapy, które do pewnego jedynie stopnia pozostają ze sobą w relacji

33 Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms. Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema*, Duke University Press, Durham 1997, s. 92.

34 *Houxiandai zhuyi/ 后现代主义*.

35 Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China. The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, Routledge, New York, London 2004, s.12-13.

36 *Great Cultural Discussion/ wenhua da taolun/文化大讨论*.

następowania, przede wszystkim jednak charakteryzuje je relatywna symultaniczność i dążność do dyskursywnej dominacji nad pozostałymi (stąd też Helman pisze o „szkołach”). Pierwszy etap zdominowany był przez refleksję nad wiedzą i metodologią, w której ścierały się stanowiska badaczy komunikacji, technologii i cybernetyki, otwartych na westernizację komparatystów oraz rewidujących dorobek konfucjanizmu kulturalistów. Na etapie marksistowskim chińscy humaniści postulowali prymat modernizacji kultury nad rozwojem technologii i nauki oraz prymat socjalizmu nad eksperymentami urynkowania. Treści z konieczności redefiniowane miały zaś podporządkowywać się chińskiej tożsamości (chińskiej specyfice). Na etapie krytyki dyskursów wcześniejszych akademicy (w szczególności młodzi) otwarcie występowali po stronie zachodniej nauki, a także sięgali po problematykę i argumentację zarysowaną w dyskursach artystycznych. *Podsumowując*, pisze Alicja Helman, – w *pierwszej fazie Gorączki Kulturalnej rozwijał się dyskurs nauki i technologii, w drugiej dyskurs tradycyjnej kultury, w trzeciej – dyskurs kultury zachodniej. Ich współlistnienie, a także współzawodnictwo determinowało złożony, wieloraki, multicentrystyczny charakter Dyskusji Kulturalnej*³⁷.

Historia filmu aktorskiego radzi sobie z problematyką periodyzacji poprzez porządkujące kategorie „kina szanghajskiego” (lata dwudzieste i trzydzieste), a w kontekście kina Nowych Chin wskazywanie kolejnych „Generacji”, których członków łączyły życiowe doświadczenia (przeżyte w młodości kampanie polityczne, edukacja filmowa, moment debiutów). Klucz „generacyjny” upraszcza pewne problemy natury ideologicznej, współcześnie traci zaś walor porządkowania wiedzy z uwagi na konteksty, takie jak zglobalizowany rynek, łatwość dostępu do środków produkcji czy postępujący zwrot filmowców ku intermedialności, a widzów ku recepcji opartej o przyzwyczajenia wyniesione z mediów społecznościowych. W innym kluczu rozważa się specyfikę kina klasycznego (w wariacie szanghajskim i maoistowskim)³⁸, autorskiego paradygmatu post-socjalistycznego³⁹ oraz współczesnego kina trans-narodowego (chińskie kinematografie/ *Chinese cinemas*)⁴⁰.

Na tym tle historiografia filmu animowanego jawić się może jako uproszczona. Przyjmując za Chrisem Berrym wyznaczniki chińskiego kina klasycznego⁴¹, to przy pomocy tej właśnie kategorii określić można całość dorobku szanghajskiego studia okresu maoistowskiego i post-

37 Alicja Helman, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 12.

38 Zob. Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China...*, dz. cyt.; Christopher J. Berry, Mary Ann Farquhar, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York 2006; Paul G. Pickowicz, *China on Film...*, dz. cyt.

39 Zob. Alicja Helman, *Odcienie czerwieni...*, dz. cyt.; Alicja Helman, *Chen Kaige. Ścieżkami utraconego czasu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012; Alicja Helman, *Nawiedzony przez obrazy. Twórczość filmowa Tiana Zhuangzhuanga*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

40 *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchak, Ester Yan [red.], Cambridge University Press, Cambridge 1994.

41 Zob. Chris Berry, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China...*, dz. cyt., s. 22-24.

maoistowskiego. Aparat kinematografii animowanej ChRL był bowiem wysoce stabilny w wymiarze instytucjonalnym (do połowy lat osiemdziesiątych filmy powstawały w jednej wytwórni, a dystrybucja zagranicznej animacji była ściśle ograniczona), jak i dyskursywnym (film animowany z jednej strony podporządkowany był wymogom propagandy, z drugiej zaś służył dziecięcej rozrywce i edukacji). Podobnie też do maoistowskiego kina aktorskiego, animacja w sobie specyficzny sposób zaadaptowała kody melodramatu i realizmu. Rewolucja Kulturalna stanowi okres wyrwy w produkcji animacji filmowej, choć w odróżnieniu od kina aktorskiego przerwa spowodowana tą dramatyczną kampanią datuje się inaczej. Produkcję animacji wstrzymano w roku 1965⁴² po usunięciu ze studia SAFS kadr zarządzających, a przywrócono ją w roku 1972⁴³. Lata przerwy w produkcji wywołanej Rewolucją Kulturalną rozgraniczają konwencjonalnie uznawany przez historyków i popularyzatorów podział na dwie „złote” ery (1956-1966; 1976-1992), przy czym „druga złota era” określana bywa także mianem „czasu kryzysu” z uwagi na niekonkurencyjność SAFS w nowo zdefiniowanym systemie produkcji i dystrybucji. Problematyka ta zostaje szczegółowo omówiona w rozdziałach drugim („Animacja narodowa. Wokół filmów spod znaku >>stylu minzu<<”) i czwartym („Animacja w procesie modernizacji. Film animowany w okresie otwarcia i reform”).

Przyjęty w tej pracy symboliczny początek roku 1957 wiąże się z formalnym otwarciem struktur szanghajskiego studia oraz wzniesieniem przez jego wieloletniego kierownika Te Weia sloganu „droga do stylu *minzu*” (stylu narodowego), który zaważył na estetycznym i ideologicznym kierunku rozwoju chińskiej animacji. Niemniej, produkcja filmów animowanych rozwijała się w Nowych Chinach już wcześniej. Środowiska filmowców budujące struktury SAFS w istocie realizowały filmy animowane jeszcze w okresie wojny sino-japońskiej i wojny domowej. Nowo powstałe struktury bazowały na zawiązanych wcześniej kadrach, a także rozwijały uprzednio wypracowane stylistyki i techniki. Za symboliczne zamknięcie chińskiej animacji klasycznej autorka uznaje 1989 rok. Faktem jest, że jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych w szanghajskim studiu realizowane były filmy, które bądź spełniały konwencjonalne oczekiwania stawiane filmom dla dzieci (w większości przypadków), bądź podążały za kierunkiem modernizacji, jaki ujawnił się w SAFS w latach osiemdziesiątych (w przypadkach sporadycznych). Niemniej, granica, jaką w historii kultury chińskiej wyznacza 4 czerwca 1989 roku wydaje się niemożliwa do przekroczenia w refleksji nad przemianami, które naznaczyły dynamikę procesów formujących

42 Jednymi z ostatnich filmów zrealizowanych przed Rewolucją Kulturalną były animacja na celuloidach *Heroiczne siostry ze stepu* (*Little Sisters of Grassland/ Caoyuan yingxiong xiao jiemei* / 《草原英雄小妹妹》), 1964, reż. Tang Cheng/ 唐澄, Qian Yunda/ 钱运达) oraz wycinanka *Dziennik Xiao Lina* (*Xiao Lin Diary/ Xiao Lin riji* / 《小林日记》), 1965, reż. Hu Jinqing/ 胡进庆).

43 Pierwszym filmem zrealizowanym w czasie „Dekady strachu”, ale po deeskalacji największych napięć Rewolucji Kulturalnej była animacja rysunkowa *Po szkole* (*After School/ Fangxue yihou* / 《放学以后》).

przesłanki, realizacje oraz konkluzje nowo powstających trendów i tendencji chińskiej ekspresji artystycznej. Animacja filmowa, tak jak wszelkie inne gałęzi sztuki, społeczeństwo chińskie w swej masie oraz sama Partia sprawująca władzę nad sztuką i społeczeństwem, po 1989 roku musiała „wynaleźć się” na nowo.

II. Organizacja materiału badawczego

Podstawowym materiałem badawczym są filmy animowane zrealizowane w Szanghajskim Studiu Filmów Animowanych w latach 1957-1989, produkcje powstałe w departamentach animacji, z których SAFS wyewoluowało, tj. Studio Północno-wschodnie w Changchun⁴⁴ oraz Szanghajska Wytwórnia Filmowa⁴⁵, a także sporadyczne produkcje artystyczne powstałe w BSEFS w Pekinie⁴⁶, wytwórni której działalność przez lata definiowała edukacja i instruktaż. Szczegółowym analizom i interpretacjom poddane zostaje trzydzieści filmów zrealizowanych w latach 1947-1988. Łącznie z tytułami przywoływanymi w toku pracy kontekstualizacji korpus materiału badawczego stanowi 110 filmów⁴⁷.

Propagandowa, dziecięca produkcja okazuje się materiałem bogatym znaczeniowo, z którego tkanki wysnuć można historyczno-filmową narrację o ideologicznych, intelektualnych i estetycznych przemianach zachodzących w głównym nurcie produkcji kultury ChRL. Klasyczny, chiński film animowany nigdy nie sytuował się w rejonach subwersywności czy kontrkultury. Wypełniając zadanie indoktrynacji młodych mas, artyści animacji jednocześnie poszukiwali przestrzeni dla ekspresji, której sens spełniałby się nie tylko w wymiarze ideologicznym. W okresie maoistowskim, poza sporadycznymi przypadkami wymiany artystycznej z filmowcami z Europy Środkowo-Wschodniej (przede wszystkim z Czechosłowacji), chińscy animatorzy uczyli się animacji filmowej i twórczo rozwijali potencjał jej technik w oderwaniu od międzynarodowych stylów, prądów i innowacji. W pewnym sensie sytuacja produkcji w SAFS przypominała warunki, w których zrodziło się animowane kino chińskie, tj. z indywidualnego uporu braci Wan⁴⁸, którzy na

44 *Northeast Film Studio/ Dongbei dianying zhipianchang/ 东北电影制片厂.*

45 *Shanghai Film Studio/ Shanghai dianying zhipian cheng/ 上海电影制片厂.*

46 *Beijing Science and Educational Film Studio/ Beijing kejiào zhipianchang/ 北京科教电影制片厂.*

47 Zob. pełna filmografia.

48 Cztery bracia Wan urodzili się w Nankinie, lecz karierę związali z kosmopolitycznym Szanghajem. Bliźniacy Laiming (万籁鸣) i Guchan (万古蟾) oraz Chaochen (万超尘) i Dihuan (万涤寰) 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”/ 《西游记》), czyli *Zamęt w niebie* (*Da nao tian gong*/ 《大闹天宫》, 1961, 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.

początku lat dwudziestych, na przekór branży zdominowanej przez zachodnich inwestorów, rozpoczęli eksperymenty przy użyciu kamery poklatkowej. Z jednej strony zajmowała ich produkcja reklamowych „kreskówek” (*katong/ 卡通*) i realizacja efektów specjalnych (m.in. na potrzeby pionierskiego dla gatunku *wuxia* filmu *Pożar w świątyni czerwonej latarni*⁴⁹ z 1928 roku), z drugiej zaś, eksperymenty (*shiyān/ 实验*) służyć miały poszukiwaniom artystycznym w celu realizacji antyjapońskich filmów propagandowych: *Powodem, dla którego mogliśmy używać broni sztuk pięknych jako narzędzia antyimperialistycznego, uczestniczyć w ruchu patriotycznym i pozwolić animacji wejść w bój antyjapoński, było to, że byliśmy pod wpływem edukacji przedstawicieli świata progresywnej literatury i sztuki*⁵⁰. Co istotne, oba rejony produkcji eksplorowane przez braci Wan posiadały ściśle zdefiniowanego odbiorcę: był to widz chiński, który od kina, wciąż tajemniczego, ale niebywale atrakcyjnego nowego medium, oczekiwał treści przedstawiających chińską rzeczywistość przy pomocy modernistycznych środków ekspresji wypracowanych w dobie „chińskiego oświecenia”, bądź transmitujących wartości i narracje tradycyjne dla kultury chińskiej.

Paradygmatyczny dla animowanej klasyki z ChRL jest proces sinizacji aparatu produkcji kinematograficznej. Zawiera on w sobie zjawiska takie jak przejmowanie środków produkcji i dystrybucji, wypracowanie technik zakorzenionych w estetycznych przyzwyczajeniach chińskiej widowni oraz opracowanie modeli narracji i reprezentacji bazujących na łatwo rozpoznawalnych przez Chińczyków kodach kulturowych. Kinematograf, „wynalazek zachodnich kolonizatorów”, zawierał w sobie potencję umasowienia propagandowej komunikacji, co chińscy, polityczni przywódcy zrozumieli szybko. Przejęcie medium filmowego, a wraz z nim filmowej animacji, oznaczało podjęcie dwojakich działań symbolicznych i dyskursywnych: wyeliminowanie strategii twórczych, w których wybrzmiewałaby poza-chińska proveniencja medium oraz zintegrowanie nowych strategii z założeniami dominującej doktryny (tj. doktryny maoizmu).

Myliłby się ten kto uznałby, że tak konceptualizowane założenia roli i funkcji kinematografii zniwelowały różnorodność trendów i tendencji wygenerowanych w toku poszukiwań artystycznych filmowców z SAFS. Konwencjonalnie ujmowana historia chińskiej animacji klasyfikuje nurty wykwitłe na przestrzeni dekad w odniesieniu do zastosowanych technik filmowej animacji. W niniejszej pracy przyjęto jednak inne założenie. Dominacja doktryny nad procesami eksploracji artystycznej ekspresji i skrajna ideologizacja treści (tak struktur narracyjnych, jak i znaczeń symbolicznych ujawniających się w warstwie wizualnej i złożeniach montażowych) wyznaczają

49 *The Burning of Red Lantern Temple/ Huoshao honglian si/ 《火烧红莲寺》*, reż. Zhang Shichuan/ 张石川.

50 Wan Laiming, Wan Guchan, *Wo yu Sun Wukong/ 我与孙悟空 [Ja i Małpi Król]*, Beiyue wenyi, Taiyuan 1986, s. 57, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016, s. 17.

kości, wokół którego szanghajscy animatorzy budowali deklaratywnie niewinne, animowane rzeczywistości. Trendy i tendencje klasycznej animacji chińskiej omawiane są tu zatem w odniesieniu do doktrynalnych oczekiwań stawianych przed szanghajskimi artystami oraz fluktuacji dogmatów, tj. oddziaływania na sztukę filmową politycznych procesów ograniczających bądź poszerzających pola artystycznej eksploracji wewnątrz zideologizowanego medium. Istotną cechą charakterystyczną twórczości filmowej z SAFS okresu maoistowskiego jest kolektywizm procesu twórczego i produkcji. Jedną z implikacji takiego stanu rzeczy jest sytuacja, w której chińscy twórcy nie przejawiali zainteresowania rozwijaniem partykularnych praktyk autorskich. O filmach z SAFS niekiedy pisze się jako o „szanghajskiej szkole”⁵¹, chociaż jest to myląca kategoria. Animatorzy z SAFS podążali za doktryną, nie wytwarzali zaś własnych manifestów, swoje ambicje artystyczne podporządkowywali wizji i strategii pracy narzucanym przez liderów studia. Zarządzający „numer 1” (przez dekady był to karykaturzysta i animator, Te Wei, 特伟) przewodził zaś filmowcom w wyniku decyzji administracyjnych podjętych na szczeblu centralnym. Wizja świata, którą prezentowały filmy zrealizowane przez pracowników SAFS była wizją uniwersalną dla maoistowskiego aparatu produkcji kultury, nie zaś rezultatem poszukiwań formacji artystycznej wyróżniającej się nowatorstwem i awangardyzmem na tle innych grup pracowników branży filmowej.

Przedstawione w tej pracy rozważania koncentrują się na czterech głównych tendencjach zaobserwowanych w badanym materiale źródłowym: animowanym filmie propagandowym, animacji spod znaku „stylu narodowego” (*minzu*/ 民族), adaptacjach dziedzictwa kulturowego w duchu przeformułowania znaczeń symbolicznych w świetle dominującej doktryny oraz prądach mających na celu modernizację języka animacji filmowej. W perspektywie chronologiczności występowania zjawisk, animacja propagandowa ujawniła swój potencjał dominacji już na etapie pierwszych eksperymentów braci Wan. Klucz linearnej następczości sprawdza się jednak w analizie historycznej jedynie do pewnego stopnia, bowiem trzy pierwsze obszary prezentowane na osi czasu, znacząco na siebie zachodzą, dzielą także przesłanki ideologiczne. Kryteria pozwalające na niuansowanie ówczesnej produkcji wyznaczają podstawowe strategie badawcze studiów nad animacją, tj. refleksja nad dyspozycją narracyjną, symboliczną, intermedialną i intertekstualną filmu animowanego⁵². Część pierwsza, „Lalka walcząca...”, poświęcona jest filmom lalkowym, które powstały w latach 1947-1973 i tematyzują rewolucję komunistyczną. Kluczem analityczno-

51 Zob. m.in. Wu Weihua, *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” (Sage) 2009, nr 1, s. 32-52; Li Lei-lei, *Understanding Chinese animation industry: The nexus of media, geography and policy*, „Creative Industries Journal” 2011, 3(3), s. 189-205.

52 Perspektywy takie obecne są w pozycji kanonicznej dla studiów nad animacją: Paul Wells, *Understanding Animation*, Routledge, London, New York 1998.

interpretacyjnym jest pytanie o zmienność realistycznego modelu, w ramach którego opowiadany i wizualizowany był mit założycielski ChRL, tj. mit zwycięskiej rewolucji. W części drugiej („Animacja narodowa...”) rozważona zostaje kategoria „stylu narodowego” (*minzu*), najobszerniejszej znaczeniowo kategorii opisu chińskiej animacji, która w literaturze przedmiotu oraz opracowaniach popularyzatorskich bywa redukowana do kwestii technicznych, bądź też nadmiernie eksploatowana, nawet kosztem utraty referencyjności. Część trzecia, „*Zamęt w niebie* (1961-1964). Tendencja przepracowania dziedzictwa z perspektywy historyczystycznej i narratologicznej”, stanowi obszerne studium przypadku, jakim jest dwuczęściowy film *Zamęt w niebie*⁵³. Ta adaptacja epizodu jednego z kanonicznych dzieł Mingowskiej literatury („Wędrówka na Zachód”⁵⁴) poddawana jest bliskiej lekturze, zarówno w jej warstwie ideologicznej, w której doszło do głębokich operacji adaptacyjnych mających na celu przeformułowanie symbolicznych znaczeń kulturowych, jak i w warstwie narratologicznej. W czwartej części („Animacja w procesie modernizacji...”) rozważaniom poddana została specyfika okresu otwarcia i reform, w czasie której trzy ekonomiczno-polityczne zjawiska ważyły na rozwoju animowanej kinematografii: urynkowanie produkcji i dystrybucji, modernizacja ekspresji artystycznej w duchu Gorączki Kulturalnej, wejście chińskiej animacji w międzynarodowy obieg festiwalu artystycznych filmów animowanych.

Studia nad animacją funkcjonują jako młoda jeszcze subdyscyplina filmoznawstwa. Specjalistyczne studia nad animacją chińską prowadzone są w kilku zaledwie ośrodkach akademickich Azji i Ameryki⁵⁵ oraz w toku indywidualnych badań naukowców o różnych afiliacjach⁵⁶, stąd też anglojęzyczna literatura przedmiotu jest znacząco ograniczona. Status pionierów zachodniej refleksji nad chińską animacją przynależy do Bruna Edera⁵⁷, szwajcarskiego historyka i krytyka filmu animowanego oraz Marie-Claire Quiquemelle⁵⁸, kuratorki z Centre Georges Pompidou. Wśród filmoznawców i historyków kina aktorskiego, którzy zwrócili uwagę na

53 *Havoc in Heaven* lub: *Uproar in Heaven/ Da nao tian gong/ 《大闹天宫》*, 1961-1964, reż. Wan Laiming (万籁鸣).

54 „Xiyouji”, 《西遊記》, 1592, autorstwo przypisywane Wu Ch’eng-enowi, 吴承恩.

55 Są to przede wszystkim: University of Florida, gdzie pracuje Sean Macdonald; University of Hawaii, którego wydawnictwo publikuje artykuły i monografie poświęcone animacji azjatyckiej; University of Hong Kong, który wspiera działania Association for Chinese Animation Studies.

56 m.in. John A. Lent (Temple University w Filadelfii), Wu Weihua (Communication University of China), Sun Hongmei (George Mason University, Fairfax, VA, USA), David Ehrlich (Dartmouth College, Hanover, New Hampshire), Rolf Giesen (były profesor wizytujący, Communication University of China).

57 Bruno Edera, *Le cinema d’animation en Republique Populaire de Chine*, „La revue du cinema. Image et son ecran” 1980, s. 93-105, jako *Animated Film in the People’s Republic of China*, „Animafilm” 1980; W 1978 roku relacjonował także retrospektywę chińskiej animacji zorganizowaną na festiwalu Animafest w Zagrzebiu („Rapport sur le festival de Zagreb 1978. Partie retrospective chinoise”, TV Suisse, Bruno Edera, filmografia i bibliografia chińskiej animacji, s. 20, materiał z archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki).

58 Marie-Claire Quiquemelle, *The Wan Brothers and Sixty Years of Animated Film in China*, [w:] *Chinese Cinemas*, Chris Berry [red.], British Film Institute, London 1991, s. 175-186.

animację przywołać należy wkład Jaya Leydy⁵⁹, Stephena Tao⁶⁰ oraz Mary Farquhar i Chrisa Berry'ego⁶¹. W toku prowadzonych badań okazało się, że nieliczna wytworzona przez akademików, kuratorów i krytyków literatura źródłowa wymaga szczególnie czujnej recepcji i weryfikacji, co sprawia, że na marginesie refleksji nad historią chińskiej animacji w pracy tej pojawią się także rozważania nad historyczno-filmowym piśmiennictwem akademickim.

Kwestie szczególnie problematyczne, które ujawniają się w literaturze przedmiotu, dotyczą konceptualizacji i argumentacji stojącej za kategorią „stylu narodowego (*minzu*)” oraz uporządkowania kalendarium produkcji i wypisów z festiwalowych werdyktów. Te pozornie prozaiczne problemy często rzutują na rozumienie procesów zachodzących w obrębie zideologizowanej produkcji filmowej. Dynamika maoistowskich kampanii politycznych potrafiła eskalować szybko i zasadniczo zmieniać wykładnie doktryny w krótkich przeciągach czasu. Tzw. „wypisy z werdyktów” mają zaś siłę kanonotwórczą. Reprodukując ustalenia chińskiej historiografii filmu animowanego moc tę przypisano tytułom znaczącym artystycznie, lecz w istocie niedocenianym nagrodami na festiwalach w Cannes, Wenecji czy Londynie. Szczególnie, obszerna filmografia sporządzona przez Rolfa Giesena nie jest wolna od podobnych pomyłek faktograficznych⁶². Weryfikacja tego stanu wiedzy nie kruszy zastanego kanonu, ale każe przeformułowywać pytania o obszary politycznego wykorzystania filmu animowanego, krytyki filmowej i filmoznawstwa. Szczególne znaczenie ma przypadek wielokrotnie i szeroko opisywanego tzw. „incydentu weneckiego” z 1956 roku, kiedy to w wyniku domniemanej potwarzy (pomylenie ChRL z ZSRR w werdykcie) chińska produkcja została ogólnie „przesterowana” na kurs stylu narodowego. Wejście na „drogę *minzu*” jest przełomowym faktem kulturowym, lecz w świetle ustaleń Seana Macdonalda „incydent wenecki” nie miał miejsca, a zatem historyk filmu musi zrewidować rozumienie motywacji popychających animatorów i decydentów kinematografii animowanej do gruntownej redefinicji założeń uprawianej przez nich sztuki. Z uwagi na rangę „incydentu” w procesie rozwoju historycznej chińskiej animacji, fakt ten wielokrotnie zostanie przywołany w tej pracy, kolejne odniesienia pozwolą naświetlić jego zróżnicowane, polityczno-kulturowe aspekty. Autorce pracy również udało się ustalić niekompatybilność informacji przekazywanych w źródłach z „pamięcią” pewnych archiwów festiwalowych. Tego rodzaju odkrycia badawcze uzmysławiają, jakim fascynującym przedsięwzięciem jest rekonstruowanie

59 Jay Leyda, *Dianying: Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press, Cambridge 1972.

60 Stephen Tao, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press 2009.

61 Mary Farquhar, Chris Berry, *Shadow Opera: Toward a New Archeology of The Chinese Cinema*, [w:] *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, Sheldon H. Lu, Emily Yueh-yu Yeh [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 2005. s. 27-51.

62 Rolf Giesen, *Chinese Animation. A History and Filmography 1922-2012*, McFarland&Company, Jefferson 2015.

rozwoju historycznego zjawisk artystycznych w obszarze stosunkowo słabo zbadanym.

Jako szczególnie inspirujące źródła wymienić należy książkę Seana Macdonalda „Animation in China” (2016)⁶³ oraz pracę badawczą Johna A. Lenta i Xu Ying, prowadzoną od lat, popularyzowaną w artykułach i rozdziałach w książkach, a ostatnio zaktualizowaną w obszernym studium „Comics Art in China” (2019)⁶⁴. Praca Lenta i Xu ma charakter komparatystycznych badań historycznych nad chińskim komiksem i filmem animowanym. Połączenie to jawi się jako w pełni uzasadnione i naturalne – środowisko animatorów, którzy zasilili pierwsze szeregi twórców Studia Północno-wschodniego, przeniesionego później do Szanghaju, wyłoniło się spośród artystów tworzących tzw. *manhua* (漫画). Jest to obszerna gatunkowo gałąź chińskiej kultury popularnej, której najbardziej rozpoznawalnymi reprezentantami są krótkie, satyryczne komiksy i karykatury publikowane jako dodatki w zwyczajnej prasie bądź jako treści główne chińskich magazynów humorystycznych, tzw. wydawnictw *manhua*. Historyczne badania Lenta i Xu ujawniają korelacje zbliżające *manhua* i film animowany (*donghua*/动画) na poziomie stylistycznym, intertekstualnym oraz ideologicznym. Jednocześnie jednak autorzy z pełną precyzją opisują procesy świadczące o świadomości autonomii medium filmowego i języka animacji, w obszar którego weszli twórcy popularnych komiksów. Badania Lenta i Xu z zakresu historii filmu animowanego rozpoczynają się od etapu eksperymentów i twórczości propagandowej braci Wan, przybliżają realia i osiągnięcia SAFS w okresie maoistowskim i post-maoistowskim, a także charakteryzują procesy komercjalizacji filmu animowanego w latach dziewięćdziesiątych. Analizy materiału źródłowego (filmów i artefaktów produkcji filmowej) uzupełnione są wywiadami z kilkudziesięcioma przedstawicielami środowiska rysowników i animatorów. Badania Lenta i Xu z jednej strony mapują historyczne i współczesne estetyki komiksu oraz animacji w poszukiwaniu szerszych, wspólnych struktur symbolicznych. Z drugiej zaś prowadzoną one ku refleksji nad relacją tego rodzaju kultury popularnej i społeczeństwa, wzajemnie warunkujących swoje zainteresowania i kody komunikacyjne odbiorców i nadawców.

Strategię opisu historycznego w odniesieniu do wywiadów z twórcami owej historii (animatorami, producentami) stosuje też David Ehrlich we współpracy z Jin Tianyi. Wkład amerykańskiego filmowca eksperymentalnego, kuratora i promotora artystycznej animacji w studia nad chińskim filmem nie ogranicza się do pracy badawczej. Za jego najistotniejszą kontrybucję uznać można prowadzoną w latach osiemdziesiątych współpracę artystyczną z chińskim reżyserem

63 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt.

64 Przede wszystkim: John A. Lent, Xu Ying, *Chinese Animation Film: From Experimentation to Digitalization*, [w:] *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Ying Zhu, Stanley Rosen [red.], Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, s. 111-126; John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, Jackson 2017.

A Da, która zaowocowała realizacją wspólnych przedsięwzięć, a także wspomogła działania chińskiego twórcy w umiędzynarodowieniu profesjonalnych struktur funkcjonowania animacji z ChRL w międzynarodowym obiegu festiwalowym.

Sean Macdonald, Wu Weihua⁶⁵ oraz Sun Hongmei⁶⁶ rozważają problematykę historii chińskiej animacji w perspektywie studiów kulturowych. Zainteresowania Wu wyznaczają teorie komunikacji oraz metody analizy lingwistycznej. Dekonstruując zjawisko politycyzacji dyskursu historyczno-krytycznego poświęconego chińskiej animacji badacz ten abstrahuje jednak od rzeczywistości polityczno-społecznej, w której konstytuuje się dyskurs, co sprawia, że przedmiotem jego badań jest swoisty ekstrakt, model twórczości filmowej, nie zaś filmy manifestujące zróżnicowane jakości estetyczne i ideologiczne. Sun Hongmei traktuje film animowany jako jedno z pól badawczych, w którym ze szczególną siłą ujawnia się zajmujący ją fakt kulturowy, tj. zdolność wyimaginowanej postaci Króla Małp do akomodacji polityczno-społecznej i nieprzerwanej dominacji bohatera (auto-reprezentacji) w chińskiej sferze symbolicznej. Praca Sun Hongmei wiele mówi o chińskich konwencjach i strategiach adaptacji oraz reprezentacji w ujęciu historyczno-politycznym, a także stawia pytania istotne dla teorii filmu animowanego, tj. pytania o fenomen reprodukcji jako techniki filmowej, celu zastosowanych środków wyrazu i schematów narracyjnych, ale także o esencjonalne cechy animacji sytuujące tę sztukę na intermedialnym pograniczu kina i sztuk wizualnych.

Inspirujące wykorzystanie metody historycyzacji w badaniach nad animacją chińską ujawnia się w pracy badawczej Seana Macdonalda, czyniąc jego publikacje najbardziej adekwatnymi obszarami referencji dla niniejszej dysertacji. Już we wstępie stwierdza: *Choć podlega to zmianom, historycznie chińskie medium animacji zostało określone jako specyficzne narodowo i etnicznie*⁶⁷. Ideologicznie znaczące operacje intelektualne i estetyczne, jakich dokonywali chińscy artyści animacji na przestrzeni dekad, badacz ten postrzega jako przejaw potrzeby teleologii ujawniającej się w klasycznej produkcji z SAFS. W toku interpretacji dwóch istotnych filmów pełnometrażowych⁶⁸ oraz rozważań nad powinowactwem animacji i *manhua* w zakresie praktyk indoktrynacyjnych, Macdonald zwraca uwagę na dążność animatorów (tak w praktyce twórczej, jak i na poziomie dyskursu krytycznego) do osiągnięcia stanu, w którym *autentyczne obrazy*

65 Wu Weihua, *In Memory of Meishu Film...*, dz. cyt.; Wu Weihua, *Chinese Animation, Creative Industries, and Digital Culture*, Routledge, London, New York 2017.

66 Sun Hongmei, *Transforming Monkey: Adaptation and Representation of a Chinese Epic*, University of Washington Press, Seattle 2018.

67 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 4.

68 Rysunkowy *Nezha pokonuje Króla Smoków* (*Nezha pokonuje Króla Smoków/ Nezha Conquers Dragon King/ Nezha nao hai/ 《哪吒闹海》*, 1979, reż. Wang Shuchen/ 王树忱, Yan Dingxian/ 严定宪, Ma Kexuan/ 马克宣, A Da/ 阿达) oraz lalkowy *Pawia księżniczka* (*Princess Peacock/ Kong que gongzhu/ 《孔雀公主》*, 1965, reż. Jin Xi/ 靳夕).

przedstawiają nieobecną rzeczywistość⁶⁹. Potrzeba ta znajduje ujście w produkcjach propagandowych, teoretycznych debatach nad animowanym przedstawieniem realistycznym i fantastycznym, relacją karykatury i ironii oraz wymiarami produkcji. Macdonald ugruntowuje swoje rozważania w koncepcjach Jeana Baudrillarda, Waltera Benjamina i Marshalla McLuhana, a także określa relację pomiędzy studiami nad chińską animacją a zachodnią sinologią oraz tzw. *area studies*. Zaznacza, że pułapka historycystycznej perspektywy tkwi w podporządkowaniu refleksji skonwencjonalizowanym narracjom zachodnich studiów nad językiem, historią i kulturą Chin, przez co umykać mogą interesujące dla badacza animacji pytania o transnarodowy i intertekstualny wymiar wczesnej historii filmu animowanego oraz procesy serializacji produkcji kultury, ufundowane na gruncie ideologii, jak i potencji samego medium (w tym względzie prace Macdonalda i Sun Hongmei wytwarzają interesujące, komplementarne koncepcje).

Z uwagi na barierę językową autorka rzadko sięga po chińską literaturę przedmiotu. Znaczna część przywoływanej refleksji chińskiej cytowana jest tu za tłumaczeniami angielskimi. Odniesienia do oryginalnej literatury chińskiej, której tłumaczenia konsultowane były z natywnymi użytkownikami języka mandaryńskiego, ograniczają się do pięciu źródeł: historycznego studium twórczości mistrzów chińskiej animacji utrzymanej w kluczu technik filmowych (Xue Yanping, „Chinese Stop Motion”⁷⁰), monografii poświęconej twórczości Wana Laiminga (Li Baochun, „Wan Laiming yanjiu”⁷¹), pracy doktorskiej poświęconej maoistowskiej adaptacji „Wędrówki na Zachód” (Li Yi, „On Cultural Nationalism...”⁷²), reportażu reżysera A Da z festiwalu Animafest w Zagrzebiu (A Da, „Z xing manji...”⁷³) oraz publikacji A Da poświęconej technicznemu aspektowi realizacji filmu *Trzech mnichów* (A Da, „Cong sanjuhua...”⁷⁴).

W polskich studiach nad filmem animowanym, produkcja chińska nie pojawiła się do tej pory w obszarach zainteresowań badawczych akademików, ani krytyków. Badania Profesor Alicji Helman nad kinem twórców „V Generacji”⁷⁵ zainspirowały jej uczniów do podjęcia refleksji nad

69 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 10.

70 Xue Yanping, *Chinese stop motion [Zhongguo dingge donghua]*, Communication University of China Press, Beijing 2014.

71 Li Baochuan, *Wan Laiming Yanjiu/ 万籁鸣研究 [Studium o Wanie Laimingu]*, Sichuan meishu chubanshe, Chengdu 2016.

72 Li Yi, „动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成” [On Cultural Nationalism analysis of Character Performance and Design in the Animation *Havoc in Heaven*], China Academy of Art, Huangzhou 2015 (rozprawa doktorska w posiadaniu autorki).

73 A Da, *Z xing manji - yi canjia segele di wu jie shije meishu dianying jie/ 《Z 行漫记——参加萨格勒布第五届世界美术电影节归来》 [Zapiski z wizyty w Zagrzebiu – uczestnicząc w 5. Światowym Festiwalu Filmów Animowanych w Zagrzebiu]*, „Shijie dianying” [„World Cinema”] 1983, nr 4, s. 214-230.

74 A Da, *Cong sanjuhua dao yi bu donghuapian/ 《从三句话到一部动画片》 [Od trzech zdań do filmu animowanego. Trzech mnichów]*, Zhongguo dianying chubanshe, Beijing 1984.

75 Alicja Helman opublikowała serię artykułów poświęconych kinu chińskiemu w „Kwartalniku filmowym” oraz „Studiach filmoznawczych”, a także wydała trzy publikacje monograficzne poświęcone czołowym reżyserom „V Generacji”: Zhangowi Yimou, Chenowi Kaige, Tianowi Zhuangzhuangowi. Zob. wprowadzenie, przypis 39.

specyfiką twórczości filmowej Jia Zhangke⁷⁶ oraz problemami reprezentacji filmowej wydarzeń i pamięci o Rewolucji Kulturalnej⁷⁷. Inspirujące wysiłki popularyzatorskie prowadzą kuratorzy festiwalu filmów azjatyckich „5 smaków” w Warszawie. Wczesny okres maoistowski żywo interesował krytyków „Filmu”⁷⁸ i „Ekranu”. W jednym z wydań z roku 1957 drugiego z tych czasopism, krytyk Bogusław Zujkiewicz poświęca pełny artykuł filmowi animowanemu. Opracowanie Zujkiewicza przygotowane jest na podstawie magazynu „La Chine” (nr 7-8, 1957), a motywacją do tej publikacji był zorganizowany w Pekinie dzień filmu animowanego. Nim autor przejdzie do streszczenia fabuły słynnego filmu *Te Weia Zarozumiały generał*, stwierdza: *Obecnie w Chińskiej Republice Ludowej otwarto nowoczesne studio filmów animowanych, a jego pracownicy jeszcze w bieżącym roku nakręcą ogółem 9 filmów. Jak na początek to dość wiele, zwłaszcza, że kinematografia chińska stawia pierwsze kroki*⁷⁹. Wobec relacji Zujkiewicza należy zachować szczególny krytycyzm i to nie tylko z uwagi na zideologizowaną retorykę – autor bowiem w tytule artykułu popełnił błąd merytoryczny określając szanghajskie studio SAFS mianem „wytwórni pekińskiej”. Kino chińskie, szczególnie po roku 1989, fascynowało historyków i filmoznawców, ale polskie wydawnictwa filmowe nie podjęły się konceptualizacji problemów produkcji animowanej. Zważywszy na imponujące rozmiary współczesnej chińskiej branży animacji oraz globalny charakter rynku produkcji, dystrybucji i cyrkulacji festiwalowej, niniejsza praca uzupełnia pewną lukę polskich dyskursów filmoznawstwa, służyć też może krytykom filmowym i kuratorom.

III. Podstawowe założenia metodologiczne

Przedstawiona praca powstała na gruncie badań historyczno-filmowych. Poniżej opisane przesłanki wynikające ze stanu faktycznego badanego materiału sprawiły jednak, że konwencjonalne metody analizy i interpretacji dzieła filmowego oraz analizy historycznej (tj. rekonstrukcja dat przełomowych, dzieł kanonicznych, filmografii mistrzów itp.) zostały zintegrowane z metodami badań kulturoznawczych, w szczególności z zakresu historii kultury, a ponadto wsparte refleksją

76 Agnieszka Mikrut-Żaczekiewicz, *Mali ludzie w czasach wielkiej zmiany – twórczość filmowa Jia Zhangke*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014 (rozprawa doktorska).

77 Jacek Flig, *Obrazy Rewolucji Kulturalnej w kinie chińskim*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2012 (rozprawa doktorska).

78 W latach 1949-1958 w „Filmie” ukazywały się artykuły poświęcone kinematografii Nowych Chin, a także reportaże Eugeniusza Bajkowskiego z Szanghaju (E. Bajkowski, *Z wizytą w wytwórni Kuan Lang*, „Film” 1950, nr 16, s. 8-9; E. Bajkowski, *Szanghaj kwiecień 1951*, „Film” 1951, nr 17, s. 5) oraz wizyty scenarzysty Ju Mina i dyrektora technicznego z centrali wytwórni państwowych Lo Chin Ju, którzy informowali o wprowadzeniu do dystrybucji chińskiej *Ostatniego etapu* Wandy Jakubowskiej (Fig. 4), na, *Filmowcy Chin Ludowych w redakcji „Filmu”*, „Film” 1950, nr 18, s. 7.

79 Bogusław Zujkiewicz, *Animowane filmy wytwórni pekińskiej*, „Ekran” 1957, nr 17, s. 8.

ujawniającą się na gruncie politologii, historii sztuki oraz literaturoznawstwa.

Interdyscyplinarny charakter badań może przywoływać skojarzenia z synkretyczną naturą samego ich przedmiotu, tj. filmu animowanego, który sytuuje się na medialnym pograniczu kina i sztuk wizualnych. Pierwsza przesłanka zawiera się więc w przekonaniu, że animacja jako modalność medium filmowego wykazuje się autonomicznością formalną, która determinuje specyfikę jej produkcji i recepcji. W konsekwencji tok rozumowania i przyjmowana argumentacja różnią się od rozważań czynionych na gruncie historii kina aktorskiego czy dokumentalnego. Aparat analityczny aplikowany w badaniach nad filmem animowanym nie jest tak gruntownie opracowany, jak ma to miejsce w przypadku pozostałych obszarów zainteresowania filmoznawców. Główne kierunki namysłu badaczy filmu animowanego obejmują problem technik animacji i rozwój technologii filmowych, problemy animacji autorskiej w kontekście kinematografii europejskich i animacji studyjnej w kontekście filmu hollywoodzkiego. W obrębie rozważań teoretycznych jako modelowe funkcjonują zwłaszcza koncepcje Paula Wellsa⁸⁰ z zakresu realizmu filmowej animacji oraz asocjacyjnego charakteru narracji, chociaż nie implikują one szerszych, paradygmatycznych struktur. Możliwości analityczne poszerzają się wraz z drugą przesłanką stanowiącą o charakterze badanego materiału, tj. faktu, że wytworzony on został na gruncie kultury chińskiej jako manifestacja ideologicznie skonstruowanego aparatu produkcji, którego główne cele zawierały się w popularyzacji dziedzictwa kulturowego oraz stworzeniu audiowizualnej przestrzeni indoktrynacji i rozrywki mas (w założeniu dzieci i młodzieży, a więc szerokiej grupy, jeszcze nieuformowanej intelektualnie). W refleksji nad animacją chińską kluczowe okazują się rozpoznania dotyczące strategii ideologicznego (maoistowskiego) adaptowania, czy też przepracowywania (*remoulding/ gaizao/ 改造*⁸¹) form symbolicznych i treści znaczących dla dziedzictwa kulturowego, ale także ważących w procesie formułowania się nowej tożsamości zbiorowej. W toku ideologizacji dochodzi do sprzężenia zwrotnego: rewolucyjne elementy doktryny zostają osadzone w zrozumiałej dla szerokiego społeczeństwa specyfice historyczno-kulturowych uwarunkowań chińskiej cywilizacji (*guoqing/ 国情*), elementy „odziedziczone”

80 Brytyjski badacz animacji jest jednym z wiodących akademików zajmujących się studiami nad animacją. Oprócz klasycznej dla teorii animacji pozycją „Understanding Animation” warto zapoznać się także z jego innymi publikacjami, m.in. *Animation: Genre and Authorship (Short Cuts)*, Wallflower Press, New York 2002 (rozważania nad kategorią „autora” i „filmu autorskiego” w obrębie studiów nad animacją); *The Animated Bestiary. Animals, Cartoons, and Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2009 (studium przypadku przedstawień zwierząt w filmach animowanych, co otworzyło przed autorem pole do refleksji nad problematyką narracji, performatywności, reprezentacji czy pamięci), a także: Paul Wells, Samantha Moore, *The Fundamentals of Animation*, AVA Publishing, Lausanne 2005 (praca poświęcona technikom filmu animowanego).

81 Termin „gaizao” jest istotny w pismach przywódców KPCh (*ideological remoulding/ sixiang gaizao/ 思想改造*). Autorka proponuje tłumaczenie „przepracowanie” bądź „przeformułowanie”, tak, aby uchwycić wpisanie w ten koncept zjawiska artystycznej adaptacji jako równie istotnego i przebiegającego równoległe do symbolicznych, dyskursywnych praktyk dostosowywania ekspresji przestrzeni publicznej do wymogów zmieniającej się doktryny.

(sprzeczne z ideą totalnej rewolucji otwierającej zupełnie nowy rozdział w dziejach cywilizacji) zostają zaś przefiltrowane przez doktrynalne sito, poddane nowym interpretacjom bądź gruntownym ingerencjom w obszarze komunikacji symbolicznej.

Badacz obserwujący chińską kulturę wizualną⁸² „z dystansu” dąży do wytworzenia zarówno generalizacji porządkujących mechanizmy poznania, jak i selektywnych, szczegółowych opisów zjawisk, które go zajmują. Z tego względu przekonanie, że „przybysz” może wyczerpująco zdefiniować esencję kulturowej tożsamości oraz niuanse kodów komunikacyjnych funkcjonujących w wymiarze cywilizacji Innego jest równie megalomańskie, co naiwne. *Istnieje więc granica, której nie sposób przekroczyć i byłoby rzeczą niemądrą nie brać tego pod uwagę. Co się mnie tyczy, zatrzymałem się, jak sądzę, na granicy własnego rozumienia. To zaś, że i poza tą granicą zabrałem się do myślenia, jest, jak sądzę, specyfiką mojego zawodu*⁸³, mówił Werner Herzog w kontekście filmu *Tam, gdzie snią zielone mrówki*⁸⁴, takie też jest stanowisko autorki niniejszej pracy. Eksplorując historyczno-kulturowe procesy, w których krystalizowały się formy chińskiej animacji filmowej dąży ona do zaprezentowania uogólnionego stanu wiedzy o mechanizmach integrujących filmową ekspresję artystyczną ze skrajnie zdeindywidualizowanym aparatem władzy. Jednocześnie prowadzona jest tu też praca redukująca ową generalizację do problematyki szczegółowej, w swej partykularności być może czasem podważającej poznawcze *status quo* reprodukowane w dyskursach popularyzatorskich i naukowych. Szczegółowe zagadnienia wynikają z teoretycznych filtrów nałożonych na badany materiał. Ujawniają się one na trzech poziomach traktowania filmu animowanego: (1) jako świadectwa historycznego, na którego kliszach pozostały ślady pracy ideologizacji zgodnej z doktryną dominującą, jak i pracy jej rewizji, (2) jako niedocenianego w historii kultury obiektu produkcji, wobec którego ukształtowały się pewne specyficzne dyskursy

82 Terminu „kultura wizualna” używam tu w znaczeniu, jakie nadał mu Tang Xiaobing dyskutujący to zagadnienie w ślad za W. J. Mitchellem, Davidem Holloway'em i Johnem Beckiem oraz Josephem Levensonem. Tang pisze: *Większość [badanych - dop. OB] obiektów wizualnych może być, a niektóre były, studiowane w obrębie dyscyplin akademickich takich jak historia sztuki i filmoznawstwo, lecz ja wierzę, że pojęcie kultury wizualnej pozwala docenić ich znaczenie w kontekstach o bardziej interaktywnym i wyjaśniającym charakterze (...) Moje wezwanie do większej, historycznej empatii i zrozumienia aplikuje się właśnie też do pojęcia kultury wizualnej. Problematycznym, gdyż ostatecznie ahistorycznym, jest waloryzowanie prymatu wizualności w post-industrialnym społeczeństwie konsumpcyjnym jako uniwersalnego, postmodernistycznego uwarunkowania. Ograniczać teren kultury wizualnej do „transkulturowego doświadczenia wizualności w codzienności” jest działaniem krótkowzrocznym, ponieważ stawia się w ten sposób niewielkie wyzwanie istniejącemu i nierównościowemu, globalnemu systemowi produkcji obrazów i ich dystrybucji. Współczesna, chińska kultura wizualna, jak przekonuję, zawiera wiele warstw i ruchów, które trudno jest zredukować to odzwierciedlenia amerykańskiego, czy jakiegoś abstrakcyjnego, transnarodowego doświadczenia wizualnego, Tang Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China...*, dz. cyt., s. 1-2. Zob. też W. J. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1994; *American Visual Cultures*, David Holloway, John Beck [red.], Continuum, London 2005; Joseph R. Levenson, *Revolution and Cosmopolitanism. The Western Stage and the Chinese Stages*, University of California Press, Berkeley 1971.*

83 Werner Herzog, *Wywiad z Jean Roy, rozmowa z Wernerem Herzogiem*, [w:] Werner Herzog, Peter C. Seel, Bogusław Zmudziński [red.], Goethe Institut, Kraków 1994, s. 43, cyt. za: Krzysztof Stanisławski, *Wenera Herzoga odmieńcy i pasjonaci*, [w:] tamże, s. 26-44, [pierwszy druk: „La Revolution” 1985, pierwszy druk w Polsce: „Literatura” 1986, nr 1(40), s. 50].

84 *Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984.

spotkań międzykulturowych, (3) jako obszaru studiów teoretycznych i historyczno-filmowych, który może zostać wzbogacony dzięki uwzględnieniu specyficznie chińskich założeń estetycznych, komunikacyjnych i produkcyjnych.

Transformacje wyszczególnionych w tej pracy historycznych trendów i tendencji chińskiej animacji skorelowane są z przemianami estetycznymi zachodzącymi w ramach chińskiej produkcji kultury. Określenie charakteru tych zmian może okazać się pomocne w mapowaniu dramaturgicznego rozwoju opowieści historycznej o specyficznych aspektach funkcjonowania chińskiego społeczeństwa w XX wieku. Animacja ChRL ukonstytuowana jako obszar manipulacji, indoktrynacji oraz propagandy, wykorzystując naturalne sobie narzędzia anegdoty i atrakcyjności wizualnej, kreowała rzeczywistości modelowe, zarówno pod względem obrazowania bieżących motywów propagandowych (wojna, chłopci, robotnicy, itp.), jak i adaptowanych na potrzeby maoistowskiego poznania i przeżycia estetycznego wzorów kultury tradycyjnej (wykorzystanie estetyki malarstwa tuszu w animacji, ekranizacje klasycznych powieści, itp.). Uruchomienie procesów kanonotwórczych, które znajdują swoje spełnienie w piśmiennictwie filmoznawczym, zakłada aktywność kolejnych grup wchodzących w relację z ową modelową rzeczywistością – twórców wkraczających w obszar produkcji ze swoimi artystycznymi aspiracjami, talentem, warszatem i indywidualną historią wyborów życiowych; zwyczajnych odbiorców, których tożsamość mierzona gustami i oczekiwaniami poddawana jest procesom negocjacji w konfrontacji z ideałami dominującej doktryny; wreszcie odbiorców eksperckich (decydenci z ministerstwa kultury, chińscy i zagraniczni kuratorzy, krytycy filmowi, widownia festiwalowa), świadomie wiążących recepcję filmu animowanego z atmosferą polityczno-kulturową, w której byli zanurzeni. W takim ujęciu rozumienie historyczne rozwoju sztuki filmowej zakłada otwartość badacza na analizę różnorodnych, zbiorowych i indywidualnych, potrzeb, postaw oraz identyfikacji charakteryzujących uczestników aparatu produkcji kultury. Tego rodzaju założenia są obecne w koncepcji „nowego historycyzmu” postulowanego przez Stephena Greenblatta, który pisał:

Dzieło sztuki jest więc efektem negocjacji pomiędzy jego twórcą lub klasą twórców, wyposażoną w złożony, wspólny wszystkim, zbiór pewnych konwencji, a instytucjami i praktykami społecznymi. Żeby negocjacje te były skuteczne artyści muszą stworzyć walutę, która będzie mogła posłużyć do znaczącej, obopólnie korzystnej wymiany. (...) Terminy „waluta” i „negocjacje” są znakiem naszej manipulacji i dostosowania się do rozmaitych systemów⁸⁵.

Jednocześnie, badacz ten za konieczne uznawał zaakceptowanie tez Michaela Baxandalla:

[Baxandall przekonywał niedawno, że] „sztuka i społeczeństwo to pojęcia analityczne zaczerpnięte z dwóch

85 Greenblatt mówiąc o „negocjacjach” miał na myśli wymianę, poprzez „walutę” rozumiał zaś przyjemność, zainteresowanie, prestiż, a także pieniądze. Stephen Greenblatt, *W stronę poetyki kultury*, tłum. Marta Lorek, [w:] Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Krystyna Kujawińska-Courtney [red., tłum.], Universitas, Kraków 2006, s. 61-62.

różnych sposobów kategoryzacji ludzkiego doświadczenia, (...) są to niehomologiczne konstrukcje systematyczne nakładane na interpretację pewnych zagadnień”. W konsekwencji, jak sugeruje, każda próba ich powiązania sprowadza się nieuchronnie do „modyfikacji znaczenia któregoś z terminów aż do momentu, gdy uda się go dopasować do tego drugiego, przy czym wszystkie niezbędne zmiany muszą być na bieżąco rejestrowane, ponieważ wiedza na ich temat stanowi nieodzowną część informacji.⁸⁶

W ujęciu „nowohistoryczystycznym” swoista „bilateralność” relacji sztuki i społeczeństwa wymaga od badacza czujności wobec zjawisk szczegółowych, w ramach których relacje te się kształtują (np. dyskursy propagandowe, strategie reprezentacji, warunki recepcji, mechanizmy kanonotwórcze). Konieczna jest także konsekwencja w rozpoznawaniu struktur ustanawiających ogólną dynamikę i szeroki zasięg oddziaływania owych szczegółowych przejawów relacyjności sztuki i społeczeństwa. Aplikując te rozważania na grunt filmoznawczy, wyraźnie słyszalne stają się w nich echa francuskiej krytyki ideologicznej. Przywołując tezy Jean-Louisa Comollego i Jeana Narboniego należy poczynić zastrzeżenie, że poglądy wygłaszane przez nich w okresie postulowanej przez „Cahiers du Cinéma” polityki reprezentacji (1969-1972) służyły budowie aparatu analitycznego zogniskowanego na produkcji filmowej wytwarzanej w ramach systemu kapitalistycznego, krytykowanej i komentowanej przez radykalnie opozycyjnych, ale jednak pozostających we wnętrzu tego systemu, obserwatorów⁸⁷. Zafascynowani maoizmem (co ujawnia się w nadużywaniu przez autorów żargonu chińskiej doktryny) nie podejmowali oni wysiłków w celu zweryfikowania mechanizmów działania kinematografii podległej dogmatowi permanentnej rewolucji. Niebezpiecznie zbliżając się do granicy dzielącej krytycznego intelektualistę od „pożytecznego idioty”, wybrali drogę zapożyczenia pewnych schematów myślowych i chwytów retorycznych w konstruowaniu argumentacji odpowiadającej na pytania i problemy wynikające z przesłanek ich własnego kontekstu kulturowo-historycznego. Podobieństwa retoryczne francuskiej krytyki ideologicznej i kinematografii maoistowskiej nie sprawiają, że te dwa dyskursywne „konglomeraty” rezonują ze sobą, bowiem przede wszystkim kino maoistowskie w żadnym wypadku nie ukrywało jedności intelektualno-estetycznej tkanki filmu i dominującej ideologii, której to demistyfikowaniem często zajmowali się francuscy teoretycy. To, co uznać można za inspirujące dla badań nad chińską kulturą wizualną w kontekście zakurzonych już nieco artykułów z „Cahiers du Cinéma” czy „Positif”, to wyznaczające tok tamtej debaty identyfikowanie szerokiej struktury produkcji jako ideologicznej oraz pewne spostrzeżenia dotyczące wywieranych przez kino

86 Michael Baxandall, *Art, Society and the Bouger Principle*, „Representations” 1985, s. 40-41, cyt. za: Stephen Greenblatt, tamże, s. 61.

87 *Nie zamykamy naszych oczu na fakt, że produkt [magazyn - dop. OB] tej natury jest mocno osadzony w ekonomicznym systemie kapitalistycznej działalności wydawniczej (tryb produkcji, sfery cyrkulacji, etc.)*. Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, *Cinema/Ideology/Criticism*, [w:] „Cahiers du Cinéma”. *Volume 3 1969-1972. The Politics of Representation. An anthology from „Cahiers du Cinéma” nos 210-239, March 1969-June 1972*, Nick Browne [red.], Routledge, London 1996, s. 58, [pierwszy druk: Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, *Cinema/ideologie/critique*, „Cahiers du Cinéma” 1969, nr 216 (październik)].

długoterminowych efektów ideologicznych.

Parametry polityki reprezentacji są dobrze znane filmoznawcom, a więc nie ma potrzeby, aby szczegółowo je tu omawiać. Dwa cytaty pozwolą naświetlić wątki najciekawsze z perspektywy badacza chińskiej animacji poszukującego odpowiedzi na pytanie o rodzaj dynamiki wiążącej sztukę animacji z myślą Mao Zedonga w okresie maoistowskim i post-maoistowskim.

Film, który nie zweryfikował swego miejsca w relacjach produkcji, ekonomiczno-kulturowego statusu warunków i środków tej specyficznej praktyki (...) nie może robić nic innego, jak tylko reprodukować obie normy produkcji, ekonomiczną i kulturową, a więc w momencie swego stworzenia, może jedynie reduplikować tryby formułowania/wdrożenia dominującej ideologii.⁸⁸

Sytuacja chińska jest o tyle specyficzna, że w ramach aparatu produkcji, stworzonego i zarządzanego przez instytucje władzy przy otwarcie deklarowanym celu indoktrynacyjnym, filmowcy nie stali przed wyborem określenia relacji łączącej ich twórczość i dominujący system, ale z zasady za nim podążali reprodukując obowiązujące w nim kody, symbole i estetyki. Kino Nowych Chin (dosłownie) narodziło się podczas wojny, wypracowywało formy komunikacji z szeroką publicznością wobec konieczności stymulowania patriotycznego i komunistycznego morale, a środki produkcji oraz pierwsze twórcze kadry przejmowało po producentach japońskich bądź tych związanych z Kuomintangiem. Te swoiste „genetyczne uwarunkowania” wspierały niekwestionowaną zasadę organizacji produkcji wokół prymatu propagandy (*Minister kultury kontrolował całą myśl twórczą, ministerstwo zaś kierowało się poglądami państwowego departamentu propagandy. A zatem media, kino, nauczanie, muzyka, dramat, literatura, sztuka i rzemiosło, wszystkie one rozwijały się jako narzędzia propagandy*⁸⁹).

Brak wyboru ścieżek, którymi sztuka filmowa podążała za dominującą doktryną nie oznaczał jednak, że filmowcy nie poświęcali się refleksji nad ideologiczną pozycją, jaką zajmowały realizowane przez nich filmy. Wręcz przeciwnie, w toku zalecanych i wymaganych praktyk krytyki oraz samokrytyki, kwestie te wysuwały się na plan pierwszy, co wiązało się z negacją (wręcz potępieniem) intelektualnego i artystycznego indywidualizmu. Ideologizacja uzasadniała też eksplorację jakości medium w obrębie praktyki filmowej, technik animacji oraz narracyjnych potencji filmu animowanego. Na dowód tego twierdzenia przywołać można kolejne zjawiska artystyczne inicjowane przez szanghajszych animatorów w relacji z dynamiką przemian politycznych. W dobie Rewolucji Kulturalnej reżyser filmów lalkowych You Lei poszukiwał najbardziej atrakcyjnych i realistycznych form montażu i ruchów kamery, znacząco zmieniając

88 Jean-Louis Comolli, *Film/Politics (2): L'Aveu: 15 Propositions*, [w:] „Cahiers du Cinéma”. Volume 3..., dz. cyt., s. 171, [pierwszy druk: Jean-Louis Comolli, *Film/politique (2): L'Aveu: 15 propositions*, „Cahiers du Cinéma” 1970, nr 224 (październik)].

89 Peter Wain, *Mao Zedong and Art*, [w:] *Catalogue of Mao and the Arts of New China Exhibition and Sale of Literature, Ceramics, Stone & Wood Carvings, Posters & Prints, including the Collection of Peter and Susan Wain*, Bloomsbury Auctions, London 2009, s. 6.

konwencjonalne myślenie animatorów o przestrzeni i ruchu w filmie animowanym. W okresie „emancypacji intelektualnej” lat osiemdziesiątych A Da poprzez kondensację dźwięku, montażu i zredukowanego obrazu modernizował język animacji. Sztandarowe osiągnięcie SAFS w zakresie maestrii technicznej wiąże się z okresem Wielkiego Skoku Naprzód, kiedy to animatorzy z Szanghaju podjęli się przekroczenia wszelkich oczekiwań, jakie w tamtym czasie można było żywić wobec filmu animowanego i zaczęli prace nad transpozycją estetyki klasycznego malarstwa w obręb animacji. Dyskusje toczone w okresie kampanii „100 kwiatów” oraz na początku lat sześćdziesiątych skłaniały twórców ku przyjęciu modelu popularyzacji treści klasycznych w ujęciu maoistowskim poprzez doktrynalne ingerencje w dramaturgię i strategie reprezentacji funkcjonujące w obiegu kulturowym przez stulecia (jest to m.in. przypadek animowanej adaptacji epizodu z „Wędrowki na Zachód”, *Zamęt w niebie*).

Polemizujący z „Cahiers du Cinéma” Jean-Patrick Lebel pisał o efektach ideologicznych, wytwarzających obrazy rzeczywistości podporządkowane dominującemu systemowi, które są obecne na wszystkich etapach produkcji i recepcji filmu:

Ogólny efekt ideologiczny filmu wywodzi się z wszystkich determinacji i efektów ideologicznych, jakie się ujawniają w trakcie jego powstawania, gromadzą się, łączą, reagują jedne na drugie, wzajemnie się zmieniają w ramach tych zetknięć i dzięki nim, by w końcu dać efekt ideologiczny właściwy filmowi jako całości, będący jego najgłębszym sensem, jego globalnym znaczeniem na płaszczyźnie ideologicznej.⁹⁰

W ujęciu Lebela filmy nie tyle w sposób autonomiczny wytwarzają ideologię spójną z systemem dominującym, co kumulują efekty, poprzez które manifestuje się działanie szerokiej, systemowej struktury. Wśród nich szczególne znaczenie mają schematy organizujące myślenie i komunikację oraz recepcję wizualnej, narracyjnej i performatywnej symboliki, która sprowadza zniuansowane treści do poziomu prostych, uniwersalnych i bezkrytycznie akceptowanych ikon, gestów i mitów.

Kino chińskie jawi się jako laboratorium produkcji kultury, w którym doszło do „przegrzania” efektów ideologicznych. W strukturach kina maoistowskiego efekty ideologiczne reprodukowały modelowy obraz rzeczywistości na niespotykaną nigdzie indziej, masową skalę. Od czasu yan'ańskich wykładów Mao Zedonga (1942), artystów i intelektualistów chińskich obowiązywała doktryna „sztuki dla mas”. Dostępne twórcom środki ekspresji oraz akceptowany zakres treści podlegały aktualizacjom w odniesieniu do bieżącej sytuacji polityczno-społecznej, ale naczelną, systemową definicją, z której wynikały efekty ideologiczne, pozostawała nienaruszona, aż do końca lat osiemdziesiątych. Tak formułował ową definicję Stefan Landsberger w odniesieniu do twórczości z początku lat sześćdziesiątych:

Sztuka winna jednoczyć i kształcić ludzi, inspirować walkę rewolucyjnego ludu i eliminować burżuazję.

90 Jean-Patrick Lebel, *Jak ideologia dociera do filmów?*, tłum. H. Szymańska, „Studio” 1974, nr 8, s. 25, [pierwszy druk: Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Editions Sociales, Paris 1971].

Sztuka powinna być zrewolucjonizowana i wiedziona Myślą Mao Zedonga, jej treści musiały być waleczne i odzwierciedlające „prawdziwe życie”. Ideologia proletariacka, komunistyczne morale i duch, rewolucyjny heroizm – były przekazami tego nowego typu hiperrealistycznej, spolityczowanej sztuki, które też wiodły prym nad stylem i techniką, co zdecydowanie różniło ją w wielu aspektach od sztuki lat poprzednich.⁹¹

Przekuwając najbardziej poruszające emocje społeczne w spetryfikowane, zrytualizowane formy zmanipulowanej komunikacji nie wywołującej zachwyty ani przyjemności, film chiński (wraz z nim film animowany) dotarł do granic potencji w wytwarzaniu efektów ideologicznych. Nie stało się tak jednak w wyniku buntu artystów, ale ze względu na osiągnięcie granic tego rodzaju ekspresyjności w ramach samego medium. Rewitalizacja kultury w latach osiemdziesiątych (będąca z kolei reakcją środowisk artystyczno-intelektualnych na wezwanie Denga Xiaopinga do „emancypacji umysłów”) opierała się na zawoalowanym, metaforycznym rozliczeniu bezpośrednio poprzedzającej ją epoki Rewolucji Kulturalnej. Tę ogromną traumę społeczną w wymiarze kulturowym definiuje całkowita dominacja poetyki polityczności w aktywnościach twórczych i komunikacyjnych (brutalnie i konsekwentnie dążąca do wyrugowania poetyki prywatności) oraz dominacja umasowionej kultury popularnej, eliminująca wszelkie inne formy wytwórczości i uczestnictwa w kulturze. Aby odnieść się do rejestrów kultury wysokiej operującej kodami bardziej zniuansowanymi niż symulakryczne wizje komunistycznego rajy na ziemi i Wielkiego Sternika – ojca narodu, tj. aby je zakwestionować, wydrwić, obalić lub też kontynuować twórczo i w zgodzie z duchem nowych czasów, artyści i intelektualiści chińscy lat osiemdziesiątych cofali się do okresu modernizmu, koncepcji wykwitłych na gruncie kampanii „100 kwiatów” oraz dyskusji początku lat sześćdziesiątych, kiedy to na krótki czas po tragicznym fiasku Wielkiego Skoku Naprzód Mao Zedong musiał usunąć się w cień, pozostawiając pole do organizacji życia społecznego i myślenia ideologicznego przywódcom takim jak Zhou Enlai, Liu Shaoqi oraz Deng Xiaoping. Podstawowa zależność wiążąca sztukę i społeczeństwo, tj. fakt, że wytwórczość była organizowana, zarządzana i oceniana przez instytucje władzy, nadal jednak pozostawała w mocy w okresie post-maoistowskim. Schematy działań twórczych (w tym praktyka animacji filmowej) oraz ujawniające się w nich efekty ideologiczne podlegały transformacji, której aspiracje i limity wyznaczała trajektoria transformacji systemowej. W warunkach socjalistycznej gospodarki towarowej, jakości immanentne dla sztuki komunistycznych Chin, tj. masowość i propaganda, odnajdywały się w efektach ideologicznych nowego rodzaju chińskiej obrazowości i dyskursywności. Podobnie do systemu „Nowej Ery” przyjmowały one charakter hybrydalny, integrujący upolitycznioną masowość z komercjalizacją, zaś propagandowy charakter treści tekstów kultury i aktów twórczych łącząc ze zjawiskami promocji, marketingu, aplikowalności rezultatów postępu technologicznego.

91 Stefan R. Landsberger, *The Deification of Mao...*, dz. cyt., s. 9.

Analizując teksty kultury jako manifestacje zideologizowanych i dynamicznych relacji sztuki i społeczeństwa należy wziąć pod uwagę kluczowe spostrzeżenia poczynione przez Franza Schurmana w odniesieniu do konstrukcji, jaką jest XX-wieczny chiński komunizm. Na poziomie ogólnym rozumienia ideologii Schurmann dostrzegał jej dwuaspektowość, mówiąc o ideologii czystej (*pure ideology*; w przypadku chińskim była to teoria/ *lilun*/ 理论, czyli koncepcje marksizmu-leninizmu wyselekcjonowane na podstawie aplikowalności w specyficznych warunkach kulturowo-historycznych). W czystej ideologii zawierają się idee legitymizujące ideologię praktyczną (*practical ideology*, myśl/ *sixiang*/ 思想⁹²), która nadaje ramy działaniom wynikającym na zasadzie konsekwencji z przyjętego światopoglądu. Schurmann wydał swoje studium nad ideologią i organizacją społeczną ChRL w 1968 roku. W tamtym momencie tak opisywał relację pomiędzy aspektami czystej i praktycznej ideologii:

Tworzenie myśli Mao jest ciągłym procesem bez jakiegokolwiek przewidywalnej konkluzji. Unifikacja teorii i praktyki postępuje tworząc myśl. Nowe pokolenie rewolucyjne jest poinstruowane, aby robić coś więcej niż tylko czytanie myśli Mao Zedonga. Są ponaglani do używania jej jako modelu dla łączenia teorii i praktyki, a także do rozwijania światopoglądu, w którym ideologia staje się centralną częścią codziennego życia i pracy.⁹³

Żywotnym problemem twórców kultury i organizacji społecznej Chin post-maoistowskich stało się pytanie o możliwość zachowania autorytetu doktryny jako konstruktu legitymizującego władzę, regulującego stosunki społeczne, określającego specyficzny charakter Chin w kontaktach międzynarodowych itp., przy jednoczesnym „dezaktywowaniu” w myśli Mao Zedonga tych jej aspektów, które prowadziły do zagrażającej tkance społecznej totalności ideologizacji. Materiałem źródłowym, wobec którego weryfikowany jest ideologiczny wymiar produkcji filmowej animacji są w tej pracy zasadnicze dla interpretacji doktryny teksty autorstwa Mao Zedonga, Zhou Enlaia, Jiang Qing oraz Denga Xiaopinga. Prezentowane szerokim masom bądź wybranym kadrom na różnych etapach historycznego rozwoju Nowych Chin, do pewnego stopnia teksty te ujawniają indywidualne poglądy swych autorów, ale w żadnym wypadku nie kwestionują ich mentalnej podległości wobec „Myśli Mao Zedonga” (*mao zedong zhuyi*), doktryny o tyle specyficznej, że nigdzie w istocie nieskodyfikowanej. Pomimo wydania prac Mao w opasłych tomach „dzieł zebranych”⁹⁴, to nieuwzględnione w nich, liczne jego dyrektywy, referaty, listy do kadr – a przede

92 Franz Schurmann przybliżyła różnicę znaczeniową słów „zhuyi” (主义) i „sixiang” (思想) używanych w języku chińskim na określenie „myśli”, „ideologii” (czy też funkcjonujących jako sufiks „-izm”). We współczesnej literaturze politologicznej w odniesieniu do „Myśli Mao Zedonga” najczęściej pojawia się słowo „zhuyi”. Zob. Franz Schurmann, *Ideology and Organization in Communist China*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1968, s. 31.

93 Tamże, s. 29-30.

94 Pekinckie wydawnictwo Foreign Language Press opublikowało dziewięć tomów tekstów zebranych Przewodniczącego w tłumaczeniu na angielski (publikowane od 1965 do 1977). Foreign Language Press wydawało także myśli Zhou Enlaia, Denga Xiaopinga i innych znaczących przywódców partyjnych. Polski przekład czterech tomów ukazał się w 1953 roku.

wszystkim zbiór cytatów zawarty w „Czerwonej książeczce” zredagowanej przez Lin Biao w roku 1964, funkcjonowały przez lata jako teksty znaczące, wskazówki konieczne do zrozumienia „myśli Mao Zedonga”, ale także wyzwanie, zachęta i przestroga, aby pozostawać czujnym, gotowym na ciągłą rekonstrukcję i reorientację myślenia. Tym, co okazało się w doktrynie trwałe jest przekonanie o organizacji świata opartej o radykalną polaryzację (walka klas, teoria sprzeczności), analiza zjawisk oraz praktyka dnia codziennego wymagały jednak ciągłej aktualizacji i korekty przekonań uprzednich. Chińskie dyskursy krytyczne i artystyczne okresu maoistowskiego ujawniają napięcia pomiędzy potrzebami antycypacji założeń interpretacyjnych treści doktryny, a petryfikacji ustanowionych w jej ramach wzorów działania. Ekspresja post-maoistowska odziedziczyła tę dyskursywną skłonność, a nowe warunki polityczno-społeczne sprawiły, że w języku filmu animowanego zaczęły kształtować się obszary ambiwalencji znaczeniowej osiąganey przy pomocy metafor wizualnych i eksploracji potencjału tkwiącego w synkretycznej naturze medium.

Znaczenia ideologii praktycznej, jakie manifestują się w klasycznej chińskiej animacji określone są na tle szerszych, istotnych kontekstów historii politycznej i kulturowej. *Kontekstualizacja jest konieczna dla rozumienia historycznego*⁹⁵, pisał Dominik LaCapra, dostrzegając zasadniczą rolę tej metody w procesie integrowania badań historycznych z problematyką doświadczenia, przeżycia, traumy, mikrohistorii. Kontekstualizacja posiada wysoką moc objaśnialności wydarzeń historycznych, gdyż zmusza badacza do zachowania dystansu w stawianiu twardych hipotez o przełomowości i wyjątkowości pewnych faktów i tekstów, co często zdarza się w badaniach filmoznawczych, wyabstrahowanych z materii rzeczywistości, zanurzonych w światach filmowej iluzji budującej wrażenie rzeczywistości. Socjo-polityczna kontekstualizacja badań historycznych obecna jest w refleksji wschodnioeuropejskich badaczy animacji⁹⁶, w większości jednak zmierzających w kierunku rozważań hermeneutycznych. Ukontekstowanie badań historyczno-filmowych generuje mapy zależności pozwalające zlokalizować twórczość filmową jako element systemu społecznego (podtrzymujący lub kwestionujący zasady organizacji), współzależny z oddziałującymi na system przemianami politycznymi, ekonomicznymi, kulturowymi, technologicznymi. Z drugiej zaś strony kontekstualizacja wspiera postawy zdroworozsądkowego relatywizmu badawczego. Dobrą ilustrację tego problemu może dać *casus* animacji artystycznej, jaka rozwinęła się w ChRL w latach osiemdziesiątych. W kontekście

95 Dominick LaCapra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca 2004, s. 29.

96 Wśród współcześnie aktywnych akademików z regionu można wymienić naukowców z Polski (Marcina Giżyckiego, Bogusława Zmudzińskiego, Pawła Sitkiewicza, Michała Bobrowskiego), Estonii (Ülo Pikkova), krajów byłej Jugosławii (Midhata Ajanovića Ajana, Hrvoje Turkovića, Adrijanę Ruzić, ale także dyrektora słoweńskiej filmoteki, Igora Prassela), Rosji (Mikhaila Gurevicha), jeśli by zaś brać uwagę wkład kuratorów programów filmowych w problematyzowanie wiedzy historycznej lista ta byłaby zdecydowanie dłuższa.

historycznego funkcjonowania systemu animowanej kinematografii, modernizujące język animacji filmy A Da i jego współpracowników odegrały rolę przełomową i pionierską wobec współczesnej animacji niezależnej. W kontekście funkcjonowania studia w danym momencie historycznym (dekada lat osiemdziesiątych) stanowiły one ułamek produkcji studia szanghajskiego, znaczący o tyle, że przykuwający uwagę międzynarodowej publiczności festiwalowej, a więc pozwalający strukturom kinematografii animowanej włączyć się w politykę „otwarcia”. W innym jeszcze kontekście, który zachodnie studia nad Chinami uznają za zasadniczy, tj. na tle fermentu intelektualno-artystycznego epoki („Gorączka Kulturalna”), artystyczna animacja spod znaku A Da w toku analizy okazuje się mijać z rozpalającymi umysły artystów i akademików założeniami sztuki eksperymentalnej i awangardowej. Kategorie takie jak przełomowość, modernizacje, otwarcie, artyzm, eksperyment aplikują się w dyskusji krytycznej wokół dorobku filmowego wyjątkowego twórcy, jakim był A Da, w swojej sumie ujawniają jednak względność kryteriów i ocen.

Kolejne rozdziały pracy przedstawiają historyczne rozumienie ideologicznych inklinacji trendów i tendencji klasycznej chińskiej animacji przy pomocy szerokiej siatki historyczno-kulturowej ukontekstowiającej produkcję animowaną. W każdym z rozdziałów inne aspekty pracy ideologizacji rzutujące na jej praktyczne rozwiązania stanowią oś, wokół której sytuują się przywoływane konteksty, jak choćby gatunkowa i techniczna różnorodność sztuki *manhua* (część pierwsza), funkcjonowanie maoistowskiej dyplomacji kulturalnej i dyseminacji *soft-power* (część druga), warunki chińskiego historycyzmu w ujęciu porównawczym (część trzecia), praktyki artystyczne okresu Gorączki Kulturalnej (część czwarta). Zgodnie z napomnieniami LaCapry (*Lecz wyłącznie jako tryb wyjaśniający lub gdy przerost kontekstualizacji [overcontextualization] posunięty jest do ekstremum, dochodzi do wyłączenia aktywnego rozumienia, staje się działaniem wątpliwym*⁹⁷), kontekstualizacja stanowi istotne, lecz jedynie referencyjne tło badań. Celem analiz materiału filmowego jest bowiem uszczegółowienie kluczowego zjawiska XX-wiecznej wizualności chińskiej, tj. sposobów, poprzez które w obiektach produkcji kultury manifestowały się procesy negocjacji znaczeń, tożsamości i wartości pomiędzy sztuką dążącą do autonomiczności, doktryną ustanowioną jako dominującą oraz masowym społeczeństwem wciąż od nowa definiującym swą podmiotowość.

Ryzyko przerostu znaczenia kontekstualizacji dla badań, ograniczane jest poprzez konsekwentne zadawanie pytań i artykułowanie możliwych sposobów interpretacji diskutowanych zjawisk w odniesieniu do materii filmu animowanego. Inicjalne założenie czynione wobec animacji podąża za klasycznymi już w tym momencie rozważaniami Marca Ferro akcentującego status filmu

97 Dominick LaCapra, *History in Transit...*, dz. cyt., s. 29.

jako Historii, świadectwa, z którego wyłuskać można prawdy o rzeczywistości społecznej, politycznej i kulturowej społeczeństwa, w którego instytucjach film powstał. Nawet jeżeli wyekstrahowana z obrazu prawda pozostaje w istocie dziełem manipulacji (np. propagandą), to w filmie zawiera się potencja do „zniszczenia sobowtóra”⁹⁸ tworzonego przez systemowe instytucje. Widz (specyficzny historyk) uaktywnia ową potencję poddając film krytycznej analizie. W tym sensie filmy współtworzą wydarzenia historyczne i reprodukują aktualne wzorce rozumienia historycznego. Analiza filmu jest więc drogą do rewizji mechanizmów historycznego poznania, wspiera pracę wytwarzania i rozpoznawania „nowej historii”: *Analizując struktury zamiast wydarzeń, historyk interesuje się zjawiskami trwałymi, niewidocznymi mutacjami, długim trwaniem, co w konsekwencji spycha nieco w cień inne rejestry rzeczywistości*⁹⁹. Tym innym rejestrem rzeczywistości jest doświadczenie filmu – akt twórczy, produkcja realizowana w ramach systemu, krytyczna recepcja. We wszystkich tych aspektach doświadczenia zawierają się wskaźniki informujące o historycznym wymiarze momentu powstania i sposobów zbiorowego rozumienia przedstawianej w filmie historyczności. Film zarówno wskazuje na aktualne rozumienie wydarzeń oraz kierunki przyszłych dociekań, jak i rekapitułuje wyobrażenia o celowości i znaczeniach wydarzeń minionych. Te spostrzeżenia stają się szczególnie istotne, gdy analizie poddawane są filmy tematyzujące rewolucję, wojnę z Japończykami oraz wojnę z Kuomintangiem.

Cztery filmy analizowane w części pierwszej ujawniają specyficzne transformacje estetyki i dyskursów (od surrealistycznej karykatury po rewolucyjny, brutalny realizm wojennego filmu przygodowego), które z jednej strony naturalnie wiążą się ze zmiennymi okolicznościami stanowiącymi o treści doktryny, ale także naświetlają zmienność chińskiego aparatu produkcji w kształtowaniu opowieści mitycznej o początkach Nowych Chin. Pomiędzy 1947 a 1973 rokiem znaczącym modyfikacjom poddana została nie tylko estetyka rewolucyjnego filmu lalkowego, ale także kościec narracyjny, tj. elementy zasadnicze dla klarowności propagandy tematyzującej najważniejszy symbolicznie moment historyczny – początek państwowości komunistycznej. W historii filmu animowanego – mikrohistorii chińskiej wizualności – ujawnia się cecha, którą podsumować można słowami historyczki sztuki, Elizabeth Perry: *Idea tradycji rewolucyjnej jest z natury ironiczna. Rewolucje czyni się z zamiarem przejęcia tradycji, nie zaś otoczenia ich czcią. Lecz państwa narodowe zrodzone z rewolucji konstruują mity o swych historycznych początkach i dziedzictwie politycznym, które okazują się równie potężne i trwałe, co sprzeczne i kwestionowalne*¹⁰⁰.

98 Marc Ferro, *Film jako dokument historyczny. Film jako kontranaliza społeczeństwa?*, [w:] *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 37, [pierwszy druk: Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société*, „Annales ESC” 1973, nr 28(1), s. 109-124].

99 Tamże, s. 36.

100 Elizabeth J. Perry, *Anyuan: Mining China's Revolutionary Tradition*, University of California Press, Berkeley, Los

Zadając pytania o procesy konstytutywne dla narracji o historii chińskiej animacji badacz odkrywa niezwykle interesujące pola możliwej rewizji historyczności wpisanej w doświadczenie filmu. Przełomowość pewnych dzieł, formowanie się kanonu w odniesieniu do specyficznych wydarzeń historycznych, czy paradygmat opisu historycznego poprzez filmografię mistrzów animacji, okazują się kategoriami niewystarczającymi do zrozumienia dynamiki rozwoju chińskiej kinematografii animowanej. Problematykę tę eksplikują rozdziały drugi i trzeci poświęcone kolejno założeniom tzw. stylu narodowego (*minzu*), wytworzonego w reakcji aparatu animowanej kinematografii na wykrystalizowanie się w ramach doktryny schematów myślenia o społeczeństwie komunistycznych Chin jako o narodzie, a także mechanizmy rewidujące dziedzictwo kulturowe w duchu ideologicznym i narodowym (filmy przepracowujące dziedzictwo). Zarówno animacje zrealizowane w technice malarskiej tuszu i wody (*shuimo donghua*), jak i *Zamęt w niebie* (adaptacja „Wędrówki na Zachód” powstała w latach 1961-1964), uchodzą za najwybitniejsze osiągnięcia klasycznej kinematografii animowanej, dla których popularnego opisu stosuje się kategorie „chińskiej esencji”, „tożsamości kulturowej”, „dziedzictwa cywilizacji”. Narodowa esencja wynika z negocjacji toczących się na styku interpretacji doktryny, ambicji artystów i oczekiwań widzów. Rezultaty owych negocjacji nie zostają ograniczone do wymiaru propagandowej retoryki. Filmy zrealizowane w technice *shuimo donghua* oraz adaptacja opowieści o Małpim Królu w reżyserii Wana Laiminga wręcz omijają uproszczone dyskursy propagandowe. Ingerencje ideologiczne wdrożone zostają w materię filmu animowanego, co ujawnia się w wyniku bliskiej lektury tekstu oraz rekonstrukcji procesu powstawania techniki.

W tym wymiarze badań dostrzegalna jest wartość studiów nad animacją chińską dla niuansowania problematyki teorii filmu animowanego. Często tu przywoływana problematyka realizmu filmu animowanego osadzana jest w studiach nad animacją w ramach disnejowsko-socrealistycznej dychotomii, podczas gdy uwidocznione w procesie analizy chińskie wzorce wskazują na możliwość i funkcjonalność innych modeli. Monopol autorskiego paradygmatu w nauczaniu o historii animacji i studiów teoretycznych w świetle realiów chińskiego filmu klasycznego zostaje zasadniczo podważony. Świat Zachodu uznał Te Weia (wieloletniego kierownika artystycznego studia) za nestora i mistrza w rozumieniu, jakie temu terminowi nadało zachodnie filmoznawstwo. Wkład Te Weia w realizację filmów *shuimo donghua* jeśli nie kontrowersyjny, to co najmniej jest ambiwalentny. Uznanie jego wiodącej roli w tych produkcjach pozostaje jednak w mocy, jeżeli uwzględnić dominujący paradygmat kultury maoistowskiej, tj. kolektywizm. Dla animacji powstającej przy współpracy mniej lub bardziej szerokich zespołów profesjonalistów, dezintegracja figury autora mogłaby okazać się drogą do ujawnienia

Angeles, London 2012, s. I.

dywersyfikacji ról i relacji zawodowych konstruujących środowisko animatorów.

W części trzeciej dużo miejsca poświęcono analizie narratologicznej filmu *Zamęt w niebie* (czy raczej filmów, gdyż adaptacja Wana Laiminga składa się z dwóch autonomicznych, choć silnie ze sobą związanych części) prowadzonej zgodnie z metodą wypracowaną przez Ricka Altmana („A Theory of Narrative”¹⁰¹). Altmanowska koncepcja ma charakter pragmatyczny. W narracji (praktyce opowiadania) wyróżnia trzy obszary poddawane refleksji i analizie: materiał opowiadania (minimalny zbiór cech tekstu, które generują opowiadanie), aktywność narracyjną (inicjowana przez narracyjną instancję obecną w tekście, która prezentuje i organizuje materiał opowiadania), aktywność czytelnika (praktyki odbioru, z których wyłaniają się procesy interpretacyjne). Tak zorganizowana analiza służy ujawnieniu transformacyjnego charakteru praktyki narracyjnej, co oznacza, że w prowadzeniu i dekodowaniu schematu opowiadania twórca/czytelnik/widz koncentrują się na relacjach pomiędzy bohaterami, a wydarzeniami jako integralnie powiązanymi, generującymi znaczenia, emocje i jakości tekstu. Definicja Altmana przekracza schematy opowiadania koncentrujące się bądź to na „agencie” (wykluczając znaczenie „akcji”) bądź na konwencjach strukturalnych „zmiany” (wykluczających znaczenie „różnicy”). Ujęcie takie zdaje się wychodzić naprzeciw potrzebom analizy i interpretacji filmu animowanego, w którym emocjonalne napięcia i intelektualne interpretacje wynikają z indywidualnych procesów mapowania wizualnych transformacji. W metamorfozach animowanych obrazów tkwią informacje o naturze postaci, istocie wydarzeń, organiczności relacji bohatera i świata przedstawionego. *Animacja to medium, które czyni możliwym multiplikowanie stylów i podejść do opowiadania historii lub też ekspresji partykularnych myśli i emocji*¹⁰², pisał Paul Wells. Teoria opowiadania Ricka Altmana integruje zarysowaną przez Wellsa alternatywę obdarzając badacza narzędziami, poprzez które „ekspresja partykularnych myśli i emocji” zostaje włączona w definicję znaczących elementów konstrukcyjnych narracji. W studium przypadku, jakim uczyniono film *Zamęt w niebie* proces analizy narratologicznej konieczny jest do podjęcia decyzji interpretacyjnych. W literaturze przedmiotu i tekstach źródłowych ocena ideologizacji filmu (filmów) Wana Laiminga waha się pomiędzy skrajnościami – z jednej strony mowa jest o pełnym podporządkowaniu doktrynie, z drugiej o próbach artystycznej rebelii. Kontrowersje interpretacyjne budzi przede wszystkim zakończenie filmu zmienione względem literackiego oryginału (w adekwatnym epizodzie „Wędrówki na Zachód”, Małpi Król Sun Wukong przegrywa walkę z Jadeitowym Cesarzem, tymczasem w animowanej adaptacji Cesarz zmuszony jest przez zwycięską Małpę do ucieczki z pałacu). Szczegółowa analiza narracji *Zamętu w niebie*, która koncentruje się na interakcjach

101 Rick Altman, *A Theory of Narrative*, Columbia University Press, New York 2008.

102 Paul Wells, *Understanding Animation*, dz. cyt., s. 68.

wynikających ze scenariusza oraz przyjętych rozwiązań wizualnych ujawnia jednak obecność w filmie (filmach) „trzecią drogę” interpretacyjną, której kierunkowskazami są eskapizm, autorski indywidualizm i wyrafinowane redefinicje klasycznych tradycji sztuki ludowej.

Specyfika materiału dyktuje wybory metodologiczne dostępne w ramach katalogu perspektyw funkcjonujących w obszarach wyznaczonego kierunku badań, tj. pracy krytyki i rewizji ustaleń dokonanych na gruncie historii filmu animowanego. Klasyczna chińska animacja nie została jeszcze dotąd gruntownie opisana. Stosowane w rozpoznawaniu wiedzy o niej schematy poznawcze oraz dostępny zasób informacji reprodukuje się w literaturze przedmiotu. Badania mające na celu rewizję zarówno stanu wiedzy zachodnich studiów nad animacją chińską, jak i procesów kanonotwórczych wraz z interpretacjami poszczególnych filmów reprezentatywnych dla szerszych trendów chińskiej kinematografii animowanej, winny także uwzględniać proces wkroczenia chińskiej animacji do systemu dystrybucji (tj. uwzględniać globalny zasięg filmu animowanego). W ten bowiem sposób refleksji także zostaje poddana problematyka wytwarzania wiedzy historyczno-filmowej. Punktem wyjścia dla takiego działania staje się historia festiwalu filmowego, które ukonstytuowały ramy współczesnej, globalnej dystrybucji, wnosząc w ten system elementy takie jak prestiż, ekskluzywność, współpraca artystyczna, itp. Studia nad festiwalami filmowymi (*film festival studies*)¹⁰³ wykazują charakter interdyscyplinarny i czerpią swoje perspektywy z socjologii, ekonomii, historii kultury, antropologii, politologii, itp. Przedmiot namysłu badaczy festiwalu nie jest jednorodny. Festiwale nie tylko bowiem różnią się rozmiarami, politykami programowymi i lokalnymi uwarunkowaniami, ale na ich rozmaity kształt zasadnicze znaczenie wywiera sama geneza organizacji wydarzenia. Historia kina wytwarzająca się w ramach festiwalu głównonurtowych jawi się jako odmienna, a czasem wręcz całkowicie sprzeczna z historią zapisaną w katalogach festiwalu niezależnych¹⁰⁴.

103 Interdyscyplinarna refleksja nad kulturową, ekonomiczną i historyczno-filmową rolą festiwalu jest stosunkowo młodą subdyscypliną filmoznawstwa. Wśród czołowych postaci wykuwających jej podstawy teoretyczne i metodologiczne wymienić należy badaczki takie jak Dina Iordanova, Marijke de Valck i Skadi Loist. Istotną bazę bibliograficzną czytelnik odnaleźć może na stronie internetowej sieci badawczej Film Festival Research Network (FFRN), założonej przez de Valck i Loist (www.filmfestivalresearch.org). Wśród istotnych pozycji książkowych warto sięgać do: Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007; seria *Film Festival Yearbooks*, Dina Iordanova [red.], St. Andrews Film Studies, St. Andrews 2009-2013; *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Jeffrey Ruoff [red.], St. Andrews Film Studies, St. Andrews 2012; Peter Bosma, *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives (Short Cuts)*, Columbia University Press, New York 2015; *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist [red.], Routledge, New York 2016.

104 W odniesieniu do festiwalu filmów animowanych ogólnie charakterystyki festiwalu głównonurtowych i niezależnych można przyjąć za Marcinem Giżyckim: (...) *wiele festiwalu jest organizowanych ponieważ lokalna, często akademicka, społeczność jest sfrustrowana nie mając dostępu do filmów artystycznych, szczególnie eksperymentalnych i animowanych; (...) duże, głównonurtowe festiwale stały się ofiarami własnej popularności i obecnie są zbyt skłonne do rywalizacji i zbyt konserwatywne, jeśli nie po prostu zbyt komercyjne dla wielu niezależnych filmowców*, Marcin Giżycki, *Just What Is It That Makes Today's Animation Festivals So Different, So Appealing?*, [w:] *Coming Soon to a Festival Near You...*, dz. cyt., s. 60.

Dla animowanej formy krótkometrażowej festiwale filmowe tworzą główny obieg dystrybucyjny, zapewniający dochód i rozpoznawalność, ale skala tej cyrkulacji nie jest porównywalna z zasięgiem dystrybucji kinowej, z której krótki metraż animowany jest praktycznie wyłączony¹⁰⁵. Pełnometrażowe projekty artystyczne skazane są na rywalizację z rozrywkowym przemysłem kina dziecięcego, którą w świetle statystyk pokazów, jakie analizuje kinowa branża dystrybucyjna, niemal bez wyjątków przegrywają. Podobne mechanizmy ujawniają się w obiegu dystrybucji telewizyjnej. Brak odgórnej polityki subsydiarności w dystrybucji form artystycznych (model amerykański) bądź jej ograniczoność i warunkowość (modele funkcjonujące w Unii Europejskiej), sprawiają, że festiwale są obszarami, w których testuje się autorskie manifesty oraz nowatorskie rozwiązania narracyjne, estetyczne i percepcyjne, a jednocześnie dla przeważającej większości filmowców określają one szczyt możliwości w zakresie upowszechniania ich sztuki. W ten sposób obieg festiwalowy wspiera procesy konwencjonalizacji strategii narracji i reprezentacji oraz mechanizmy petryfikujące animowane stylistyki.

Wpływ festiwalowej cyrkulacji na pozostałe fenomeny branży filmowej (wraz z jej historycznymi i współczesnymi „przyległościami”, jak np. telewizja, internetowe platformy streamingowe, parki rozrywki, itd.) jest ograniczony (działa tu zasada ekskluzywności), co nie umniejsza jednak znaczenia obiegu festiwalowego. Należy jednak podjąć się redefinicji kryteriów, wobec których znaczenie to jest określane. Paradoks ujawniający się w studiach nad animacją polega na tym, że w wysiłku analizy procesów kanonotwórczych koncentrują się one na konkursowych werdyktach, z rzadka zaś badacze poświęcają uwagę procesom selekcji, formowania programów retrospektywnych oraz pozakonkursowych prezentacji nowych nurtów. Tymczasem, z czego zdają sobie sprawę praktycy organizacji festiwalowej, werdykty jurorskie najczęściej są kompromisowym rezultatem zderzenia partykularnych preferencji wąskiego grona eksperckiego, podczas gdy w szeroko zakrojonym programowaniu tzw. „wydarzeń towarzyszących” ujawniają się zjawiska estetyczne i tematyczne, które w danym momencie najbardziej interesują krytyków i publiczność. Postulat rekonstruowania programów dodatkowych jako działania równoważnego z namysłem nad decyzjami jurorskimi nie oznacza deprecjacji historycznego znaczenia werdyktu. Idea nagrody posiada niepodważalną moc symboliczną, a drogę do kompromisu jurorskiego mogą konstituować zasadnicze dla danego okresu spory teoretyczne, estetyczne czy światopoglądowe. Postulat ten zakłada jedynie, że choć historię (także historię filmu) piszą zwycięzcy, to przecież zmiany społeczne, polityczne i kulturowe w ramach systemów wartości, prowadzące do zwycięstw jednych idei nad drugimi, wyraźniej ujawniają się jako złożone, usieciowione, dynamiczne, a

¹⁰⁵ Znaczącym wyjątkiem są metody dystrybucji „dodatków” przed regularnymi seansami, specyficzne dla krajów socjalistycznych, w których jednak po transformacji 1989 roku z takiego modelu dystrybucji zrezygnowano.

czasem wręcz zaskakująco spontaniczne, jeśli analizie poddawane są zjawiska marginalne z perspektywy konwencjonalnych narracji historycznych.

Narzędzia analizy festiwalowych materiałów archiwalnych („materiałów ulotnych”, *ephemera material*) umożliwiają realizację powyższego postulatu, przy czym badacz musi uczynić pewne konieczne założenie wstępne o ograniczoności archiwum. Z jednej strony, archiwum festiwalowe, jak wszelkie inne kolekcje muzealne czy biblioteczne, obarczone jest poznawczym „grzechem pierworodnym” niekompletności zbioru. Z drugiej zaś, [Ś]wiadectwa przeszłości dostępne interpretacji i doświadczeniu czytelników skażone są, (...), w efekcie napięć władzy, sprzeczności i determinant funkcjonujących w ramach superstruktury. Świadectwo istnieje albo nie istnieje po części dzięki przypadkowi, ale przede wszystkim – na mocy strategii dominującej ideologii¹⁰⁶. Znaczenie „materiałów ulotnych” zajmuje badaczy studiów nad festiwalami filmowymi, stan tych badań podsumowuje Greg Zielinski:

(...) festiwale generują znaczne ilości prozy: przewodniki po programie, plakaty, reklamy, reportaże dziennikarskie, itd. (Dyan 2000; Elsaesser 2005). Twierdzę, że powinno się [te badania - dop. OB] rozszerzyć do szerokiego sensu tekstu, aby obejmował różne typy dokumentów audiowizualnych, wiele z nich o charakterze efemerycznym, spoza medium druku. Festiwal produkuje własne efemery, materiały archiwalne, które oddają jego etos, a nawet wewnętrzne sprzeczności, jego zasady programowe, społeczne i polityczne konteksty.¹⁰⁷

W dobie polityki reformy i otwarcia chińska kinematografia animowana wkroczyła w obszar międzynarodowej dystrybucji festiwalowej. Chińskie *entrée* ograniczyło kilka czynników, przede wszystkim dyspozycje ideologiczne (wybór filmów zgłaszanych do selekcji konkursowych oraz delegatów reprezentujących kino chińskie zagranic  musi  znaleźć akceptacj  urzędów centralnych) oraz zdolności poznawcze i umiejętności prowadzenia relacji międzynarodowych przez selektorów i widzów. Jeśli patrzeć na historj  festiwalową jedynie poprzez pryzmat werdyktów można by dojsć do wniosku, że epoka otwarcia nie zmieniła dominującego w okresie maoistowskim paradygmatu izolacji. Wniosek taki staje się b dny w perspektywie szerokiego spojrzenia na „materiały ulotne” odnajdywane w archiwach festiwali Annecy (Francja) oraz Animafest Zagrzeb (Chorwacja). Decyzje programowe podejmowane we Francji i Jugosławii informowały też stron  chińską o eksportowym potencjale animacji z ChRL zarówno w jej artystycznym, jak i komercyjnym wymiarze. Historia chińskiego filmu animowanego odczytywana z katalogów festiwalowych lat osiemdziesiątych stanowi pewien interesujący suplement do

106 Janet Staiger, *W stron  historyczno-materialistycznych badań nad recepcj  filmu*, [w:] *Film i historia. Antologia*, Iwona Kurz [red.], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 132, [pierwszy druk: Janet Staiger, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992, szczególnie rozdział 4: *Toward a Historical Materialist Approach to Reception Studies*, s. 79-98].

107 Greg Zielinski, *On studying film festival ephemera: the case of queer film festivals and archives of feelings*, [w:] *Film Festivals. History...*, dz. cyt., s. 147-148.

oficjalnych narracji badań historyczno-filmowych, ale także opisuje reguły międzykulturowego dialogu artystyczno-politycznego, prowadzonego w czasach globalnej transformacji.

Autorka tej pracy odbyła tygodniowe kwerendy archiwalne w siedzibach obu festiwali w roku 2017. W rozdziale czwartym analiza materiałów, z którymi zapoznała się w trakcie owych kwerend stanowi kanwę opowieści o rozwoju dialogu pomiędzy indywidualizującą się grupą chińskich artystów animacji, a środowiskami artystycznej animacji Zachodu, dla których ze względu na uwarunkowania systemowe centralną sceną działań jest Europa. W historii zachodniej artystycznej animacji lata osiemdziesiąte to okres, w którym europejskie tradycje festiwalowe ulegały przemodelowaniu w kierunku komercjalizacji. Archiwa Annecy i Animafestu zostały wybrane do badań z dwóch powodów. Po pierwsze, udział animacji chińskiej w programach tych właśnie festiwali zapoczątkował międzynarodową cyrkulację produkcji z ChRL. Po drugie, jako dwa najstarsze festiwale na świecie¹⁰⁸, te właśnie organizacje posiadają wysoką zdolność kanonotwórczą. Do dziś przynoszą one prestiż, w latach osiemdziesiątych tym większy, że ówczesna festiwalowa mapa obejmowała znacznie mniejszą liczbę festiwali niż współcześnie. Dobry stan archiwum festiwalu Animafest jest zasługą wieloletniej koordynatorki biura programowego, Margit Buby Antauer. Dostępne „materiały ulotne” uporządkowane są chronologicznie, co więcej pod redakcją Antauer w roku 2002 ukazała się publikacja „Z... is for Zagreb” (oryg. „Z znači Zagreb”, słynny slogan zagrzebskiego studia i festiwalu)¹⁰⁹ podsumowująca treści produkowanych przez festiwal biuletynów. Archiwum festiwalu Annecy niestety nie jest równie systematyczne, co zbiory zagrzebskie. Nieskategoryzowane różnego rodzaju dokumenty, druki festiwalowe, promocyjne gadżety oraz inne memorabilia zostały umieszczone wspólnie w pudłach podpisanych „Chiny”. Archiwum Annecy jest przepastne i można zakładać, że w boksach określonych nazwami innych kinematografii znaleźć można by było materiały uzupełniające opowieść o funkcjonowaniu festiwalu na poziomie organizacji i prac kuratorskich.

108 Francuski festiwal wyewoluował z klubu filmowego w Savoie, którego działacze w połowie lat pięćdziesiątych podjęli współpracę z organizatorami „Dni Kina” („Journées du cinéma”) w Annecy powołując wydarzenie „Jica”, czyli „dni animacji” („Journées internationales du cinéma d’animation”). Pierwsze „dni animacji” odbyły się w 1956 roku jako część festiwalu w Cannes. W 1959 „Jica” przeniosła się do Annecy, od 1960 roku w program wydarzenia wprowadzono pokazy konkursowe. W tym czasie powołano też międzynarodowe stowarzyszenie ASIFA, które wyznaczyło instytucjonalne standardy organizacji festiwalowej. W 1972 roku w wówczas jugosłowiańskim Zagrzebiu zorganizowano pierwszą edycję festiwalu Animafest, któremu od początku patronowała ASIFA. Oba festiwale organizowane były w trybie biennale, uzupełniając w ten sposób kalendarz dystrybucyjny oraz ułatwiając twórcom ze wschodniej strony Żelaznej Kurtyny udział w międzynarodowym obiegu festiwalowym. Podstawową zasadą „kohabitacji” Annecy i Animafestu była reguła, że film pokazywany w konkursie jednego z nich, nie mógł powtarzać się w konkursie drugiego, natomiast festiwale organizowały prezentacje laureatów i zwycięzców ostatniej edycji partnera. Pod auspicjami ASIFA powołano także kolejne istotne ośrodki animacji artystycznej, promujące tę formę filmową na kontynencie amerykańskim (festiwal w Ottawie) i azjatyckim (festiwal w Hiroshimie).

109 *Z... is for Zagreb/ Z znači Zagreb 1972-2002. History Companion/ Priručnik za sjećanje*, Margit Buba Antauer [red.], 15. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2002.

Festiwale w Annecy i Zagrzebiu, organizowane pod auspicjami Międzynarodowego Stowarzyszenia Filmu Animowanego ASIFA (*Association Internationale du Film d'Animation*), wyznaczyły trendy recepcji oraz etykietę dystrybucji i promocji. Poszukując „prawdy w faktach” zamkniętych w archiwach badacz odnajduje szczątki wiedzy o minionych aspiracjach organizacyjnych, czynnikach determinujących prace kuratorskie, retoryce autoprezentacji stosowanej przed twórców i producentów w konfrontacji z mediami i jurorami (gremiami wpływającymi na budowę kanonu). Jednocześnie specyfika festiwalowego „czasu świętego” sprawia, że obok materiałów regulowanych zasadami promocji i informacji, archiwa festiwalowe gromadzą fotografie, zapiski, rysunki, a nawet jak okazało się w Annecy – negatywy zupełnie zapomnianego w literaturze przedmiotu filmu A Da, *Melodia obrazu* (*Hua de ge*/ 《画的歌》, 1983), które układają się w jeszcze jedną narrację historyczną. Historia filmu animowanego to także opowieść o spontaniczności wymiany artystycznej i przebiegu fascynujących swą intensywnością i wieloznacznością spotkań międzykulturowych spajanych pasją filmową, potrzebą ponadnarodowej i ponadideologicznej wspólnotowości realizującej się w akcie twórczym.

IV. Uwagi o transkrypcji, tłumaczeniach, informacje dodatkowe

Zapis chińskich nazw używanych w tekście opiera się na oficjalnej transkrypcji fonetycznej *pinyin*. Wszystkie cytaty tłumaczone są przez autorkę, chyba że w przypisie podano inaczej.

Tłumaczenia tytułów na język polski przygotowane są przez autorkę, w sporadycznych przypadkach podawane za tłumaczeniami przygotowanymi przez dystrybutorów. Tytuły polskie opierają się na tłumaczeniach angielskich funkcjonujących w literaturze przedmiotu. Jeżeli filmy nie są omawiane w literaturze przedmiotu tytuł polski odnosi się do tytułu chińskiego, tytuł angielski podawany jest za propozycjami tłumaczeń zebranych na stronie Association for Chinese Animation Studies, <http://acas.ust.hk/wp-content/uploads/2018/08/A-List-of-Chinese-Animated-Films-in-History-1.pdf>.

Rozprawa ta powstawała w toku sześcioletnich studiów doktoranckich. Na kolejnych etapach prowadzonych badań autorka reasumowała swoje ustalenia publikując w czasopiśmie i monografiach zbiorowych. Niektóre fragmenty rozprawy opierają się na istniejących tekstach, które

jednak zostały poddane gruntownej rewizji i poszerzeniu:

1. Olga Bobrowska, *Maoist Remoulding of the Legend of the Monkey King, or Analysing Ideological Implications of Wan Laiming's Havoc in Heaven*, [w:] *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński [red.], Wydawnictwa AGH, Kraków 2019, s. 83-104.
2. Olga Bobrowska, *Seeking Truth in Facts. Historicizing Chinese Animation*, [w:] *Global Animation Theory. International Perspectives at Animafest Zagreb*, Franziska Bruckner, Holger Lang, Nikica Gilić, Daniel Šuljić, Hrvoje Turković [red.], Bloomsbury, London, New York, Sydney, Dehli 2018, s. 61-82.
3. Olga Bobrowska, *Chińska esencja, zachodni trik. Malarstwo tuszu i wody w filmie animowanym*, „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 99, s. 161-171.
4. Olga Bobrowska, *Towarzysz Te Wei*, „Media – Kultura – Komunikacja społeczna” 2014, nr 10/2, s.105-123.

Podziękowania

Niniejsza praca powstawała w latach 2014-2019, w przeciągu których wiele osób i instytucji umożliwiło autorce prowadzenie badań i dyskusji nad ich przedmiotem. Szczególne podziękowania składam Profesor Alicji Helman za zaufanie, motywację oraz wsparcie merytoryczne w toku badań nad kinematografią chińską. Za istotną pomoc merytoryczną dziękuję doktor Guo Chunning (Renmin University w Pekinie), doktorowi Li Yi z Hangzhou, Zhou Zhou z Southwest Minzu University w Chengdu, Profesor Paoli Bristot (Akademia Sztuk Pięknych w Wenecji), byłym i obecnym organizatorom festiwalu Animafest w Zagrzebiu (Daniel Šuljić, Margit Buba Antauer), jak również festiwalu Annecy (Yves Nougarede, Sébastien Sperer, Nicole Salomon). Dziękuję także Georgesowi Schiwzgebelowi, Lei Leiowi, Chenowi Xi i innym artystom animacji, którzy poświęcali swój czas, aby rozmawiać ze mną o dziedzictwie chińskiej kinematografii animowanej. Dziękuję Miao Yanfengowi za gotowość do konsultacji językowych oraz wszelkie tłumaczenia, które dla mnie przygotował. Za okazane wsparcie i zrozumienie dziękuję najbliższym: Rodzicom, Teściom, Anicie Bielańskiej, Kai Kajder. Mojemu mężowi Michałowi dziękuję za wszystko.

Organizacja zrealizowanych wyjazdów badawczych we Włoszech (Centro Espressioni Cinematografiche in Udine, 2015), Francji (CITIA, Annecy, 2017) oraz Chorwacji (Animafest, Zagrzeb, 2017) była możliwa dzięki wsparciu Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w ramach działalności statutowej. W ramach wymiany bilateralnej możliwy był stypendialny pobyt na Minzu University w Pekinie w 2015 roku. Pobyty konsultacyjne odbyte w Renmin University w Pekinie i Southwest Minzu University w Chengdu w latach 2015, 2016, 2018 i 2019 możliwe były dzięki organizatorom chińskim.

**CZĘŚĆ PIERWSZA:
LALKA WALCZĄCA.
TREND PROPAGANDOWY CHIŃSKIEGO FILMU ANIMOWANEGO**

I. Film animowany w służbie mitu założycielskiego

W ramach kanonicznej narracji historii chińskiej kinematografii animowanej, „Czas Filmu” zaczął się w 1957 roku – animacja „powstała z kolan”¹, jako forma ekspresji zyskała autonomię instytucjonalną, środki produkcji, metody perswazyjne oraz narzędzia formalne, które pozwoliły twórcom filmowym wyrazić ducha, potrzeby i wartości narodu chińskiego. Te Wei, kierownik Studia Filmów Animowanych w Szanghaju, umieścił w wytwórni slogan „Droga do stylu *minzu*”, deklarując wkroczenie w nową erę kinematografii animowanej. Sytuację tę, choć faktyczną, traktować należy jako przejaw swoistego historyczno-filmowego mitu. Wyjątkowa narodowa stylistyka *minzu* krystalizowała się w umysłach i atelier filmowych na przestrzeni lat, czy wręcz dekad, a jej dojrzałe formy odbiorcy filmu animowanego mieli podziwiać dopiero krótko przed Rewolucją Kulturalną (1966). Zagadnienie stylu narodowego poddane zostanie dyskusji w rozdziale następnym, w tym miejscu przywołanie tej znaczącej historii służy egzemplifikacji specyfiki chińskiego piśmiennictwa historyczno-filmowego. Co istotne, zachodni dyskurs tak naukowy, jak i popularyzatorski, wykazywał (i wciąż wykazuje) tendencję do przejścia i reprodukcji pewnych schematów opisu. W ten sposób wyklarowała się narracja linearna, progresywna, separująca kolejne etapy rozwoju sztuki filmowej ostro zarysowanymi konturami. Jeżeli jednak pozwolić na rozmycie owych granic, ujawni się nam przestrzeń, w której wraz z unowocześnieniem i profesjonalizacją studia zachodzi wprawdzie proces progresji, lecz co istotniejsze, czy może po prostu bardziej intrygujące, na polu dociekań i poszukiwań artystyczno-intelektualnych dostrzegamy cykliczne odtwarzanie się postaw światopoglądowych, tematyki poruszanej w filmach, tropów, motywów i symboli klarownie komunikujących ideologiczne przesłania wbrew inherentnej jakości animowanego medium, która komunikat filmowy subiektywizuje, rozpraszając uwagę widza ulotnością formy, transformacyjnym charakterem obrazów, asocjacyjnym potencjałem narracji.

1 października 1949 roku Mao Zedong z tarasu na bramie Tiananmen proklamował powstanie Nowych Chin, tj. dokonał przełomowego gestu politycznego, utrwalonego zresztą na taśmie filmowej, a przez to również silnie rezonującego globalnie w mitotwórczej sieci obrazów. Nowa socjalistyczna kultura chińska ukształtowała się jednak już wcześniej. Jałową byłaby próba wskazania konkretnego momentu wyznaczającego początek stawiania jej fundamentów – w

¹ Sformułowanie to parafrazuje słynne słowa Mao Zedonga, który proklamując powstanie Chińskiej Republiki Ludowej: *zakrzyknął swym trudno rozpoznawalnym dla mieszkańca stolicy hunańskim akcentem do kilku ustawionych przed nim mikrofonów i do ponad 300 tysięcy osób zgromadzonych pod bramą na placu [Tiananmen – dop. OB]: „Chiny wstały z kolan” – Zhongguo zhanqilai le. Zob. Bogdan Góralczyk, Wielki renesans. Chińska transformacja i jej konsekwencje, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2018, s. 17.*

charakterystyczny dla chińskiej cywilizacji sposób, myśl i ekspresja socjalistyczne powstawały na zasadzie sedimentacji wartości tradycyjnych, wpływów obcych i oddolnej woli członków społeczeństwa do zinternalizowania nowych prądów. Nie można jednak odciąć się od choćby najpobieżniejszego przywołania faktów o statusie „kamieni milowych” dla rozwoju chińskiej kultury socjalistycznej: ukazanie się pierwszego numeru „Nowej Kultury” (wrzesień 1915)², Ruch Czwartego Maja (1919)³, twórczość literacka Lu Xuna⁴, gwałtowny rozwój prasy⁵ w latach dwudziestych i trzydziestych (w tym magazynów satyrycznych i kobiecych⁶), pojawienie się nurtu krytyczno-społecznego w kinie aktorskim lat trzydziestych, walka artystów pod sztandarem Ruchu Ocalenia Narodowego⁷, czy wreszcie tzw. „yan'ańskie wykłady Mao Zedonga” z 1942 roku, w których przysły Wielki Sternik wyznaczył kierunek ideologicznego i estetycznego rozwoju literatury, filmu, teatru etc. Na gruncie tych wydarzeń toczyły się nierzadko gwałtowne dyskusje dotyczące estetyki, celu działalności artystycznej oraz światopoglądu i etyki samych twórców. Na progu dwudziestego stulecia chińskie społeczeństwo stanęło przed koniecznością reorganizacji porządku społecznego zarówno w odniesieniu do wzorców stanowiących o ładzie wewnętrznym (upadek cesarstwa, bankructwo idei republikańskich), jak i stosunkach zewnętrznych (podległość narodu chińskiego wobec światowych mocarstw imperialnych, japońska inwazja). Zsinizowany

-
- 2 „Xin qingnian”/《新青年》. Opiniotwórczy magazyn wydawany początkowo w Szanghaju, potem w Pekinie, który odegrał zasadniczą rolę w inicjowaniu Ruchu Nowej Kultury i formułowaniu postulatów rozwoju nowoczesnej kultury i społeczeństwa (odrzućenie neokonfucjańskiego porządku społecznego, naukowość i krytycyzm, demokratyzacja sztuki oraz komunikacji, przede wszystkim piśmiennictwa, absorpcja zachodnich i trendów modernizacyjnych). Rząd Kuomintangu zamknął to wydawnictwo w 1926 roku.
 - 3 *Wusi yundong*/五四运动. Zainicjowane przez pekińskich studentów 4 maja 1919 roku, ogólnonarodowe poruszenie o charakterze nacjonalistycznym, antyimperialistycznym i antyfeudalnym uruchomiło lawinę wydarzeń przełomowych dla historii politycznej, społecznej i kulturalnej Chin. Jest to wielki temat studiów nad Chinami, omawiany m.in. przez: Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*, Harvard University Press, Cambridge 1960; Ssu-yü Teng, John King Fairbank, *China's Response to the West: A Documentary Survey, 1839-1923*, Harvard University Press, Cambridge 1979; *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*, Milena Dolezelova-Velingerova, Oldrich Kral, Graham Sanders [red.], Harvard University Asia Center, Cambridge, London 2001; Rana Mitter, *Gorzka rewolucja: Zmagania Chin z nowoczesnym światem*, tłum. Teresa Białogórska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008; Yu Gao, *The Birth of Twentieth-Century Chinese Literature: Revolutions in Language, History and Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2018.
 - 4 鲁迅, 1881-1936. Zbiór opowiadań Lu Xuna wydano w Polsce po raz pierwszy w 1953 roku (tłumaczenie Olgierda Wojtasiewicza i Wandy Kindler, Czytelnik). Wydawnictwo Dialog wydało jego zbiór opowiadań w 2015 roku oraz „Prawdziwą historię A Q” w roku 2017, obie pozycje w tłumaczeniu Katarzyny Sarek.
 - 5 Rozwój prasy i czytelnictwa nastąpił w wyniku „złamania tyranii ksiąg klasycznych” postulowanego przez Ruch Nowej Kultury: *pierwszym etapem rewolucji literackiej miało się stać używanie mowy potocznej jako języka pisanego – krok w Europie uczyniony w czasach renesansu, kiedy mówione języki narodowe wyparły łacinę*, John King Fairbank, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 247.
 - 6 Magazyny satyryczne zostaną szerzej omówione w podrozdziale „Wędrówki Sanmao”. Wśród wydawnictw propagujących emancypację i równouprawnienie kobiet warto wymienić „Women's Garden” („Funü yuandi”/《妇女园地》, 1934-1935) i „Women's Life” („Funü shenghuo”/《妇女生活》, ukazujące się od 1934 roku).
 - 7 *National Salvation Movement*/救亡运动. Szeroki ruch o charakterze patriotycznym i militarnym ukształtowany w 1937 roku, obejmujący rozmaite sektory organizacji społecznej, w ramach którego w różnych formach współpracowały ze sobą polityczne ciała Kuomintangu i Komunistycznej Partii Chin, ich oddziały zbrojne, indywidualni działacze stowarzyszeni w rozmaitych grupach oraz innych organizacjach wspierających.

marksizm, jaki sformułowali chińscy komuniści przede wszystkim poprzez pisma Chena Duxiu⁸, Li Dazhao⁹, Qu Qiubaia¹⁰, Mao Zedonga i Liu Shaoqi, stanowił jedną z możliwych odpowiedzi na kryzysy, których doświadczało wówczas chińskie społeczeństwo. Na przestrzeni dekad odpowiedź ta okazała się zwycięską. Pełnia ideologicznego zwycięstwa łączy się nierozdzielnie z narracyjną potencją kultury. Zwycięska doktryna nie tylko bowiem reguluje sferę polityczno-społeczną, ale też całościowo wpływa na strategie opowiadania i rozumienia historii w jej makro- i mikro-wymiarze. W najbardziej ogólnym sensie pisał o tym Leszek Kołakowski: *Mityczna organizacja świata (tj. reguły rozumienia realności empirycznych jako sensownych) jest w kulturze trwale obecna. (...) Zwyrrodnieniem mitu było jego przekształcenie w doktrynę, tj. twór wymagający i poszukujący dowodu*¹¹, uznając także potrzebę wiary w trwałość wartości ludzkich i pragnienie widoku świata jako ciągłego za równorzędne potrzeby, które zaspokajają mityczny ład kulturotwórczy.

Charakter doktryny maoistowskiej sprawił, że myśl Mao Zedonga nie tylko funkcjonowała jako metoda wszelkich interakcji społecznych, ale także w najbardziej radykalnych momentach swego oddziaływania na społeczeństwo, dyktowała jednostkowe zachowania i sposoby myślenia (Wielki Skok Naprzód, Rewolucja Kulturalna). Mityczna organizacja porządku świata kształtuje opowieść *genesis*, do której tak jednostka, jak i grupa, odwołują się, aby petryfikować własną tożsamość i potwierdzać swe prawo do historycznego dziedzictwa, jeżeli tylko okazują się być jego godnym. Mity założycielskie wszelkich wspólnot, w szczególności tych zarządzanych w sposób totalitarny, stanowią niezwykle doniosły topos twórczości artystycznej. Kulturowe reinterpretacje ideologicznego *genesis* neutralizują problemy i potrzeby bieżące, uwznioślają pamięć historyczną, a jeśli w nią godzą, tym mocniej grupa może zespolić się w dziele obrony mitu. W przekonaniu decydentów maoistowskiej produkcji kultury, filmy animowane powstawały z jasnym przeznaczeniem – ku ideologicznej edukacji młodzieży. W sposób naturalny zatem twórcy filmowi poszukiwali tkanki narracyjnej w dziejach „państwa partyjnego” (*party-state*) oraz takich treści doktrynalnych, które uznawali za potrzebne dla prawidłowego rozwoju światopoglądowego młodych mieszkańców Nowych Chin, przy czym pożądane treści miały być w jak najmniejszym

8 陳獨秀, 1879-1942; filozof, rewolucjonista i nauczyciel, był współzałożycielem i pierwszym sekretarzem KPCh. Jako aktywista Ruchu Czwartego Maja i przywódca intelektualny Ruchu Nowej Kultury został uwięziony w roku 1919. Przewodząc KPCh dążył do porozumienia z Kuomintangiem i stał się współtwórcą Zjednoczonego Frontu obu partii. Skonfliktowany z Mao Zedongiem od 1925 roku, Chen Duxiu ustąpił z funkcji w roku 1927.

9 李大釗, 1889-1927; wraz z Chenem Duxiu współzakładał partię komunistyczną w 1921 roku. Jeden z naczelników przywódców intelektualnych Ruchu Nowej Kultury. Został aresztowany i powieszony z rozkazu jednej z politycznych frakcji w dramatycznym czasie upadku Pierwszego Zjednoczonego Frontu (1927 rok).

10 瞿秋白, 1899-1935; jeden z przywódców KPCh w latach dwudziestych. Był jednym z najważniejszych „łączników” pomiędzy formującą się partią chińską, a radzieckimi komunistami (uznaje się też, że dokonał pierwszego przekładu „Międzynarodówki” na chiński). W 1934 roku został aresztowany przez Kuomintang, poddany torturom, a wreszcie egzekucji w 1935 roku. Mimo przekazów o jego martyrologicznej śmierci Qu Qubai pośmiertnie poddawany był srożej krytyce w czasie Rewolucji Kulturalnej.

11 Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 15.

stopniu podatne na dewaluację. Ten ostatni wyznacznik uznać należy za niezmiernie trudny do spełnienia w świetle gwałtownych przemian zachodzących w doktrynie maoistowskiej, której kształt i wydźwięk uzależniony był przecież od woli politycznej jednego człowieka, aktualizującej się wraz z jego zmienną pozycją i siłą na arenie politycznej. W tym kontekście zasadnym wydaje się uznać, że koncentracja wysiłków scenarzystów i twórców animacji na wątkach przynależnych do mitu założycielskiego komunistycznych Chin byłaby do pewnego stopnia świadomym wyborem o charakterze tak ideologicznym, jak i egzystencjalnym. Opowieść o momencie, w którym „zaczął się Czas”, usankcjonowana retoryką gloryfikacji, martyrologii i zwycięstwa, jest trudno kwestionowalna, a zatem w warunkach totalitarnych relatywnie bezpieczna. Rozważaniom poddane zostaną tutaj strategie reprezentacji, formułowania i reprodukcji mitu założycielskiego ChRL, jakie dominują w animowanej produkcji okresu maoistowskiego. Na początku należy określić jednak treść owego mitu. To, jakiego rodzaju opowieść stała się naczelną narracją chińskiej animacji propagandowej oraz konteksty historyczno-kulturowe, wobec których się ona konsolidowała, nie tylko wiele mówią o ówczesnej chińskiej kulturze politycznej i filmowej, ale także widocznie wpływają na kształt i kierunki rozwoju współczesnej kinematografii¹².

Proces powstawania Komunistycznej Partii Chin i zdobywania przez nią władzy nad całością chińskiej struktury państwowej trwał przez niemal trzy dekady. Pierwsza komórka partyjna, założona formalnie 1 lipca 1921 roku w Szanghaju, w początkowych latach swej działalności opierała się głównie na aktywności wąskiego grona krajowych działaczy oraz pracy partyjnej emigrantów przebywających w Japonii i Europie. Burzliwe dla komunistów lata dwudzieste wyznaczała zmienna trajektoria sojuszy i walki z dzierżącą ster władzy nad większością chińskiego terytorium Partią Nacjonalistyczną (Kuomintang) dowodzoną przez Chiang Kai-sheka (Jiang Jieshi, 蔣介石). Komuniści, pozostający przez większość czasu w politycznej i strategicznej defensywie, w 1934 roku rozpoczęli ewakuację z terenów południowych w kierunku północnym, gdzie w Yan'an w prowincji Shaanxi utworzyli swe słynne bazy. Wojenna wędrówka trwająca do 1935 roku nazwana została „Długim Marszem”, a wydarzenie to nabrało ogromnego znaczenia w rewolucyjnej historiografii:

Narodził się mit, który pozostaje trwałym symbolem Chin po dziś dzień. Dla nas Długi Marsz jest historią porównywalną z Mojżeszem prowadzącym exodus z Egiptu. Niemal nie możemy od niego uciec. Jest otoczony narodową czcią zawartą w muzycznych ekstrawagancjach „Wschód jest czerwony” czy „Oda do

12 Jak pisze Tang Xiaobing: *Stworzenie socjalistycznej kultury wizualnej było wielkim, porywającym projektem, który w połowie XX wieku, oczarował pokolenia chińskich artystów i pozostawił bogate oraz dobitne dziedzictwo. Im bardziej oddalamy się od gwałtownych dni rewolucji socjalistycznej, tym wyraźniej widać, że ten twórczy projekt minionej ery zdecydowanie odpowiadał na imperatyw kulturowej transformacji, który stanowił trzon chińskich poszukiwań nowoczesności. Jasnym jest także, że projekt ten odnosił się do specyficznej wizji stawania się nowoczesnym.* Tang Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China. Paradigms and Shifts*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, s. 19.

Długiego Marszu”, w filmach pokazujących bitwy stoczone podczas Marszu, heroizm maszerujących, jest wpisany w nasze umysły. Ten mit błyszczy nawet jaśniej dzięki dwóm czołobitnym świadectwom, napisanym, co dziwaczne, przez Amerykanów: „Czerwona gwiazda na Chinami” Edgara Snowa (1936) i „Long March: The Untold Stories” Harrisona Salisbury’ego (1985). Za przyzwoleniem Komunistycznej Partii Chin czynią one mit niemal niepodważalnym¹³.

Masowa gloryfikacja historii Długiego Marszu w oficjalnej propagandzie pociągnęła za sobą liczne próby jej odburzenia obecne w narracjach krytycznych¹⁴, a spór ten uznać można za dobitny dowód świadczący o statusie Długiego Marszu jako mitu założycielskiego KPCh, do którego odwołują się tak zwolennicy, jak i rewizjoniści oraz przeciwnicy reżimu.

Akceptując to założenie, historia chińskiego filmu animowanego jawi się jako tym bardziej złożona i niejednoznaczna. Mit Długiego Marszu nie stanowi bowiem w maoistowskiej produkcji z SAFS istotnego motywu narracyjnego. Walki oraz poświęcenie komunistów uciekających przed nacjonalistycznym okrażeniem i budujących bazy w yan’ańskich jaskiniach nie znajdują swego obrazu w żadnej ze znaczących produkcji SAFS tego okresu. A jednak animowane światy konstruowane w szanghajskiej wytwórni opiewają żołnierzy komunistycznej Ósmej Armii i sprzyjający jej lud. Specyficzna strategia obrazowania mitu założycielskiego KPCh w filmie animowanym polega na negacji opowieści mitycznej jako konkretnego, wyjątkowego wydarzenia (Długi Marsz) i przeniesieniu aury *genesis* na szereg drobnych wydarzeń typowych dla epoki wojny, pozbawionych jednak odniesień do partykularnego, faktycznego, wyjątkowego momentu w dziejach bądź czynów jednostkowego, heroicznego bohatera. Tematy „wojna z Japończykami” i „wojna z Kuomintangiem” stały się autonomicznym, samowystarczalnym i samonapędzającym się rezerwuarem symboli i struktur narracyjnych podtrzymujących mit początku Chin Ludowych. Świat prezentowany w wojennych filmach animowanych to świat zamieszkiwany przez prostych i cierpiących ludzi, którzy nie są w stanie znieść już więcej ucisku i czekają na przybycie armii komunistycznej. Jest to świat, w którym czas rozciąga się pomiędzy 1931 a 1949 rokiem (w ten sposób Japończycy, Amerykanie i chińscy nacjonaściści oraz wyzyskiwacze wspólnie tworzą jasno określoną grupę wrogów), jest to czas krańcowej opresji i oczekiwania na narodowe ocalenie. Co istotne, o ile zwycięstwo Ósmej Armii jest w tych filmach pewne i konieczne, to oś narracyjną tworzą przygotowania ludu do Wyzwolenia, masy bowiem muszą wspomóc Armię Ludową własnym, szlachetnym, wolnościowym czynem. Oto „początek Czasu” w animowanej mitologii

13 Sun Shuyun, *The Long March. The True History of Communist China's Founding Myth*, Anchor Books, New York 2008, s. 3.

14 Zob. m.in.: Anthony Garavente, *The Long March*, „The China Quarterly” 1965, nr 22, s. 89-124; Thomas Kampen, *Mao Zedong, Zhou Enlai and the Evolution of the Chinese Communist Leadership*, Nordic Institute of Asian Studies, Copenhagen 2000; Frederick S. Litten, *The Myth of the „Turning Point” - Towards a New Understanding of the Long March*, „Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung” 2001, vol. 25, s. 3-44; Jung Chang, Jon Halliday, *Mao*, tłum. Piotr Amsterdamski, Albatros, Warszawa 2007; Li Xiaobing, *A History of the Modern Chinese Army*, The University Press of Kentucky, Lexington 2007; Sun Shuyun, *The Long March*, dz. cyt.

komunistycznej: tuż przed Wyzwoleniem lud stawił opór Japończykom, nacjonalistom i wyzyskiwaczom. W filmach tych mamy do czynienia z opowieścią o zwielokrotnionej sile propagandowego rażenia, łączy ona bowiem wątki antyjapońskie, antykuomintangowskie, antyimperialne, antyfeudalne i dydaktyczno-indoktrynacyjne. Nie chodzi zatem o przekazanie archetypicznej i politycznie pożądaney wizji jednego wydarzenia historycznego, ale o zaprojektowanie szerokiego wizualnego rezerwuaru cierpień i heroicznych zmagani, które należy wspominać, podziwiać i naśladować. W konsekwencji, tematyczne bogactwo mitu założycielskiego, jakim jest *continuum* zdarzeń prowadzących do Wyzwolenia, może wywołać przeświadczenie o totalności i wszechogarniającej sile doktryny, która nie tylko zdolna była wywołać jedno epickie wydarzenie, ale mimo lat cierpień i nieszczęść uzbroiła lud w siłę i wolę poparcia ostatecznego zwycięstwa.

Do takiej formuły opowieści mitycznej twórcy szanghajscy docierali przez dłuższy czas, jak się wydaje ważąc racje ideologiczno-propagandowe i kody komunikacji artystycznej, z których narodziła się chińska animacja, tj. przede wszystkim tradycji wizualnej karykatury i satyry (*manhua*). Należy bowiem pamiętać, że w Chinach funkcjonowanie animacji w ramach kinematograficznego aparatu produkcji i dystrybucji (system studyjny) rozpoczęło się dopiero dwadzieścia lat po powstaniu pierwszych filmów animowanych. W swym okresie „dojrzewania” chiński film animowany w gruncie rzeczy częściej stanowił przedmiot dyskusji i marzeń twórców niż samych działań produkcyjnych. Pionierzy filmowej animacji dysponowali bardzo ubogimi i amatorskimi środkami produkcji, przez co właściwie do momentu przejścia po-japońskiego studia filmowego w Changchun¹⁵, liczba filmów animowanych powstałych w okresie wojny 1931-1946 szacowana jest przez historyków filmu na około dwadzieścia tytułów¹⁶. Historycznie odnotowane niedostatki produkcji nie oznaczają jednak braku refleksji przyszłych kadr szanghajskiego studia

15 Studio Północno-wschodnie powstało w prowincji Shanxi w maju 1935 roku z inicjatywy watażki Yana Xishana. Pierwszym zespołem filmowym sił komunistycznych była sformowana we wrześniu 1938 roku yan'ańska brygada, w której skład wchodził Chen Bo'er, Yuan Muzhi, Qian Xiaozhang. 15 października 1945 roku członków brygady yan'ańskiej powołano do pracy w poszerzonym, nowym zespole (*The North China Film Team*). Po walkach komuniści pod wodzą Yuana Muzhi przejęli sprzęt i magazyny po-japońskiej wytwórni w Mandzuko (*Manchuria Motion Picture Company*), wielu spośród japońskich i koreańskich pracowników tego studia pozostało w Chinach. W kwietniu 1946 studio zespół ewakuowano do prowincji Heilongjiang, potem miast Harbin i Kingshan. Tam 1 października 1946 roku nowe Północno-wschodnie Studio Filmowe zostało oficjalnie powołane do życia. Pod koniec 1949 filmowcy powrócili do Changchun. Przebieg tych wydarzeń szczegółowo relacjonuje Matthew David Johnson, historyk zainteresowany strukturalnymi przemianami produkcji, dystrybucji i cenzury w pierwszej połowie XX wieku w Chinach. Johnson podaje dane statystyczne: *Pod koniec 1949 roku, studio zatrudniało 1193 osoby, w tym 340 osób w kadrach kreatywnych (np. reżyserzy, scenarzyści, projektanci), 215 osób jako personel techniczny, 179 osób w administracji i 459 pracowników pomocniczych*. Matthew D. Johnson, *International and Wartime Origins of the Propaganda State: The Motion Picture in China, 1897-1955* (szczególnie rozdział: *Wartime Propaganda States, 1937-1945*, s. 157-261), University of California, San Diego 2008 (rozprawa doktorska).

16 Zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, Jackson 2017, s. 155-156. Co więcej, niemal wszystkie te filmy zostały zrealizowane przez braci Wan przemieszczających się pomiędzy Szanghajem i Hong Kongiem.

nad ideologiczną funkcją sztuki. Znaczna grupa pracowników SAFS spotkała się przed Wyzwoleniem 1949 roku w szanghajskich redakcjach magazynów *manhua*, wojskowych korpusach artystów-grafików, bazach w Yan'an, gdzie kwitły rewolucyjna literatura, grafika i teatr, aby wreszcie wspólnie stworzyć departament animacji w Studiu Północno-wschodnim w Changchun. W konsekwencji film animowany przede wszystkim czerpał symbole i kody komunikacyjne ze źródeł, jakimi były grafika prasowa i plakatowa, a w dalszej kolejności literatura, sztuki performatywne i kino. Użytkowane przez animację schematy opowiadania i strategie reprezentacji podlegały przemianom podobnym do zmian paradygmatów zachodzących w grafice, wzorcowej dla animacji dziedzinie twórczości artystycznej.

Od połowy drugiej dekady XX wieku aż po lata czterdzieste, twórcy wywodzący się z dwóch konsekwentnych generacji lewicujących artystów utrwalali opowieści o antyimperialnym, antyjapońskim i antykuomintangowskim oporze za pośrednictwem rozmaitych form graficznych. Pierwsza generacja rozpoczęła swoją działalność wraz z Ruchem Nowej Kultury i skupiała się wokół osobowości takich jak Shen Bochen (沈泊尘)¹⁷ oraz naczelnych artystów późnych lat dwudziestych i „złotej” trzeciej dekady: Feng Zikai¹⁸, Ye Qianyu¹⁹, Zhang Guangyu²⁰, Zhang Leping²¹. Pracujący na zlecenie różnych redakcji (przede wszystkim magazynów zlokalizowanych w Szanghaju, ale także w Guangzhou i Hong Kongu), artyści ci kojarzeni są najczęściej z wydawnictwem „Shidai manhua” („Modern Sketch”) wydawanym w latach 1934-1937, którego różnorodność tematyczną i estetyczną dobrze podsumowują słowa Johna A. Crespi interpretującego

17 Sylwetka omówiona w tej części (I.2 *Wędrowniki Sanmao*).

18 丰子恺, 1898-1975. W ten sposób twórczość Feng Zikaina opisują John Lent i Xu Ying: *Jeszcze wcześniej, w latach dwudziestych, Feng Zikaina często nazywano „ojcem chińskiego komiksu” – egzemplifikował „twórczą adaptację”, łącząc współczesne warunki społeczne, humor i religijne (buddyjskie) przesłania z chińskim malarstwem pędzlem, poezją, a także tym, co zaobserwował podczas dziesięciomiesięcznych studiów w 1927 w szkole malarstwa zachodniego w Japonii.* J. A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 42. Styl i tematyka sztuki Feng Zikaina uległy politycyzacji na skutek dogłębnego poruszenia, jakie wywołała w nim japońska inwazja. Jego najsłynniejszą grafiką z tego okresu jest praca pt. „Bombardowanie” [fig.I.13], przedstawiająca siedzącą postać kobiety z dzieckiem w ramionach, w miejscu jej głowy płonie żywy ogień, a w lewym górnym rogu widać naciągającą bombę. W okresie maoistowskim Feng Zikai zrezygnował z aktywności artystycznej, skupił się na przekładach z języka japońskiego. W ciągu swej życia napisał około 150 tekstów teoretycznych, historycznych i estetycznych. O artyście piszą m.in. Christoph Harbsmeier, *The Cartoonist Feng Zikai*, Universitetsforlaget, Oslo 1984; Hung Chang-tai, *War and Popular Culture. Resistance in Modern China, 1937–1945*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1994 (szczególnie rozdział: *War and Peace in the Cartoons of Feng Zikai*, s. 136-151).

19 叶浅予, 1907-1995. Ye stworzył jedną z najpopularniejszych postaci przedwojennego szanghajskiego komiksu, Pana Wanga – typowego *Shanghaihainese*, pseudo-intelektualistę, średniozamożnego burżuja, którego przygody w krzywym zwierciadle ukazywały problemy życia szanghajskiej metropolii. „Pan Wang” („Mr. Wang”/ „Wang xiansheng”/ 《王先生》) ukazywał się w latach 1928-1937 na łamach „Shanghai manhua”. Ye w czasie wojny należał do artystycznych brygad Ruchu Narodowego Ocalenia. W 1949 delegaci pierwszego „Chińskiego Narodowego Kongresu Robotników Literatury i Sztuki” wybrali go do prezydium nowo powstającej organizacji artystów i pisarzy, do 1965 roku dzierżył prominentne stanowiska w strukturze organizacyjnej, w czasie Rewolucji Kulturalnej poddano go brutalnym, pokazowym represjom.

20 Sylwetka przedstawiona w części trzeciej.

21 Sylwetka omówiona w tej części (I.2 *Wędrowniki Sanmao*).

wycinankowy fotomontaż pt. „Typowy Chińczyk” (Fig.I.1): *Imperializm, cenzura, wojna, chińskie dziedzictwo, zachodni import, industrializacja, kult pieniądza... to wszystko zostało pokazane przy pomocy absurdalnego, ale uderzającego asamblażu, takiego, który wzywa widza do odseparowania kłęski od humoru, oburzenia od rozrywki, traumę ofiary od przyjemności inteligentnego wynalazku*²². Do drugiej generacji zalicza się twórców, którzy przyszli na świat w momencie inauguracji Ruchu Nowej Kultury i debiutowali na łamach satyrycznych magazynów jako nastolatki bądź młodzi studenci, mowa tu o m.in. Te Weiu²³, Liao Bingxiongu²⁴, Hua Junwu²⁵. W 1938 roku tak charakteryzował to pokolenie rysowników Jack Chen Yifan:

Nie należą jako grupa do żadnej konkretnej partii politycznej, lecz reprezentują interesy młodych, narodowo uświadomionych inteligentów i są typowymi chińskimi, rewolucyjnymi studentami. (...) Oni wszyscy są byłymi lub obecnymi studentami, pracują dla gazet, są nauczycielami, artystami pracującymi dla biznesu, urzędnikami. Zaskakująco niewielu ma naturalną inklinację do zwyczajnie sprośnego humoru; a dziewięćdziesiąt dziewięć procent odczuwa szczere pragnienie ocalenia kraju przed kolonialnym poddaństwem. To podkreślam, bo ogólny poziom politycznej i narodowej świadomości chińskich artystów jest niski. I to prawda, że nie ma wśród nich ani jednego otwarcie reakcyjnego grafika. *En masse* są antyimperialni, antyfeudalni.²⁶

Te Wei, Zhang Guangyu, Zhang Leping to postaci, których twórczość artystyczna i postawy światopoglądowe w znaczącym stopniu wpłynęły na rozwój chińskiego filmu animowanego. Już choćby ten fakt stanowi o zasadności stawiania tezy o bezpośrednim lineażu pomiędzy animacją a grafiką *manhua*, przekonaniu szeroko podzielanym przez badaczy chińskiej animacji.

Wzywając do narodowego przebudzenia w obliczu imperialistycznego wyzysku czy wprost do zbrojnej walki wymierzonej w japońskich ciemżycieli bądź skorumpowanych i sprzedajnych kuomintangowskich aparatczyków, coraz bardziej radykalizujący się graficy stworzyli kompleksową i zniuansowaną sieć przedstawień oraz narracji pobudzających ideologicznie masowych odbiorców. Ich prace o wyjątkowej jakości artystycznej pojawiały się zarówno w

22 „The Typical Chinese Person”; fotomontaż/ wycinanka, artysta nieznan, przedruk z „Shidai manhua” 1937; cyt. za: John A. Crespi, *China's Modern Sketch – I, The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937*, projekt „Visualizing Culture”, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 2011, s. 84.

23 Sylwetka i twórczość artystyczna obszernie omówiona w części drugiej.

24 廖冰兄, 1915-2006. Twórca o wyrazistym stylu dążącym do prostoty, członek oddziałów narodowego ocalenia. Autor słynnego rysunku „Profesorski posiłek” („A Professor's Meal”/ „Jiaoshou zhican”/ 《教授之餐》, 1945), w którym czteroosobowa, wychudzona rodzina ze smutkiem i powagą je książkę niczym danie obiadowe (Fig.I.2).

25 华君武, 1915-2010. Twórca ten jako jeden z pierwszych grafików dotarł do Yan'anu, oprócz prac redakcyjnych i mobilizacyjnych, prowadził tam również warsztaty grafiki i drzeworytu. W 1942 roku Mao Zedong osobiście spotkał się z trzema grafikami (m.in. Hua), aby skomentować ich prace. Spotkanie to i domniemana treść rozmów z Przewodniczącym stały się powodem prowadzonej wobec Hua nagonki w okresie Rewolucji Kulturalnej. Podobnie jak Ye Qianyu, Hua Junwu po Wyzwoleniu stanął na czele oficjalnych struktur zarządzających światem artystycznym, obaj artyści zostali poddani długotrwałej krytyce (od połowy 1965 do stycznia 1966) i to wtedy dla środowiska grafików rozpoczęła się Rewolucja Kulturalna.

26 Jack Chen Yifan, *China's Militant Cartoons*, „Asia” maj 1938, s. 308, cyt. za: John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 39.

magazynach drukowanych, jak i w formule plakatu oraz *lianhuanhua* (连环画), niezwykle popularnych wśród biedniejszych i często niepiśmiennych (lub częściowo piśmiennych) warstwach społecznych, małoformatowych wydawnictwach książkowych o specyficznej konstrukcji²⁷. Reinterpretując tradycyjne opowieści bądź konstruując oryginalne, autorskie wizje, artyści ci wizualizowali doświadczenie szoku modernizacji i industrializacji, uroków i dramatów miejskiego życia, a im dłużej trwała okupacja i wojna domowa, tym częściej tematyzowali kwestie polityczne, wojenną gehennę i wezwania do oporu.

Manhua, protoplastka filmowej animacji, antycypowała i odpowiadała na imperatywy, jakie diagnozuje Tang Xiaobing w odniesieniu do socjalistycznej kultury wizualnej:

(...) produkcja takiej kultury wizualnej była koordynowana przez nowe, socjalistyczne państwo i opierała się na dwóch imperatywach: z jednej strony, stworzenie inspirującego wizualnego środowiska dla wsparcia socjalistycznej rewolucji, z drugiej zaś, wytworzenie świeżych, narodowych form modernizujących autochtoniczne tradycje i natywizujących nowoczesne tendencje napływowe²⁸.

Film wojenny, aktorski czy animowany, miał za zadanie utrwalić w społeczeństwie przekonanie o dojściu komunistów do władzy jako momencie przerwania tysiącletniego zniewolenia, a więc wytworzyć wizję historii, w której porządek konfucjański, degeneracja idei republikańskich oraz trauma wojenna zlewają się w „*continuum* zła”, które przerywa dopiero „Wyzwolenie” 1949 roku. Imaginarius, jakie podtrzymuje tę wizję, składa się z obrazów-idei: cierpienia najsłabszych (starców, kobiet, dzieci), budzenia się świadomości i solidarności klasowej w chłopach i robotnikach, gotowości złożenia ofiary życia na „ołtarzu narodu” przez żołnierzy, szczęścia, jakie wzbudza w masach pojawienie się na horyzoncie czerwonej flagi. Tego rodzaju idee-obrazy oddziałują na widzów, jeżeli wcześniej zostaną oni skonfrontowani z groteskowością postaci zdrajców, brutalnością najeźdźców, pięknem i niewinnością prostych ludzi. Opierając się na osiągnięciach szanghajskiej sztuki społecznie zaangażowanej lat trzydziestych, artyści-doktrynerzy epoki maoistowskiej przesuwali stopniowo granice dzielące realizm od niesamowitości hiperrealizmu, poprzez syntezę rewolucyjnego realizmu i romantyzmu rewolucyjnego tworzyli nowy paradygmat realizmu modelowego. Proste tropy propagandowej retoryki – jak np. nasycenie obrazu czerwoną barwą czy monumentalne pozy, w których portretowani są ludowi bohaterowie, czyli tercet *gongnongbing* (工农兵), tj. robotnik, chłop i żołnierz – służą za budulec dynamicznym

27 Jedna strona zawiera jedną ilustrację o wysoce skondensowanej treści narracyjnej, ilustracji towarzyszy bardzo krótki i prosty tekst, opowiadanie zaczerpnięte może być z tradycyjnych źródeł narracyjnych lub dotyczyć wydarzeń szeroko omawianych, np. opera pekińska, fabuły filmowe, relacje z frontu.

28 Tang Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China...*, dz. cyt., s.11. Tang Xiaobing rozważa estetyczne i ideologiczne funkcje socjalistycznej kultury wizualnej usankcjonowanej po 1949 roku. Założenia ideologiczno-artystyczne, które implicytnie formułowali politycy i artyści po Wyzwoleniu, w dekadach wcześniejszych stanowiły przedmiot szerokich debat toczonych na uniwersytetach i łamach prasy, bezpośrednio oddziałując na produkcję dzieł artystycznych.

scenom o wysokim ładunku sensualnym (wrażenie żywotności, wigoru), a w wielu wypadkach także agresji (sceny walk, wieców krytyki, towarzyszące grafikom, plakatom i filmom radykalne slogany). Tego rodzaju sztuka wizualna wypełniała wszelkie przestrzenie publiczne miast i wsi ChRL w okresie maoistowskim, a propagandowe plakaty czy popularne noworoczne drzeworyty (*nianhua*, 年画) były także stałym elementem domowego *decorum*. Tak skonstruowane wizualne środowisko sprawiło, że maoistowski slogan „nieustającej rewolucji” przez lata funkcjonujący jako wezwanie do wykazywania się gotowością służenia komunistycznemu krajowi, w okresie Rewolucji Kulturalnej z łatwością został zinternalizowany przez członków społeczeństwa jako wezwanie do wzmożonego radykalizmu ideologicznego okazywanego i przeżywanego w każdej sferze życia. Masy uzbrojone w „Czerwoną Książeczkę” zstąpiły z propagandowych plakatów, kart rewolucyjnych *lianhuanhua* i obrazów upamiętniających bezimiennych herosów ludowych walczących z chciwymi obszarnikami, skorumpowanymi urzędnikami kuomintangowskimi i „japońskimi diabłami”. Na marginesie tych rozważań należy dodać, że współcześnie, zgodne z linią partyjną wytwory sztuk wizualnych i audiowizualnych wykonują podobną pracę petryfikacji mitu Wyzwolenia. Podane w nowoczesnej formie, często o skrajnie nacjonalistycznym przesłaniu, filmy, animacje, gry komputerowe i aplikacje, a przede wszystkim seriale telewizyjne²⁹ nie przestają generować przyjemności odbiorczej dla masowej widowni, a przy tym znacznych zysków dla producentów.

W filmie animowanym „inspirujące środowisko wizualne” wprost wywodziło się z tropów wytworzonych przez obie generacje zaangażowanych społecznie i politycznie artystów-grafików. Przepracowanie szanghajskiej *manhua* w duchu dominującej doktryny stanowiło wyzwanie dla twórców sztuk wizualnych i filmu animowanego. W systemie opartym na integralności partii i państwa (*party-state*) wszelkie aktywności kulturotwórcze cementują społeczne przekonanie o pełnej legitymizacji dominującego systemu, modernizacja i profesjonalizacja produkcji kultury są zaś niejako efektem ubocznym działań ideologicznych. W dalszej części tego rozdziału analiza i interpretacja wybranych filmów powstałych w studiu SAFS wskaże sposoby dostosowania dziedzictwa sztuki wizualnej, zaangażowanej w zbrojny opór antyjapoński i antykuomintangowski do retoryki i celów doktryny dominującej po 1949 roku.

Mimo iż produkcja SAFS okresu maoistowskiego była liczna i szeroko dystrybuowana w kraju, analizując dostępny materiał filmowy, szybko dostrzec można, że większość animacji okresu maoistowskiego w istocie unika reprezentacji wydarzeń historycznych. *Gros* produkcji to filmy

29 O micie Wyzwolenia mocno rezonującym we współczesnej kulturze popularnej piszą m.in. Ruth Y. Y. Hung, Q. S. Tong, *Classic or farce? Making a spectacle of the 'anti-Japan drama', 2000-15*, [w:] *Routledge Handbook of Cultural and Creative Industries in Asia*, Lorraine Lim, Hye-Kyung Lee [red.], Routledge, Oxford, New York 2019, s. 239-249.

przeznaczone wprost dla odbiorcy dziecięcego, koncentrujące się na bajkowych przedstawieniach antropomorficznych, które w sposób uproszczony przekazują zarówno treści edukacyjno-rozwojowe, jak i indoktrynacyjne. Twórczość, która zyskała największe uznanie krytyków i szczególne rozpoznanie wśród historyków filmu to działalność artystyczna o rysie propagandowym, koncentrująca się jednak przede wszystkim na wyjątkowości technicznej i maestrii wykonania (kwestie te powrócą w kolejnym rozdziale). Filmy bezpośrednio prezentujące treści propagandowe przynależne do socjalistycznego imaginarium – wojna, wróg, rewolucja, industrializacja, postaci żołnierzy, rolników i robotników itp. – nie są skrupulatnie skatalogowane, ani szeroko udostępniane badaczom i widzom. Na podstawie dostępnych źródeł można przypuszczać, że nie dominują one ilościowo na przestrzeni dorobku studia, jednak by tezę tę zweryfikować należałoby przeprowadzić dogłębne badania w archiwach w Szanghaju i Pekinie.

Podjmując próbę opisu retoryki animowanej komunikacji propagandowej, wykorzystującej ekspresję filmu wojennego, należy uwzględnić te filmy, w których zarysowane powyżej socjalistyczne imaginarium funkcjonuje w czasoprzestrzeni odnoszonej do rzeczywistości historycznej lat 1931-1949. Zastosowanie takiego kryterium selekcji pozwala badaczowi skupić uwagę na kwestiach związanych z relacją zachodzącą pomiędzy rzeczywistością filmową, a rzeczywistością historyczną. Narracje tych filmów rozwijają się wokół sytuacji stawiania oporu przez zbiorowość zaangażowaną w działania militarne, oddolną walkę z uciskiem, partyzanckie czyny rewolucyjne. Innym, akceptowalnym wariantem są te filmy, które prezentują postaci historyczne związane z KPCh lub Kuomintangiem. Są to bowiem tematy ściśle związane z naczelnymi hasłami komunistycznej rewolucji chińskiej, tj. równości pomiędzy walką narodowowyzwoleńczą i społeczną rewolucją³⁰. W materiale wstępnym, złożonym z tego rodzaju, dostępnych filmów, zrealizowanych w epoce maoistowskiej, widoczna jest tendencja twórców do uogólnienia wizji historycznej, ucieczka od reprezentacji konkretnych wydarzeń i postaci służy anonimizacji bohaterstwa i obiektywizacji poznania procesów historycznych³¹. Sam materiał

30 *Czy komunista, będąc internacjonalistą, może być jednocześnie również patriotą? Uważamy, że nie tylko może, ale nawet powinien. Konkretna treść patriotyzmu zależy od warunków historycznych. Istnieje „patriotyzm” agresorów japońskich i Hitlera, istnieje też nasz patriotyzm. (...) Jesteśmy internacjonalistami, a jednocześnie patriotami; naszym hasłem jest walka za ojczyznę przeciwko agresorowi. Dla nas defetyzm jest zbrodnią; walka o osiągnięcie zwycięstwa w wojnie przeciwko najeźdźcom japońskim jest naszym naczelnym obowiązkiem, albowiem tylko prowadząc wojnę w obronie ojczyzny można rozgromić agresora i osiągnąć wyzwolenie narodowe, tylko zaś wyzwolenie narodowe całego narodu może doprowadzić do wyzwolenia proletariatu i całego ludu pracującego. Zwycięstwo Chin, rozgromienie imperialistów dokonujących agresji w Chinach, pomoże również ludom innych krajów.* Mao Zedong, *Pozycja Komunistycznej Partii Chin w wojnie narodowej (październik 1938 roku)*, [w:] Mao Tse-Tung. *Dzieła wybrane*, tom 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1953, s. 278.

31 *Komunista nigdzie i nigdy nie powinien stawiać osobistych interesów na pierwszym miejscu, lecz powinien podporządkowywać je interesom narodu, interesom mas ludowych.* Tamże, s. 280. Oraz: *Masy są prawdziwymi bohaterami, podczas gdy my często jesteśmy dziecinni i głupi, bez zrozumienia tego niemożliwym jest posiadanie choćby najbardziej podstawowej wiedzy.* Mao Zedong, *Preface and Postscript to Rural Surveys. March, April 1941* [w:] Mao Zedong, *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung. Selected Works. Volume III*, Peking Foreign

podpowiedział kolejne kryterium zawężające pracę analityczną do filmów zrealizowanych w technice lalkowej³², bowiem w korpusie dostępnych autorce animowanych filmów tematyzujących okres wojny widoczna jest nadreprezentacja tego gatunku animacji. Skupienie uwagi na jednej technice ułatwi obserwację zmian estetycznych warunkowanych ideologią. Podstawą komunikacji propagandowej jest stworzenie obrazu wroga, podjęta zostanie więc próba ustalenia normatywnych wzorców postaci pozytywnych oraz negatywnych, jak i zwrócenie uwagi na reprezentacje zniuansowane, rezygnujące z utrwalonego typu na rzecz innych wartości artystycznych. Wreszcie, celem analiz będzie ustalenie katalogu swoistych „praw odwiecznych”, które kształtowały mityczny świat tuż przed Wyzwoleniem, a zatem wskazanie takich idei doktrynalnych, które aparat propagandowy pragnął utrwalić jako pozytywne, pożądane i narodotwórcze. Z uwagi na konteksty historyczne, kulturowe i ideologiczne, szczególnie interesujące wydają się cztery filmy, z których każdy można określić jako wyjątkowy dla dekady, w której powstał: zrealizowana w warunkach wojennych surrealistyczna karykatura Chiang Kai-sheka, *Sen cesarza* (1947), adaptacja jednej z najpopularniejszych *manhua* okresu szanghajskiego autorstwa Zhanga Lepinga, *Wędrowni Sanmao* (1958), antyfeudalna baśń będąca adaptacją propagandowej autobiografii żołnierza Gao Yubao, *Kogut pieje o północy* (1964) oraz wywieziony z ducha Rewolucji Kulturalnej młodzieżowy film przygodowy, *Mała Ósma Armia* (1973).

Założycielski mit Wyzwolenia, zawierający się w postawieniu znaku równości pomiędzy walką narodowyzwoleńczą prowadzoną przeciwko Japończykom, walką polityczną z Kuomintangiem oraz walką klasową z posiadaczami kapitału i obszarnikami, jest naturalnie jednym z licznych mitów tworzących obrazowo-ideowe środowisko chińskiej rewolucji komunistycznej, a film lalkowy wyłącznie jedną z form ekspresji tej specyficznej mitologii. Wśród narracji o charakterze mitotwórczym pojawiają się opowieści o postępie industrialnym, harmonijnym i szczęśliwym życiu mniejszości narodowych (w tym Mongołów, Ujgurów, Tybetańczyków) czy chińskich osiągnięciach sportowych. Badacze kultury wizualnej i audiowizualnej komunistycznych Chin szczególną uwagę przykładają do jednego niezwykle istotnego ideologicznie przedstawienia, tj. tekstów kultury budujących kult jednostki Mao Zedonga. W tym kontekście film animowany znów jawi się jako wyjątkowy rodzaj komunikacji artystycznej – do połowy lat sześćdziesiątych postać Mao Zedonga jest bowiem niemal nieobecna w animowanej produkcji propagandowej. Brak ten jest ideologicznie znaczący i w końcowych partiach rozdziału zaproponowane zostaną ścieżki zrozumienia tego fenomenu, jak również omówione zostaną metody wprowadzenia kultu jednostki w obręb filmu animowanego w połowie lat sześćdziesiątych.

Languages Press, Peking s. 227.

32 Film lalkowy, *muou yingpian donghua*/ 木偶影片/动画.

II. Film animowany jako produkt kultury wojny

II.1. *Sen cesarza*³³ (*The Emperor's Dream/ Huangdi meng/ 《皇帝梦》*), 1947, reż. Chen Bo'er/ 陈波儿)

W historię pierwszego zachowanego chińskiego filmu lalkowego, *Sen cesarza*, wpisany jest pewien paradoks. Maoistowski system kinematograficzny formował się w chaosie wojny domowej. Jego struktury reprodukowały mechanizmy organizacji partii komunistycznej, pomiędzy różnymi płynącymi stąd wzorcami, powielając też tendencje patriarchalne, a więc powierzając towarzyszom obszary decyzyjności i awansu. Wizja świata, jaka wyrażała się w dyskursie przyjętym przez propagandę KPCh naznaczona była traumą okupacji, ale też patosem i radością ze świeżo odniesionego zwycięstwa nad Państwami Osi. Determinowały ją sposoby prowadzenia wspieranej przez Związek Radziecki walki z wpływami amerykańskimi oraz metody uprawiania agitacji wśród zmęczonych polityką rządu narodowego mieszkańców miast i wsi. Z tych przesłanek wynikała znacząca intensyfikacja treści nacjonalistycznych. Niejako na przekór tym charakterystycznym dla komunistycznych struktur i zjawisk w początkowej fazie kształtowania się nowego ustroju, strategię rozwoju chińskiej animacji zależały od dwóch wyjątkowych postaci: reżyserki Chen Bo'er i japońskiego mistrza filmu lalkowego, Tadahito Mochinagi³⁴.

Chen i Mochinaga to postaci dobrze znane historykom filmu, mimo iż niekoniecznie jednoznacznie kojarzone z chińską produkcją animowaną. Gwiazda szanghajskich ekranów, Chen Bo'er, pod koniec lat dwudziestych zainteresowała się ideologią komunistyczną i awangardowym teatrem, w latach trzydziestych i czterdziestych w czasopismach feministycznych publikowała teksty teoretyczne oraz reportaże z życia w Yan'an. W Szanghaju (a także podczas kilkuletniego pobytu w Hong Kongu, wymuszonego prześladowaniami politycznymi wymierzonymi w grupę, do której należała) realizowała się jako aktorka, reżyserka oraz aktywistka kulturowa. W 1938 roku dotarła do bazy w Yan'an, gdzie przede wszystkim organizowała rewolucyjne spektakle, a od 1946 roku w wytwórni w Changchun zajmowała się reżyserią i produkcją. Od Wyzwolenia aż do

33 Film ten opisywany jest w literaturze przedmiotu zdawkowo, wydaje się, że nie wszyscy historycy chińskiej animacji zapoznali się z jego kopią zdeponowaną w Archiwum Filmowym w Pekinie, przez lata nieudostępnianą w celach pokazowych. Na chińskich stronach internetowych można obejrzeć dwuminutowy fragment włączony do telewizyjnego filmu dokumentalnego poświęconego kinematografii okresu wojennego. Autorka zapoznała się z kopią, którą organizatorki wiedeńskiego festiwalu Tricky Women/ Tricky Realities International Animation Festival po długich staraniach pozyskały z pekińskiego Archiwum. Kopia ta została zaprezentowana publiczności obecnej na opracowanym przez autorkę pokazie „Daughters of the Revolution. Women Filmmakers in Classic Chinese Animation” podczas szesnastej edycji festiwalu w 2019 roku. Z oryginalnego około trzydziesto-minutowego materiału zachowało się osiem minut.

34 Mochinaga funkcjonował wówczas pod swymi dwoma chińskimi nazwiskami: Fang Ming/ 方明 i Zhiyong Zhiren/ 持永只仁.

przedwczesnej śmierci w 1951 roku współtworzyła struktury kinematografii Nowych Chin, w tym Instytut Sztuk Performatywnych w Pekinie³⁵.

Wychowany w Mandżurii, absolwent tokijskiej Akademii Sztuk Pięknych, Tadahito Mochinaga, w Japonii realizował filmy animowane propagujące politykę cesarza Hirohito³⁶, na początku 1945 roku został zatrudniony w departamencie animacji wytwórni El-Ma zlokalizowanej w Mandżuko i podlegającej kontroli Armii Imperialnej. Po ewakuacji wojsk japońskich z własnej woli pozostał w Mandżurii, gdzie już pod sztandarem Studia Północno-wschodniego m.in. podjął się treningu aspirujących do roli animatorów chińskich artystów-rewolucjonistów. Z ChRL Mochinaga wyjechał dopiero w 1953 roku, żegnany ze smutkiem przez swych prominentnych przyjaciół-uczniów, z którymi spotkał się ponownie dopiero w 1988 roku, kiedy to w Szanghaju pierwszy międzynarodowy festiwal filmów animowanych w Chinach rozpostarł czerwone dywany przed swymi gośćmi. Chen Bo'er i Tadahito Mochinaga to postaci fascynujące, których drogi życiowe z pewnością mogłyby zainspirować scenarzystów niejednego fresku historycznego, na razie jednak pozostają oni raczej cichymi bohaterami studiów nad kinem Azji lat 1930-1970. O Tadahito Mochinadze w ramach studiów nad animacją powstał pewien korpus prac naukowych³⁷, aktywną działalność popularyzatorską prowadzi w kręgach festiwalowych i wystawienniczych wnuczka artysty Noriko Mochinaga. Pogłębienie obecnego stanu badań wymagałoby od autorki znajomości choćby podstaw języka japońskiego, ale także zgłębienie kontekstu komercyjnej animowanej produkcji japońskiej okresu Zimnej Wojny, co pozostaje poza obszarem badawczym wyznaczonym na potrzeby tej rozprawy. Niniejsza praca koncentruje się na rzadko poruszanych wątkach obecnych w historii ideologizacji chińskiego filmu animowanego, w związku z tym to postać Chen Bo'er, teoretyczki, reżyserki i aktywistki kultury filmowej, zepchniętej na margines historii animacji³⁸, tym razem wysunie się na plan pierwszy.

Zanim zajmiemy się analizą filmu animowanego, który Chen Bo'er wyreżyserowała, warto

35 *The Performing Arts Institution*; późniejsza Pekńska Szkoła Filmowa/ *Beijing Film Academy*.

36 Lent i Xu piszą: *Po dyplomie Mochinaga został zatrudniony w departamencie animacji Geijutsu Eigasha (GES, Art Film Company), gdzie wraz ze słynnym animatorem okresu II wojny światowej, Seo Mitsue, pracował nad Ari-Chan (Ant-Boy) i Momotaro, The Sea Eagle, ważnym filmie propagandowym realizowanym na zamówienie Cesarskiej Marynarki Wojennej Wielkiej Japonii*. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 159.

37 Zob. Kosei Ono, *Tadahito Mochinaga: The Japanese Animator Who Lived in Two Worlds*, „Animation World Magazine” 1999, nr 4; Jonathan Clements, *Anime. A History*, Bloomsbury Publishing, New York, London 2013; Daisy Yan Du, *Animated Encounters: Transnational Movements of Chinese Animation, 1940s-1970s*, University of Hawaii Press, Honolulu 2018.

38 Choć nazwisko Chen Bo'er pojawia się we wszystkich opracowaniach, które wzmiankują *Sen cesarza* oraz drugi wyreżyserowany przez nią film, tym razem zrealizowany w technice rysunkowej, *Pościg za łatwą zwierzyną (Go After an Easy Prey/ Wengzhongzhuobie/ 《瓮中捉鳖》*, 1949), to dopiero John A. Lent i Xu Ying w swym najnowszym studium poświęcają reżyserce kilka paragrafów, John A. Lent, Xu Ying, dz. cyt., s. 161-162. Obszerne analizy jej twórczości filmowej (lecz nie animowanej), teoretycznej i popularyzatorskiej prezentuje zaś Wang Zheng w książce: *Finding Women in the State. A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China 1949-1964*, University of California Press, Oakland 2017.

choćby pobieżnie opisać postać tej reżyserki, aby uchwycić najistotniejsze problemy intelektualne i ideologiczne, z jakimi mierzyła się w swej zróżnicowanej twórczości. Rewolucyjny zapal Chen Bo'er ujawnił się, gdy w 1911 roku pięcioletnia przyszła sekretarz Partii w studiu w Changchun oraz dyrektorka departamentu artystycznego Centralnego Biura Filmowego, ku zgromadzeniu mieszkańców małego Anbu w prowincji Guandong ścięła warkocz³⁹. Kariera aktorska Chen przypadła na lata trzydzieste, obserwowała więc ona z bliska system produkcji ówczesnej kultury popularnej, kopiujący wzorce zachodnie, także w jej patriarchalnym aspekcie. W 1936 roku na łamach magazynu „Women's Life” opublikowała przenikliwy i niezwykle gorzki w wymowie tekst teoretyczny „Kobieco-centriczny film i męsko-centriczne społeczeństwo”, w którym rozważała problem „męskiego spojrzenia”, czyniąc to trzydzieści dziewięć lat wcześniej od Laury Mulvey⁴⁰. Problematyka feministyczna leżała w centrum zainteresowań Chen Bo'er. Jednocześnie artystka była oddana propagowaniu idei narodowego ocalenia. Podobnie jak wielu zaangażowanych w ruch komunistyczny intelektualistów, szczególnie tych związanych z kinem (m.in. Xia Yan⁴¹ i Yuan Muzhi⁴², jej późniejszy mąż), postrzegła ona walkę z feudalizmem przede wszystkim jako walkę o

39 Zob. Wang Zheng, *Finding Women...*, dz. cyt., s.144.

40 Formułując tezy, spośród których poniższa wydaje się szczególnie znacząca, Chen Bo'er jawi się w historii myśli filmowej jako prekursorka teorii feministycznej, zdecydowanie wyprzedzająca swoje czasy, zarówno w kontekście lokalnym, jak i uwzględniając szeroko, międzynarodową panoramę teoretycznych rozważań lat trzydziestych XX wieku. Chen pisała: *W męsko-centricznym społeczeństwie, polityka, gospodarka i władza są w rękach mężczyzn. A zatem wszystkie prawa, moralność, zwyczaje i normy są kształtowane z uprzedniej męskiej pozycji. Estetyczne poglądy nie są wyjątkiem. Je również kształtują uprzednie męskie preferencje... Kobiety w takim społeczeństwie nieświadomie dostosowały się do jego wymagań. Na przykład, stosowanie makijażu nie było początkowo w kobiecej naturze, ale po to, aby sprostać oczekiwaniom męsko-centricznego społeczeństwa stało się to kobiecą naturą. To wyjaśnia dlaczego kobieca publiczność podobnie do męskiej postrzega kobiece gwiazdy. Różnica polega na tym, że spojrzenie męskiej publiczności wyraża bezpośrednio preferencje psychologii dominatora, podczas gdy spostrzeżenia kobiecej publiczności wyrastają z psychologii zdominowanej, nieświadomie obsługującej preferencje dominatora.* Chen Bo'er, *Nüxing zhongxin de dianying yu nanxing zhongxin de shehui* [The Female-Centered Film and the Male-Centered Society], „Funü shenghuo” 1936, nr 2, s. 62-64, cyt. za: Wang Zheng, tamże, s. 150.

41 夏衍, 1900-1995, dramaturg, scenarzysta oraz teoretyk kultury. W 1919 współzakładał magazyn „Zhejiang Xinchao”, jego artykuły zwróciły uwagę Chena Duxiu. W 1927 przetłumaczył traktat „Kobieta i socjalizm” (August Bebel, „Die Frau und der Sozialismus”, 1879), który stał się fundamentalnym tekstem dla rozwijającego się chińskiego ruchu feministycznego. Twórczość dramaturgiczna Xia Yana dotyczyła problematyki norm społecznych i seksualnych, tabuizowanych oraz represjonowanych w świecie feudalnym, burżuazyjnym, skolonizowanym, jednocześnie była to twórczość silnie zaangażowana patriotycznie, modernizująca chińskie konwencje teatralne (sztuki „Sai Jinhua”, 1936; „Qiu Jin”, 1944). W latach trzydziestych z inspiracji działaczy KPCh podjął się infiltracji najpotężniejszej chińskiej wytwórni filmowej, Mingxing, gdzie agitował wśród twórców i pracowników m.in. za rozwojem „kina progresywnego”. Wstąpił do KPCh, przebywał w Yan'an, przy pomocy sztuki i literatury walczył na frontach ocalenia narodowego. W latach 1949-1954 nadzorował konsolidację struktur chińskiej kinematografii, w okresie 1955-1964 pełnił funkcję zastępcy ministra kultury odpowiedzialnego m.in. za sztukę filmową. Projekty filmowe, które popierał i w które często angażował się osobiście jako konsultant scenariuszowy nierzadko spotykały się z krytyką ideologiczną (m.in. *Dwie siostry*/ *Two Stage Sisters*/ *Wutai jiemei*/ 《舞台姐妹》, 1964, reż. Xie Jin/ 谢晋; *Przedwiośnie w lutym*/ *Early Spring in February*/ *Zaochun eryue*/ 《早春二月》, 1964, reż. Xie Tieli/ 谢铁骊). Inne zaś okazywały się sukcesami krytycznymi i frekwencyjnymi (*Noworoczna ofiara*/ *New Year's Sacrifice* *Zhu fu*/ 《祝福》, 1956, reż. Hu Sang/ 桑弧; *Rewolucyjna rodzina*/ *A Revolutionary Family*/ *Geming jiating*/ 《革命家庭》, 1961, reż. Shui Hua/ 水华). Od czerwca 1964 do kwietnia 1965 trwała polityczna nagonka na Xia Yana, w konsekwencji której został odsunięty od wszystkich funkcji, a kolejne osiem lat spędził w więzieniu.

42 袁牧之, 1909-1978, aktor, reżyser i prominentny działacz wczesnej kinematografii ChRL. Od 1937 wraz z m.in. Chen Bo'er i Xia Yanem (członkami KPCh), sam będąc sympatykiem partii komunistycznej, należał do

równouprawienie kobiet i uznawała, że wszystkie rewolucyjne fronty skierowane przeciwko wielorakim formom opresji łączyły się we wspólnym celu definiowanym jako sprawa narodowa. Jako pionierka chińskiego feminizmu Chen Bo'er swoje ideały przekuwała w pracę twórczą, angażując się w takie produkcje filmowe, które portretowały postaci kobiece jako aktywne, decyzyjne, świadome celów i metod rewolucyjnej walki⁴³. Już w okresie yan'ańskim, lecz szczególnie po 1946 roku, kiedy to objęła kierowniczą funkcję w studiu w Changchun, Chen coraz rzadziej występowała, częściej zaś pisała i zajmowała się pracą organizacyjną, opracowując tak struktury, jak i założenia estetyczne kina Nowych Chin. W jej niezwykle bogatym w tym zakresie dorobku szczególnie warto wspomnieć o założeniu, którym w późniejszych latach również kierowali się szanghajscy animatorzy. Koncept *xia shenghuo* (下生活, „zejście na ziemię” lub „wejście w życie”) polegał na tworzeniu dzieła filmowego w warunkach swoistego „badania terenowego”. Filmowcy (pracujący w kolektywach i zobowiązani do weryfikowania swych pomysłów w konfrontacji z innymi twórcami, ale także reprezentantami grup, które miały w filmach zostać sportretowane) wyruszali w teren (jak najbliższy autentycznym miejscom akcji) i zapoznawali się z panującymi tam warunkami życia, potrzebami i ambicjami miejscowej ludności, osiągnięciami lub brakami i bolączkami warunkującymi byt społeczny. Chiński system kinematografii zinstytucjonalizował tę metodę, co w konsekwencji doprowadziło do jej wykoślawienia i traktowania *xia shenghuo* bądź to jako formy pustego rytuału, bądź mechanizmu opresyjnego. Początkowo praktyka ta prowadziła jednak do autentycznego zbliżenia pomiędzy twórcami filmowymi, nierzadko przesiąkniętymi filmowym konwencjonalizmem, a bohaterami-widzami, czasem po raz pierwszy odkrywającymi dla siebie i swoich wiosek kinematograf. W 1951

Stowarzyszenia Chińskich Filmowców Wojennego Oporu (*China Film Circles Wartime Resistance Association/ Zhonghua quanguo dianying jie kang di hui*), jednym z ich wspólnych działań była produkcja popularnego wśród publiczności, patriotycznego i antyjapońskiego filmu *800 herosów* (*800 Heroes/ Babai zhanshi/ 《八百壯士》*, 1938, reż. Ying Yunwei/ 应云卫). W Yan'anie Yuan Muzhi skupił się na reżyserii kronik i filmów dokumentalnych, czy może przede wszystkim planowaniu ich produkcji. Od 1939 roku jako jeden z głównodowodzących yan'ańskiego korpusu filmowego realizował dokument poświęcony wojskom komunistycznym, ostatecznie film jednak nie powstał, mimo iż Yuan Muzhi miał wykonać jego postprodukcję w studiu w Moskwie (jego materiały zostały porzucone przez pracowników studia podczas ewakuacji 22 lipca 1941). Yuan Muzhi pozostał w ZSRR do listopada 1945 roku, w tym czasie studiował radzieckie pisma teoretyczne, a także trenował swój warsztat pod okiem Siergieja Eisensteina. Powrócił wprost do Studia Północno-wschodniego w Changchun, gdzie objął kierownicze stanowisko, a w 1949 roku został przeniesiony do centralnego Biura Filmowego, gdzie również pełnił prominentne funkcje. O ile Xia Yan nadzorował proces transformacji kinematografii (upaństwowienie istniejących na rozległym rynku studiów produkcyjnych i dystrybucyjnych), to Yuan Muzhi zmiany te opracowywał. Odpowiadał także za profesjonalizację warunków produkcyjnych, w tym celu współpracował z ekspertami z Czechosłowacji. Po kampanii krytyki filmu *Życie Wu Xuna* i śmierci Chen Bo'er, przeciwna mu proradziecka frakcja Wanga Lanxi, doprowadziła do odsunięcia go od pełnionych funkcji.

43 M.in. filmy Yinga Yunweia: *800 herosów*, *Tao i Li* (*Plunder of Peach and Plum/ Taoli jie/ 《桃李劫》*, 1934), *Rewolucjoniści* (*Revolutionaries/ Shengsi tongxin/ 《生死同心》*, 1936) oraz *Młodość* (*On Youth/ Qingchun xian/ 《青春线》*, 1934, reż. Yao Sufeng). W tych silnie lewicowych, zaangażowanych społecznie i patriotycznie filmach towarzyszył jej Yuan Muzhi.

roku Chen Bo'er wzięła udział w kampanii przeciwko filmowi *Życie Wu Xuna*⁴⁴ i nagonce na jego reżysera Suna Yu (孙瑜). Zmarła na atak serca, którego doznała po wyjściu z dość burzliwego spotkania filmowców, na którym wezwała swych współpracowników do krytykowania jej.

Zachowany ośmiominutowy fragment filmu *Sen cesarza* podzielony jest na dwie nierówne części. Stylistyka pierwszej, sześciominutowej sekwencji, jest typowa dla propagandy lat czterdziestych: szydercze komentarze zapisane w przestrzeni diegetycznej bądź wygłaszane przez wszechwiedzącego narratora z offu wzmacniają deprecjonujący przekaz wizualny. Karykaturalny Chiang Kai-shek spotyka się z groteskowym generałem Georgem Marshalllem, aby dobić niecnego targu: sprzedać bogactwa naturalne Chin w zamian za militarne poparcie. Druga, krótsza sekwencja rozgrywa się na deskach sceny operowej, a w przedstawieniu występuje Generalissimus oraz cztery postaci zwierzęce reprezentujące skłócone frakcje Partii Nacjonalistycznej. Sekwencja ta zrywa z konwencją karykatury, zastępując ją surrealizmem. Jak sugeruje tytuł, Chiang śni o władzy cesarskiej, ale w strukturze zachowanego fragmentu nie zachodzą tranzycje ze sfery realności do ułudy, tj. nie odnajdujemy w nim jakichkolwiek stylistycznych bądź narracyjnych chwytów sugerujących choćby przemieszanie płaszczyzn realności.

Pierwsza część, mimo iż konwencjonalna, niesie w sobie jednak pewien ładunek „dziwaczności”: Chiang Kai-shek nie urzęduje w biurze, ale w teatralnej garderobie; kosz kwiatów oraz elegancka butelka perfum, jakie Marshall przynosi mu w prezencie, symbolizują czołgi i idee imperialistyczne⁴⁵; dochodzi też do zaburzeń w procesie lokalizowania diegezy przez widza. „Naruszenie” owego procesu następuje natychmiast po zniknięciu z ekranu monumentalnych sylwetek żołnierza, chłopca i robotnika (czołówka studia w Changchun). Obraz wyabstrahowanej z jakiegokolwiek realistycznej rzeczywistości sceny teatralnej budzi niepokój ze względu na symbolikę, którą epatuje dekoracja. Oczom widza ukazuje się bowiem scena operowa o bogatych zdobieniach, wśród których elementem wielokrotnie się powtarzającym, a przez to zasadniczo przykuwającym uwagę, jest swastyka. Nie występuje ona tutaj jako hinduistyczny znak szczęścia, ale oczywisty symbol ideologii nazistowskiej zwalczanej przez chińskich komunistów na poziomie solidarności internacjonalistycznej. Nie ma co do tego wątpliwości ze względu na zdecydowanie negatywne zakorzenienie symbolu swastyki w konwencjach wojennej grafiki [Fig.I.3⁴⁶]. Na scenie widać tablicę z napisem „Bądź cicho” (*jinzhi xuanhua*/ 禁止喧哗), co wzbudza konsternację, ponieważ treść napisu ujawnia się wraz z powolnym najazdem kamery, któremu towarzyszy kobiecy głos z offu. Narratorka wyjaśnia, że patrzemy na scenę, na której od dwudziestu lat Chiang

44 *The Life of Wu Xun/ Wu Xun Zhuan/ 《武训传》* .

45 O znaczeniu symbolicznym darów Marshalla informują nas umieszczone na nich napisy.

46 Ye Qianyu, „Nowe fronty walki”/ „The New Lines of Battle?”, „Shidai manhua”, pomiędzy 1934-37, w John Crespi, *China's Modern Sketch...*, dz. cyt., s. 21.

Kai-shek w starym stylu odgrywa potworny, antydemokratyczny spektakl masakry i nikomu nie pozwala go oceniać. Wbrew nakazowi zamocowanemu na scenie głos z offu nie przerywa swej oskarżycielskiej narracji, towarzyszą mu dźwięki instrumentów perkusyjnych. Przestrzeń, w której rozgrywa się ta krótka scena, przesiąknięta różnymi znaczeniami ideologicznymi, skonfrontowana jest z prostotą i surowością zwykłego wnętrza ukazanego widzowi w scenie następnej. Dopiero po kilku minutach będzie można zrozumieć w jaki sposób świat totalitarnej sceny operowej i zwykła poczekalnia oraz garderoba przynależą do tej samej rzeczywistości.

Wejście generała Marshalla do pokoju, a następnie garderoby Chiang Kai-sheka uruchamia akcję, w której zdrajcy i imperialiści nie otrzymują prawa głosu – to narratorka z offu przekazuje treści obnażające niegodziwe intencje bohaterów. Pozadiegetyczna narracja wspierana jest licznymi napisami umieszczonymi w przestrzeni filmowej, treści dokumentów i tytuły map ironicznie wydobywają imperialistyczne i antypatriotyczne sensy spisku amerykańsko-kuomintangowskiego. Choć ruch wszystkich drewnianych lalek pozbawiony jest płynności, to generał Marshall porusza się najbardziej ociężale i niezgrabnie, na jego twarzy wymalowany jest fałszywy uśmiech przydający mu cech groteskowych. Postać Chiang Kai-sheka wydaje się zaś karykaturalna: śmieszne chudy i niski, „tonie” w przepastnej, tradycyjnej szacie. Nieproporcjonalnie wysokie czoło i odstające uszy kontrastują z komicznie zwężającą się twarzą, a nad niemal trójkątną, zaciśniętą szczęką zawieszono są charakterystyczne wąskie wąsiki Generalissimusa. Projekt postaci opierał się na karykaturach Hua Junwu, jednego z czołowych yan'ańskich grafików. Lalka ta jest przedstawieniem jednoznacznie ośmieszającym znieawidzonego przeciwnika politycznego Mao Zedonga, możemy też zakładać, że ówcześni widzowie kroniki filmowej, do której *Sen cesarza* został włączony⁴⁷, znali inne karykatury autorstwa Hua. Po dobiegu targu Chiang Kai-shek zasiada przed lustrem, a w odbiciu widzi siebie w cesarskiej tiarze. Generał Marshall kiwa głową z aprobatą, ale przypomina Chiangowi, że najpierw musi on odegrać kolejny spektakl. Wręcza mu maskę operowej postaci *jing*⁴⁸, Chiang odmawia i wybiera maskę dobrotliwą, szczerze uśmiechniętą, szeroką i pucułowatą, jakże inną od jego własnego, złowieszczonego oblicza. Głos z offu komentuje: *Prawdziwy morderca, amerykański imperializm, każdy wie jaki jest ich cel. Chiang Kai-shek nosi maskę hipokryzji i oblewa się perfumami demokracji. Ale nieważne co robi, już nie będzie mógł więcej oszukiwać naszych ludzi.*

47 Mowa tu o kronikach pt. *Demokratyczny Północny-Wschód/ Democratic Northeast/ Minzhu dongbei di si ji (10): Huangdi meng/ 《民主东北第四辑（10）：皇帝梦》*. Był to siedemnasty epizod kroniki, a dziesiąty w czwartej serii. Pierwszy epizod zaprezentowano widzom 1 maja 1947 roku. Kroniki z serii „Minzhu dongbei” realizowano do połowy 1949 roku. Zob. Gao Weijin, 《民主东北》的摄制/ „Minzhu dongbei” *de shezhi* [Filming of "Democratic Northeast"], <http://www.cndfilm.com/20090604/107544.shtml>, 04. 06. 2009, (dostęp: 15. 01. 2019).

48 Tzw. „malowana twarz”, typowa postać opery pekińskiej. Więcej o tradycyjnych postaciach operowych w części trzeciej.

Przejście pomiędzy sekwencją negocjacji do spektaklu odbywa się poprzez ukazanie widzom plakatów reklamujących występ Chiang Kai-sheka. Datowane od 1927 roku afisze w istocie informują o kolejnych zbrodniach dokonanych przez Kuomintang (Masakra 12 Kwietnia⁴⁹, walka z komunistami, niestawienie oporu Armii Imperialnej, próba restauracji cesarstwa), a ostatni plakat dodatkowo objaśnia, że przedstawienie reżyserowane jest przez Stany Zjednoczone. Na afiszach swastyka zostaje wpisana w figurę słońca, co daje wrażenie integralnego połączenia symboli Partii Nacjonalistycznej i III Rzeszy (podobny zabieg zastosowano w projektach rekwizytów i scenografii użytych w dalszej części filmu). Chiang w masce i skromnym, urzędniczym nakryciu głowy wkracza na scenę tyłem, wykonując niezgrabne, taneczne ruchy. Oczom widzów – filmowych, nie zaś teatralnych, na widowni zasiada bowiem tylko kilku niezainteresowanych przedstawieniem i niewyróżniających się niczym osobników – ukazuje on swój zadrukowany kolejnymi, szlachetnymi deklaracjami (*głos doradczy ludu, słuchać ludu, pięć decyzji, pokój*). Przechodząc od planów pełnych do półzblżeń, kamera zmienia także punkty widzenia, raz ustawiona frontem do Chiang Kai-sheka, kiedy indziej za plecami lalki. Dzięki temu widz może przeczytać treści zawarte na odwrocie zwoju – hasła te są pełne nienawiści do komunistów, pogardy dla ludu, dyktatorskiego samouwielbienia.

Gdy zakończy się pokraczny rytuał hipokryzji, na scenę wkraczają cztery postacie służalczych zwierząt – to poplecznicy Chianga zwołani w celu odbycia pseudo-narady⁵⁰. Zwierzęta reprezentują Chiangowskie stronnictwa⁵¹: pies to wewnątrzpartyjna frakcja *Zhengxue* (政學派, *Political Study Clique*), lis to Demokratyczno-Socjalistyczna Partia Chin (*Zhongguo shehui minzhudang*/ 中国民主社会党), małpa to Partia Młodych Chin (*Zhongguo qingnian dang*/ 中国青年党), a świnia po prostu reprezentuje rozmaitych lokalnych przywódców. Chiang rezyduje na cesarskim tronie, nie ma już na sobie maski urzędnika, a klęczącym przed nim zezwierzęconym sprzymierzeńcom wyjawia, że władza ludu jest jego władzą: *lud to ja!*. Ogłasza też zmiany w rządzie – wtedy zaczynają się ujadania, skowyczenia, kwiczenie, a potem zacięta walka. W pewnym momencie Chiang wnosi na scenę kawał mięsa⁵². Wytworzone w tej sekwencji wrażenie

49 Zwana też „Szanghajską Masakrą”, w historii politycznej Kuomintangu stanowiąca element walk wewnętrznych, w historii KPCh jeden z ważniejszych mitów martyrologicznych. Wydarzenie to odnosi się do prześladowań szanghajskich komunistów przez siły państwowe z polecenia Chiang Kai-sheka (aresztowania, wysokie wyroki skazujące, zaginięcia osób, egzekucje), które 12 kwietnia zmieniły się w krwawą walkę pomiędzy aparatem bezpieczeństwa i przymusu, a związkami zawodowymi. Tego dnia w Szanghaju zginęło bądź zostało rannych ok. 300 osób, lecz w dłuższej perspektywie dziesiątki tysięcy komunistów w różnych prowincjach podlegało różnym formom prześladowania.

50 Scena ta może być zamierzona jako parodia np. Zgromadzenia Narodowego z 15 listopada 1946 roku, w którym nie uczestniczyli przedstawiciele KPCh lub zmanipulowanych wyborów parlamentarnych z marca 1947 roku.

51 Pojawieniu się każdej postaci towarzyszy objaśniający jej tożsamość napis.

52 Gdy Chiang Kai-shek obraca się do widowni plecami, na jego płaszczu widzimy wzór ogromnej trupiej czaszki. Taki projekt kostiumu wzmacnia tendencję widza do łączenia poprzez skojarzenie nacjonalistów kuomintangowskich i nazistów. Liczne, obecne w scenografii, zmultiplikowane swastyki dodatkowo sprawiają, że

transgresji wyrasta z przedstawienia niezrozumiałego, zdegenerowanego rytuału władzy. W scenie walki o mięso mamy też do czynienia z kolejnym, konfundującym naruszeniem realności diegezy. Ukazany w planie średnim Chiang ze swego tronu wystawia nad głowy zwierząt mięso zawieszona na drążku. W tym momencie następuje gwałtowne cięcie i w dużym zbliżeniu przyglądamy się mięsu. Ukazane zostaje ono na jednolitym, czarnym tle, całkowicie wyabstrahowanym z rozpoznanej do tej pory przez widza przestrzeni. Po powierzchni udźca krąży chmara mrówek, w sferze dźwiękowej wzbierają wysokie tony kwiczenia i ujadania. Ujęcie to trwa jedynie kilka sekund, budzi odrazę, ale także skojarzenia z szokującymi eksperymentami europejskich awangardzistów. Po kolejnym ostrym cięciu scena operowa pokazana jest nam w szerokim planie, rozpoczyna się kotłowanie zwierząt pod stołem prezydialnym, z tej walki nikt nie wychodzi zwycięsko. Nagłe grzmoty i błyskawice przerywają zmagania, złężnione zwierzęta zaczynają bić pokłony swemu panu i krążyć po scenie jakby parodiując Brueglowski orszak ślepców. Tutaj zachowany fragment filmu się kończy.

Z uwagi na przynależność filmu *Sen cesarza* do serii wojennych kronik filmowych pytanie o jego stosunek do rzeczywistości historycznej jest w istocie pytaniem o jego relację z ówczesną rzeczywistością polityczną. XX-wieczna animacja czasów wojny, niezależnie od miejsca jej powstawania, przede wszystkim służyła podnoszeniu żołnierskiego morale. Zabawna, fantazyjna forma animowana w połączeniu z indoktrynacyjnym przekazem trafiała do najszerszych mas odbiorczych, bowiem w swej najogólniejszej naturze, medium to nie zakłada wobec widzów warunków wstępnych związanych z wiekiem czy poziomem edukacji. Przegląd bohaterów filmu *Sen cesarza* może wskazywać na zakładany przez twórców wysoki stopień poinformowania mas odbiorców na temat bieżącej sytuacji politycznej. O ile Chiang Kai-shek i generał Marshall znani byli powszechnie jako naczelni wodzowie, to odwołanie się do znajomości aktorów sporu politycznego wewnątrz Kuomintangu wymagało przejawiania głębszego zainteresowania zachodzącymi w kraju przemianami politycznymi. Fiasko mediacji pomiędzy komunistami a nacjonalistami, których twarzą był generał Marshall (styczeń 1947), taktyczne i strategiczne błędy Generalissimusa skutkujące kolejnymi klęskami militarnymi, a także dramatyczna inflacja potęgująca biedę i głód w miastach oraz prowincjach podległych rządowi (co propaganda komunistyczna konfrontowała z eksperymentalną polityką zmierzającą w stronę reformy rolnej) podsycaly nastroje radykalne wśród społeczeństwa, coraz bardziej przechylającego się na stronę KPCh⁵³. Przedstawiona w filmie rzeczywistość polityczna ma charakter bezpośredni oraz skrótowy,

stopień skorelowania tych dwóch bytów politycznych jest bardzo wysoki.

53 Na przełomie 1945 i 1946 roku na stronę Armii Ludowo-Wyzwoleńczej przeszła prawie cała, licząca 75 tysięcy ludzi, armia byłego Cesarstwa Mandżuko. W wyborach parlamentarnych w marcu 1947 roku posłowie reprezentujący regiony ogarnięte wojną domową zostali mianowani przez rząd, a zatem skala parlamentarnego poparcia dla prezydentury Chiang Kai-sheka miała wyraźnie zmanipulowany charakter. A także: *Do końca 1947*

odwołuje się do sytuacji skomplikowanych, lecz dobrze znanych widzom. Symbolizm przynależy zaś do wizji rzeczywistości historycznej prezentowanej jako długie trwanie opresji. Zastosowana strategia opiera się na metaforach sceny i maski – operowa dekoracja oraz występ Chiang Kai-sheka służą wizualizacji jego metod uprawiania polityki, zmultiplikowane teatralne afisze reklamowe przywołują wspomnienia dekad wypełnionych cierpieniami i śmiercią. Kawał mięsa, o który zaciekle walczą zwierzęta uświadamia zaś widzom to, w jaki sposób Chiang Kai-shek postrzega Chiny i ich lud.

Wróg, zagrożenie, ofiara i zwycięstwo stanowią naczelną i uniwersalną tematykę wszelkiej propagandy. Michał Bobrowski analizując „bliźniacze podobieństwo” zimnowojennej animacji radzieckiej i amerykańskiej, zwraca uwagę na przewrotną strategię reprodukcji wroga propagandy w celu jej zdeformowania i wykrzywienia, wywodząc ten mechanizm z przełomowej dla rozwoju języka wojennej propagandy filmowej twórczości Franka Capry, w tym kontekście zauważa:

„Poddane recyklingowi” propagandowe wizerunki siły i potęgi Osi, które pierwotnie miały za zadanie stymulować dumę narodową i poczucie zjednoczenia, w nowym kontekście nabierały nowej funkcji – funkcji wzniesienia emocji strachu. (...) Aby działać poprzez strach, lecz nie zaszkodzić żołnierskiemu morale, autorzy musieli połączyć tę emocję z niewzruszonym przekonaniem o moralnej i cywilizacyjnej wyższości 'wolnego świata' nad 'światem niewolników'.⁵⁴

W filmie Chen Bo'er nie dochodzi do „recyklingu” propagandy nacjonalistycznej (Chiang Kai-shek pokazuje zapisane na zwoju deklaracje, ale to jedyny element fabuły bezpośrednio kopiujący retorykę propagandy Kuomintangu), mimo że jest on w całości skoncentrowany na reprezentacji świata wroga. Nie oznacza to, że film ten pozbawiony jest kluczowej dla przekazów propagandowych dychotomicznej konstrukcji „my-oni”. Świat wroga zawarty jest w absurdalnych, odrażających, niepokojących obrazach, natomiast narracja z offu, wezwania i slogany budują świat pozytywnych wartości. To co subiektywne (metafora snu, transgresja rytuału, wieloznaczność spektaklu) przeciwstawione zostaje obiektywnemu (komentarz „nadaje prawdziwe nazwy rzeczom” – lud jest zwycięzcą, jego wola jest władzą, jego przeciwnicy są złem).

Wybór techniki lalkowej (co znamienne, decyzja taka jest sprzeczna z logiką ekonomizacji produkcji czasów wojny bowiem jest to wariant droższy i bardziej czasochłonny od animacji rysunkowej czy wycinanki) wydaje się podyktowany intencją autorów do pobudzenia skojarzeń z

*roku liczebność wojsk kuomintangowskich zmniejszyła się o blisko dwie trzecie w stosunku do stanu pierwotnego. Najczęściej przechodzili oni na stronę wroga. W połowie 1948 roku KPCh skupiała ponad 3 mln ludzi. 2,5 mln spośród nich należało do Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Zob. Łukasz Gacek, *Chińskie elity polityczne w XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 194-196.*

54 Michał Bobrowski, *Ideological Hall of Mirrors. Reflections of Soviet Propaganda in American Propaganda of the 1940s and 1950s*, [w:] *Propaganda, Ideology, Animation, Twisted Dreams of History*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński [red.], Wydawnictwa AGH, Kraków 2019, s. 51.

tradycją teatru kukiełkowego i marionetkowego, sztuki szczególnie popularnej w regionach północnych⁵⁵ (choć nie można także pominąć faktu, że największy ekspert studia w dziedzinie animacji, Tadahito Mochinaga, specjalizował się właśnie w lalce). Sama już obecność w diegezie sceny, na której Chiang Kai-shek prezentuje swój występ, skłania do postrzegania figury przywódcy Kuomintangu oraz reprezentowanych przez niego wartości poprzez metaforę polityki jako teatru, tutaj przywołującą asocjacje takie jak wynaturzenie i odrealnienie, sprowadzającą rzeczywistość do poziomu ułudy i farsy. Wódz Kuomintangu jest komediantem, który nawet nie waży się założyć maski postaci *jing*, wprawdzie moralnie ambiwalentnej, ale przecież sprawczej, wywołującej trwogę, podziw i szacunek. Pojawienie się zwierząt-popleczników przydaje dodatkowego poziomu groteskowości temu i tak już absurdalnemu światu. Elementy projektów artystycznych (zmultiplikowane swastyki, trupia czaszka na płaszczu Chiang Kai-sheka), niepokojące efekty montażowe („zaburzenia” w rozpoznaniu diegezy związane z pojawieniem się sceny oraz ujęcie pokazujące zgniłe mięso) i dźwiękowe (ujadanie zwierząt, angażujące uwagę widza wykorzystanie instrumentów perkusyjnych, odebranie głosu wrogom) wspomagają wielkie szyderstwo, jakim w swym podstawowym założeniu jest *Sen cesarza*. Wyraźne nagromadzenie środków „udziwniających” na krótkiej przestrzeni czasu trwania materiału filmowego (sekwencja teatralna to w istocie dwie minuty filmu) sprawia, że forma tego propagandowego filmu lalkowego przestaje być zerowa, w kontekście zaś cechującej maoizm totalności wartości ideologicznych i kulturowych, przyczyn tego stanu rzeczy widz poszukuje w doktrynie.

Dla pełnej klarowności propagandowego przekazu pierwsza część uzupełniona jest o narrację jest z offu. Wypowiedane z emfazą treści wyrażają pogardę wobec Chiang Kai-sheka zdradzającego kraj w objęciach amerykańskiego imperializmu. W drugiej części narrację z offu zastępują prezentowane ze sceny zwoje. Akt hipokryzji przywódcy Kuomintangu polega na szermowaniu hasłami demokratycznymi, za którymi w istocie kryje się żądza jedynowładztwa. Tymczasem dla maoistów połowy lat czterdziestych kwestią integralności ideologiczno-społecznej była walka o tzw. „nową demokrację”, której cele i zasady sformułował Mao Zedong w 1940 roku⁵⁶. W swym wywodzie Mao ukazywał bieżącą sytuację Chin jako kraju kolonialnego i półkolonialnego, uciskanego przez imperialistów oraz poddanego biurokratyczno-militarnym rządóm. O ile zakładał, że mimo swych wad i miałkości chińska burżuazja może być sojusznikiem rewolucjonistów komunistycznych w walce z imperialnym uciskiem, to uważał jej przywództwo za kosztowny błąd⁵⁷. Kosztowny w tym sensie, że spowalniający rewolucję – proces, którego

55 Zob. Fan Pen Li Chen, *Marionette Plays from Northern China*, State University of New York Press, New York 2017.

56 Zob. Mao Zedong, *O nowej demokracji*, [w:] *Mao Tse-Tung. Dzieła wybrane*, tom 3, Książka i Wiedza, Warszawa 1955, s. 163-222.

57 *Z jednej strony zdolność do uczestnictwa w rewolucji, z drugiej strony skłonność do ugodowości wobec wrogów rewolucji – oto dwoista natura burżuazji chińskiej. (...) Dlatego też proletariat, chłopstwo, inteligencja i inne*

realizacja zakładała dwa etapy. Pierwszym z nich było zbudowanie kraju „nowej demokracji”, którego ustrój realizowałyby trzy zasady Sun Yat-sena w oparciu o sojusz wszystkich klas rewolucyjnych. Drugim zaś etapem miała być rewolucja socjalistyczna dostosowana do charakteru chińskiej cywilizacji. W swoistym manifestie „nowej demokracji” Mao bezpośrednio atakował Kuomintang jako siłę spowalniającą rozwój społeczny poprzez kłamstwa i zdradę narodową. Kłamstwem, jak pisał Mao, jest bowiem oficjalna retoryka Partii Narodowej dowartościowująca ludowładztwo, podczas gdy [O]d szesnastu lat Kuomintang gwałci to oświadczenie i to właśnie doprowadziło kraj do obecnej bardzo ciężkiej sytuacji⁵⁸. Zdradą narodową jest zaś walka z komunistami: *Walka przeciwko komunizmowi – to polityka imperializmu japońskiego i Wang Cing-weia. (...) obojętne z kim pójdziesz, wystarczy, abyś tylko wystąpił przeciwko komunistom – a staniesz się zdrajcą narodu, ponieważ nie będziesz już mógł walczyć z japońskimi najeźdźcami*⁵⁹. Te założenia wyłożone są w filmie *Sen cesarza* w sposób bezpośredni, stanowiąc treść wypowiedzianych i zapisanych wezwań oraz sloganów kierowanych do widza, kształtujących i umacniających jego zrozumienie filmu.

Jak pisał dalej Mao, *[K]ażda kultura jest odzwierciedleniem polityki i ekonomiki danego społeczeństwa w ideologii*⁶⁰, kraj „nowej demokracji” nie istnieje więc bez sformułowania zasad „nowej kultury”. Kwestia ta była dla wodza chińskiej rewolucji niezwykle istotna i poświęcił jej wiele miejsca w swym eseju. Kultura reakcyjna – pozostająca na usługach feudałów oraz imperialistów – wymaga *zdruzgotania „kultury starej”*. *Walka między nową a starą kulturą – to walka na śmierć i życie*⁶¹. Film animowany, pozbawiony bagażu wielowiekowej tradycji i ugruntowanych konwencji, w tej walce również uczestniczył, a *Sen cesarza*, jako pierwsza produkcja animowana prawdziwie komunistycznego studia filmowego, rozpoczął proces kształtowania estetyki medium. W tym kontekście warto odnotować, dostrzegalną już na wczesnym etapie rozwoju chińskiej animacji, dwuznaczność w pojmowaniu i prezentowaniu problemu dziedzictwa kulturowego (przy czym, należy uczynić zastrzeżenie, że stanowcze konkluzje w tym zakresie mogłyby pojawić się jedynie po zaznajomieniu się z całością materiału filmowego). Z jednej strony przedstawienie Chiang Kai-sheka to „spektakl w starym stylu”, a więc reminiscencja wstecznego archaizmu. Z drugiej zaś strony dostrzegamy, że to właśnie tradycyjne formy performatywne stanowią źródło inspiracji artystycznych – lalka, operowe rekwizyty (przede

warstwy drobnej burżuazji są – niezależnie od wszelkich warunków – podstawową siłą decydującą o losach kraju. (...) Chińska republika demokratyczna, którą mamy teraz zbudować, może być tylko demokratyczną republiką dyktatury sojuszu wszystkich sił antyimperialistycznych i antyfeudalnych kierowanych przez proletariatus. Tamże, s. 178.

58 Tamże, s. 181.

59 Tamże, s. 199.

60 Tamże, s. 204.

61 Tamże.

wszystkim scena i maska), a także tradycyjna, ludowa muzyka jaką słycać w ścieżce dźwiękowej. Co więcej, te właśnie elementy wykorzystane są tutaj jako budulec aury o charakterze surrealistycznym (kategorii zapożyczony z kultury zachodniej). Zderzenie jakości tradycyjnych i surrealnych zdaje się wiązać z naczelnym przesłaniem ideologicznym filmu, jakim jest wydrwienie wartości społeczeństwa feudałów i kolaborantów (postacie Chiang Kai-sheka, generała Marshalla, popleczników), przy jednoczesnym wyartykułowaniu celów i metod walki politycznej (narracja z offu) oraz wizualizowaniu potencjału sztuki komunistycznej do absorbowania tak nowoczesnych, jak i tradycyjnych trendów artystycznych, intelektualnych, społecznych (sekwencja teatralna).

„Nowo-demokratyczna” kultura w przekonaniu Mao to kultura rewolucyjna, narodowa (nie można jej łączyć z reakcyjnymi, imperialistycznymi kulturami innych narodów), naukowa (skierowana przeciwko feudalnym zabobonom), masowa (demokratyczna). Jednocześnie „nowo-demokratyczna” produkcja kulturowa musi unikać pułapki prostej (aby nie powiedzieć prostackiej) indoktrynacji. Winna ona szukać takich artystycznych i intelektualnych rozwiązań, które w równym stopniu zachwycą masy, jak i sojuszników rekrutujących się z klasy narodowej burżuazji. Wreszcie, nowa sztuka świadomie powinna reinterpretować tradycyjne wzorce, odseparować jakości wsteczne, feudalne od tych, które umacniają i świadczą o wyjątkowości chińskiej tożsamości narodowej. W ten sam sposób twórcy kultury podchodzić muszą do inspirujących obcych prądów artystycznych – *zdruzgotać* imperialistyczną reakcję, ale nie zamykać oczu na ich wywrotowy i demaskatorski potencjał. Podstawowym wymogiem, jaki stawiali sobie Chen Bo'er, Tadahito Mochinaga i pozostali członkowie ekipy, musiała być sprawność propagandowa, ale już choćby ze względu na ich biografie można zakładać, że pojmowali oni rozwój świadomości ideologicznej i kreatywność artystyczną jako sfery połączone, wzajemnie się warunkujące. Przecież Mao powiedział: *Powinniśmy jednak widzieć różnicę między propagowaniem ideologii komunistycznej i komunistycznego ustroju społecznego, z jednej strony, a praktycznym realizowaniem nowo-demokratycznego programu działań – z drugiej; (...) Mieszać jednego z drugim oczywiście nie należy*⁶². W ten sposób zrekapitulować można formułę wolności ekspresji artystycznej na etapie budowy „nowej demokracji”. Była to jednak mądrość etapu, który zakończył się, gdy nastąpiło Wyzwolenie.

II.2. Wędrowki Sanmao (Wanderings of Sanmao/ Sanmao liulangji)

《三毛流浪记》, 1958, reż. Zhang Chaoqun/ 章超群)

62 Tamże, s. 217.

Chen Bo'er i Tadahito Mochinaga wypracowali w Changchun strukturalne, produkcyjne oraz techniczne podstawy działania departamentu animacji przeistoczonego w połowie lat pięćdziesiątych w autonomiczne Studio Filmów Animowanych w Szanghaju. Rozwój artystyczny nowej instytucji powierzono grafikom, których umiejętności w prowadzeniu masowej mobilizacji poprzez komunikację wizualną sprawdziły się wcześniej na frontach wojen z Japończykami i Kuomintangiem. Była to decyzja ideologiczna, ale także antykoniunkturalna. W tamtym momencie bowiem ogromną popularnością w kraju oraz zagraniczną sławą cieszył się pełnometrażowy film *Księżniczka Żelaznego Wachlarza*⁶³ autorstwa pionierów chińskiej animacji, braci Wan. Mimo iż w latach wojny Wanowie wykazywali się postawami patriotycznymi, to jednak nie przystąpili formalnie do wojskowych brygad artystycznych, a w formacyjnej, drugiej połowie lat czterdziestych przebywali poza Chinami kontynentalnymi. Na kierownika departamentu animacji powołano Te Weia, który nie miał wcześniej nic wspólnego z animacją⁶⁴, lecz od 1931 roku publikował w szanghajskich magazynach antyjapońskie i antykuomintangowskie grafiki, a jesienią 1938 roku stanął na czele jednej z dwóch grup pół-militarnego, pół-artystycznego Oddziału Ocalenia Narodowego poprzez Komiks Propagandowy⁶⁵. Dowódcą drugiej grupy był zaś Zhang Leping, autor *najpopularniejszego komiksu w historii chińskich wydawnictw graficznych*⁶⁶, czyli serii „Sanmao”. Zhang współpracował z szanghajskimi animatorami podczas prac nad animowaną adaptacją komiksu jako współscenarzysta oraz twórca projektów graficznych. Film, który miał premierę w 1958 roku mógł być ukoronowaniem artystycznej drogi, jaką przeszli twórcy drugiej generacji *manhua* – od subwersywnego krytycyzmu, przez sztukę patriotyczną włączoną w działania maszyny wojennej, po stworzenie estetycznych i komunikacyjnych konwencji nowego medium. Animowanej adaptacji *Wędrówek Sanmao* próżno jednak szukać w kanonie chińskiej animacji, mimo że w filmie tym obecna jest próba podsumowania dziedzictwa *manhua*. Być może jednak to właśnie sentymentalne echa minionych stylizacji sprawiły, że w nowych czasach lalkowy Sanmao nie zawładnął masową wyobraźnią, tak jak jego wcześniejsze, komiksowe wcielenie.

Tytułowy bohater to bezdomny chłopiec błąkający się po ulicach Szanghaju, osierocony nędzarz usiłujący zachować dobroć serca i pogodę ducha pomimo dręczącego go głodu, samotności oraz cierpienia obserwowanego i doświadczanego na każdym kroku. Sanmao wzbudzał sympatię czytelników już choćby ze względu na swój charakterystyczny wygląd – chudy, wysoki chłopiec o

63 *The Princess Iron Fan/ Tie shan gongzhu/ 《铁扇公主》* 1941, reż. Wan Laiming, Wan Guchan. Film ten omawiany jest w części trzeciej.

64 Te Wei powiedział: *Lubię animację, ale nie lubię być producentem. Podobało mi się tworzenie manhua, nie zaś tych wszystkich monottonnych klatek. Ale dostałem rozkaz i musiałem go wykonać*, cyt. za: John A. Lent, *Te Wei and Chinese Animation: Inseparable, Incomparable*, <http://www.awn.com/animationworld/te-wei-and-chinese-animation-inseparable-incomparable>, 15. 03. 2002, (dostęp: 15. 03. 2019).

65 *The National Salvation Cartoon Propaganda Corps/ Jiuwang manhua xuanchuandui/ 救亡漫画宣传队*.

66 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 25.

miłych, mądrych oczach był także posiadaczem wyjątkowej fryzury, tj. tylko trzech powiewających na wietrze włosów („trzy włosy” to dosłowne znaczenie imienia bohatera). Pierwszy komiks „Sanmao” ukazał się 20 listopada 1935 roku na łamach magazynu „Xiaochenbao”. W rozrywkowej, humorystycznej formie zwracał uwagę czytelników na społeczne niesprawiedliwości, wzbudzając przy tym emocjonalne reakcje⁶⁷. Podczas II Wojny Światowej Sanmao „zaciągnął się” do wojska⁶⁸, a opowieść graficzna nabrała brutalności w tych odcinkach, w których mały powstaniec przebijał bagnetem wrogów lub rzucał grantami rozrywającymi przeciwników na strzępy. Seria „Wędrówki Sanmao” będąca oryginalnym materiałem animowanej adaptacji ukazywała się w 1947 roku (magazyn „Dagongbao”). Akcja opowieści powróciła na ulice Szanghaju, lecz przedwojenna satyra ustąpiła miejsca gorzkiej, momentami wręcz rozpaczliwej, rozprawie ze skorumpowanym i okrutnym, kuomintangowskim aparatem dzierżącym ster władzy. Jak podkreśla Mary Ann Farquhar do zbioru charakterystycznych dla twórczości Zhanga Lepinga tropów interpretacyjnych (tematyka współczesna, kontrowersje, walor edukacyjny, pochylenie się nad sytuacją mas) w „Wędrówkach Sanmao” pojawia się nowy motyw, tj. *wyraziste zróżnicowanie klasowe*⁶⁹. Relacja Xue Yanpinga wspiera tezę o narastających w Zhangu frustracji i gniewie, umacniających go światopoglądowo. Jako bezpośrednią inspirację do powstania „Wędrówek...” przywołuje on opowieść rysownika o doświadczeniu pewnej zimowej nocy na początku roku 1947, kiedy to spiesząc się do domu dostrzegł trójkę bezdomnych, bosych dzieci koczujących na rogu ulicy. Następnego poranka w tym samym miejscu ujrzał dwa zamarznęte, dziecięce ciała⁷⁰. Uczucia bezsilności i winy kazały mu wrócić do postaci Sanmao i wymierzyć w rząd Kuomintangu już nie tyle ostrze satyry, co przejmującego oskarżenia. Komiksy o Sanmao ukazywały się również w Nowych Chinach, produkowane są zresztą po dziś dzień. Krytyka społeczna ustąpiła w nich miejsca edukacji, niedole wędrówek zastąpiła zaś pasja poznawania rozwijającego się świata.

Scenariusz Zhanga Lepinga i Zhanga Chaoquna wiernie oddaje najbardziej poruszające treści komiksowych „Wędrówek Sanmao”. W świat filmu wprowadza nas charakterystyczny dla klasycznej chińskiej animacji prolog wygłoszony z offu, z którego dowiadujemy się, że ukazane w filmie niesprawiedliwości nie występują w Nowych Chinach, a animacja ta ma służyć budowaniu pamięci o przeszłości. Ramy czasowe filmowej opowieści określone zostają w sposób najogólniejszy: *Sanmao to smutne dziecko z czasów starego społeczeństwa*. Wraz z rozwojem

67 Jak piszą John A. Lent i Xu Ying, poruszeni czytelnicy wysyłali na adresy redakcji i autora podarunki oraz ubrania dla bezdomnego chłopca. Zob. tamże, s. 26.

68 „Sanmao congjunji”/ 《三毛从军记》, magazyn „Shenbao”.

69 Mary Ann Farquhar, *Sanmao: Classic Cartoons and Chinese Popular Culture*, [w:] *Asian Popular Culture*, John A. Lent [red.], Westview Press, Boulders 1995, s. 151.

70 Zob. Xue Yanping, *Chinese stop motion [Zhongguo dingge donghua]*, Communication University of China Press, Beijing 2014, s. 108.

fabuły widz może osadzić wydarzenia na osi czasu historycznego. Negatywnymi bohaterami są tutaj kuomintangowscy policjanci, chińska burżuazja oraz amerykańscy żołnierze, a zatem rzecz musi się dziać się na przestrzeni lat 1945-1949. Zanim jednak te informacje zostaną dostarczone, oczom widzów ukazuje się typowy, wielkomięski krajobraz: banery reklamowe importowanych produktów oraz zdjęcia roznegliżowanych kobiet zdobią ściany drapaczy chmur, światła samochodów i neonów rozmywają się w strugach deszczu. Atmosfera kadrów przywodzi na myśl rozerotyzowaną [Fig.I.4⁷¹], modernistyczną grafikę, tak artystyczną, jak i komercyjną, od której rozpoczęła się wizualna rewolucja późnych lat dwudziestych. Kolejne sekwencje charakteryzuje wysoki poziom realizmu, co sprawia, że film Zhanga Chaoquna i Zhanga Lepinga można nazwać animowanym wariantem realizmu fikcjonalnego, modelu ukształtowanego w Hollywood, ale obecnego także w społecznym i socjalistycznym realizmie chińskiego kina aktorskiego od lat trzydziestych do pięćdziesiątych. Jason McGrath w ślad za Tomem Gunningiem przywołuje najistotniejsze wyróżniki tego modelu: ciągłość montażu płynnie organizująca czasoprzestrzeń, pozycjonowanie widza jako „niewidzialnego obserwatora”, stosowanie środków filmowego wyrazu, które sprzyjają imersji w wiarygodnej, mimetycznej diegezie, a nie przyciągają uwagi do mechanizmów narracyjnych⁷². W animowanych *Wędrownkach Sanmao* dominują statyczne ujęcia ukazujące realistyczną, miejską scenografię w planach pełnych lub półpełnych. Nieruchome punkty widzenia tworzą jednak przestrzeń dla głębi ostrości, gdyż najczęstszymi miejscami akcji są skrzyżowania, rogi ulic, zakamarki i podwórka. Dbałość twórców o różnorodność i wrażenie autentyczności użytych rekwizytów oraz scenograficznych detali przydaje waloru prawdopodobieństwa filmowej czasoprzestrzeni, nawet jeżeli elementy te nie służą rozwojowi fabularnemu. Lalki często fotografowane są w zbliżeniach, co ujawnia partykularne cechy osobowościowe bohaterów – projekty postaci są zindywidualizowane (rysy twarzy, mimika), a każda z ponad dwudziestu występujących w filmie lalek obdarzona jest sobie właściwymi posturą, sposobem chodzenia i językiem ciała. Ilustracyjne aranżacje muzyczne ukrywają brak efektów dźwiękowych pochodzących z rzeczywistego życia miasta. Kompozycje Chena Weixi opierają się na tonacjach i konwencjach muzyki zachodniej, w finałowych scenach rozgrywających się przed drzwiami dansingu słychać także jazz. W żadnym wypadku nie dziwi to widza – przecież wraz z *Sanmao* wędruje on po ulicach „starego Szanghaju”.

Aby uchwycić dwuznaczność *Wędrownek Sanmao* należy zastanowić się przede wszystkim nad kwestią kultury przedwojennego Szanghaju. Z jednej strony film Zhanga Chaoquna i Zhanga

71 Zhang Guangyu, „Degeneracja”/ „Degeneracy”/ „Duoluo”, „Shanghai Sketch”, 23. 11. 1929, [w:] John A. Crespi, *Modern Sketch...*, dz. cyt., s. 16.

72 Zob. Jason McGrath, *Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema*, „The Opera Quarterly” 2010, Oxford University Press, doi: 10.1093/oq/kbq016, 30. 04. 2010, s.15.

Lepinga niesie treści ideologiczne istotne dla Nowych Chin, o czym jeszcze będzie mowa, z drugiej zaś wyczuwalny jest w nim silny ładunek nostalgii i liryzmu, momentami wręcz sentymentalizmu. Z pewnością film nie wyraża tęsknoty za momentem historycznym, w którym komiksowy Sanmao symbolizował bezimienne i bezbronne ofiary procesów politycznych, jakie zachodziły w Chinach. Jest to raczej wyraz tęsknoty za formami ekspresji, które w ówczesnym momencie pozwoliły opowiedzieć o dramacie „Sanmao” i jemu podobnych, uzmysłwić jednostkom, że nie są one samotne w swym cierpieniu i tak uświadomione masy zmobilizować do walki z opresją. W badaniach nad szanghajską tradycją *manhua* dominują trzy zazębiające się perspektywy: historyczna⁷³, estetyczna⁷⁴ oraz transkulturowa⁷⁵. Przedstawiciele dwóch pierwszych podejść przede wszystkim zwracają uwagę na narodowe, artystyczne produkty internalizacji prądów modernizacyjnych, jakie w pierwszej połowie XX wieku elektryzowały środowiska artystyczno-intelektualne na całym świecie. Perspektywa transkulturowa przenosi trzon refleksji na proces wymiany międzykulturowej. Pisze Martina Caschera: *XX-wieczne dziennikarstwo satyryczne to złożony system wymiany kulturowej (...) podejście do komiksów niczym do narodowych auto-obrazów pozwala nam, aby w dalszej kolejności zrozumieć do jakiego stopnia „Inny” został włączony w nowoczesny proces dyskursywnej samo-definicji*⁷⁶. Jest to zatem próba rekonstrukcji celów i metod działań prowadzących do internalizacji prądów modernistycznych (w tym metod kulturowej translacji treści ideologicznych) w zgodzie z duchem kultury chińskiej. Perspektywy te nie mogą być traktowane jako wykluczające się, dopiero suma wniosków płynących z takich rozważań może pozwolić na „zmapowanie” estetycznych i ideologicznych dryfów *manhua* – esencjonalnie chińskiej formy ekspresji wizualnej, której rozwój warunkowały jednocześnie: intelektualny i ideologiczny zwrot ku nacjonalizmowi oraz estetyczny synkretyzm i swoisty internacjonalizm.

73 John A. Lent jest autorem szeregu pozycji z zakresu historii chińskiego komiksu, wniósł także znaczący wkład w rozwój studiów nad historią filmu animowanego. Oprócz publikacji często cytowanych w tej pracy, warto także wspomnieć tomy, które ukazały się pod jego redakcją, w których to z uwagi na różnorodność autorów, naturalnie często dochodzi do łączenia perspektyw badawczych, zob. *Asian Popular Culture*, dz. cyt.; *Themes and Issues in Asian Cartooning: Cute, Cheap, Mad, and Sexy*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1999; *Illustrating Asia. Comics, Humour Magazines, and Picture Books*, University of Hawaii Press, Honolulu 2011; *Asian Comics*, University Press of Mississippi, Jackson 2015. Ważną pozycją jest także: Hung Chang-tai, *War and Popular Culture...*, dz. cyt.

74 John A. Crespi jest często przywoływanym w tej pracy badaczem zainteresowanym przede wszystkim przemianami estetyki chińskiej komunikacji wizualnej, szczególnie grafiką narracyjną pierwszej połowy XX wieku. W jego bogatym dorobku obok publikacji w czasopiśmie naukowych znajdujemy też liczne materiały służące upowszechnianiu wyników badań oraz dostępu do materiałów źródłowych poprzez narzędzia digitalne (<http://www.colgate.edu/facultysearch/facultydirectory/jcrespi>, dostęp: 01. 05. 2018). Jest także autorem przekładów chińskiej literatury współczesnej. Warto także uwzględnić dorobek Stefana Landsbergera, akademika, kuratora i kolekcjonera chińskich plakatów propagandowych. Jego prace cytowane są w niniejszej rozprawie.

75 Zob. m.in. Paul Bevan, *A Modern Miscellany: Shanghai Cartoon Artists, Shao Xunmei's Circle, and the Travels of Jack Chen, 1926-1938*, Brill, Leiden, Boston 2015; Martina Caschera, *Chinese Modern Cartoon. A transcultural approach to Modern Sketch*, „Altre Modernità” 2018, nr 2, Università degli Studi di Milano, s. 85-103.

76 Martina Caschera, *Chinese Modern...*, s. 85-86.

Mówiąc o *manhua* jako „esencjonalnie chińskiej formie ekspresji” mamy na myśli różnorodność gatunkową grafiki narracyjnej wywiedzionej z tradycji kultury popularnej Chin cesarskich. Sam termin *manhua* (漫画), zaadaptowany z języka japońskiego (*manga*), jak najczęściej podają źródła, pojawił się w użyciu dopiero w połowie lat dwudziestych (w odniesieniu do prac Fenga Zikaia). Termin ten denotuje sztukę komiksu (*comic art*), ale także polityczno-społeczny komentarz rysunkowy (*cartoon, sketch*) czy pojedynczy lub zmultiplikowany panel przedstawiający humorystyczny epizod drukowany w prasie (*comic strip*), podczas gdy seryjne wydawnictwo opowieści graficznych (*comic books*) określa się terminem *xinmanhua* (新漫画). Inną, choć tworzoną w podobnych warunkach produkcyjno-estetycznych, jest forma *lianhuanhua* (连环画, książki obrazkowe). Tradycyjne dla sztuki ludowej drzeworyty (*banhua/版画*) i obrazki noworoczne (*nianhua/年画*) wraz z radykalizacją nastrojów społecznych przejęły tematy i konwencje *manhua*. Przedruki zaangażowanych społecznie i politycznie zachodnich malarzy i karykaturzystów (m.in. Francisco Goyi, Miguela Covarrubiasa, Georga Grosza, Davida Low) oraz popularyzacja przez Fenga Zikaia japońskiej grafiki, zasadniczo wzmocniła tendencje modernistyczne tradycyjnych form grafiki narracyjnej. John A. Crespi zauważa:

Można stwierdzić, że lingwistycznie rozdzielny termin *manhua/sketch* nie tylko po prostu zwraca uwagę na gatunek komiksu sam w sobie, ale także na „wizualne emporium kosmopolityzmu”, jakie znajduje się w magazynach ilustrowanych okresu Republiki. Zgodnie z tym spostrzeżeniem, popularne magazyny (...) reprezentują w druku fenomen „kalejdoskopowego” portu traktatowego, który jest „trans-lokalnie usieciowiony, hybrydowy, heterogeniczny, zorientowany na przyszłość i bezwstydnie zaciekawiony konceptualnymi i wizualnymi dziwactwami i nowinkami”⁷⁷.

Co więcej, Crespi szczegółowo odnotowuje intermedialną różnorodnością akceptowaną w ramach *manhua*: w popularnych magazynach publikowano m.in. rysunki tuszem, autentyczne i udawane drzeworyty, wycinanki, fotograficzne kolaże, a także miniaturowe graficzne rzeźby i dioramy⁷⁸. Ta z ducha awangardowa i eksperymentalna różnorodność zawsze zakorzeniona była jednak w doświadczeniu chińskości: bądź to „genetycznie”, bądź tematycznie.

Pierwsze magazyny publikujące graficzną satyrę zaczęły pojawiać się w drugiej połowie XIX wieku⁷⁹, ale dopiero w 1918 roku wraz z pierwszym numerem „Shanghai Puck” *manhua*

77 John A. Crespi, *Beyond Satire: The Pictorial Imagination of Zhang Guangyu's 1945 Journey to the West in Cartoons*, [w:] *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Carlos Rojas, Andrea Bachner [red.], Oxford University Press, Oxford 2015, s. 10. Zobacz też: Paul G. Pickowicz, Kuiyi Shen, Yingjin Zhang, *Introduction: Liangyou, Popular Print Media, and Visual Culture in Republican Shanghai*, [w:] *Liangyou: Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926–1945*, Paul G. Pickowicz, Kuiyi Shen, Yingjin Zhang [red.], Brill, Leiden, Boston 2013, s. 3.

78 Forma ta nosi nazwę *mandiao* i Crespi przedstawia ją następująco: *Miniatury te przypominały tradycyjne rzemiosło tworzenia glinianych figurek, ale mogły być również zainspirowane lalko-podobnym „personetom” wynalezionym w latach trzydziestych przez amerykańskiego rysownika i artystę reklamowego Richarda Pattersona na użytek reklamy modowej i filmów hollywoodzkich*. John A. Crespi, *China's Modern Sketch...*, dz. cyt., s. 73.

79 John Lent i Xu Ying wśród pierwszych magazynów wymieniają: „The China Punch” (1867-1868, 1872-1876),

zaczęła nabierać politycznej i społecznej świadomości. Shen Bochen (redaktor naczelny i niezwykle produktywny artysta, który zmarł przedwcześnie w 1919 roku) pisał w artykule wstępnym o misji nowego wydawnictwa:

(...) po pierwsze, dawać rady i ostrzeżenia dla obu rządów na południu i północy, aby pobudzić ich do pracy w konkretnym celu stworzenia zjednoczonego rządu; po drugie, pozwolić ludziom Zachodu zrozumieć chińską kulturę i zwyczaje, a przez to podnieść pozycję Chin na świecie; po trzecie, promować nową moralność i praktyki i odrzucić stare⁸⁰.

Shen Bochen zdefiniował cele magazynu w odniesieniu do założeń Ruchu Nowej Kultury oraz argumentacji płynącej z eseistyki i dyskusji toczonych na łamach „Nowej młodzieży”. Autorzy współpracujący z tym opiniotwórczym magazynem wypracowali zręby ideologii narodowego ocalenia. Wśród istotnych postulatów wzywali oni do zwrotu intelektualistów ku produktom kultury niskiej, co miało służyć skonstruowaniu unifikującego wzorca tożsamości dla rozwarstwowanego narodu oraz platformy komunikacji pomiędzy zrewoltowaną elitą a chłopstwem, jedynym możliwym sprawcą powszechnego przewrotu polityczno-społecznego.

W tym okresie Szanghaj jako jedna z najbardziej witalnych światowych metropolii stał się ośrodkiem myśli liberalnej i lewicowej, zarówno dzięki obecności licznych przedstawicieli bogatej klasy średniej z Europy, Ameryki i 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 od połowy XIX wieku chińska burżuazja korzystała głównie ze współpracy z obcokrajowcami w sektorze bankowym i przemysłowym. Jej rozwoju nie zahamowało fiasko rewolucji 1911 roku, czyli dezorganizacja systemu państwa, nad którym władzę lokalnie dzierżyli przedstawiciele Chińskiej Republiki lub watażkowie (tzw. *warlordzi*). Burżuazja kwitła pomimo nasilającej się rywalizacji pomiędzy rządzącym Kuomintangiem, a opozycyjną partią komunistyczną, jak i sporów publicznych wynikających z wewnętrznej frakcyjności obu ugrupowań. Dynamikę walki KPCh z KMT dyktowały kolejne próby zawiązywania frontów jedności narodowej i ich załamywanie się, brutalne represje, prześladowania i zamachy na członków partii. W Szanghaju, gdzie chińscy przedsiębiorcy działali wyjątkowo prężnie, szalone lata dwudzieste oznaczały wzrost zachowań konsumpcyjnych mieszkańców miasta. Nie tylko się oni bogacili, 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 uniwersytetach narodowych i misyjnych, jak i ci powracający z programów pracowniczych i stypendialnych z Japonii, Europy i USA.

„Puck” (lub „Shanghai Carivari”, 1871-1872) i „Raoshe zazhi” (1896-1903), John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 11.

80 Shen Bochen, *Benkan de zeren* [*The Responsibilities of the Magazine*], „Shanghai Puck” 1918, nr 1, s. 1-2, cyt. za: tamże.

„Masakra 12 kwietnia” 1927 roku⁸¹, prześladowania i egzekucje komunistów, nominalne zjednoczenie Chin przez Kuomintang pod władzą Chiang-kai Sheka i przeniesienie stolicy do Nankinu w 1928 roku, mocno pchnęły zrewoltowaną młodzież miejską w stronę marksizmu-leninizmu. Związek Radziecki wspierał znajdującą się w defensywie KPCh zarówno gestami politycznymi, jak i działaniami propagandowymi, prowadzonymi także poprzez film animowany. W 1925 roku w radzieckich kinach wyświetlano film *Chiny w ogniu (Ręce precz od Chin)*⁸². Zrealizowany w technikach mieszanych (rysunek, wycinanka) nawoływał on do międzynarodowej solidarności z ludem chińskim uciskanym przez amerykańskich imperialistów, zachodnich misjonarzy i skorumpowane władze narodowe. Zenon Komisarenko, Jurij Merkulow oraz Nikołaj Chodatajew⁸³ wykazali się przy tym głęboką wrażliwością artystyczną. Wprawdzie w filmie odnajdujemy zarówno monumentalny patos czerwono-gwieździstej symboliki (ZSRR wspiera Chiny, lecz czyni to z pozycji starszego brata), jak i karykaturalne, deprecjonujące przerysowania, to nie sposób pominąć subtelnych kompozycji przedstawiających chińską prowincję, poprzez które twórcy reinterpreterują wzory tradycyjnego malarstwa krajobrazowego, czy przejmującej rozpacz promieniującej z androgynicznych portretów cierpiących Chińczyków. Tymczasem chińscy artyści i intelektualiści musieli poruszać się po coraz węższym polu wolności wypowiedzi⁸⁴. Ogólna atmosfera przesiąknięta była daleko idącą polaryzacją światopoglądową. Kolejne koncesje na rzecz zagranicznych potęg, ewidentne zagrożenie ze strony japońskiego militarysty, coraz szybciej postępujące rozwarstwienie społeczne i bezsilność jednostki w konfrontacji z aparatem władzy popychały chińskie lewicowe elity do żądania przywrócenia w życiu społeczno-politycznym trzech zasad Sun Yat-sena – nacjonalizmu, demokracji, dobrobytu ludu. Żądania te coraz częściej nabierały charakteru wezwań do – choćby i krwawej – rewolucji.

W latach trzydziestych spośród kilkunastu znaczących wydawnictw *manhua* największym powodzeniem wśród czytelników i artystów cieszyły się „Shanghai manhua” („Shanghai Sketch”/

81 Zob. część I, przypis 49.

82 *Kitaj w ognie (ruki procz ot Kitaja!)/ Китай в огне (руки прочь от Китая!)*.

83 Rok wcześniej to samo trio zrealizowało *Międzyplanetarną rewolucję (Mieżplanietnaja riwolucyja/ Межпланетная революция, 1924)*.

84 Od 1931 roku Narodowy Komitet Cenzury Filmowej nie tylko zwracał uwagę na treści obraźliwe dla narodu czy szerzące zabobony i przesady, ale również zwalczał filmy, w których krytycznie podnoszono rozmaite kwestie socjalne czy też używano lokalnych dialektów zamiast obowiązującego mandaryńskiego. Relacje grafików z cenzorami kuomintangowskimi szeroko opisują John A. Lent i Xu Ying w swoich kolejnych publikacjach. Struktury aparatu kinematograficznego pomiędzy 1897 a 1955, w tym mechanizmy cenzorskie, analizował z perspektywy badań historycznych m.in. Matthew David Johnson. Wśród publikacji wprowadzających w temat chińskiej cenzury filmowej (szczególnie pierwszej połowy XX wieku) warto wspomnieć: *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Zhang Yingjin [red.], Stanford University Press, Stanford 1999; Stephen Tao, *The Martial Arts Film in Chinese Cinema: Historicism and the National*, [w:] *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, Ying Zhu, Stanley Rosen [red.], Hongkong University Press, Hong Kong 2010, s. 99-110; *A Companion to Chinese Cinema*, Zhang Yingjin [red.], John Wiley Blackwell Publishing, Malden, Oxford 2012 (szczególnie rozdziały: *History and Geography*, s. 23-150; *Industry and Institution*, s. 151-262).

《上海漫画》, 1928-1930), „Shidai manhua” („Modern Sketch”/ 《时代漫画》, 1934-1936) oraz „Duli manhua” („Independent Sketch”/ 《独立漫画》, 1935-1936). Graficy pracowali na zlecenie kilku redakcji jednocześnie, organizowali wystawy oraz stowarzyszenia, prowadzili działalność społeczną lub partyjną. Krótki żywot wydawnictw wiązał się z częstymi aresztowaniami redaktorów, nakazami zamknięcia magazynów, urzędniczemu prokurowaniu trudności finansowych dla wydawców. Publikowane rysunki satyryczne i karykatury, z początku nastawione na prezentowanie konstruktywnej krytyki społecznej, nabierały coraz mocniejszego, oskarżycielskiego charakteru piętnującego wszechobecną korupcję (treści antykuomintangowskie, [Fig.I.5⁸⁵]), poniżenie kobiet (Fig.I.6⁸⁶), wykorzystywanie dzieci (Fig.I.7⁸⁷), ubóstwo wsi (treści antyfeudalne [fig. 11]), nędzę życia proletariatu (treści antykapitalistyczne, [Fig.I.8⁸⁸]) demoralizację obcokrajowców (treści antyimperialistyczne, [Fig.I.9⁸⁹]) i japońskie plany inwazji (treści antyjapońskie, [Fig.I.10⁹⁰]), tworząc w ten sposób szerokie imaginarium upadku narodowego.

W 1937 roku Zhang Ding (张仃) opublikował w „Shidai manhua” przerażającą w swej wymowie, czerpiącą z ekspresjonizmu grafikę „Ofiary głodu leżą martwe w dziczy (sceny z centralnego Syczuanu)” (Fig.I.11⁹¹). Uwagę obserwatora przykuwa puste spojrzenie wychudzonego mężczyzny, który usiłuje stać prosto na spalonej ziemi, ale coś ciągnie ku dołowi – jest to wygłodniałe dziecko, które z płaczem wtula się w jego nogę. W oddali leży ludzki szkielet, pomiędzy nimi stoi zaś pal, na którym wyryto ludowe błogosławieństwo: *łask i szczęścia dla cesarza*. Motyw skrajnego cierpienia dzieci często pojawiał się na łamach magazynów *manhua*, naturalnie był to także punkt wyjścia komiksów z serii „Sanmao”. W animowanej adaptacji twórcy nie mogli pozwolić sobie na taką bezkompromisowość przedstawienia, jak ma to miejsce w *manhua* Zhanga Dinga czy oryginalnym komiksie Zhanga Lepinga, lecz dla najmłodszych widzów z 1958 roku konfrontacja z rzeczywistością filmową i tak mogła być trudnym doświadczeniem. W jednej z początkowych scen, głodny Sanmao dzieli się skromnym posiłkiem z napotkanymi na ulicy młodszymi dziećmi. W odróżnieniu od niego mają one opiekuna, lecz biedny i równie zagłodzony starzec wystawił je na sprzedaż: *Muszę, inaczej umrzemy z głodu*. To daje Sanmao do myślenia –

85 Gao Longsheng, „Zjednoczeni”/ „United”, „Yuebao”, 15. 03. 1937, [w:] Hung Chang-tai, *War and Popular Culture...*, dz. cyt., s. 108.

86 Ye Qianyu, „Sekret bogacenia się”/ „The Secret to Raising Money”, „Modern Sketch”, 02. 1934, [w:] John A. Crespi, *Modern Sketch...*, dz. cyt., s. 18.

87 Wang Zhu, „Ilustrowana biografia dziecięcej prostytutki”/ „Illustrated Biography of a Child Prostitute” (9 paneli), „Modern Sketch” 1934-37, [w:] tamże, s. 51.

88 Ye Qianyu, „Kwiat społeczeństwa”/ „Flower of Society”, „Shanghai Sketch” 11. 08. 1928, [w:] tamże, s. 18.

89 Liu Xinquan, „Zachodni wiatr przeraża Wschód”/ „The West Wind Creeps East”, lata trzydzieste, [w:] tamże, s. 47.

90 Chen Juanyin, „Patrząc na wschód słońca nad Morzem Wschodnio-chińskim”/ „Viewing the Sunrise over the East China Sea”, „Modern Sketch” 1936, [w:] tamże, s. 39.

91 Zhang Ding, „Ofiary głodu leżą martwe w dziczy (sceny z centralnego Syczuanu)”/ „Victims of Famine Lie Dead in the Wilderness (The Scenery of Central Sichuan)”, „Modern Sketch”, 04. 1934 [w:] tamże, s. 54.

potrafi on napisać kilka znaków więc przygotowuje karton reklamowy i wycenia się na 10,000 juanów⁹². Szybko jednak przekonuje się, że bogaci mieszkańcy Szanghaju wolą kupić swym dzieciom kilkukrotnie droższą, importowaną zabawkę, niż pomóc żywemu chłopcu. W charakterystyczny dla strategii narracyjnej Zhanga Lepinga sposób ekstremalna sytuacja egzystencjalna (Sanmao odkrywa, że dzieci można wystawić na sprzedaż) skontrolowana zostaje sytuacją humorystyczną (Sanmao odkrywa, że sprzedaż dzieci to nie jest bardzo dochodowy biznes). Zhang Leping zamyka swój gniew sprzed dekady w postulacie pozytywnym: nowa władza i nowa kultura muszą bronić najsłabszych członków społeczeństwa (dzieci) przed śmiercią z głodu i zimna, muszą nauczyć je czytać i pisać, nie mogą pozwolić na ich pracę ponad siły. Ten humanistyczny przekaz zdecydowanie dominuje nad treściami o charakterze ideologicznym, co czyni z *Wędrówek Sanmao* nie tyle narzędzie bezpośredniej propagandy, co gorzkie napomnienie płynące z lekcji przeszłości. Dzisiejszemu widzowi nie sposób też oderwać refleksję od kontekstu nadchodzącego w 1958 roku dramatu Wielkiego Głodu.

Zwrot patriotyczny, jaki charakteryzował omawiany tu Ruch Nowej Sztuki⁹³ poprzez konwencje realistyczne i tematykę polityczno-społeczną przemawiał do mas. Jego twórcom wiarygodności przydawał fakt, że wraz z krystalizacją nowego dyskursu krytycznego, osobiście podejmowali oni działalność patriotyczną zakładając mniej lub bardziej formalne grupy i stowarzyszenia. Wreszcie w 1937 roku, kiedy Armia Imperialna podjęła szerokie działania militarne na terenie Chin, wprowadzając zasady rasistowskiej, eksterminacyjnej dyktatury, artyści pod auspicjami rządu nacjonalistycznego zawiązali bojowe Oddziały Ocalenia Narodowego poprzez Komiks Propagandowy, które wydawały magazyny „Ocalenie Narodowe przez komiks”⁹⁴ i „Wojenne komiksy oporu”⁹⁵. Były to małe oddziały (dwie grupy artystów-żołnierzy dowodzonych przez Te Weia i Zhanga Lepinga liczyły w 1945 roku 100 w pełni dyspozycyjnych członków), lecz niezwykle efektywne w swym działaniu oraz wysoce mobilne⁹⁶. Do momentu rozwiązania brygad w 1940 roku (dowództwo Kuomintangu obawiało się komunistycznej infiltracji) zorganizowali oni ponad 100 wystaw na terenach rozciągających się pomiędzy Szanghajem, Hankou, Guangzhou,

92 Trzeba dodać, że Sanmao jest o tyle uprzywilejowany, że zaznał w swoim życiu trochę edukacji. Rodzina jego przyjaciela-pucybuta Aijina jest zbyt biedna, aby pozwolić chłopcu chodzić do szkoły.

93 *New Art Movement/ xinmeishu yundong/ 新美术运动*.

94 „National Salvation Cartoons”/ „Jiuwang manhua”/ 《救亡漫画》

95 „Resistance of War Cartoons”/ „Kangzhan manhua”/ 《抗战漫画》.

96 Te Wei pisał z Guangzhou do redakcji „Resistance Sketch”: *Jestem na chodzie od 8 rano do 5 wieczorem, redaguję „Magazyn Mobilizacyjny” [„Mobilization Pictorial”] wydawany przez Towarzystwo Treningu Wojskowego [Military Training Association], a czasem pracuję do północy w domu. Niezwykle podziwiam ducha Lu Shaofei. Oprócz tego, że redagujemy „Magazyn Mobilizacyjny”, to także projektujemy książki i okładki czasopism, regularnie współpracujemy z „Dziennikiem Narodowego Ocalenia” [„Daily National Survival”] i „Nowym Frontem” [„The New Front”]. Zob. Te Wei, „Resistance Sketch” 1938, nr 3 (luty), s. 22, cyt. za: https://issuu.com/johncrespi/docs/resistance_sketch_e. (dostęp: 20. 06. 2018).*

Hong Kongiem, Guilin, Chongqingiem, Wuhanem, Changsha oraz Nankinem. Po rozwiązaniu brygad przez KMT wielu spośród grafików-żołnierzy przedostało się do Yan'anu, aby w regionach północnych kontynuować artystyczny opór.

Sam termin „wystawa” w żadnym wypadku nie oddaje zakresu aktywności brygad *manhua*, która wykraczała poza zwykłą działalność ekspozycyjną, ale także znacząco intensyfikowała metody pracy propagandowej znane ze Związku Radzieckiego:

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 niszczącego konfliktu. Ze wszystkich form propagandy, *manhua* była najbardziej skuteczna⁹⁷.

Tysiące *manhua* eksponowane było codziennie na plakatach, murach miejskich, sztandarach niesionych przez żołnierzy oraz rozwijanych podczas spektakli pokrewnych brygad teatralnych. Pokazom rysunków towarzyszyły wystąpienia agitatorów, relacjonujących i objaśniających przedstawiane wydarzenia. Oddziały propagandystów docierały 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.

W retoryce i stylistyce wojennej *manhua* ukształtowały się pewne reprezentatywne tropy i figury, poprzez które odbiorcy błyskawicznie dekodowali opowieści o podłych zdrajcach (*hanjian*/ 汉奸), brutalnych japońskich okupantach, heroicznym i solidarnym żołnierzach Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Przedwojenna symbolika *manhua* opierała się na antropomorfizacji (np. świnie i małpy jako kolaboranci, żmije i węże jako czyhające za Wielkim Murem zagrożenie), historyzacji (współcześni politycy ubrani w szaty słynnych zdrajców z przeszłości), karykatury opartej na typaży (reprezentowanie szerokich grup narodowych poprzez karykatury ich przywódców) i stereotypizacji (okulary, wąsy, wystające zęby trzonowe jako nieodłączne elementy projektu postaci Japończyka; otyły kolaborant kłaniający się w pas swym panom lub zdrajca chudy, wysoki o zdeformowanej, brzydkiej twarzy; długonosy, jasnowłosy, zachodni imperialista etc.). W połowie lat trzydziestych przedstawienia te miały przede wszystkim charakter groteskowego wyolbrzymienia ośmieszającego i deprecjonującego negatywne postacie i sytuacje społeczne. Patriotyczna emfaza wojennej *manhua* epatowała zaś brutalnością, tak w przedstawieniach bohaterów i czynów haniebnych (egzekucje, gwałty [Fig.I.12, Fig.I.13⁹⁸]), jak i tych heroicznym (obrazy masowego, skonsolidowanego oporu), czyniąc krok w stronę romantycznego,

97 Chang-tai Hung, *War and Popular Culture...*, dz. cyt., s. 94.

98 Fig.I.12: Li Keran, „Zawody w zabijaniu”/ „Killing Contest”, „Wenyi zhendi”, 01. 01. 1939, [w:] tamże, s. 102.

Fig.I.13: Feng Zikai, „Bombardowanie” („Bombing”/ „Hongzha”/ 《轰炸》), 1937).

rewolucyjnego realizmu (Fig.I.14, Fig.I.15⁹⁹). Brutalnością naznaczony był także język sloganów i wezwań.

W powojennej grafice narracyjnej, inflacja, głód, prostytutka i handel ludźmi oraz urzędnicza korupcja stanowiły zbiór naczelných tematów, zaś w warstwie reprezentacji symbolicznej Chiang Kai-shek zastąpił cesarza Hirohito, a zbrojne siły amerykańskie Armię Imperialną. W animowanej adaptacji *Wędrówek Sanmao* znajdujemy typowy dla okresu 1945-1949 zestaw bohaterów negatywnych: amerykański żołnierz bije i okrada chłopca, Sanmao w każdej chwili wystawiony jest na szykany ze strony kuomintangowskich policjantów i ich grubych, służalczych, kapitalistycznych mocodawców (w domyśle: byłych japońskich kolaborantów). Na poziomie referencji dyskursu, jak się jednak wydaje, twórcy filmu dokonali znaczącego przesunięcia w kreowaniu czasu akcji: komentując współczesność odwoływali się do tradycji *manhua* sprzed jej zmilitaryzowania. Niegodziwcy upokarzający Sanmao i jego przyjaciół są groteskowi, pokraczni, głupi i tak naprawdę bezradni, ale nie obserwujemy tendencji do ich zohydzenia czy odczłowieczenia.

Animowanej adaptacji bliższa jest także skłonność *manhua* do alarmistycznej krytyki, nie zaś nacjonalistycznej agitacji przeciwko wrogowi. O ile w uprzednio omawianym *Śnie cesarza* obraz wroga całkowicie wyparł potrzebę zwizualizowania strony bohaterskiej, to w pewnym sensie w *Wędrówkach Sanmao* zachodzi proces przeciwny. Policjanci, wyzyskiwacze, szanghajskie damy oraz brutalni, pijani, amerykańscy żołnierze wprowadzają zamęt w życie chłopca, lecz najistotniejsze pod względem ładunku emocjonalnego są interakcje zachodzą pomiędzy Sanmao, a innymi biedakami – towarzyszami niedoli. Swoista warstwa psychologiczna dramatu ujawnia się więc w scenach, w których Sanmao rozmawia ze starcem sprzedającym swoje wnuki, rozjemczo ingeruje w bójkę przypadkowo spotkanych „dzieci ulicy”, czy wreszcie kiedy zaprzyjaźnia się z małym analfabetą Aijinem, którego uboga rodzina robi wszystko, aby pomóc Sanmao w stworzeniu przenośnego warsztatu pucybuta. Na froncie walki z przemocą ekonomiczną, jakiej doświadczają wszyscy pozytywni bohaterowie *Wędrówek Sanmao*, zachowanie godności w podległej siłom imperialistycznym i hedonistycznym instynktom, wielkomiejskiej dżungli, może powieść się tylko wtedy, gdy najuboższa, wyzyskiwana klasa proletariacka okaże sobie miłosierdzie, wsparcie i w ten sposób zjednoczy się w oporze. Pod koniec filmu Sanmao walczy z pijanym Amerykaninem oraz kuomintangowskim policjantem. Symboliczny, jak mogłoby się wydawać, moment, w którym odznaka z nacjonalistycznym słońcem wpada do rynsztoka, nie wyzwala emocjonalnej kulminacji. Radosne zwycięstwo odczuwamy dopiero wtedy, gdy na ekranie pojawiają się roześmiane twarze

99 Fig.I.14: Chen Yanqiao, „Nasza awangarda”/ „Our Vanguard”. Fig.I.15: Li Hua, „Skowane Chiny zawyły”/ „Bound China Has Roared” [w:] „Resistance Sketch” 1938, nr 3 (luty), s.6-7, cyt. za: https://issuu.com/johnrespi/docs/resistance_sketch_e, (dostęp: 20. 06. 2018).

Sanmao i Aijina. Zostali okradzeni, ich miejsce pracy zdewastowano, musieli chować się w śmietniku, a jednak to oni, wspólnie, upokorzyli brutalną władzę. Przywołujący ducha modernizmu oraz idee ludowego demokratyzmu, film ten z trudnością wpisać można w maoistowską wizję państwa, społeczeństwa i kultury, która umocniła się po stłumieniu ruchów rewizjonistycznych „Kampanii Stu Kwiatów” i dała asumpt do rozpoczęcia mobilizacji służącej Wielkiemu Skokowi Naprzód.

Ze wszystkich potyczek dnia codziennego Sanmao wychodzi zwycięski, wbrew okolicznościom potrafi zachować dziecięcą radość, skłonność do zabawy i ufność w ludzi. Na tym poziomie odnajdujemy pokłady liryzmu i sentymentalizmu fabularnego. Do tej pory wyjaśnienia tego fenomenu poszukiwaliśmy w nostalgii Zhanga Lepinga za modernistyczną *manhua*, co zdaje się znajdować potwierdzenie w narracyjnych i stylistycznych zabiegach obecnych w tekstualno-formalnej strukturze filmu. Warto jednak także zwrócić również uwagę na postać reżysera, Zhanga Chaoquna i podjąć próbę refleksji nad jego autorskim wkładem w prace realizacyjne. Kariera artystyczna Zhanga podpowiada pewien trop interpretacyjny – oczywiście potwierdzić mogłyby go jedynie wspomnienia reżysera, których jednak brak w dostępnych źródłach. Trop ten można więc traktować jako pewien przyczynek do niuansowania historycznego rozwoju chińskiej animacji, o której zwykło się mówić i myśleć, że powstawała w izolacji, wyłącznie w oparciu o paradygmat narodowy.

Jak podaje Xue Yanping, Zhang Chaoqun rozpoczął swoją karierę filmową w 1950 roku od realizacji zdjęć do aktorskiego filmu *Goląbek pokoju*¹⁰⁰, na planie którego spotkał Jin Xi (靳夕). W historii chińskiej animacji Jin Xi to postać niemal tak zasłużona jak Wan Laiming, Te Wei czy A Da. Do 1960 roku, na siedemnaście produkcji, w których uczestniczył Zhang Chaoqun, dziesięć powstało w reżyserii lub współreżyserii Jin Xi¹⁰¹. Jin i Zhang współpracowali m.in. przy realizacji najśłynniejszego filmu lalkowego lat pięćdziesiątych *Magiczny pędzel*¹⁰². W produkcji *Wędrówek Sanmao* Zhang Chaoqun pełnił rolę reżysera, operatora oraz współscenarzysty, miał zatem znaczący wpływ na kształtowanie wizji artystycznej adaptacji komiksu Zhanga Lepinga. Pozostając w bliskim kręgu współpracowników Jin Xi, musiał on skonfrontować się z przekonaniem ojca-założyciela lalkowego filmu chińskiego dotyczącymi natury tej specyficznej formy. W bogatym dorobku teoretycznym Jin Xi szczególną uwagę zwrócić należy na koncepcję *xieyin* („żart i parabola”/ 谐隐), czyli taki model opowiadania i obrazowania, w którym fantazja maskuje rzeczywistość (np. wykorzystując antropomorfizację, wyolbrzymienie, karykaturę), a czyni to po to,

100 *Peace Pigeon/ Hepingge/ 《和平哥》*, reż. Tao Jin/ 陶金.

101 Zob. Xue Yanping, *Chinese Stop Motion*, dz. cyt., s.111-112.

102 *The Magic Brush/ Shenbi/ 《神笔》*, 1955. Omówienie w części drugiej.

aby rzeczywistość komentować¹⁰³. Podejście to jest bliskie postawie artystycznej Jiříego Trnki, pod którego kierunkiem Jin Xi doskonalił swój warsztat w Pradze w 1954 roku¹⁰⁴. Możliwe, że Jin Xi zafascynował się fantasmagoryczną aurą filmu *Słowik cesarza* (*Císa ův slavík*, 1949), brawurową parodią hollywoodzkiego westernu *Arie Preriae* (1949), bądź też mógł być świadkiem prac nad adaptacją *Dobrego wojaka Szejka*¹⁰⁵ (*Dobry ůvoják Ővejĵ*, 1955). Paweł Sitkiewicz tak charakteryzuje wyjątkowy styl czeskiego mistrza, który wpłynął na kształtujące się poglądy estetyczne Jin Xi: (...) *znalazł złoty ůrodek międy kosmopolityzmem sztuki uniwersalnej, przemawiającej do widzów na całym ůwiecie i niepowtarzalnoůcią sztuki narodowej, głęboko zakorzenionej w miejscowej tradycji i historii*¹⁰⁶, a dalej przywołuje słowa samego Trnki, ucznia Josefa Skupy (znamienitej postaci czeskiego teatru satyryczno-lalkowego początku XX wieku): *Filmy lalkowe są skuteczne nie tylko na polu ciętej karykatury i satyry, ale sprawdzają się równieů w opowieůciach niezmiernie lirycznych oraz tych, w których temat wymaga ukazania emocjonalnego ferworu*¹⁰⁷.

„Czeskie nauki”, którymi Jin Xi dzielił się po powrocie na łamach prasy literackiej i filmowej, a także propagował pomiędzy swoimi współpracownikami, miały pomóc twórcom filmów lalkowych obronić ideologicznie poetyckie jakoůci lirycznej atmosfery, fantastycznoůci sytuacji narracyjnych oraz delikatnoůci w stosowaniu symboli i wizualnych metafor. Być moůe po sukcesie *Magicznego pędzla* rozgrywającego się „dawno temu w feudalnych Chinach”, *Wędrówĵki Sanmao* miały być kolejnym krokiem w stronę rozwijania koncepcji Jin Xi – transferu aury bajkowego, magicznego realizmu w narracje związane z rozpoznawalną rzeczywistoůcią historyczno-polityczną. W filmografii Zhanga Chaoquna jedyna wyrwa pojawia się w okresie 1965-1976 (lata Rewolucji Kulturalnej, której ofiarami w rozmaity sposób padli wszyscy pracownicy SAFS). Nie ma zatem podstaw, aby sądzić, ůe wyraůna w *Wędrówĵkach Sanmao* nostalgiczna tendencja do poszukiwania liryzmu w epoce kuomintangowskiej mogła ůciągnąć na autora nieprzyjemnoůci i polityczne reperkusje. Słynny komiks Zhanga Lepinga znalazł się teů na liůcie

103 Zob. Sean Macdonald, *Jin Xi: Master of puppet animation*, „Journal of Chinese Cinemas” 2017, doi: 10.1080/17508061.2017.1322785, s. 5.

104 Jak podaje Xue Yanping, Jin Xi był pierwszym chińskim animatorem, który studiował sztukę filmową poza ChRL. Zob. Xue Yanping, *Chinese Stop Motion*, dz. cyt., s. 309. John Lent i Xu Ying wzmiankują, ůe w późniejszych latach równieů Qian Yunda kształcił się w Czechosłowacji. Zob. John A. Lent., Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 162. Chińscy historycy filmu animowanego, których autorka miała moůliwoůć poznać w trakcie prowadzonych badań, przytaczali teů anegdotę, zgodnie z którą, Jin Xi miał powrócić z Pragi z podręcznikiem animacji lalkowej, książka była jednak niepełna, a w dodatku przecieů napisana w języku czeskim. Mimo to, zaufani Jin Xi, potajemnie korzystali z tego materiału do końca lat osiemdziesiątych. ůadne dostępane autorce ůródła pisane nie potwierdzają jednak tej opowieůci.

105 Jin Xi przyjechał do Czechosłowacji w lutym 1954 roku i jak podają autorzy kalendarium, spędził w Pradze kilka miesięcy.

106 Paweł Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji, ůowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2011, s. 93.

107 *The Puppet Film as an Art. An Interview with Jiří Trnka* by J. Broz, „Film Culture” 1995, vol. 1, no. 5/6, s. 20, cyt. za: tamůe, s. 95.

tematów o poprawnej orientacji politycznej¹⁰⁸. Niemniej, nostalgiczna tendencja chińskiego filmu lalkowego, mimo niewątpliwych uroków wizualnych i wykorzystywaniu dobrze zakorzenionej w świadomości odbiorców zestawu narzędzi komunikacji (dziedzictwo *manhua*), nie znalazła jednak kontynuatorów. Fantastyczne światy animacji lalkowej, które tworzył Jin Xi przedstawiały mity, legendy, podania mniejszości narodowych, nie odwoływały się zaś do wydarzeń z historii politycznej ChRL. Zhang Chaoqun również zarzucił tego rodzaju poszukiwania¹⁰⁹.

III. Film lalkowy jako produkt kultury rewolucji

III.1. *Kogut pieje o północy (Rooster Crows at Midnight/ Banye ji jiao! 《半夜鸡叫》*, 1964, reż. You Lei/ 尤磊)

Niespełna dziesięć lat, jakie upłynęło pomiędzy Wielkim Skokiem Naprzód (1957/1958) a Rewolucją Kulturalną (1966¹¹⁰), dwoma najsłynniejszymi i najbardziej mrocznymi kampaniami rozpętanymi przez Mao Zedonga, nasycone było licznymi wydarzeniami politycznymi i kulturalnymi o charakterze przełomowym, z których każde w znacznym stopniu determinowało tak grupowe, jak i indywidualne wybory egzystencjalne oraz intelektualne. Faktyczne zerwanie strategicznego sojuszu ze Związkiem Radzieckim (1958-1960) wzmogło tendencje

108 Zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 83.

109 Do końca epoki maoistowskiej jako reżyser realizował przede wszystkim filmy bajkowe. Do nurtu reinterpretacji dziedzictwa kulturowego zbliżył się ponownie tylko raz, gdy w 1962 roku wraz z Yanem Zheguangiem (虞哲光), kolejnym nestorem filmu lalkowego, a także weteranem tradycyjnego teatru lalkowego, zrealizował artystyczną animację dokumentalną *Sztuka lalkarska (Hand Puppetry/ Zhangzhong xi/ 《掌中戏》)*.

110 Okres Rewolucji Kulturalnej trwał do 1976 roku. Dekada ta obfitowała w tragiczne wydarzenia, a jej historię polityczną wyznaczała dynamika zmiennych sojuszy wewnątrz KPCh. Śmierć Mao Zedonga 9 września 1976 roku symbolicznie ją zakończyła, choć wygaszanie kampanii trwało jeszcze przez pewien czas. Głównymi winnymi zbrodni Rewolucji Kulturalnej uznano małżonkę Mao, Jiang Qing oraz jej popleczników, którzy ostatecznie utracili wpływy po porażce Hua Guofenga w walce o władzę zwierzchnią nad KPCh z Dengiem Xiaopingiem. Proces Bandy Czworka odbył się w 1981 roku. Wśród znakomitych studiów historycznych poświęconych dekadzie Rewolucji Kulturalnej warto zapoznać się z: Jiaqi Yan, Gao Gao, *Turbulent Decade: A History of the Cultural Revolution*, University of Hawaii Press, Honolulu 1996; Guo Jian, Yongyi Song, Yuan Zhou, *Historical Dictionary of the Cultural Revolution*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Toronto, Oxford 2006; Frederick C. Teiewes, Warren Sun, *The End of the Maoist Era. Chinese Politics during the Twilight of the Cultural Revolution, 1972-1976*, M. E. Sharpe, Armonk, London 2007; Frank Dikötter, *The Cultural Revolution: A People's History, 1962-1976*, Bloomsbury Publishing, New York, London, Oxford, New Dehli, Sydney 2016. Oficjalne dokumenty okresu Rewolucji Kulturalnej opublikowane są m.in. w: Jack Gray, Patrick Cavendish, *Chinese Communism in Crisis. Maoism and the Cultural Revolution*, Frederick A. Praeger Publishers, London 1968; *China's Cultural Revolution, 1966-1969: Not a Dinner Party*, Michael Schoenhals [red.], M.E. Sharpe, Armonk, New York 1996. Historię Rewolucji Kulturalnej nasświetlają także publikacje analizujące udział innych niż Mao Zedong aktorów ówczesnego konfliktu politycznego, m.in.: Qiu Jin, *The Culture of Power: The Lin Biao Incident in the Cultural Revolution*, Stanford University Press, 1999; Lowell Dittmer, *Liu Shaoqi and the Chinese Cultural Revolution*, Routledge, London, New York 2015.

nacjonalistyczne, przejawiające się w intensyfikacji działań o charakterze publicznego zawstydzania (sesje krytyki) i inwigilacji. Z drugiej zaś strony, na formalnie nienazwanej fali rozliczeń z katastrofalnymi błędami polityki społeczno-gospodarczej Wielkiego Skoku Naprzód, Mao Zedong utracił czasowo pełnię kontroli nad aparatem państwa¹¹¹, a Liu Shaoqi wraz z Dengiem Xiaopingiem i Zhou Enlaiem zainicjowali procesy reformatorskie¹¹². W istocie, ówczesne eksperymenty Liu, Denga i Zhou historycy postrzegają jako swoisty „szkielet”, dopracowany dopiero w latach osiemdziesiątych przez Denga Xiaopinga i innych jego współpracowników (Liu Shaoqi i Zhou Enlai nie dożyli czasów post-maoistowskich). Gra toczona przez aktorów centralnej sceny politycznej, odtwarzała się na wszystkich poziomach organizacji społecznej i naturalnie nie ominęła „frontu kultury”. W walce tej decydenci kinematografii zajęli pozycje wspierające ruchy reformatorskie, za co przyszło im zapłacić wysoką cenę w okresie Rewolucji Kulturalnej. Mimo iż wnioski takie można postawić w świetle analizowanych przez historyków filmu świadectw (dokumentów oficjalnych, tekstów krytyczno-teoretycznych, wreszcie samych filmów), to tendencje zmierzające do redukcji ideologicznej jednoznaczności ówczesnego kina, wyraźnie uwidaczniają się dopiero na tle pełnej panoramy, obejmującej także produkcję, która nie rezygnowała z retoryki bezpośredniej propagandy. Zarządzanie chińską kinematografią „okresu przełomów” jawi się jako mechanizm balansowania pomiędzy ideologiczną ortodoksją, a intelektualną, rewizjonistyczną progresją. Jest to więc strategia naśladowująca sposoby działania ówczesnej „frakcji pragmatycznej”. Ostrożność w projektowaniu zasięgu przemian, gradualność jako metoda ich implementowania, a także dbałość o ich logiczne uzasadnienie w ramach dominującej doktryny, cechowały relatywne rozluźnienie początku lat sześćdziesiątych.

Punktem wyjścia dla historyków filmu rekonstruujących trajektorię politycznego konfliktu determinującego ten etap historii kultury, stanowi antagonizm pomiędzy Ministerstwem Kultury, a Szanghajskim Komitetem Partii, któremu podlegały wytwórnie filmowe w tym mieście. Spór ten znajduje swoją personifikację w konflikcie Xia Yana (odpowiedzialnego za kinematografię wiceministra kultury) i Jiang Qing (członkini doradczego komitetu do spraw filmu przy

111 W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych ster zarządzania w kwestiach gospodarczych przejęli Liu Shaoqi, Zhou Enlai oraz Deng Xiaoping, wyprowadzający ChRL ze stanu klęski, będącej rezultatem polityki Wielkiego Skoku Naprzód. Jednocześnie przez cały ten okres (do roku 1964) Mao Zedong umacniał wpływy w armii przez zacieśnianie współpracy z marszałkiem Lin Biao, intensywnie budował swój wizerunek jako jednostki otoczonej kultem, a także doprecyzowywał retorykę antyrewizjonistyczną i taktykę prowadzenia planowanej kampanii, której celem było wyeliminowanie nurtów opozycyjnych w łonie partii.

112 Jak pisze Bogdan Góralczyk: *To wówczas w 1962 roku Deng Xiaoping, korzystając z ludowej mądrości rodzinnej prowincji Sichuan (Syczuan), ukuł swe najbardziej głośnie i nośne hasło: „nieważne czy kot jest biały czy czarny, ważne, żeby łowił myszy” (w syczuańskim oryginale jeden z tych kotów był żółty). Natomiast premier Zhou Enlai w 1965 roku wyszedł z koncepcją „czterech modernizacji” (rolnictwa, przemysłu, obrony narodowej oraz nauki i oświaty) w państwie, czego jednak nie zdołał przekuć w prawdziwy program polityczny. Powróci do niego, na krótko, Deng, gdy dojdzie do samodzielnej władzy. Zob. B. Góralczyk, *Wielki renesans...*, dz. cyt., s. 30.*

Ministerstwie Kultury, którego stronnikami byli członkowie szanghajskiego Komitetu)¹¹³. W październiku 1961 roku (a więc w momencie historycznym, w którym „frakcja pragmatyczna” prowadziła coraz bardziej otwartą krytykę Wielkiego Skoku Naprzód, a przez to pośrednio też przywództwa Mao Zedonga), Xia Yan opublikował na łamach „Czerwonego sztandaru” („Hongqi”/《红旗》) artykuł „Wzniesić sztukę filmową naszego kraju na nowszy poziom”¹¹⁴. Jego postulaty, wyłożone na gruncie marksizmu-leninizmu, referuje Paul G. Pickowicz:

Narzekał, że artystyczna jakość większości filmów była nieakceptowalnie niska, zakres tematów prezentowanych w filmach był przygnębiająco nieadekwatny, a formy filmowe niewystarczająco różnorodne. Nigdzie nie wymieniał Wielkiego Skoku Naprzód, ale wskazywał, że filmy nie powinny być realizowane w pośpiechu, na modłę linii produkcyjnej; że nie jest koniecznym, aby każdy film poruszał „ważki temat” związany z bieżącymi zagadnieniami ekonomicznymi i politycznymi; i że nie powinno się na oślep porzucać głęboko zakorzenionych tradycji artystycznych w pędzie ku socjalistycznej tranzycji w sztuce. (...) Bohaterowie portretowani w filmach nie powinni być jednowymiarowymi abstrakcjami, których jedyną funkcją jest „niesienie ducha czasów”.¹¹⁵

Co więcej, skupieni wokół Xia Yana filmowcy wyraźnie odnosili sukcesy artystyczne i frekwencyjne¹¹⁶, nowoczesnego charakteru nabierały też prace z zakresu teorii i historii filmu¹¹⁷.

Przeciwagą dla tzw. „rewizjonistycznej linii Xia-Chena”¹¹⁸, były sformułowane przez Mao Zedonga dwie dyrektywy z zakresu literatury i sztuki (1961, 1963), które znalazły rzeczniczkę w

113 Badająca kino chińskie z perspektywy feministycznej, Wang Zheng zwraca uwagę na charakterystyczny dla tego konfliktu splot politycznego i personalnego: *Analiza źródeł ich antagonizmu naświetla zapętloną i wiecznie chaotyczną arenę kultury, polityki i prywatnych związków, a wreszcie rywalizację podkreślającą metamorfozy dyskursu głównego nurtu w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy to feministyczna agenda transformacji zróżnicowanych systemów opresji została zredukowana do jednowymiarowej troski o maoistowską walkę klas*. Wang Zheng, *Finding Women in the State...*, dz. cyt., s. 199. W świetle innych perspektyw studiów kulturowych teza ta pozostaje w mocy. Twórczość filmowa osadzona w nurtach krytycznego realizmu, reinterpretacji wzorów kultury tradycyjnej, adaptacji literatury oraz sztuk teatralnych powstałych w okresie republikańskim, czy zniuansowanej reprezentacji ludu, jaką niosły choćby filmy poświęcone mniejszościom narodowym, w całym swym szerokim spectrum stała się przedmiotem surowej krytyki. Tego rodzaju „niebezpiecznym”, „kłamliwym” filmom należało zatem przeciwstawić twórczość jednoznaczna w reprezentacji społeczeństwa klasowego, wizji historii oraz celów i kierunków społecznych aspiracji.

114 Xia Yan, *Raise Our Country's Cinematics to a Newer Level*, „Hongqi” 1961, nr 284 (1 października), s. 8, 9, 15, zob. m.in.: Paul G. Pickowicz, *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth 2013, s. 214. W Chinach w 1998 roku wydano teksty zebrane Xia Yana: Xia Yan, *Xia Yan shu hua [Xia Yan's writings]*, Jiang Deming [red.], Beijing chubanshe, Beijing 1998. W 2015 wydanie to poszerzono i włączono w biografię: Chen Jian, Chen Qijia, *Xia Yan zhuan [A Biography of Xia Yan]*, Beijing Shiyue wenyi chubanshe, Beijing 2015. W przywoływanych w tej pracy publikacjach Paul Pickowicz oraz Wang Zheng dyskutują wpływ Xia Yana na kształt kinematografii lat sześćdziesiątych, lecz także zauważają brak pogłębionej refleksji historyków kina nad tą wyjątkową postacią.

115 Paul G. Pickowicz, tamże.

116 Zob. część I, przypis 41.

117 Z inicjatywy Xia Yana w 1963 roku ukazało się historyczno-filmowe studium „Historia rozwoju filmu w Chinach” przedstawiające dorobek kina przedwojennego (*Zhongguo Dianying Fazhanshi [A History of the Development of Film in China]*, Cheng Jihua [red.], China Film Press, Beijing 1963). W tym samym roku studenci Pekieńskiej Szkoły Filmowej uczestniczyli w pokazach szerokiej retrospektywy „Wspaniałe filmy lat trzydziestych” („Excellent films of the 1930s”). Zob. Wang Zheng, *Finding Women...*, dz. cyt., s. 209.

118 Chen Huangmei (陈荒煤), yan'ański weteran „frontu kultury” i bliski współpracownik Xia Yana, został postawiony w stan długotrwałego oskarżenia wraz ze swym prominentnym przełożonym. Ich nazwiskami obdarzono tytuł prowadzonej w środowisku filmowym czystki.

Jiang Qing. Kariera żony Mao jako artystki i działaczki kultury stała się przedmiotem licznych opracowań¹¹⁹, które wykazują konsekwencję Jiang w konceptualizowaniu sztuki rewolucyjnej oraz przejmowaniu przez nią narzędzi władzy w celu wprowadzenia wypracowanych konceptów w życie. Zanim więc Jiang Qing stanęła w 1966 roku na czele Centralnej Grupy do spraw Rewolucji Kulturalnej¹²⁰ i sformułowała zakres tematyczny oraz estetyczny modelowej twórczości rewolucyjnej, jej antysubiektywistyczna i antykrytycystyczna wizja ekspresji artystycznej była już skonsolidowana. Z przepełnionym ideologicznym żargonem pism Jiang Qing przede wszystkim wyłania się przekonanie, że sztuka jest w swej istocie narzędziem inżynierii społecznej, bowiem pełni dwa zasadnicze cele: jednocześnie służy masom i zmienia ich świadomość¹²¹. Refleksja nad światem „pre-komunistycznym”, jakkolwiek byłaby ona krytyczna, jest niepotrzebna i szkodliwa, bowiem zawsze do pewnego stopnia będzie musiała reprezentować feudalny porządek świata. „Burżuazyjny humanizm” przejawia się m.in. w konstrukcji postaci, których motywacje i potrzeby ewoluują wraz z rozwojem fabuły, a w totalitarnej wizji sztuki postulowanej przez Jiang Qing, tożsamość bohatera jest zawsze integralna: postać pozytywną determinują niezachwiane, pożądane wartości moralno-ideologiczne, postać negatywna na przestrzeni całego tekstu może wyłącznie coraz wyraźniej ujawniać swą nikczemność. Do 1964 roku wytwórnice filmowe, w tym studio filmów animowanych, starały się, o ile tylko było to politycznie możliwe, jak najczęściej odwoływać się do idei Xia Yana. Jednakże, kwestią ideologicznej wiarygodności oraz strategicznego pragmatyzmu było jednoczesne inicjowanie takich przedsięwzięć, które

119 Historycy kultury Chin prowadzą badania poświęcone wpływowi Jiang Qing na kształt kultury rewolucyjnej przede wszystkim w oparciu o źródła chińskojęzyczne, istotnymi publikacjami anglojęzycznymi poświęconymi „Madame Mao” są: *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, Bonnie S. McDougall [red.], University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1984; Jiaqi Yan, Gao Gao, *Turbulent Decade: A History of the Cultural Revolution*, University of Hawaii Press, Honolulu 1996; *China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives (Asia/Pacific/Perspectives)*, Woei Lien Chong [red.], Rowman & Littlefield Publishers, Boulder 2002; Rosemary A. Roberts, *Maoist Model Theatre: The Semiotics of Gender and Sexuality in the Chinese Cultural Revolution (1966-1976)*, BRILL, Leiden, Boston 2010; Tuo Wang, *The Cultural Revolution and Overacting: Dynamics between Politics and Performance*, Lexington Books, Lanham, Boulder, New York, London 2014; Wang Zheng, *Finding Women in the State...*, dz. cyt. Warto też zapoznać się z poświęconymi jej publikacjami o charakterze biograficznym: Roxane Witke, *Comrade Chiang Ch'ing*, Weidenfeld and Nicolson, London 1977; Ross Terrill, *Madame Mao: The White Boned Demon*, Stanford University Press, Stanford 1999.

120 *The (Central) Cultural Revolution Group/ Zhongyang wenge xiaozu/ 中央文革小组*.

121 W wystąpieniu konkludującym festiwal nowoczesnych oper, Jiang Qing wykazywała, że 600 milionów robotników, chłopów i żołnierzy musi znajdować rozrywkę i naukę w spektaklach wystawianych przez działające w ChRL 3000 zespołów teatralnych. Artystom wyznaczała ona konkretny cel: *Mogę spytać jaka jest wasza pozycja klasowa? Co z tym artystycznym „sumieniem”, o którym tak często mówicie? (...) Podkreślamy potrzebę oper o rewolucyjnych, współczesnych tematach, które odzwierciedlają prawdziwe życie w tych piętnastu latach od założenia Chińskiej Republiki Ludowej, i które kreują obrazy współczesnych, rewolucyjnych herosów na naszych scenach. (...) Co więcej, musimy określić jakieś wytyczne co do tempa i kierunku, aby wyprodukować opery historyczne, które naprawdę będą napisane z pozycji materializmu historycznego i które sprawią, że przeszłość będzie służyć terażniejszości*. Jiang Qing, *On the Revolution of Peking Opera – Speech Made in July 1964 at the Forum of Theatrical Workers Participating in the Festival of Peking Opera on Contemporary Themes*, Foreign Language Press, Peking 1968, s.2-3.

odpowiadałaby na postulaty frakcji radykalnej. Analizując produkcję animowaną z SAFS dostrzec można, że konsekwentną postawę antyrewizjonistyczną przyjął reżyser You Lei, twórca filmów lalkowych, które brutalnie i bezpardonowo atakowały wszelkich możliwych wrogów ludu. Jednocześnie to w filmach You Leia dochodzi do jakościowego podniesienia poziomu rzemiosła. Twórczość You Leia zrywa z zakorzenieniem animacji w dziedzictwie statycznych sztuk wizualnych, otwierając medium na jakości kinowe, związane z ruchem wytwarzanym tak wewnątrz kadrów, jak i poprzez pracę kamery, dynamizmem montażu czy epickimi formami obrazowania.

Historycy chińskiej animacji, których dorobek wniósł znaczący wkład w rozwój dziedziny (m.in. John A. Lent, Sean Macdonald, Xue Yanping) nie omawiają biografii artystycznej tego reżysera, chociaż wymieniają jego nazwisko. Filmografia You Leia rekonstruowana na podstawie źródeł internetowych¹²² obejmuje trzynaście filmów w jego reżyserii¹²³ (pierwszy samodzielnie wyreżyserowany film w 1958 roku), pięć produkcji, przy których pracował jako animator (debiut w 1956 roku), dwie, w których jego udział polegał na stworzeniu projektów i modeli lalek (debiut w 1955 roku) oraz jeden film, przy którym pracował jako operator (1981). Noty biograficzne podają, że You Lei trafił do SAFS w 1950 roku (przechodząc tam z Szanghajskiego Teatru Lalek wraz z Yanem Zheguangiem) i wziął udział w ponad trzydziestu produkcjach. Od 1955 roku pracował on z najznamienitszymi twórcami szanghajskiego studia – tworzył projekty do filmu *Pan Dongguo*¹²⁴, był asystentem Jin Xi podczas prac nad *Magicznym pędzlem*, animował lalki w wyreżyserowanych przez mistrza *Legendzie o Płonącej Górze*¹²⁵ i pełnometrażowym filmie *Pawia Królowna*, był także animatorem na planie *Wędrówek Sanmao*. Pomiędzy 1958 a 1976 rokiem (czyli na przestrzeni rządów Mao Zedonga) You Lei wyreżyserował siedem filmów (większość o trzydziesto- lub czterdziestominutowym czasie trwania), wszystkie ilustrowały meandry dominującej doktryny w sposób bezpośredni i agitacyjny. *Kampania tępienia wróbli*¹²⁶, jak podpowiada sam tytuł, opowiada o jednym z etapów Kampanii Zwalczania Czterech Plag (*chusi hai/ 除四害*), a jej bohaterami są wiejskie dzieci pragnące pobić rekord w zabijaniu wróbli. Dzieci dzielnie i z pełnym oddaniem stojące na straży dobrostanu zwierząt należących do wiejskiej komuny to zaś bohaterowie filmu *Pastuszek*¹²⁷. Żołnierze Armii Ludowo-Wyzwoleńczej z takim samym poświęceniem dbają o

122 Zob. strony poświęcone reżyserowi na najpopularniejszych, ale także merytorycznie wartościowych, portalach poświęconych filmowi: <http://people.mtime.com/1250120/filmographies/>, <https://baike.baidu.com/item/%E5%B0%A4%E7%A3%8A/37726?fr=aladdin>, <https://movie.douban.com/celebrity/1316871/movies?sortby=vote&format=pic&role=D>, (dostęp: 03. 05. 2018).

123 Dwa we współreżyserii; jeden, którego czołówka wymienia go jako asystenta reżysera.

124 *Mr Dongguo/ Dongguo xiansheng/ 《东郭先生》*, 1955, reż. Yan Zheguang/ 虞哲光, Xu Bingduo/ 许秉铎, przy realizacji tego filmu współpracowali także Jin Xi, Wan Chaochen i Wang Shuchen.

125 *Flaming Mountain Legend/ Huo yan shan/ 《火焰山》*, 1958.

126 *The Great Sparrow Campaign/ Da maque/ 《打麻雀》*, 1958.

127 *A Shepherd Boy/ Muyang shaonian/ 《牧羊少年》*, 1960.

porządek w garnizonowej kantine, ćwiczą militarny dryl w warunkach leśnej partyzantki i studiują myśl Mao Zedonga w filmie *Komendant Li i trudna lekcja brygady kuchennej*, natomiast *Historia wielkiego wiosła* przenosi widza na morski front wojny domowej 1945-1949¹²⁸. Dwa filmy You Leia, będące przedmiotem poniżej prezentowanych analiz, przebiły się do sfery zainteresowania widzów, historyków i kuratorów: *Kogut pieje o północy* (1964) i *Mała Ósma Armia* (1973). Podobnie jak w pozostałych przypadkach bohaterami są dzieci, które lgną do partii komunistycznej i nie stronią od brutalności. Reżyser pozostawał aktywny we wczesnych lat dziewięćdziesiątych, zakładał kolejne studia filmowe, angażował się w projekty komercyjne, nastawione na zredefiniowanego w duchu „reform i otwarcia” widza dziecięcego.

Film *Kogut pieje o północy* interesująco egzemplifikuje fenomen skłonności maoistowskiej produkcji kultury do przepracowywania treści gruntownie zakorzenionych w wyobraźni społecznej w zgodzie ze zmieniającą się na bieżąco dominującą doktryną. Zarówno twórcy tekstów kultury, jak i ich odbiorcy, absorbowali nowe, pożądane treści i „zapominali” uprzednio rozpoznane interpretacje. Opowieść o podłym posiadaczu ziemskim, Zhou Bapi (周扒皮) i sprytnym chłopcu pracującym u niego na roli, Gao Yubao (高玉宝), charakteryzuje skomplikowana relacja pomiędzy rzeczywistością historyczną, a fikcyjnym światem tekstu kultury. W 1951 roku na łamach magazynu literackiego Armii Ludowo-Wyzwoleńczej „Jiefangjun wenyi” (《解放军文艺》) ukazały się wspomnienia młodego żołnierza, Gao Yubao, który, jak wyznawał w liście do redakcji pracę nad tekstem rozpoczął w 1949 roku, a przyświecał mu cel nauki pisania i czytania. Młody żołnierz Gao Yubao był wówczas praktycznie analfabetą, a swoje wspomnienia zapisywał w nielicznych, znanych mu znakach języka chińskiego oraz przy pomocy obrazków, których treść pomagali mu później zapisać koledzy i dowódcy. Opowieści o dzieciństwie Gao mocno chwytały za serce. Trzydzieści epizodów z życia biednej, wiejskiej rodziny rozpoczynało się w 1937 roku, a tok opowieści wyznaczyły kolejne, traumatyczne wydarzenia: śmierć najbliższych, wojenna tułaczka, niewolnicza praca. Marzenie o edukacji funkcjonowało jako lejtmotyw epizodycznej narracji. Tekst Gao Yubao poddawany był kolejnym pracom redakcyjnym i w dłuższej bądź krótszej formie ukazywał się w latach 1952, 1955, 1972 w rozmaitych magazynach propagujących socjalistyczną kulturę, treści antyfeudalne oraz lojalność wobec armii komunistycznej. W 1964 roku You Lei nakręcił animowaną adaptację wspomnień Gao Yubao, w 1970 roku magazyn „Chinese Literature” przedrukował scenariusz filmu, a w 1973 roku pekińskie Foreign Language Press wydało przeznaczoną do zagranicznej dystrybucji publikację wzorowaną na formacie *lianhuanhua*, lecz wykorzystującą w miejsce grafiki, kadry z filmu You Leia. Oficjalną historię publikacji wspomnień

128 *Chief Li Challenges the Cookhouse Squad/ Li kezhang qiao nan chuishi ban/ 《李科长巧难炊事班》*, 1965; *The Story of a Big Oar/ Dalu de gushi/ 《大橹的故事》*, 1976.

Gao Yubao relacjonuje Christine Jeanette Kleemeir w pracy magisterskiej przedstawionej w 1981 roku na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej, krytycznie analizując zebrany materiał, a także dołączając aneks w postaci tłumaczeń wybranych not edytorskich oraz listu Gao Yubao do autorki¹²⁹. Słynna autobiografia analfabety-żołnierza wymaga wysoce krytycznego aparatu analitycznego. Badacze przekonująco podważają fakt analfabetyzmu Gao Yubao oraz autentyczności jego wspomnień jako tekstu przefiltrowanego przez prace redakcyjne, wykazują narracyjne pokrewieństwo ze wspomnieniami Mao Zedonga i powieścią Mikołaja Ostrowskiego „Jak hartowała się stal”, wreszcie weryfikacji podlega sam status Gao Yubao jako autora¹³⁰. Czołówka filmu *You Leia* wymienia Gao Yubao, choć w przedruku scenariusza z 1970 roku jego nazwisko zostało zastąpione cytatem z Mao Zedonga. Wydawnictwo z 1973 roku podobnie nie wspomina o indywidualnej biografii stojącej za narracją¹³¹.

Problem atrybucji autorstwa wydaje się jednak mniej zawiły niż trajektoria aktualizacji znaczeń ideologicznych tekstu w obliczu zmiennych celów maoistowskiej propagandy. Punktem wyjścia tych rozważań należy uczynić spostrzeżenie, że pamiętniki Gao Yubao ideologicznie przynależą do zbioru narracji antyfeudalnych. Kategoria ta obejmuje treści nawołujące do rozprawy z neokonfucjańskim porządkiem społecznym (tradycje i zabobony regulujące sferę publiczną, hierarchia władzy), emancypacji i równouprawnienia kobiet, dystrybucji dóbr w grupach do tej pory pozbawionych do nich dostępu (przede wszystkim chłopstwo). Treści patriotyczne propagowane przez KPCh mocno rezonowały w grupach burżuazji i inteligencji, lecz, jak dostrzegał Mao Zedong, zwycięstwo ruchu komunistycznego w agrarnych Chinach mogło zapewnić jedynie masowe poparcie chłopstwa stanowiącego w połowie XX wieku około osiemdziesiąt procent społeczeństwa¹³². Dlatego też pierwsze systemowe decyzje wprowadzane w życie na terenach zajmowanych podczas wojny przez komunistów dotyczyły reformy rolnej, a propaganda jasno definiowała jej przyczyny (zło czynione przez właścicieli ziemskich, represyjność i niesprawiedliwość systemu podatkowego), metody (dystrybucja stanu posiadania – ziemi, zasobów, produktów pracy na roli – pomiędzy wspólnotami wiejskimi; uwolnienie społecznej frustracji poprzez wiece „wypowiadania krzywd”) oraz cele (lud przejmuje władzę nad swoim losem). W

129 Christine Jeanette Kleemeier, *A Study on the Modern Chinese Novel, „Gao Yubao” (《高玉宝》), and Its Author Gao Yubao (高玉宝)*, The Faculty of Graduate Studies, Department of Asian Studies, The University of British Columbia 1981 (praca magisterska).

130 Zob. Wu Gao, *The Social Construction and Deconstruction of Evil Landlords in Contemporary Chinese Fiction, Art, and Collective Memory*, „Journal Title Modern Chinese Literature and Culture” 2013, nr 25(1), s. 131-164.

131 *Przed wyzwoleniem Chin w 1949 roku, kiedy chłopcy byli przywiązani do ziemi przez klasę posiadaczy, zdarzały się niezliczone wypadki, kiedy to chłopcy stawiali temu heroiczny opór. Opowieść tu przedstawiona właśnie o jednym takim zdarzeniu opowiada.* Tymi oto słowami rozpoczyna się fotograficzna *lianhuanhua*, w dalszych partiach nadal konsekwentnie pomijająca autentyczną postać Gao Yubao, w: *The Cock Crows at Midnight*, Foreign Language Press, Peking 1973, s. 5.

132 *Key Papers on Chinese Economic History Up to 1949. Vol. 1*, Michael Dillon [red.], Global Oriental, Kent 2008, s. xiv.

1947 roku wraz z sukcesami militarnymi reforma nabrała tempa i zasięgu, jej ukoronowaniem było zaś wprowadzone w 1950 roku prawo reformy rolnej¹³³. Właśnie w tym okresie ukazały się pierwsze wydania wspomnień Gao Yubao doskonale ilustrujące sens wprowadzanej reformy, której kolejnym etapem była kolektywizacja epoki Wielkiego Skoku Naprzód.

Bohater tej specyficznej narracji biograficznej wychowywał się w niezwykle ciężko doświadczonej przez los, wiejskiej rodzinie, a jako młody nastolatek został sprzedany za długi lokalnemu ziemianinowi. Skrajnie pazerny Zhou Bapi opracował podstęp, który pozwolił mu nie płacić pracującym u niego chłopom, a co więcej, zmuszać ich do codziennego, niemal całodobowego wysiłku. Wymuszał on pracę biciem, krzykami i groźbami, a w pewnym momencie posunął się do zupełnie żalostnego podstępu – co noc zakradał się do kurnika, z którego piał niczym kogut, dając tym samym sygnał najemnym robotnikom (w istocie niewolnikom) do wymarszu na rolę. Jego poczynania przejrzał jednak mały Gao i namówił on chłopów do przygotowania zasadzki. Pod pozorem ataku na domniemanego złodzieja zakradającego się nocą do kurnika, chłopci srodze pobili Zhou Bapi, dając mu w ten sposób nauczki. Film *You Leia* wiernie ilustruje tę opowieść. Jeszcze przed napisami początkowymi oglądamy dwie sceny – wieczornemu zejściu z pola zmęczonych pracą chłopów towarzyszy głos z offu lokalizujący opowieść w mitycznym czasie „sprzed Wyzwolenia” (*W tych mrocznych dniach starego społeczeństwa pracownicy rolni okrutnie cierpieli z rąk właścicieli ziemskich. Tak wiele jest przedziwnych opowieści o wyzyskiwaczach wykorzystujących biedaków, oto jedna z nich*). W następnej scenie widzimy wygodnie siedzących na tradycyjnym kangu¹³⁴ Zhou Bapi i jego żonę, obmyślających niecną intrygę. Głos z offu zwraca się do widza: *Spójrz... ta twarz, on z pewnością coś knuje!* Wyartykułowane wezwanie do spojrzenia na twarz oprawcy poprzedzają pewne zabiegi formalne: kamera podąża za zmierzającymi w stronę swych kwater chłopami, ale zanim przejdą oni przez prowadzącą do ich zabudowań bramę, zatrzymuje się na moment, odjeżdża w lewą stronę, tylko po to, aby kontynuować najazd, tym razem wprost w kierunku okna domu właścicieli. Po cięciu widzimy małżeństwo Zhou wyglądające przez to samo okno, kamera zbliża się do lalek, aby pokazać nam twarz Zhou Bapi w zbliżeniu w znaczącym momencie, kiedy to pada komenda: „Spójrz!”. Konsekwentnie na przestrzeni całego filmu praca kamery wywołuje w widzu wrażenie bliskiej obserwacji. Choć zbliżenia i najazdy są typowe dla stylu *You Leia*, a motywy voyeurystyczne istotne dla rozwoju fabuły (Gao Yubao pewnej nocy zakrada się na podwórze, aby zrozumieć, czemu kogut wbrew swej naturze pieje o północy i ukryty za studnią przygląda się absurdalnym

133 W tym samym roku do prawodawstwa chińskiego wprowadzono także tzw. „prawo małżeńskie”, które regulowało pozycję społeczną kobiet i gwarantowało ich podstawowe prawa m.in. związane z rozwodem i dochodzeniem roszczeń w tym procesie. Oba te akty prawne związane były z ideą walki antyfeudalnej.

134 炕; piec sypialny, tradycyjne wyposażenie wnętrza chińskich domostw.

działaniom Zhou Bapi), to pozycja, w jakiej umieszczają widza twórcy, jest pozycją świadka, nie zaś dwuznacznego moralnie podglądacza.

Projekty postaci klarownie komunikują charakter bohaterów uczestniczących w fabule. Wymowność propagandy polega przecież na tym, aby jedno spojrzenie wystarczyło do rozpoznania danej postaci jako partykularnej reprezentacji szerokiej sieci ideologicznych znaczeń. W modelach lalek małżeństwa Zhou wykorzystano komiczny kontrast rozmiarów – chudy Zhou Bapi do pewno stopnia przypomina Chiang Kai-sheka ze *Snu cesarza*, jego żona prezentowana jest jako niska, otyła kobieta o nalanej, pobielonej twarzy. Lalki pozbawione są mimiki, usta Zhou Bapi zawsze będą więc złowieszczo zaciśnięte, oczy jego żony głęboko zmrużone, a jej usta półotwarte, co może sugerować pewną ociężałość umysłu. Wprawieni w ruch poruszają się pokracznie, na ugiętych nogach, a Zhou Bapi często czołga się i tarza po ziemi – zarówno w scenach zakradania się do kurnika, jak i wtedy, gdy zbuntowani chłopci rachują mu kości. Gospodarz porusza się o lasce, nieustannie też kaszle. Zupełnie inaczej prezentują się bohaterowie pozytywni. Częste zbliżenia na ich twarze i oczy wydobywają posagową siłę, hart ducha, stanowczość i dumę. Zmęczenie fizyczne oddane jest poprzez mozolność ruchów czy pot spływający po twarzach, ale nie przekłada się ono na posturę postaci chłopskich – lalkowe ciała są dobrze zbudowane, silne, zdrowe. Projekty postaci zgodnie ze stylistyką maoistowskiej propagandy tworzone są jako obrazy-idee obdarowujące abstrakcyjne pojęcia i polityki konkretną ekspresją, co jak podkreślał Stefan Landsberger stało się naczelną konwencją komunikacyjną ze względu na adresowanie propagandowych przekazów wizualnych do społeczeństwa, w którym w latach czterdziestych i pięćdziesiątych przeważały osoby niepiśmienne¹³⁵. Ekspresję uwzględniającą ten charakterystyczny rys chińskiej propagandy You Lei doprowadził do perfekcji w późniejszych filmach, m.in. *Małej Ósmej Armii*. W innych filmach animowanych okresu maoistowskiego, których akcja rozgrywa się w czasach feudalnych oglądamy podobne w zamierzeniu realizatorskim postaci, ale You Lei dysponował pewnym dodatkowym atutem, który przekonująco udało mu się wykorzystać – w tożsamość złowieszczego Zhou Bapi już uprzednio została wpisana symboliczna suma przekonań wynikających z myśli Mao Zedonga o zgniliznie, deprawacji, moralnym upadku i niemal genetycznej skłonności do przemocy klasy posiadaczy. Omawiając ten fenomen z pogranicza konstruowania wyobraźni społecznej i zbiorowej pamięci historycznej, Wu Gao pisze o historycznym procesie „budowania złej reputacji” feudałów, którą maoistowscy doktrynerzy prowadzili poprzez opowieści o trzech postaciach: fikcyjnym Huang Shiren (negatywny bohater klasycznego filmu oraz licznych oper, w tym oper

135 Zob. Stefan Lansberger, *The Chinese Art of Propaganda*, [w:] *Catalogue of Mao and the Arts of New China Exhibition and Sale of Literature, Ceramics, Stone & Wood Carvings, Posters & Prints, including the Collection of Peter and Susan Wain*, Bloomsbury Auctions, London 2009, s. 11.

rewolucyjnych, *Dziewczyna o białych włosach*¹³⁶) oraz autentycznych Liu Wencaiu („upamiętnionym” w instalacji „Dziedziniec poborcy podatkowego”¹³⁷) i właśnie Zhou Bapi: *Nazwiska tych włodarzy, jako archetypy, zawładnęły politycznym słownikiem i wyobraźnią historyczną ery Mao, tak bardzo, że Chińczycy, którzy dorastali po 1949 roku z łatwością odnosili się do tych imion, kiedy myśleli o terminach „posiadacz ziemski” czy „stare społeczeństwo”*¹³⁸, w innym miejscu badacz dodaje:

Proces tworzenia, rewidowania i kontestowania obrazów posiadaczy ziemskich o złej reputacji we współczesnej, chińskiej, rewolucyjnej sztuce i literaturze przypomina nam o charakterze chińskiej rewolucji jako ruchu estetycznego obejmującego kontrolowaną przez państwo sieć produkcji kultury, dystrybucji, edukacji, muzeifikacji oraz propagandy skierowanej na zewnątrz.¹³⁹

Mao „odświeżył” tak zdefiniowany symboliczny rezerwuar, gdy przechodząc do kontraktaku wymierzonego w przeciwników politycznych negujących sens Wielkiego Skoku Naprzód i kolektywizacji, ogłosił w 1962 roku wezwanie, aby nigdy nie zapominać o walce klasowej¹⁴⁰. Jak się wydaje, film *You Leia* właśnie na to wezwanie odpowiadał.

W korpusie tekstów kultury przynależnych do zbioru wariantów, przeróbek i adaptacji wspomnień Gao Yubao, zakodowane zostały także znaczenia ideologiczne przynależne do kampanii związanych z edukacją i wychowaniem. Kampanie te rzadziej opisywane są przez historyków, nie miały bowiem, aż tak tragicznych i traumatycznych, bezpośrednich konsekwencji, jak polityki gospodarcze czy kampanie rektyfikacyjne wymierzone w konkretne grupy zawodowe lub społeczne. Niemniej, uchwycenie dynamiki zmian propagowanych modeli wychowawczych pozwala na zbliżenie się do zrozumienia fenomenu okresu Rewolucji Kulturalnej, jakim był ruch hunwejbiniów. Pokolenie urodzone w okresie Wyzwolenia udzieliło Mao Zedongowi masowego, fanatycznego poparcia w walce z politycznymi przeciwnikami. Stosowane przez nich brutalne środki krystalizowały się na gruncie nowej pedagogiki społecznej, której model przez lata wdrażali tak przedstawiciele elit (nauczyciele szkolni i akademicy, artyści, wydawcy etc), jak i powołani do animowania i kontrolowania życia społeczno-kulturalnego przedstawiciele partii w armii, lokalnych komitetach oraz jednostkach sąsiedzkich¹⁴¹.

136 *White-Haired Girl/ Bai mao nü/ 《白毛女》*, 1950, reż. Wang Bin/ 王滨, Shui Hua/ 水华.

137 „Rent Collection Courtyard”/ „Shouzu yuan”/ 《收租院》, słynna instalacja 114 glinianych rzeźb opowiadająca o zbrodniczych działaniach i perwersjach seksualnych Liu Wencaia z prowincji Dayi. Ta narracyjna wystawa została otwarta dla zwiedzających w domostwie byłego posiadacza ziemskiego w 1965 roku.

138 Wu Gao, *The Social Construction...*, dz. cyt., s. 132.

139 Tamże, s. 158.

140 Wezwanie Mao Zedonga, aby „nigdy nie zapominać o walce klasowej” utrwaliło dominację retoryki antyrewizjonistycznej i antykapitalistycznej w dyskursie politycznym lat sześćdziesiątych. Nie tylko odnosiło się ono do już utrwalonych pól referencji, ale także znamionowało konieczność wzmożenia czujności politycznej i społecznej oraz akceptacji nowych metod walki klasowej, które miałyby utrwalić dyktaturę proletariatu, tak jak definiował ją Mao Zedong. Zob. Graham Young, *Mao Zedong and the Class Struggle in the Socialist Society*, „The Australian Journal of Chinese Affairs” 1986, nr 16, s. 41-80.

141 Znaczącą rolę w kształtowaniu stosunków społecznych na poziomie mikro (relacje sąsiedzkie) odegrały organizacje

W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dokonano uproszczenia znaków języka chińskiego, co znacząco wsparło wychodzenie mas społecznych z analfabetyzmu. Jak odnotowuje Christine Jeanette Kleemeier, pamiętniki Gao Yubao odegrały znaczącą rolę w propagowaniu postawy sumienności uczniowskiej w tym zakresie. Upór Gao w nauce znaków stawiany był powszechnie za wzór do naśladowania. Wczesne publikacje fikcji stworzonej przez Gao Yubao były elementem kampanii edukacyjnej „pisanie o sobie” (*wo xie wo/ 我写我*) z początku lat pięćdziesiątych, szczególnie promowanej wśród młodych żołnierzy Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Poza celami edukacyjnymi i indoktrynacyjnymi, kampania ta nakłaniała również do denuncjowania tych, którzy w przeszłości wyrządzili ludowi krzywdy (w tym miejscu powszechna nauka czytania i pisania bezpośrednio łączyła się z nagonką na posiadaczy ziemskich). Gorzkie, a często tragiczne, historie przeszłości odbijały się szerokim echem wśród stale poszerzających się grup czytelników, konsolidując tożsamość zbiorową w oparciu o żądanie zadośćuczynienia koniecznego dla zaistnienia sprawiedliwości dziejowej. Tego rodzaju stymulacja ideologiczna wyzwoliła jednak obszar potencjalnie kontrewolucyjny w rozumieniu doktryny. Uwaga społeczeństwa koncentrowała się bowiem na indywidualnych krzywdach, anonimowe do tej pory oblicza ciemionych i stawiających opór żołnierzy, robotników i chłopów zyskiwały formy personifikujące się w konkretnych postaciach wraz z całym ich biograficznym bagażem. Wypracowane w Yan'anie metody krytyki i samokrytyki stanowiły pewien mechanizm kontrolny, jaki władza sprawowała nad podmiotami wypowiadającymi się poprzez produkcję tekstów kultury. Niemniej, wraz z sukcesami na polu walki z analfabetyzmem, przybywało podmiotów sięgających po potencjalnie różnorodne formy wypowiedzi, a także konkluzji, do których docierali, a zatem dla utrzymania w ryzach czystości ideologicznego przekazu konieczne było zredefiniowanie celów komunikacji o charakterze wyznań i wspomnień. Były to przesłanki Ruchu Socjalistycznej Edukacji¹⁴², kolejnej kampanii zainicjowanej w 1963 roku, którą Przewodniczący włączył w swą strategię walki o powrót do sterów władzy. Twarzami kampanii w jej pierwszej fazie byli Liu Shaoqi oraz jego żona, Wang Guangmei (王光美). Dążąc do przejęcia tego ruchu o charakterze indoktrynacyjno-rektyfikacyjnym, Mao ostatecznie przeformułował jego najważniejsze przesłanki

kobiece (na poziomie centralnym podlegające Ogólnochińskiej Federacji Kobiet [*All-China's Women's Federation, Zhonghua quanguo funü lianhehui/ 中华全国妇女联合会*], na poziomach lokalnych zgrupowane w rozmaitych komitetach). Wbrew swej początkowej, emancypacyjnej agendzie, organizacje kobiece pod wodzą „weteranek” Deng Yingchao (邓颖超) i Cai Chang (蔡畅) przyjęły jako naczelną zasadę tzw. „dwa wymiary gorliwości” (*double diligences*), jaką w 1957 roku do pewnego stopnia wymusili na nich Deng Xiaoping i Zhou Enlai. W myśl tej zasady rolą kobiet w chińskim, socjalistycznym społeczeństwie było „gorliwe, skromne budowanie państwa; gorliwe, skromne zarządzanie rodziną” (*to diligently, frugally build the country, to diligently, frugally manage the family/ qinjian jianguo, qinjian chijia/ 勤俭建国, 勤俭持家*). Zob. Elizabeth Perry, *Shanghai's Strike Wave of 1957*, „China Quarterly” 1994, nr 137, s. 1-27; Wang Zheng, *Finding Women in the State...*, dz. cyt.

142 *Socialist Education Movement/ shehuizhuyi jiaoyu yundong/ 社会主义教育运动*.

w 1965 roku. Wpisane w kampanię ideologiczne oczyszczenie edukacji wymierzone było w rewizjonistów, do których można było zaliczyć nie tylko krytyków polityki kulturalnej, społecznej, gospodarczej i międzynarodowej, ale też osoby nie negujące roli tradycji w formowaniu się socjalistycznego społeczeństwa, przejawiające skłonność do indywidualizmu oraz tych, których funkcje w organizacji społecznej znajdowały swój odpowiednik w minionym świecie feudalizmu i burżuazji (urzędnicy, elity intelektualne). W tym okresie, stanowiącym preludium do Rewolucji Kulturalnej, metoda pracy polegająca na poznawaniu realiów życia robotników i chłopów poprzez doświadczenie współpracy i współdzielenia warunków bytowych, przyjęła charakter opresyjnej reedukacji.

Na fali takiej pedagogiki i polityki społecznej gwiazda Gao Yubao zaczęła blednąć. Jego postać wpisana w opowiadania wspomnieniowe, takie jak „Kogut pieje o północy”, zaczęła z nich powoli znikać. Owszem, narracja nadal koncentrowała się na konflikcie Zhou Bapi i chłopca Gao, ale historia mądrego i walecznego nastolatka w coraz mniejszym stopniu relacjonowała doświadczenie życiowe słynnego żołnierza. Znamionnym jest, że film z 1964 roku w ogóle nie porusza wątku emancypacji Gao przez edukację, a więc pomija kwestię kluczową dla wydawców opowiadań Gao Yubao w latach pięćdziesiątych oraz sens ideologiczny, jaki jego postać wniosła w ówczesny system kultury. Co więcej, w tym miejscu przesłanie filmu wydaje się spotykać z tezami Jiang Qing, zgodnie, z którymi „przeszłość ma służyć teraźniejszości”, lecz nie jako źródło wiedzy czy życiowych wskazówek, ale swoista alegoria problematyki współczesnej. Negacja historyczności oryginalnych tekstów adaptowanych na potrzeby sztuki rewolucyjnej jawi się jako kolejne narzędzie zwalczania procesów instytucjonalizacji produkcji kultury – narzędzie znajdujące zastosowanie w antyelitarnym buncie przeciwko kulturowo-społecznym znaczeniom kategorii takich jak tradycja, autorytet czy hierarchia. Edukacja i rozwój filmowego Gao polega na opracowaniu i wdrożeniu w życie planu współpracy chłopów w zadaniu wymierzenia sprawiedliwości. Wykonawcy tego planu nie mają żadnych wątpliwości co do tego, że działanie ma przybrać charakter przemocy fizycznej. W filmie Zhou Bapi dwukrotnie zostaje powalony na ziemię – za pierwszym razem mały Gao przypadkowo doprowadza do upadku feudała, w finale zaś cała grupa raz po raz godzi w zwijającego się pokracznie Zhou kijami, kopie go, wyzywa i drwi, także wtedy, gdy ten próbuje wczłgać się do kurnika. Wybór takiej kryjówki okazuje się komiczny (Zhou udaje się schować jedynie głowę, jego korpus nadal wystawiony jest na uderzenia zrewoltowanych chłopów), a także chybiony (po głowie Zhou zaczyna skakać skonfundowany kogut, a w końcu ląduje on twarzą w kurzych odchodach). Mały Gao wszystkie talenty i całą swą inteligencję oddaje grupie, w zamian nie oczekuje specjalnego traktowania. Wydaje się, że postawa chłopca, którą film prezentuje młodym widzom jako atrakcyjną i wartościową, ma więcej

wspólnego z modelem wychowawczym promowanym od 1963 roku poprzez kampanię „Uczyć się od towarzysza Lei Fenga”¹⁴³, niż pedagogicznym konstruktem, jakim był ambitny żołnierz Gao Yubao. Ideologiczną tożsamość Lei Fenga i podobnych mu bohaterów zbiorowej wyobraźni pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, charakteryzuje Stefan Landsberger:

Jakością definiującą te modele było to, że ucieleśniały one „ducha śruby” (*luosiding jingshen*), koncept wywiedziony z dziennika Lei Fenga. Lei porównał rolę jednostki w społeczeństwie do tej, którą pełni śruba w maszynerii i wyraził żarliwe pragnienie, aby być „nigdy-nierdzewiejącą śrubą”. W kategoriach behawioralnych, było to interpretowane jako ślepe podążanie za instrukcjami płynącymi z Partii, i/od przełożonych oraz przywiązanie do większej grupy¹⁴⁴.

Można stwierdzić, że film *You Leia* to zapis etapu pracy ideologizacji, która okrzepła wraz z fotograficzną *lianhuanhua* z 1973 roku. Opowieść ilustrowana kadrami filmowymi zawiera więcej materiału niż sam film. Sekwencja scen w *lianhuanhua* wykazuje pewne różnice wobec narracji filmowej, przede wszystkim jednak zawiera treści przekierowujące opowieść o Gao Yubao z tematu walki chłopów z feudałami na narrację o walce armii komunistycznej o sprawę narodową. Informuje ona czytelnika o czasie akcji w sposób bardziej ukonkretniony niż analizowane do tej pory teksty, mowa tam bowiem wprost o latach 1931-1945. Występujący w filmie „wujek Liu” wśród chłopów pełni rolę nieformalnego przywódcy, co podkreśla charakterystyczny sposób kadrowania jego postaci jako potężnej, silnej i monumentalnej, a częste zbliżenia na poważną, piękną i zamyśloną twarz sygnalizują wagę wypowiedzianych przez niego słów. W przeciwieństwie do filmu, w *lianhuanhua* postać Liu przedstawiona jest jako komunistyczny tajny agent, który ma za zadanie skłonić pracujących dla Zhou Bapi chłopów do buntu. W książce kilkakrotnie pojawiają się sceny, w których chłopci siedzą dookoła Liu, ten zaś tłumaczy im myśl Mao Zedonga. W finałowej scenie filmu pobity Zhou Bapi, podtrzymywany przez żonę, wraca do swego domostwa, chłopci stojący na podwórzu zaśmiewają się do łez. Bitwa została wygrana, lecz cóż z wojną? - można by zapytać. *Lianhuanhua* z 1973 roku podaje precyzyjną odpowiedź: po dokonaniu samosądu na Zhou Bapi, chłopci pod wodzą Liu pod rękę z asystującym mu Gao, wyruszają na spotkanie Ósmej Armii (*Chłopi są podniesieni na duchu po tym, jak dali nauczkę Dusigroszowi*)¹⁴⁵.

143 *Lear from Lei Feng campaign/ Xiang Lei Feng tongzhi xuexi/ 向雷锋同志学习*.

144 Stefan R. Landsberger, *The Deification of Mao: Religious Imagery and Practices during the Cultural Revolution and Beyond*, [w:] *China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives (Asia/Pacific/Perspectives)*, Woei Lien Chong [red.], Rowman & Littlefield Publishers, Boulder 2002, s. 146. Landsberger używa terminu „spirit of a screw” (螺丝钉精神), o kulturowych kontekstach, w jakich funkcjonowały (bądź nadal funkcjonują) slogan i ikoniczna postać Lei Fenga piszą też m.in. Geremie R. Barmé, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, Columbia University Press, New York 2000; Wendy Larson, *From Ah Q to Lei Feng: Freud and Revolutionary Spirit in 20th Century China*, Stanford University Press, Stanford 2008; Andreas Steen, *'To Live is to Serve the People': the Spirit of Model Soldier Lei Feng in Postmodernity*, [w:] *The Changing Landscape of China's Consumerism*, Alison Hulme [red.], Chandos Publishing, Amsterdam, Boston, Cambridge et al. 2014, s. 151-175.

145 W wersji angielskiej pseudonim Zhou Bapi brzmi „Skinflit”.

Liu zwraca uwagę: „*To tylko początek. Przed nami więcej trudniejszych walk. Chodźmy!*”¹⁴⁶). Kodą *lianhuanhua* jest wymowna sekwencja trzech fotografii. W pierwszym kadrze uwieczniono scenę sądu nad kułakami: małżeństwo Zhou klęczy na ziemi z pochylonymi głowami, dookoła nich tłoczą się chłopci i żołnierze, przed nimi zaś stoi mały Gao z oskarżycielsko wyciągniętą ręką, czemu z za zaimprovizowanego, prezydialnego stołu przygląda się Liu. Podpis pod zdjęciem głosi: *Następnego roku. Pod wodzą Przewodniczącego Mao i Partii Komunistycznej, ludowa armia odpięra ataki japońskich najeźdźców. Liu, Pao i inni wracają, aby chłopci osądzić Dusigrosza za jego zbrodnie* (Fig.I.16)¹⁴⁷. W perspektywie konwencji wizualnej propagandy maoistowskiej jest to wręcz perfekcyjna próba heroizacji postaci hunwejbina. W perspektywie dekodowania zaś owych konwencji, fotos ten, w którym zespała się niewinność dziecka, wściekłość tłumu i brutalna siła karabinów, przeraża i odstręcza. Dwa ostatnie kadry przedstawiają przemarsz żołnierzy Ósmej Armii przez góry. Ich narracyjność zbudowana jest na zasadzie przejścia z planu ogólnego ukazującego zbiorowość do planu średniego, w którego centrum znajduje się Gao w mundurze, kroczący pod czerwoną flagą.

Na tym ostatnim etapie ideologicznego eksploatowania opowiadania „Kogut pieje o północy” uwidaczniają się zmiany, jakie dokonały się w paradygmacie opowieści heroicznej pomiędzy formacyjnym dla tego rodzaju narracji okresem Wyzwolenia, a redefiniującym kulturę i społeczeństwo czasem Rewolucji Kulturalnej. Nowa wizja mitu założycielskiego – tj. „walki o Wyzwolenie” – zakłada znak równości pomiędzy walką narodowyzwoleńczą, wojną domową a współczesnością. Oznacza to, że dawni wrogowie Chin, wśród nich zdrajcy, wyzyskiwacze i imperialni najeźdźcy, stale generują zagrożenie dla społeczeństwa, a zatem zwycięstwo 1949 roku musi ciągle aktualizować się i potwierdzać w dziele „permanentnej rewolucji”. Taka jest przyszłość narodu chińskiego, obecne dzieci i w perspektywie następne pokolenia, są więc żołnierzami owej niekończącej się rewolucji. Wykluczony zostaje jakikolwiek indywidualizm, nawet jeśli wynika on ze szlachetnych pobudek i służy krzewieniu treści ideologicznie pożądanym. Jedynymi instancjami zasługującymi na nazwę własną są „Komunistyczna Partia Chin” i „Mao Zedong”, celem jednostki jest rozpuszczenie swojej tożsamości w tych dwóch bytach idealnych. W wymiarze reprezentacji wizja mitu odrywa się od swoich modernistycznych korzeni. Wyeliminowaniu ulegają wszelkie możliwe figuracje i tropy stylistyczne wywodzące się z surrealizmu czy ekspresjonizmu, które sugerowałyby wieloznaczność interpretacyjną. Otwierający przestrzeń refleksyjności i nostalgii realizm, przekuty w romantyczne, rewolucyjne uniesienie, staje się realizmem modelowym, zrównującym obraz z ideą. Temu nadrzędnemu celowi służą wszystkie stosowane środki ekspresji:

146 *The Cock Crows at Midnight*, dz. cyt., s. 69.

147 Fig.I.16. Cyt. za: tamże, s. 72.

od projektów postaci, przez kompozycje wewnątrzkadrowe, które zarówno nakreślają interakcje pomiędzy postaciami a ich otoczeniem, jak i dyktują interpretacje filmowych wydarzeń, aż po symbolizm zawierający się w kolorystyce kadrów (czerwona barwa), motywach narracyjnych (wschodzące słońce) czy samych ruchach kamery. Znakomita sprawność realizacyjna You Leia powoduje, że widz poddaje się przyjemności uczestnictwa w filmowej fikcji. Świadomość celów propagandowych, zrozumienie treści przekazu ideologicznego oraz znajomość kontekstu historyczno-społecznego, które zdeterminowały twórczość tego reżysera sprawia, że jest to jednak wysoce niepokojące doświadczenie odbiorcze.

III.2. Mała Ósma Armia (*The Little 8th Route Army*/ *Xiao balu* 《小八路》, 1973, reż. You Lei/ 尤磊)

Skala zniszczeń wywołanych w chińskiej tkance społecznej i kulturalnej w czasie „ostatniej rewolucji Mao Zedonga”¹⁴⁸ przytłacza swym ogromem. Poświęcone Rewolucji Kulturalnej studia z zakresu historii politycznej i społecznej z dbałością rekonstruuja jej przebieg, uwzględniając liczne wydarzenia dynamizujące ideologiczną walkę frakcyjną (m.in. deklaracje wiecowe, emocje pobudzane przez partyjne okólniki czy publicznie eksponowane gazety wielkich znaków, spotkania partyjnych oraz ludowych przywódców), układające się w rozległe i skomplikowane kalendaria¹⁴⁹. Wykaz dat, nazwisk, tytułów dokumentów czy nazw rozmaitych komórek rewolucyjnych, uzupełniany jest statystykami, w których zawierają się miliony indywidualnych losów naznaczonych doświadczeniem tortur, uwięzienia, reedukacji, długotrwałego, publicznego upokorzenia, głodu, chorób, kalectwa, wreszcie śmierci zadawanej ludziom z wyroku politycznych sądów, z rąk fanatycznych, brutalnych bojówkarzy, śmierci samobójczej czy będącej konsekwencją wyniszczenia fizycznego i psychicznego¹⁵⁰. Polityczne przesłanki ówczesnej polityki Mao Zedonga

148 Określenie „ostatnia rewolucja Mao” upowszechniało się dzięki książce Rodericka Macfarquhara i Michaela Schoenhalsa, będącej jedną z istotnych pozycji na podstawowej liście lektur z zakresu historii Rewolucji Kulturalnej. Roderick Macfarquhar, Michael Schoenhals, *Mao's Last Revolution*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London 2006.

149 Szczegółowe kalendaria można znaleźć w m.in. Jean Daubier, *A History of Chinese Cultural Revolution*, tłum. Richard Seaver, Vintage Books (Random House), New York, Toronto 1974; Frank Dikötter, *The Cultural Revolution: A People's History, 1962—1976*, Bloomsbury Publishing, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney 2016; Guo Jian, Yongyi Song, Yuan Zhou, *Historical Dictionary...*, dz. cyt.

150 Oficjalne dane dotyczące ofiar walk rewolucyjnych, jakie padły podczas procesu „Bandy Czworka” to: 727 420 osób prześladowanych, 34 274 ofiary śmiertelne. Zob. Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans...*, dz. cyt., s. 50. Badania historyków wskazują jednak na znacznie wyższe liczby, jednakże nie istnieje możliwość ich pełnego oszacowania z uwagi na zamknięte archiwa, kwestionowalność dostępnych materiałów archiwalnych, itp. Należy też pamiętać, że „Rewolucja Kulturalna” to kategoria zbiorcza, która obejmuje rozmaite kampanie rektyfikacyjne, sterowane odgórnie, ale także inicjowane na poziomie zwalczających się frakcji lokalnych komitetów czy oddziałów

więzały się z celem wyeliminowania przywódców i środowisk, które jak uważał Wielki Sternik, zagrażały jego pozycji politycznej oraz podważały fundamenty doktryny maoistowskiej. Mao Zedong nie akceptował polityki Chruszczowa rozmontowującej porządek dyktatury stalinowskiej (w rozumieniu maoistów kontynuowanej przez Leonida Breżniewa), obawiał się wystąpienia podobnych tendencji w ChRL ponieważ uznawał, że byłyby one zagrożeniem egzystencjalnym dla partii, doktryny i jego samego – w wizji Mao, jego osoba była nieodłączną częścią absolutu partyjno-państwowego.

Walka „dwóch linii”, slogan jaki frakcja Mao Zedonga popularyzowała od 1962 roku¹⁵¹, miała uświadomić masom oraz członkom KPCh, że zgodnie z teorią sprzeczności, dzierżąca ster władzy Partia zaczęła reprodukcować burżuazyjny porządek społeczny i wizję świata, w której lud i elity negocjują zasięg swych wpływów, uwzględniając wartości tradycyjne, zgromadzone zasoby oraz zdolność do stworzenia przekonującej narracji o kształcie świata przyszłości. Fakt, że w procesie negocjacji elity najczęściej stoją na pozycjach uprzywilejowanych, dysponując kapitałem finansowym i społecznym, sprawia, że są one bardziej przekonujące niż masy ludowe, które formułują swoje cele dopiero w trakcie negocjacji. Powrót takiego układu życia społecznego uderza w lud i niszczy wysiłek rewolucji chińskiej. Oskarżanych o rewizjonizm spod znaku Chruszczowa i Liu Shaoqi (później też Lin Biao), a także o „kroczenie kapitalistyczną ścieżką” (*zouzipai/ 走资派*), posiadanie odziedziczonej tożsamości zdrajcy narodu i klasy¹⁵², itp., denuncjowano wraz z ich

Czerwonej Gwardii. Song Yonyi podsumowuje stan badań: *Według analizy Rummela liczba ta powinna wynosić około 7,73 milionów (Rummel, 1991: 253). Jednakże w tym samym roku, uczony z Harvardu, John K. Fairbank szacunkowo wskazał 1 milion (Fairbank, 1992: 402). Kilka lat później, zamorski, chiński badacz Ding Shu, nie zgodził się z konkluzjami Rummela, prowadząc różne analizy dotarł do szacunkowej liczby 3 milionów (Ding, 1999: 214). Niedawno Andrew Walder i Su Yang wzbogacili badania o szczegółową analizę wskaźników śmiertelności w wiejskich obszarach Chin, którą oparli o statystyki pochodzące z 1500 annałów wytworzonych w chińskich prowincjach. W ich obliczeniach „liczba zabitych sięga pomiędzy 750,000 a 1,5 miliona, niemal tyle samo okaleczonych na stałe” (Walder, Su 2003). W niedawno wydanej biografii Mao Zedonga brytyjskich autorów, całkowita liczba zgonów jest omawiana następująco: „co najmniej 3 miliony ludzi zginęło tragicznie, post-maoistowscy przywódcy uznali, że 100 milionów ludzi, jedna dziesiąta całej populacji, cierpiało w ten czy inny sposób” (Chang, Halliday 2005: 547). Co ciekawe, reporter politycznego magazynu z Hong Kongu opublikował oficjalne statystyki, według których prawie dwa miliony Chińczyków zostało zabitych, a kolejne 125 milionów poddane procesom sądowym lub „wiecom walki” w rezultacie tej sponsorowanej przez państwo masowej zbrodni dokonanej podczas Rewolucji Kulturalnej (Cheng Min, 1996: 21-22). Średni wskaźnik zgonów oparty o wskazane powyższej sześć badań wskazuje na 2,95 milionów ofiar. Biorąc pod uwagę, że Rewolucja Kulturalna wydarzała się, kiedy to Chiny nie były pod obcą okupacją, wskazana liczba ofiar jest ekstremalnie wysoka. Song Yongyi, *Chronology of Mass Killings during the Chinese Cultural Revolution (1966-1976)*, [w:] *Online Encyclopedia of Mass Violence*, <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/chronology-mass-killings-during-chinese-cultural-revolution-1966-1976>, 25. 08. 2011, ISSN 1961-9898, (dostęp: 18. 04. 2019).*

151 Znaczenie sloganu doprecyzował Chen Boda w wystąpieniu z 16 października 1966 roku zatytułowanym „Dwie linie w Wielkiej Proletariackiej Rewolucji Kulturalnej” („The Two Lines in the Great Proletarian Cultural Revolution”). Było to wystąpienie przede wszystkim wymierzone w Liu Shaoqi i Deng Xiaopinga.

152 Popularną teorią wśród tych frakcji rewolucyjnej młodzieży, które składały się z potomków prominentów partyjnych, była tzw. „teoria dziedzictwa krwi” (*blood lineage theory/ xuetong lun/ 血统论*), wedle której rodzinny kontekst klasowy (w tym ewentualna przynależność przodków do tzw. „pięciu czarnych kategorii”/ *heiwulei/ 黑五类*) oraz udział (bądź brak udziału) rodziców w rewolucji w czasach „sprzed Wyzwolenia”, warunkuje tożsamość i działania osoby. Zob. *Blood Lineage Theory*, [w:] Guo J., Y. Song, Y. Zhou, *Historical Dictionary...*, dz. cyt., s. 56-

najbliższym otoczeniem i życiowym dorobkiem jako „trujące ziele” (*ducao/ 毒草*), dążąc do wymazania ich obecności z bieżącej rzeczywistości społecznej oraz pamięci zbiorowej. Przekładając walkę z jednostkami na walkę o uniwersalia, radykalni zwolennicy Mao Zedonga prowadzili też „permanentną rewolucję” w obszarach myśli społecznej i działalności kulturowej. Proklamowana 1 czerwca 1966 roku na łamach „Dziennika Ludowego” przez Chena Bodę (陈伯达; akolitę Mao, który w 1970 roku sam padł ofiarą Rewolucji Kulturalnej) walka z „czterema zaszłościami”, czy „czterema starymi rzeczami”¹⁵³, wycelowana była w kulturę, tradycje, zwyczaje i idee. Koncepcja ta nie tylko podtrzymywała wywiedziony z myśli Ruchu Czwartego Maja sprzeciw wobec porządku konfucjańskiego, ale także wykazywała, że ten dawny system zasymilował się z kulturą Nowych Chin i nieustannie zagraża pełnemu wyzwoleniu mas. Nowa demokracja czy konstruowanie socjalizmu miały być przecież tylko etapami budowy komunistycznych Chin (wyjątkowych, bo maoistowskich). Gdy zaś tylko myśl Mao Zedonga wskazywała, że społeczeństwo jest gotowe do przejścia na kolejny poziom, należało żegnać te idee bez żalu, dlatego też zdradą było przywiązanie do wytworów kultury stworzonych na jakimkolwiek wcześniejszym etapie.

Bojownikami nowej rewolucji mieli być ludzie młodzi, przede wszystkim dzieci działaczy partyjnych. Socjalizację tej młodzieży w większej mierze prowadziły instytucje opiekuńczo-educacyjne niż rodziny (przedszkola, szkoły, uniwersytety, koła organizujące czas wolny). Byli oni wykształceni, a więc sprawnie posługiwali się różnymi dyskursami indoktrynacyjnymi, a także kształtowali swą wizję świata i pamięci historycznej w oparciu o heroiczne, komunistyczne opowieści o sprawie narodowej zawierającej się równocześnie w treściach nacjonalistycznych, antytradycjonalistycznych, antyimperialistycznych i antyfeudalnych. Zagrzewana do rewolucyjnego boju studencka młodzież Pekinu zawiązała pierwsze, jeszcze podziemne, oddziały Czerwonej Gwardii (*hongweibing/ 红卫兵*) 29 maja 1966 roku, w przeciągu kolejnych dwóch lat, grupy wiecowe przeistoczyły się w zbrojne ramię sprawiedliwości klasowej. W znacznym stopniu były one wewnętrznie skonfliktowane¹⁵⁴, lecz w swym ogóle cieszyły się osobistym poparciem Mao

58, zob. też: Jin Qiu, *The Culture of Power...*, dz. cyt., szczególnie rozdział: *Mao Zedong and Theories of the Cultural Revolution*, s. 15-41.

153 W Pekinie kampania ta (*Four Olds Campaign/ si jiu/ 四旧*) rozpoczęła się 19 sierpnia 1966 roku. Artykuł, o którym mowa nosił tytuł „Usunąć wszystkie demony i węże” („Sweep Away All Cow Demons and Snake Spirits”/ „Hengsao yiqie niuguisheshen”/ 横扫一切牛鬼蛇神 《》).

154 Studenckie i robotnicze frakcje przynależące do szerokiej kategorii Czerwonej Gwardii wyznawały różne wizje maoizmu, prowadziły ze sobą zaciekle walki propagandowe, ale także stosowały wobec siebie przemoc fizyczną i działania militarne. Najsłynniejszą walką frakcji *hongweibing* jest tzw. „100 dni walki zbrojnej”, które rozegrały się na kampusie uniwersytetu Tsinghua w Pekinie w dniach 23 kwietnia – 26 lipca 1968 roku. Wydarzenia te, niezwykle barwnie i przejmująco opisane, stanowią oś fabularną początkowych rozdziałów wyjątkowej powieści science-fiction: Liu Cixin, *Problem trzech ciał*, tłum. Andrzej Jankowski, Rebis, Poznań 2017. W Chinach trylogia ta ukazywała się w latach 2006-2008.

Zedonga, Chena Body, Jiang Qing i jej najbliższych współpracowników (tzw. Banda Czworąga¹⁵⁵). To z myślą o nich w 1964 roku naczelny dowódca sił zbrojnych ChRL, marszałek Lin Biao (wyznaczony na następcę Mao po usunięciu Liu Shaoqi) zredagował słynną „Czerwoną Książeczkę” („Mao Zhuxi yulu”/ 《毛主席语录》), czyli zestaw cytatów z pism i przemówień Przewodniczącego, których masowo zmemoryzowane treści zastąpiły w sferze publicznej debaty oparte o argumentację i wnioski. Entuzjazm dla nowej kampanii, jaki studenci pekińscy wyrazili w sierpniu 1966 roku na Placu Tiananmen rozlał się po całym kraju. Hunwejbiniom, jak określano członków Czerwonej Gwardii, umożliwiono swobodne i darmowe przemieszczanie się po całym kraju w celu szerzenia rewolucji, organizowano dla nich masowe spotkania z ukochanym przywódcą, zezwolono na stosowanie wszystkich, nawet najbrutalniejszych, środków walki z wrogiem. Gdy w 1968 roku bezpośrednio, polityczne cele radykalnych maoistów zostały osiągnięte, rozpoczął się proces odgórnej dezintegracji środowisk czerwonogwardzistów, organizowanej poprzez reedukacyjne zsyłki¹⁵⁶. W tzw. „szkołach 7 maja”¹⁵⁷ spotkali się więc oprawcy, ich ofiary, a także lokalny, wiejski lud – wszyscy zmuszeni do koegzystencji w najtrudniej dostępnych i najbardziej zacofanych ekonomicznie obszarach Chin.

W wymiarze intelektualnym i artystycznym próba opisu doświadczenia „pokolenia *zhiqing*”¹⁵⁸ zdominowała dekadę lat osiemdziesiątych, przy czym funkcjonujące wówczas w użyciu kody wizualne, czy figury obrazowania literackiego, zakorzenione były bezpośrednio w tekstach kultury okresu „ostatniej rewolucji”. Choć w popularnym przekonaniu czas Rewolucji Kulturalnej charakteryzuje brak produkcji kultury, to w istocie ówczesni rewolucjoniści, na wzór wojennych brygad narodowego ocalenia, masowo wytwarzali plakaty, karykatury, *lianhuanhua* i liczne przedmioty użytku codziennego¹⁵⁹. Transmisja treści tej rebelii posługiwała się wzorami

155 *Siren bang*/ 四人帮. Do grupy tej zaliczono: Jiang Qing, Zhanga Chunqiao (张春桥), Yao Wenyuana (姚文元) i Wanga Hongwena (王洪文). Proces z 1981 roku objął także Chena Bodę i Mao Yuanxina (毛远新). Zostali oni zarówno oskarżeni o polityczne błędy, jak i opracowywanie oraz wdrażanie w życie zbrodniczych planów walki politycznej.

156 Zainicjowana w drugiej połowie 1968 roku kampania ta („Up to the Mountains and Down to the Countryside”/ „Shangshan xia xiang yundong”/ 《上山下乡运动》) objęła do 1980 roku 17 milionów miejskiej młodzieży. Zob. Guo Jian, Yongyi Song, Yuan Zhou, *Historical Dictionary...*, dz. cyt., s. xxix.

157 *May Seventh Cadre School*/ *Wuqi ganxiao*/ 五七干校; ośrodki reedukacji przez pracę. Impulsem do ich powstania był list Mao Zedonga do Lin Biao z 7 maja 1966 roku, w którym Przewodniczący opisywał utopijną wizję nowego systemu agrarnego realizowanego we współpracy z szerokimi masami.

158 Tzw. *Sent-down generation*, w języku chińskim do grupy tej odnosi się termin *zhishi qingnian*/ 知識青年, w swym szerokim sensie oznaczający „wykształconą młodzież”.

159 Zwraca na to uwagę Stefan Landsberger w cytowanych w tej dysertacji pracach, a także w tekstach zamieszczanych na prowadzonej przez niego stronie kolekcjonerskiej *chinese posters.net*. W tym kontekście bardzo interesujące okazują się najnowsze badania i prace kuratorskie Laury Pozzi z Chinese University of Hong Kong, która opracowuje merytorycznie i faktograficznie zasoby znajdujące się w uniwersyteckiej kolekcji, które pochodzą z okresu Rewolucji Kulturalnej i wskazują na istnienie kolejnego, nowego rodzaju *manhua*. Pisze Pozzi: *Można by nazywać je grafikami (manhua, 漫画), terminem, który odpowiednio opisuje satyryczną treść tych prac. Jednakże słowo manhua jest bardzo ogólne i przede wszystkim używa się go do zdefiniowania obrazów drukowanych w prasie. Dlatego też badaczka opisująca „grafikę hunwejbiniowską” z Guangzhou proponuje nowy termin: „plakat*

skodyfikowanymi dla nowej, modelowej sztuki, wyrosłej przede wszystkim na gruncie sztuk performatywnych (opery, spektakle teatralne), muzyki popularnej (pieśni rewolucyjne), literatury i poezji. W najgorętszym okresie lat 1966-1969 twórczość wymagająca pracy studyjnej (m.in. produkcja filmowa) została wstrzymana, od początku lat siedemdziesiątych pracownicy wytwórni posiadający doświadczenie i umiejętności niezbędne z perspektywy efektywności systemu studyjnego, zaczęli stopniowo otrzymywać prawo powrotu. W Szanghajskim Studiu Filmów Animowanych, ruch „linii produkcyjnej” wznowiono w 1972 roku. Powstające wówczas filmy realizowały zalecenia estetyczne i narracyjne zgodne z wyznacznikami rewolucyjnej sztuki modelowej. Instytucjonalna produkcja kultury w czasie „dekady strachu” zareagowała więc na zachodzące procesy z pewnym opóźnieniem (wymuszonym sytuacją ogólną), przy czym, gdy tylko udało się ją ponownie uruchomić, jej działanie przyjęło postać intensywnej petryfikacji rewolucyjnej symboliki. Późniejsze procesy globalizacyjne, które przeformułowały sposoby działania chińskiego rynku sztuki, umieściły narracje i imaginarium Rewolucji Kulturalnej w paradygmacie postmodernistycznym, nierzadko wpisując w nie estetykę kiczu, wrażenie nostalgii, z gruntu ahistoryczną i anarchistyczną tendencję do recyklingu symboli, co może neutralizować doniosłość wyzwania, jakim jest społeczne przepracowanie traumy, jak i relatywizować znaczenia narosłe wokół tego tematu w wyobraźni społecznej. W konsekwencji polityczność interpretacji form wizualnych zakorzenionych w obrazach i opowieściach Rewolucji Kulturalnej, staje się sprawą prywatną, jednostkową, aktem z pogranicza krytyki artystycznej i formułowania tez światopoglądowych.

Zgodnie z duchem przypisywanej Leninowi myśli, że kino jest najważniejszą ze sztuk, zanim w 1966 roku polityczne cele zostały sformułowane w sposób szeroki, umożliwiający wdrożenie Rewolucji Kulturalnej w życie, aparat państwa maoistowskiego skoncentrował swoje działania na instytucjach kinematograficznych, wydając wojnę „rewizjonistycznej linii Xia-Chena” i ustami Jiang Qing proklamując sensy oraz wzorce modelowej literatury i sztuki. Kampanią inaugurującą Rewolucję Kulturalną, jak się później miało okazać, była krytyka spektaklu „Odejście z urzędu Hai Ruia”¹⁶⁰ z listopada 1965 roku. Atmosfera panująca w środowisku filmowym była już wówczas napięta – potężny i do pewnego stopnia liberalny wiceminister kultury Xia Yan pomiędzy rokiem 1964 a 1965 utracił stanowiska i narzędzia władzy. Rozprawa z „artystycznym realizmem” w imię modelu łączącego rewolucyjny realizm i rewolucyjny romantyzm¹⁶¹, dotknęła wszystkich

karykaturalny” (*caricature poster/ fengci xuanchuanhua/ 讽刺宣传画*). Zob. Laura Pozzi, *The Cultural Revolution in Images: Caricature Posters from Guangzhou, 1966-1977*, e-Journal „Cross-Currents. East Asian History and Culture Review” 2018, nr 27, <http://cross-currents.berkeley.edu/e-journal/issue-27>, (dostęp: 07. 05. 2019), s. 188.

160 „Hai Rui Dismissed from Office”/ „Hai Rui baguan”/ 《海瑞罢官》, autor: Wu Han (吴晗).

161 Wezwanie takie sformułował Mao Zedong w czasie Wielkiego Skoku Naprzód: (...) *nawoływał do zastąpienia w sztuce radzieckiego socrealizmu „fuzją rewolucyjnego realizmu i rewolucyjnego romantyzmu”*. Czy też, jak

liderów szanghajskich wytwórni filmowych. SAFS nie było w tym zakresie wyjątkiem. W 1964 roku Te Wei, dyrektor studia, został wezwany do złożenia licznych aktów samokrytyki, przez następny rok przetrzymywano go w pełnej izolacji i poddawano psychologicznym torturom. W 1966 roku pozwolono mu na powrót do SAFS tylko po to, aby wystawić go na rewolucyjne „wiece nienawiści”, a wreszcie zesłano do „szkoły 7 maja”¹⁶². Podobny los spotkał większość pracowników kreatywnych i administracyjnych studia. Jak podają John A. Lent i Xu Ying, poza dwoma tytułami: *Heroiczne siostry ze stepu*¹⁶³ i *Kogut pieje o północy* You Leia, wszystkie pozostałe filmy zrealizowane w SAFS do tamtej chwili zostały wycofane z dystrybucji¹⁶⁴.

W 1972 roku w SAFS powstała pierwsza „nowo-rewolucyjna” animacja. Napisy początkowe filmu *Po szkole*¹⁶⁵ nie wymieniają nazwiska żadnego, indywidualnego twórcy. 10-minutowa animacja rysunkowa prezentuje życie w nowoczesnym, dużym i rewolucyjnym mieście. Wszyscy uczniowie są pionierami – na szyjach noszą czerwone chusty, lekcje chemii czy godziny wychowawcze, podczas których wsłuchują się w opowieści weteranów, urozmaicają im zajęcia sportowe oraz treningi paramilitarne. Gdy na osiedlu pojawi się pokraczny i odrażający mężczyzna, niepokojąco zaczepiający małe dziewczynki, grupa dzieci będzie potrafiła się z nim brutalnie rozprawić, szczęśliwe zakończenie to obraz kolumn dzieci maszerujących pod czerwoną flagą w stronę słońca. Produkcje powstające w studiu od 1973 roku podpisywane były już nazwiskami autorów. Wśród nich znajdujemy filmowców, którzy w większości pracowali w SAFS jeszcze w „złotym” okresie (1957-1964), ale nie stanowili wtedy trzonu kadr reżyserskich. W filmach z lat osiemdziesiątych twórcy ci wprowadzali tematykę nawiązującą do ówczesnych trendów literackich, modernizowali okrzeple konwencje stylu narodowego, a także reprezentowali chińską kinematografię animowaną na europejskich festiwalach, oddolnie inicjując tam procesy międzykulturowej wymiany artystycznej. W tym gronie znajdujemy Hu Xionghua (胡雄华), reżysera filmu *Mali wartownicy Morza Wschodniochińskiego*¹⁶⁶ (1973), wycinankowej bajki o dzielnym rodzeństwie pokonującym tajwańskich szpiegów oraz zrealizowanym wspólnie z Zhou Keqin (周克勤) filmie *Mały bohater nad trzcina*¹⁶⁷ (1977), kolejnej wycinanki nawiązującej do konwencji drzeworytu, tym razem pokazującej zmagania dzielnego, wiejskiego chłopca z grubym i

wyjaśniał Guo Moruo, „rewolucyjny realizm jest przewodnim motywem i miesza się z romantyzmem”, podczas gdy „rewolucyjny romantyzm traktuje romantyzm jako motyw przewodni, lecz miesza go z realizmem.”. Zob. Stefan Landsberger, *The Deification of Mao...*, dz. cyt., s. 6.

162 Zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 98-99, 172.

163 *Little Sisters of Grassland/ Caoyuan yingxiong xiao jiemei/ 《草原英雄小妹妹》*, 1964, reż. Tang Cheng (唐澄), Qian Yunda (钱运达).

164 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 172.

165 *After School/ Fangxue yihou/ 《放学以后》*.

166 *Little Sentinel of East China Sea/ Donghai xiao shaobing/ 《东海小哨兵》*.

167 *Reed hero/ Ludang xiao yingxiong/ 《芦荡小英雄》*.

okrutnym japońskim generałem. Technikę wycinankową zastosował również Hu Jinqing (胡进庆) w filmie *Łuk i strzały*¹⁶⁸ (1974), w którym bohaterskie dzieci walczą z wrogami Armii Ludowo-Wyzwoleńczej na tle imponującego rozmachem, zimowego krajobrazu. Wreszcie Wang Shuchen (王树忱) i Yan Dingxian (严定宪), bliscy współpracownicy artystyczni Te Weia i Wana Laiminga, zrealizowali animację rysunkową *Mały trębacz*¹⁶⁹ (1973), którego bohater z zachwytem wyobraża sobie działania żołnierzy niegdyś palących na stosach artefakty władzy feudalnej, a w finale filmu konno ściga wroga klasowego. Tematycznie twórczość You Leia nie różni się znacznie od wspomnianych produkcji, lecz dostrzec można wyraźnie, że o ile w dorobku Hu Xionghua, Hu Jinqinga, Zhou Keqina czy Yana Dingxiana tytuły te stanowią swoistą ekstrawagancję, to w filmografii You Leia okres Rewolucji Kulturalnej jest nie tylko płodny, ale też wyraźnie inspirujący dla rozwoju stylu i warsztatu reżysera.

You Lei, twórca o wyjątkowym wyczuciu języka kina, w 1973 roku wyreżyserował *Małą Ósmą Armię*, film ten do dziś pozostaje najszerzej znaną animacją okresu Rewolucji Kulturalnej. W odróżnieniu od animacji wojennych wcześniejszego etapu socjalistycznego, lokalizacja historyczna fabuły *Małej Ósmej Armii* nie nastrocza trudności. Od razu też określone zostają wrogowie, jak i bohaterowie pozytywni. W początkowych scenach głos z offu informuje widzów: *To już sześć lat odkąd trwa wojna przeciwko Japończykom. Tej jesieni Japończycy zaatakowali naszą bazę. Dziś wysyłamy naszą armię, aby odcięła ich dostawy i linie komunikacji. We współpracy z głównymi siłami pokonamy ich. Wojsko i chłopcy muszą być zjednoczeni w tej wojnie. Należy dodać, że zanim narrator przekaże pełne wyjaśnienie widzowi, to ten zostaje wrzucony w świat filmu na zasadzie *in medias res*. Panoramiczna jazda kamery ujawnia przed widzami polacie pola sorga, na którym nocą uwijają się chłopcy, żołnierze i dzieci. Główny bohater, mały Hu Zi, nie uczestniczy w zbiorach, jego zadaniem jest przecięcie w odpowiednim momencie drutu telefonicznego. Pomiedzy widoczną w oddali wieżą obsadzoną przez Japończyków, a żołnierzami ochraniającymi pracujących w polu, wywiązuje się strzelanina. Chłopcy i Ósma Armia z wózkami wypełnionymi zbożem szczęśliwie wydostają się jednak z zagrożenia. Konflikt z powodu zboża napędza akcję całego filmu. Japończycy stacjonujący w pobliskim miasteczku próbują zmusić chłopów do wyjawienia kryjówek, w tym celu jako szpiegów wykorzystują chińskich kolaborantów. Chłopcy ściśle współpracują z Ósmą Armią, młody dowódca Yang jest gościem w domu gospodarza wioski, a miejscowe dzieci go uwielbiają. Hu Zi marzy o wstąpieniu w szeregi rewolucyjnego wojska, ale na razie musi zadowolić się dowodzeniem „Małą Ósmą Armią”, czyli grupą swoich przyjaciół, zapatrzonych w Yanga, trenujących dryl wojskowy i fechtunek. Podczas jednej z prób odzyskania*

168 *Bow and Arrow/ Dai xiang de gongjian/ 《带响的弓箭》*.

169 *Little Trumpeter/ Xiaohaoshou/ 《小号手》*.

ziarna Japończycy ciężko ranią siostrzyczkę Hu Zi, chłopiec poprzysięga zemstę. Od tego momentu fabuła filmu nabiera swoistej dwutorowości. Z jednej strony mamy do czynienia z wojenną opowieścią przygodową, w ramach której chłopci i partyzanci wspólnie knują podstęp, pozwalający im przenieść bezcenne ziarno do bezpiecznej, nowej kryjówki. Skonstruowana w tym celu intryga rozgrywa się pomiędzy wsią, a miasteczkiem, zaangażowanych w nią jest wiele postaci, a jej rytm dyktują zwroty akcji zgodne z Arystotelesowską logiką opowiadania. W intrydze w sposób aktywny uczestniczy Hu Zi jako dowódca „oddziału dziecięcego”, który skutecznie oszukuje chińskiego zdrajcę, co pozwala wciągnąć Japończyków w zasadzkę. Hu Zi staje także samotnie przed obliczem japońskiego generała, aby pod fałszywą tożsamością potwierdzić wcześniej rozpuszczone w miasteczku kłamstwo o lokalizacji ukrytego zboża. W tym wymiarze *Mała Ósma Armia* prezentuje narrację przygodową opartą na wciągającej intrydze i brawurowych działaniach bohatera, które są atrakcyjne dla młodych widzów. Równoległe do warstwy przygodowej, film You Lei podąża za schematem filmu dydaktycznego. Wraz z rozwojem fabuły Hu Zi dojrzewa, pragnienie zemsty za wyrządzoną jego rodzinie krzywdę przeistacza się w pragnienie zemsty za cierpienia całego chińskiego ludu. Przewodnikiem chłopca w tym procesie jest kapitan Yang, czy może raczej należałoby powiedzieć, że przewodnikiem jest Mao Zedong, a kapitan Yang jedynie pasem transmisyjnym dla myśli Mao. Yang godzinami studiuje słowa Przewodniczącego, opowiada o nich chłopcu, a także rozważa z nim problemy ideologii i taktyki wojennej. W tej perspektywie *Mała Ósma Armia* jawi się jako swoisty „podręcznik maoizmu dla najmłodszych”.

Film You Lei w pełni nasycony jest estetyką i retoryką ekspresji modelowej, jakie zdefiniowała Jiang Qing. Jak była już mowa, jakość sztuki modelowej miała powstawać na styku realizmu rewolucyjnego i rewolucyjnego romantyzmu. Zarówno krytyczny realizm społeczny, jak i socrealizm są protoplastami tych kierunków, ale efekt ideologiczny, jakie wywołują one w widzu nie spełniał oczekiwań maoistów. Skłonność do niuansowania postaw i motywacji bohaterów filmów spod znaku realizmu społecznego niosła ryzyko „burżuazyjnego odchyłu”, podczas gdy binaryzm socrealizmu studził melodramatyczną emocjonalność, która w różnych formach i z różnym natężeniem stanowi integralny element chińskich mechanizmów narracyjnych¹⁷⁰.

170 O złożoności problemu gatunku melodramatycznego w kinie chińskim pisali m.in.: Nick Browne, *Society and Subjectivity. On the Political Economy of Chinese Melodrama*, [w:] *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchak, Ester Yau [red.], Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 40-56; Jerome Silbergeld, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Reaktion Books, London 1999. Na gruncie polskiego filmoznawstwa problematykę tę szeroko naświetliła Alicja Helman w licznych artykułach naukowych, a także w: Alicja Helman, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010. Jason McGrath rozważając zagadnienie melodramatycznych form narracyjnych w odniesieniu do kultury rewolucyjnej, pisał np.: *Tak jak Mao wyłożył w Yan'anie, ludzie potrzebują sztuki jako dodatku w swym codziennym życiu właśnie dlatego, że „choć oba piękne, życie odzwierciedla się w dziełach literatury i sztuki, a sztuka może i powinna być na wyższym poziomie, bardziej intensywna, bardziej skoncentrowana, bardziej typowa, bliższa ideału, a przez to bardziej uniwersalna niż samo codzienne życie”*. Jason McGrath, *Cultural Revolution Model Opera Films...*, dz. cyt., s. 7.

Niemniej, to na gruncie tych kierunków wyrosły strategie realistyczne okresu maoistowskiego. Jak zauważa Tang Xiaobing:

(...) socjalistyczna kultura wizualna miała znaczenie paradygmatyczne ponieważ była skoncentrowana na wyprodukowaniu nowego sposobu patrzenia. W tym nowym porządku i praktyce wizualnej, ważnym było nie tylko patrzeć okiem socjalistycznym, ale także rozpoznawać i afirmować socjalizm w codzienności. Kwestią naczelną było to *jak i co się widziało*, co sprawiało, że tworzenie wizualnej kultury socjalistycznej było dynamicznym, ciągle interaktywnym, a także refleksyjnym procesem¹⁷¹.

Realistyczne kino Nowych Chin – zgodnie z yan'ańskimi wytycznymi Mao Zedonga i metodami produkcji opracowanymi przez Chen Bo'er, Yuana Muzhi i ich współpracowników – sięgało po historie „z życia wzięte”, a w 1953 roku powstał katalogów tematów odgórnie zalecanych, których realizacje miały powstawać w systemie kwotowym¹⁷². Prace koncepcyjne miały charakter kolektywny, filmy kręcone były w autentycznych lokalizacjach, często brali w nich udział naturszczycy. Rewolucyjność tych przedstawień realistycznych zawierała się w zideologizowanej fabularyzacji i symbolice zaczerpniętej z konwencji komunikacyjnych wypracowanych podczas rewolucji. Teoretycznie zatem opowieść filmowa mogła nawet rozgrywać się w czasoprzestrzeni zgoła odległej od frontów wojny z Japończykami czy Kuomintangiem, ale jej sensy musiały być zgodne z doświadczeniem życiowym i przesłaniem walki klasowej. Znaczna część produkcji animowanej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych powstawała właśnie w duchu takiego realizmu rewolucyjnego.

Strategie narracyjne rewolucyjnego romantyzmu znakomicie charakteryzuje Gina Marchetti odnosząc się do filmu Xie Jina, *Dwie siostry*. Pisze Marchetti:

Dla przykładu, fabuła filmu podąża ścieżkami młodej kobiety z ludu, która (...) niemal magicznie przemienia się w rewolucyjną heroinę. Z kilkoma wyjątkami *Dwie siostry* rozprawiają się z krystalicznie czystymi konfliktami pomiędzy panami a sługami, posiadaczami ziemskimi a chłopami, potężnymi mężczyznami a bezbronnymi kobietami, odwracając tradycyjne relacje władzy. Tak jak we wszystkich przykładach rewolucyjnego romantyzmu, rewolucja staje się najważniejszym czynnikiem popychającym ku zmianie. Jej nadejście rozwiązuje praktycznie wszystkie narracyjne konflikty. (...) Indywidualne problemy znajdują publiczne rozwiązania na arenie politycznej.¹⁷³

Język filmu także podporządkowuje się wyjątkowości rewolucyjnego romantyzmu. Jason McGrath

171 Tang Xiaobing, *Visual Culture...*, dz. cyt., s. 22-23.

172 Lista zalecanych tematów obejmowała m.in. walkę w imię rewolucji komunistycznej, industrializację i warunki życia robotników oraz chłopów, życie żołnierzy, filmy historyczne o powstaniach chłopskich, ruchu patriotycznym, itp. Zob. Wang Zheng, *Finding Women in the State...*, dz. cyt., s.184.

173 Gina Marchetti, *Two Stage Sisters: The Blossoming of a Revolutionary Aesthetic*, [w:] *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Sheldon Hsiao-peng Lu [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 1997, s. 69-70. Należy zaznaczyć, że w swej analizie Marchetti wykazuje, że rewolucyjny romantyzm to jeden z elementów budujących specyfikę estetyczną filmu Xie Jina. W istocie w filmie *Dwie siostry* spotykają się wpływy tradycyjnej sztuki operowej, koncepcje społeczno-estetyczne propagowane przez Ruch Czwartego Maja oraz maoistowski paradygmat realistyczny, Marchetti konkluduje: [Film] „*Dwie siostry*” *kroczy po linii pomiędzy rdzennymi formami dramatycznymi i wpływami obcymi, pomiędzy rewolucyjnym romantyzmem a tym, co Godard nazwał „Hollywoodzkim Mosfilmem”*, tamże, s. 70.

analizuje specyficzne sposoby, poprzez które montaż o charakterze asocjacyjnym wspiera melodramatyzm wpisany w ten model. W paradygmacie realizmu rewolucyjnego idee bywały przedmiotem dyskusji toczonych przez bohaterów, wynikały z obecnych w diegezie symboli. Romantyzm rewolucyjny uprzywilejowuje zaś sferę pozadiegetyczną jako przestrzeń wartości absolutnych. Nagłe pojawienie się na ekranie wyabstrahowanych z toku fabuły i przestrzeni diegetycznej pewnych nasyconych znaczeniowo motywów (np. czerwonej flagi, wschodzącego słońca czy cierpiących, szlachetnych twarzy) pozwala na krótkie zetknięcie się z artefaktem pochodzącym z owej doskonałej przestrzeni absolutu. Pisze McGrath:

Dyskurs musi żądać, aby reprezentował „obiektywną prawdę” spoza niego [filmu – dop. OB], lecz najzupełniej zewnętrzna natura prawdy staje się niereprezentowalna w ramach dyskursu – to z kolei zmusza do uciekania się do szerokiego zasobu retorycznej zręczności. (...) w filmach rewolucyjnych i innych narracjach, fikcjonalni komunistyczni protagoniści często służą za surogaty Mao, reprezentują dostęp partii do Prawdy poprzez jej własny heroizm i posiadanie socjalistycznego, realistycznego spojrzenia. To wyobrażone połączenie pomiędzy rewolucyjnym, romantycznym bohaterem, a partią jako całością, a wreszcie samym Mao, staje się zupełnie oczywiste w okresie Rewolucji Kulturalnej¹⁷⁴.

Dopiero ze splotu wszystkich tych konwencji realistycznych wyłania się *yangbanxi* (样板戏) – modelowa opera, będąca matrycą dla ekspresji narracyjnej okresu Rewolucji Kulturalnej. W lipcu 1964 roku w Pekinie odbył się festiwal oper o tematach współczesnych. Zaprezentowanych tam trzydzieści pięć spektakli skłoniło Jiang Qing do wyrażenia przekonania o konieczności wprowadzenia maoistowskiej rewolucji w obszarze szeroko rozumianych form narracyjnych. Początkowo jedynie osiem oper zyskało w jej oczach miano wartościowych¹⁷⁵. To nad ich scenariuszami, choreografią i scenografią pochyliła się osobiście, decydując też, że jedynie w taki sposób dopracowane narracje sceniczne mogą być prezentowane publiczności. Wybrane i zaakceptowane przedstawienia stały się materiałem wyjściowym dla adaptacji tworzonych na gruncie filmu, teatru, animacji, grafiki czy *lianhuanhua*. Do 1975 roku selekcja wstępna objęła kolejne siedemnaście tytułów¹⁷⁶. Wspólnym dla wszystkich narracji przepracowanych przez Jiang Qing i jej zespół było włączenie w tkankę tekstów takich chwytów artystycznych, które nie tylko określały tożsamość postaci, ale także wskazywały na charakter ich relacji z rzeczywistością diegezy oraz pozadiegetyczną rzeczywistością komunistycznego „absolutu”. Wywiedziona z

174 Jason McGrath, *Cultural Revolution Model Opera Films...*, dz. cyt., s. 12.

175 Opery: „Strategicznie zdobywając Tygrysią Górę” („Taking Tiger Mountain by Strategy”/ „Zhiqu wei hushan”/ 《智取威虎山》); „Atak na Oddział Białego Tygrysa” („Raid on the White Tiger Regiment”/ „Qixi baihu tuan”/ 《奇袭白虎团》); „Port” („On the Docks” lub „The Harbor”/ „Hai gang”/ 《海港》); „Legenda Czerwonej Latarni” („The Legend of the Red Lantern”/ „Hong dengji”/ 《红灯记》); balety: „Dziewczyna o białych włosach”; „Kobiety czerwony hufiec” („Red Detachment of Women”/ „Hongse niangzi jun”/ 《红色娘子军》); opera oraz muzyka symfoniczna: „Shajiabang”/ 《沙家浜》.

176 Zob. Wang Zheng, *Finding Women...*, dz. cyt., s. 214.

tradycyjnej myśli estetycznej oraz operowej konwencji, strategia supozycjonalności znaczeń, służyła podkreśleniu tych momentów narracji, w których przez krótką chwilę oczom widzów odsłaniał się ideał: (...) *zamraża rewolucyjną akcję i uniwersalizuje to, co partykularne*¹⁷⁷. W ocenie Jasona McGratha model *yangbanxi* świadczy o dryfie formalistycznym chińskiej sztuki rewolucyjnej, co, jeżeli przyjąć perspektywę krytyki ideologicznej, nie zaś estetycznej, w konsekwencji doprowadziło do jej samounicestwienia, rozmycia znaczeń i emocji w pustej formie ([filmy odczytywane jako – dop. OB] (...) *manifestacje przerażającej pustki lub rozdziału pomiędzy życiowym doświadczeniem a ideologiczną retoryką*¹⁷⁸).

Konwencja supozycjonalności opiera się na sztywnych strategiach konstruowania ruchów determinujących wszelkie interakcje postaci, jak i gestów oraz póz przyjmowanych przez bohaterów (*liangxiang*, 亮相¹⁷⁹). Refleksja prowadzona na gruncie studiów nad filmem animowanym pozwala pogłębić wątek kinetycznego aspektu modelowego przedstawienia, w którym dynamizm (rewolucyjnej) akcji budowany jest poprzez unieruchomienie filmowanych obiektów lub samej kamery. Animacja, niejako z definicji, dąży do oszukania zmysłów widza przez wytworzenie perfekcyjnej iluzji ruchu. Rewolucyjny film animowany odnajduje jednak cel w tworzeniu owej iluzji, po to tylko, aby ją na oczach widza rozwiewać i w ten sposób wyrażać emfazę ideologiczną. Należy zaznaczyć, że działanie takie nie ma charakteru autotematycznego, rzeczywistość świata filmu w żaden sposób nie zostaje podważona. Zdolność rzeczywistości filmowej do całkowitego znieruchomienia (wbrew logice rozwoju akcji i oczekiwaniom widzów), sprawia, że film zaczyna obrazować pewien stan świadomości, w którym interakcje zachodzące pomiędzy bohaterami i przestrzenią, mogą zostać w każdym momencie zweryfikowane jako sensowne/pozytywne lub pozbawione znaczenia/negatywne, jednak stosowanym tu kryterium nie jest tok fabularny, ale refleksja ideologiczna.

W *Małej Ósmej Armii* znajdujemy wiele momentów, w których można zaobserwować efekt supozycjonalności. Już choćby w pierwszej scenie, w której Hu Zi czatuje na sygnał do przecięcia linii telefonicznej, twórcy oczekują od widza gotowości do dekodowania ideologicznych znaczeń świata przedstawionego. Statyczna kamera ukazuje nam szeroki plan, w którym słupy telefoniczne,

177 Stephen Tao, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 43

178 Jason McGrath, *Cultural Revolution Model Opera Films...*, dz. cyt., s. 31-32. McGrath stwierdza, że Paul Clark, autor inspirującego badacza studium „The Chinese Cultural Revolution: A History”, mógłby zgodzić z powyższym stwierdzeniem.

179 Koncepcja poży *liangxiang* jest ugruntowana w teorii chińskiego teatru: *Poza liangxiang, która trwa kilka sekund, to moment wyrażający obecność i moment, kiedy to występujący zaczerpuje oddech (...)* Termin „liangxiang” znaczy „prezentować się promiennie, świetliście” – w tym momencie aktor musi błyszczeć, rozsyłać jakość obecności nazywaną qi. Liangxiang to moment tranzycji – ekspresja qi (siły) zniewala spojrzenie widza, dzieje się to w tym samym momencie, w który qi powraca lub skupia się [w aktorze – dop. OB]. Jo Riley, *Chinese Theater and the Actor in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 212.

niczym maszty statku, wznoszą się do nieba. Hu Zi jest uwieszony u szczytu jednego z nich. Ziemia pozostaje w tym kadrze niewidoczna, przestrzenią dla działań bohatera jest bezkres nieba. Popularna fraza wyrażająca kontrast pomiędzy wolą jednostki, a niemocą instytucji – *cesarz jest daleko, a niebo wysoko* – nie odnosi się do Hu Zi, droga, która jest mu pisana, choć trudna i wyboista, polega na zbliżaniu się do nieba (źródła wszystkich egzystencjalnych sensów¹⁸⁰). Po cięciu w zbliżeniu spoglądamy na chłopca, uwagę przykuwają jego duże, głęboko osadzone oczy i szerokie, czarne brwi. Wyciąga szyję, aby nie przeoczyć sygnału z ziemi, jego ruchy są szybkie i stanowcze. W trwającej kilka sekund przebitce widzimy, że żołnierze z japońskiej wieży strażniczej zaczęli ostrzał i dzwonią po posiłki. Szybkie cięcie przenosi widza z powrotem na twarz Hu Zi, tym razem widzimy ją z ukosa, od dołu, w dużym zbliżeniu. To moment znieruchomienia. Trwa on niezwykle krótko, lecz jest wyraźnie dostrzegalny. Chłopiec przecina kable, a kamera odjeżdża gwałtownie, tak samo jak u małego żołnierza, jej ruchy są energiczne, zdecydowane. Pełna koncentracja, poświęcenie, działanie, walka z Japończykami – oto sens drogi Hu Zi.

Efekt „zamrożenia obrazu”, który służy zrozumieniu intencji narracyjno-propagandowych, naturalnie znajduje szerokie zastosowanie w licznych scenach o charakterze bezpośredniej agitacji. Dla przykładu: Yang naucza Hu Zi o konieczności poskromienia indywidualizmu. Chłopiec uważa, że jest na tyle silny, że przydałby się w armii, a w dodatku pragnie zemścić się za cierpienie siostry. Kapitan Yang prosi go, aby udowodnił swą siłę rzucając coraz większymi kamieniami. Gdy Hu Zi nie może poruszyć wielkiego głazu, musi zwrócić się o pomoc do trenujących obok żołnierzy. Hu Zi dostrzega sens próby wraz ze słowami Yanga: *Sam nie wygrasz rewolucji. (...) Tak wielu zostało zabitych. Ta wojna nie jest twoja. Istnieje wielka nienawiść pomiędzy dwoma klasami, ta sprawa dotyczy całego narodu.* W tym momencie kamera wykonuje powolny najazd na oczy zatrzymującego się w bezruchu Hu Zi, po wymownych ułamkach sekundy kamera szybko odjeżdża. To relacja ruchu-bezruchu – lalek, kamery, ale też spojrzenia widza – wywołuje wrażenie, że w tym momencie dokonał się przełom, Yang może konkludować swój wykład: *Zwycięzimy najeźdźców i zbudujemy Nowe Chiny. (...) Teraz obaj podążamy za Przewodniczącym Mao!* W scenie tej wprost zostają wypowiedziane, najważniejsze, choć uproszczone, wzajemnie warunkujące się dogmaty maoistowskiej rewolucji: walka narodowyzwolenicza jest walką klasową, zwycięstwo można osiągnąć tylko poprzez zjednoczenie przeciwko wrogowi, jedność klasy i społeczeństwa wymaga porzucenia indywidualizmu, cały lud jednoczy się w imię Partii-Mao, a Partia-Mao pracuje w imię ludu.

180 W tym – jak można założyć – również sensu, o którym Mao Zedong pisał: *Czymże jest „mandat niebios”? Niczym innym jak „mandatem ludu”. Czy nasza władza jest nam dana z niebios? Nasza władza dana jest przez lud, a przede wszystkim przez klasę pracującą oraz biednych chłopów z niższej i średniej klasy.* Słowa Mao Zedonga przytacza Qiu Jin analizując proces adaptowania starożytnego konceptu „mandatu niebios” do legitymizacji sprawowania władzy przez KPCh. Zob. Qiu Jin, *The Culture of Power...*, dz. cyt., s. 20.

Znamiennym jest także fakt, że kapitan Yang tłumaczy chłopcu teorię walki z „trzema górami”: imperializmem, feudalizmem i biurokratycznym kapitalizmem. Metafora koncepcji społecznych jako gór, które zwalcza prosty człowiek sięga korzeniami do lipca 1945 roku, a więc jest bliska historycznemu czasowi filmowej akcji. Wówczas w finałowym przemówieniu siódmego kongresu KPCh Mao podzielił się ze słuchaczami przypowieścią o Starym Głupcu, który chciał zlikwidować dwie góry:

„Gdy ja umrę, moi synowie będą dalej pracować; gdy oni umrą, będą tu moje wnuki, ich synowie i ich wnuki, i tak dalej w nieskończoność. Tak wysokie jak one są, góry nie mogą już urosnąć, a wraz z każdą wykopaną przez nas grudą ziemi, będą one małe. Dlaczegoż by nie móc ich usunąć?”. Obaliwszy błędny pogląd Mądrego Starca, nadal kopał codziennie, niewzruszony w swym przekonaniu. Bóg był tym poruszony (...) Musimy być wytrwałymi i pracować niestrudzenie, i my także poruszymy boże serce. Nasz Bóg to nie kto inny jak masy chińskiego ludu¹⁸¹.

Głupiec otrzymał wsparcie nieba, gdyż był zdeterminowany, a więc wykazał się większą mądrością niż krytykujący go racjonalny mędrzec. Do „gór zła” imperializmu i feudalizmu, omawianych w 1945 roku, podczas Kampanii Przeciwko Prawicowcom w 1957 dołączyła „trzecia góra”: biurokratyczny kapitalizm. W tekstach z tamtego okresu obok metafory „trzech gór” Mao posługiwał się także m.in. hasłem „trującego ziela”, które z pełną mocą wielkiej zniewagi wybrzmiewało w czasie Rewolucji Kulturalnej. Rok 1957 charakteryzował stanowczy zwrot antyintelektualny, którego retorykę również odświeżyła Rewolucja Kulturalna: *Intelektualiści muszą się zmienić w proletariackich intelektualistów. Nie ma dla nich innej drogi. (...) Ci, którzy przyszli ze starego społeczeństwa (...) odczuwają nostalgię za starymi zwyczajami i sposobami życia. Dlatego też transformacja człowieka zajmie dużo więcej czasu*¹⁸². W czerwcu 1957 roku „Dziennik Ludowy” opublikował też słynny tekst „O właściwym traktowaniu sprzeczności w łonie ludu”, który zredagowany na nowo, to samo naczelne medium partyjno-państwowe opublikowało ponownie w pierwszych dniach Rewolucji Kulturalnej, jego ówczesne tezy zbudowały zręby dla ram teoretycznych nowej walki¹⁸³. O ile Mao Zedong definiował Kampanię Przeciwko Prawicowcom jako walkę polityczną, to „ostatnia rewolucja” miała mieć charakter totalny. Powrót kapitalizmu, osłabienie w walce o dyktaturę proletariatu, próba sił pomiędzy dwoma liniami wewnątrz partii (komunistyczną i kapitalistyczną) – wszystkie przesłanki służące rozprawie z prawicowcami dekadę wcześniej, przeformułowane jako zbiór zagrożeń bieżących. Podejście takie z jednej strony uzasadniało potrzebę prowadzenia „permanentnej rewolucji” (cele polityczne), z drugiej zaś można powiedzieć, że postawa ta reprodukuje się w tekstach kultury, podręcznikach i

181 Mao Zedong, *The Foolish Old Man Who Removed the Mountains* (11. 07. 1945), [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tse-tung. Volume 3*, Foreign Languages Press, Beijing 1965.

182 Mao Zedong, *Beat Back the Attacks of the Bourgeois Rightists* (09. 07. 1957), [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tse-tung. Volume 5*, Foreign Languages Press, Beijing 1978.

183 Zob. Qiu Jin, *The Culture of Power...*, dz. cyt., s. 17-18.

rozmowach prywatnych wytwarzała przekonanie o swoistym „finiszu historii”. Mimo wszystkich empirycznie doświadczalnych zmiennych, w istocie bowiem wiecznie trwa rewolucja, a więc ten sam moment historyczny – uzasadniony tymi samymi celami, wymierzony w tych samych wrogów, określający relację między jednostką, a państwem w ten sam, uświęcony sposób. Rzeczywistość ludzką można do woli wprawić w drżenie bądź bezruch, poddać najbardziej gwałtownym wstrząsom, po to, aby ponownie zamrozić występowanie w niej nawet najdrobniejszych gestów i odruchów, które mogłyby wywołać zmianę. Dzięki wymogowi nieprzerwanej aktualizacji, raz wyznaczony dogmat trwania porządku społecznego pozostaje nienaruszony.

Sztuka filmowa podporządkowana takiej wizji historyczności dryfuje więc w stronę formalizmu, a niesiona na jej sztandarach ideologia – zastygła w swym uświęceniu, reprodukowana w nieskończonej ilości zrytualizowanych tekstów kultury – pozbawia ją referencji w obszarze uczuć, wspomnień, pragnień, a więc naczelných wrażeń, jakie wyzwała kinematograf. Operacja ta wyzwała zdolność propagandy do „prania mózgow”¹⁸⁴. Działania indoktrynacyjne do tego stopnia wpływają na jednostkę, że zastępuje ona wiedzę empiryczną ideologicznym fantazmatem (np. zrównuje problematykę przeszłości ze sprawami bieżącymi i bezrefleksyjnie akceptuje wszystkie wynikające z tego faktu konsekwencje). Jednocześnie możliwa atrakcyjność wizualna (np. przygodowe walory filmu *Mała Ósma Armia*), sprawia, że redukcja potrzeby poznania nie uruchamia się w widzu wyłącznie na zasadzie automatu, ale jest w dużej mierze intencjonalna. Jednostka uczestniczy w rytuałach kulturowych podporządkowanych dominującej doktrynie (np. przez lata ogląda wyłącznie wytwory sztuki modelowej). Treści wytworów tej kultury wielbią państwo więc jednostka potrafi opowiedzieć o swoim uwielbieniu dla państwa w sposób zgodny z akceptowanymi wzorcami narracyjnymi czy wyrazić je poprzez uznaną symbolikę. Treści te w rzeczywistości nie wywierają na jednostce wrażenia intelektualnego ani emocjonalnego (efekt dryfu formalistycznego) więc akceptuje ona profesjonalizację produkcji, zastosowanie innowacyjnych technologii, wizualną efektywność techniczną jako zastępstwo owych wrażeń. Poddana „artystycznemu praniu mózgu” jednostka zaczyna postrzegać walory produkcyjno-technologiczne jako sensory wyczerpujące poziomy wszelkich interpretacji dzieła, nachalność ideologiczna okazuje się zaś jednym z komponentów na nowo zdefiniowanego stylu zerowego. Wydaje się, że w 1973 roku z tego mechanizmu mógł skorzystać You Lei, z pewnością zaś niezwykle sprawnie działa on

184 Terminu „pranie mózgu” (*brainwashing*) w źródłach anglojęzycznych po raz pierwszy użył Edward Hunter, który po doświadczeniach wojny koreańskiej zgłębiał psychologiczne aspekty ideologicznej indoktrynacji, której poddawani byli jeńcy wojenni przez doktrynerów chińskich. Zob. Edward Hunter, *Brainwashing: The Story of Men Who Defied It*, Farrar, Straus and Cudahy, New York 1956; materiały Izby Reprezentantów Stanów Zjednoczonych: *Communist Psychological Warfare (BRAINWASHING). Consultation With Edward Hunter Author and Foreign Correspondent*, Committee On Un-American Activities, House Of Representatives, Eighty-Fifth Congress, Second Session, (13. 03. 1958), United States Government Printing Office, Washington 1958, <http://www.crossroad.to/Quotes/globalism/Congress.htm>, (dostęp: 03. 05. 2019).

na arenie dzisiejszej głównonurtowej produkcji animowanej, aktorskiej, a przede wszystkim tej łączącej najnowsze technologie animacji z kinem aktorskim.

Efektowność oraz efektywność warsztatu filmowego You Leia, jakie reżyser zaprezentował w *Malej Ósmej Armii*, pierwszej po latach „zamrożenia” dużej produkcji animowanej, zawiera się w aspektach kreacji świata przedstawionego – projektów i modeli lalek oraz umiejętności dynamizowania interakcji zachodzących w lalkowym świecie. Projekty postaci przygotowano w zgodzie z zasadą „trzech prominencji” (*san tuchu/ 三突出*), które przekładały się na strategię reprezentacji, uwzględniające wygląd bohaterów, oświetlenie, lokalizację w kompozycji kadru etc. Postacie pozytywne musiały więc sprawiać wrażenie bliskich (*jin/ 近*), wielkich (*da/ 大*) i jasnych (*ming/ 明*), podczas gdy wrogowie przedstawiani byli jako dalecy (*yuan/ 远*), mali (*xiao/ 小*) i ciemni (*hei/ 黑*). Hu Zi podczas swej pierwszej partyzanckiej misji w miasteczku udaje wędrownego sprzedawcę papierosów. Pierwsze ujęcie w scenie jego przejścia ulicami miasta pokazuje nam popiersie bohatera w dużym zbliżeniu, kamera powoli odjeżdża, ale postać Hu Zi, skąpana w słońcu, jest centralną w tej kompozycji. Biała kurtka, czerwona koszula, głowa wzniesiona dumnie do góry (mimo że tym razem bohater zamiast wygłaszać komunistyczne prawdy, jedynie nawołuje do zakupów), jego prosta postura dominuje nad innymi, przygarbionymi przechodniami. Odjazd kamery mógłby sprawić, że chłopiec pozostałby daleko w tyle i zmalął w oczach widza. Ruch kamery inicjuje jednak ruch lalki, Hu Zi rusza więc przed siebie, utrzymując się w ten sposób na pierwszym planie.

Bez trudu także rozpoznajemy postaci wrogów. Chiński kolaborant zakradający się na przespiesi do rebelianckiej wioski po raz pierwszy pojawia się w przestrzeni filmowej jako drobna figurka, niezgrabnie sunąca po odległych zboczach gór. Postacie dorosłych zdrajców i żołnierzy japońskich bądź kuomintangowskich nie sprawiają wrażenia dużo większych od pozytywnych bohaterów dziecięcych, są przykurczeni, zgarbieni, bądź komicznie grubi. Wspomniany kolaborant nosi czarną szatę, jego oczy są zamknięte, twarz dziwnie wykrzywiona. Kuomintangowscy milicjanci ubrani w czarne mundury prezentują się podobnie. Gdy tylko spodziewają się spotkania z żołnierzami Ósmej Armii ręce i nogi zaczynają im drżeć. Japoński dowódca nie nosi wprawdzie ciemnych barw, ale hitlerowski wąs i skłonność do wymachiwania kataną, najczęściej komicznie kołyszącą się pod jego okrągłym brzuchem, jasno wskazują na podłą tożsamość i nieczne intencje. Przestrzenie, w których przebywają są ponure, ukazywani spod nienaturalnych kątów widzenia wydają się groteskowi bądź monstualni. Rewolucyjny typaż potęgował efekty, które wypracowano na gruncie komunikacji artystycznej propagandy lat wcześniejszych, a więc film You Leia poszukujący ujścia dla komizmu nie odcinał się całkowicie od uprzednich, sprawdzonych

rozwiązań narracji wizualnej. „Trzy prominencje” nie zawsze jednak przejawiają się w filmie z żelazną konsekwencją. Podobnie do Zhou Bapi, właściciela ziemskiego z poprzedniego filmu You Leia, *Kogut pieje o północy*, bohaterowie negatywni często upadają twarzą na ziemię, wystawiają się na razy i drwiny, a jednak w tych scenach zajmują pozycję w centrum kadru, dzięki czemu widz wyraźnie widzi jak są oni słabi i żałośni.

Omawiając sposoby realizacji „trzech prominencji” Christopher J. Berry i Mary Ann Farquhar zauważają:

Zasadę tę osiągnano za pomocą mariażu operowego *liangxiang* i filmowego spojrzenia [*cinematic gaze*]. *Liangxiang* to zamrożona, posągowa poza, która wizualnie niesie „archetypiczne obrazy i emocje” na scenie. W filmie, pełne zbliżenie *liangxiang* na twarz bohatera (zwłaszcza oczy) intensyfikuje emocjonalny wpływ; ten filmowy wygląd nazywamy spojrzeniem *liangxiang* [*liangxiang gaze*].¹⁸⁵

Będąc jakością reprezentacji, „trzy prominencje” przeniesione z konwencji tradycyjnej sztuki scenicznej, wymagają zaangażowania specyficznych dla kina środków wyrazu. W filmie lalkowym zasadniczy nośnik tego efektu – aktor – zastąpiony zostaje obiektem, którego mowa ciała, a przede wszystkim mimika ulegają redukcji, bądź jak dzieje się to w przypadku *Malej Ósmej Armii*, niemal całkowitej eliminacji. Na twarzach Hu Zi i Yanga potencja jakości *liangxiang* została zatem wpisana już w sam model lalki, „wymalowana” w ich oczach na stałe (Fig.I.17). Poprzez typowe zabiegi – przede wszystkim wspomniane w cytacie zbliżenia na oczy – w pewnych momentach twórcy dają widzowi do zrozumienia, że specyficzna reakcja bohatera na otaczającą go rzeczywistość nie jest naturalnym stanem rzeczy, ale zapisem nowego, uświadomionego spojrzenia na rzeczywistość (spojrzenie *liangxiang*), tak jak ma to miejsce w scenie, w której Hu Zi oszukuje japońskiego generała. Opowiadając zmyślony przebieg transportu ziarna, chłopiec daje się ponieść własnej opowieści, nie chce rzucać kalumnii na Ósmą Armię, a także mimo tężejącej atmosfery i niedowierzania wojskowych wykazuje się butą żądając zapłaty za niegdyś skradzione przez jednego z nich papierosy. W tym momencie Hu Zi potwierdza się jako wojownik za sprawę. Częste u You Leia jazdy kamery zaczynają zdradzać zainteresowanie kierunkiem spojrzenia chłopca, obserwującego reakcje wrogów. Emocje, które towarzyszą działaniom Hu Zi zachowującemu lojalność wobec idei komunistycznych podkreślają ujęcia pokazywanych w zbliżeniu jego oczu. Ruch lalki, pozornie zaangażowanej jedynie w prostą czynność chodzenia po pokoju, nagle nabiera znamion precyzyjnie zaprojektowanej choreografii. Elementy modelu lalki zdają się poruszać niezależnie od siebie, obraz wyjątkowej sytuacji i rewolucyjnej idei rodzi się dopiero z sumy zaobserwowanych przez widza poruszeń, zatrzymań i spojrzeń. Spowolnienie z jakim postać wykonuje znaczące gesty, „zamrożenia” ruchu kamery, symboliczne ujęcia oczu w zbliżeniach,

185 Christopher J. Berry, Mary Ann Farquhar, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York 2006, s. 63.

nakładają się na siebie, otwierając w ten sposób potencjalną przestrzeń dla *liangxiang*.

Fakt, że projekty postaci utrzymane są przeważnie w konwencji „trzech prominencji” nie byłby specjalnie interesujący, gdyby nie dostrzegalna na przestrzeni całego filmu tendencja twórców do konstruowania imponujących wręcz scen zbiorowych. Gdy matka Hu Zi tuli w ramionach ranną córeczkę, dookoła niej stoi kilkanaście postaci chłopskich, różnej płci i wieku, najpierw pokazywanych poprzez zrealizowaną w półzbliżeniu panoramiczną jazdę kamery. Wszyscy oni – „jak jeden mąż” – wykazują cechy wielkości i jasności. W przestrzeń sceny indoktrynacji Hu Zi wokół problematyki „trzech gór”, sytuacji do pewnego stopnia przecież intymnej, nagle wkracza koedukacyjny oddział młodych żołnierzy, którzy wraz z chłopcem zrzucają z wysokiego wzgórza głaz. Podobnie prezentuje się przemarsz zwycięskiej armii: Yang i Hu Zi na czele oddziału kroczą pod czerwoną flagą w stronę wschodzącego słońca.

Sytuacja komplikuje się interesująco, gdy film przedstawia sceny zbiorowe z udziałem bohaterów tak pozytywnych, jak i negatywnych (sceny walki). Co istotne, sekwencja głównej bitwy rozgrywa się w jaskiniach i kanionach, akcję wypełniają strzelaniny i wybuchy. Należy podkreślić w tym miejscu, że realizacja scen zbiorowych (tj. jak można by przyjąć, scen z udziałem więcej niż pięciu aktywnych lalek), należy do wyzwań produkcyjnych, które zawsze spędzają sen z powiek animatorów¹⁸⁶. Lojalność wobec „trzech prominencji” zostaje zachowana w scenach otwierających sekwencję bitewną, kiedy to japońsko-kuomintangowskie oddziały na komicznie drżących, chudych nogach przemieszczają się w stronę domniemanej kryjówki komunistów. Żołnierze Ósmej Armii na ich nadejście przygotowali zasadzkę, strzelcy rekrutujący się spośród wojskowych i chłopów ukryci są w zaroślach na szczycie gór. Jasno oświetlone postacie komunistów, w sensie jak najbardziej dosłownym, górują nad pokracznymi wrogami sunącymi ciemnym wąwozem w kierunku jeszcze ciemniejszych jaskiń. Komuniści przystępują do ataku strzelając z karabinów i rzucając granatami. Armia Imperialna i chińscy kolaboranci próbują uciekać, lecz wszystkie drogi odwrotu zostały odcięte. Akcja toczy się szybko, kierunek spojrzeń bohaterów celujących z broni (efekt *liangxiang*) dynamicznie zmienia punkty widzenia kamery, dyktując też rytm montażu.

186 Nie ma tu wprawdzie miejsca na rozważanie kwestii technicznych, ale dla uzmysłowienia rodzaju trudności fizycznej, z jaką mierzą się twórcy scen wymagających bliskiej interakcji wielu lalek, warto przywołać słowa Barry'ego Purvesa: *Wyobraźcie sobie dwie, samodzielne lalki, jedna popycha drugą do przodu, a ich ręce oplatają się wzajemnie. Jeżeli poruszycie wiodącą lalkę, najlepiej byłoby poruszyć lalkę pozostającą w tyle w tym samym czasie, lecz skoro animator ma tylko dwie ręce, to staje się to trudnym zadaniem. (...) W praktyce, powinniście rozplątać ręce, poruszyć pierwszą lalkę do przodu w odpowiedniej pozycji, potem poruszyć drugą, tak aby dorównała tamtej kroku. To repozycjonowanie rąk w tym samym splocie stanowi trudność. Kąt ułożenia ramion zmieni się w relacji do obu lalek, a rozplątując ręce i składając je później powtórnie ze sobą, nie jest bardzo prawdopodobnym, aby ułożyć je w dokładnie tej samej pozycji, będą drgać, to może wyglądać, jakby postacie zwały się w bardzo chybotliwym i luźnym uścisku.* Barry J. C. Purves, *Stop Motion. Passion, Process and Performance*, Focal Press (Elsevier), Oxford 2008, s. 226. Purves, brytyjski mistrz współczesnego filmu lalkowego, wskazuje tu na szereg komplikacji związany z animacją jedynie dwóch lalek, trudności związane z tym procesem narastają tym bardziej, im więcej animowanych lalek zaangażowanych jest w akcję.

Kłęska Japończyków i zdrajców pokazywana jest zza pleców walczących komunistów bądź z lotu ptaka, tym bardziej deprecjonując wrogów. Padają oni martwi pod naporem nie do zatrzymania – ranieni kulami ślaniają się w konwulsjach, fragmenty ciał lalek rozerwanych granatami przelatują przed kamerą, ekran co jakiś czas zasłania czarny dym. Gdy oddziały stają naprzeciwko siebie i zaczyna się bezpośrednia walka na bagnety i maczety, pragmatyka języka filmu „relacjonującego” wydarzenia z pola walki wygrywa z modelową konwencją „trzech prominencji”. Podobnie do scen znęcania się nad kolaborantami, You Lei szuka takich ujęć, które w największym stopniu przykują uwagę widza – wybiera te o wysokim ładunku brutalności.

„Przygody Hu Zi w świecie rewolucji” wyznaczają różne oblicza agresji i motywacje stojące za działaniami przemocowymi. W przeciągu pierwszych pięciu minut ten nowy bohater narodowej produkcji dla dzieci i młodzieży znajduje się pod ostrzałem, a jego siostrzyczka zostaje ciężko ranna. Największym zaś marzeniem Hu Zi jest wstąpienie do armii, z entuzjazmem więc podejmuje się kolejnych misji zwiadowczych, a wreszcie bierze udział w prawdziwej bitwie. Brutalizacja produkcji kultury dziecięcej w okresie „dekady strachu” nie była precedensem, dość wspomnieć żołnierskie przygody ubogiego, szanghajskiego sieroty Sanmao. Niemniej, jak podkreśla Tang Xiaobing:

Bombastyczne plakaty oraz grafiki, które uwypuklały fale masowej mobilizacji sygnalizowały dalszą intensyfikację rewolucyjnego imperatywu socjalistycznej wizualności. Wiedzione wojennymi fantazjami, kultem bohaterów dnia dzisiejszego i niecierpliwością wobec post-rewolucyjnej codzienności, wybuchowe, wizualne „efemery” [*ephemera*] okresu Rewolucji Kulturalnej przekazywały brutalną, oddolną rebelię, która była wyraźnie antyinstytucjonalna, antyestablishmentowa, a jednak poparta przez Mao Zedonga, najwyższego wodza ChRL i wizjonerskiego rewolucjonistę¹⁸⁷.

W tym spostrzeżeniu zawiera się zasadnicza sprzeczność wpisana w naturę Rewolucji Kulturalnej, której chyba nie sposób jest pojąć: masy zbuntowane wobec tak starej, jak i nowej kultury oraz instytucji państwa, w pełni zaufały jednemu człowiekowi, który przecież zbudował swój światopogląd w warunkach dawnej kultury, intelektualnie i organizacyjnie budował nowy świat, a przede wszystkim, całym sobą nowy system uosabiał. Masy te nie tylko oddały się mu jako wierni wyznawcy, ale też w jego imieniu szerzyli chaos, strach i okrutną przemoc. Chiński film animowany, w tym z pewnością film You Leia, sprzeczności tej nie starał się rozwikłać. Na przykładzie *Małej Ósmej Armii* możemy jednak zaobserwować strategię, poprzez którą podjęto próbę asymilacji obrazu owych mas w ponownie zredefiniowanych warunkach społeczno-kulturowych, tj. w momencie, w którym bojownicy Czerwonej Gwardii zasili szeregi ofiar systemu reedukacji.

W momencie historycznym, w którym film powstał rozpoczęły się powroty ofiar i

187 Tang Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China...*, dz. cyt., s. 11.

sprawców Rewolucji Kulturalnej do codzienności. Dyktat „permanentnej rewolucji” zelżał w wymiarze życia prywatnego, choć nadal dominował w sferze publicznej. Szanghajska wytwórnia animacji, zarządzana centralnie i zorganizowana w paradygmacie komunistycznego systemu studyjnego, przywracając do pracy animatorów, reżyserów, grafików i innych pracowników studia, obrała za cel włączenie wydarzeń historii najnowszej w obręb utrwalonej już wcześniej opowieści mitycznej o czasie „sprzed Wyzwolenia”. Strategie reprezentacji i narracji podporządkowane zostały nowo wytyczonym konwencjom sztuki modelowej, ale najbardziej kontrowersyjni bohaterowie tej opowieści, brutalne dzieci – hunwejbini, zostali przyjęci w poczet herosów tamtego mitu. Naturalnie studyjny film animowany produkowany dla widowni dziecięcej często obiera za protagonistów postaci rówieśnicze wobec swych widzów, ale co znamienne, wszystkich dzielnych małych bohaterów animacji SAFS z lat 1972-1976 obdarzono skłonnością do czynienia przemocy w imię narodu i Mao Zedonga. W *Małej Ósmej Armii* dwukrotnie oglądamy sceny, w których grupa dzieci uzbrojona w drzewce przyozdobione czerwonymi sztandarami atakuje tego samego chińskiego kolaboranta. W obu wypadkach dzieci otaczają go i wygrażają wycelowanymi w niego drzewcami. Za pierwszym razem jest to jedynie zabawa, teatr odegrany na potrzeby konspiracji więc puszczają go wolno. Za drugim razem zaś okrążony kolaborant zostaje przekazany żołnierzom. Prawdziwym hunwejbinem jest jednak Hu Zi. To on u boku kapitana Yanga, stając twarzą w twarz z japońskim generałem, nie waha się użyć rewolweru. W finale filmu padają dwa strzały. Kula Yanga trafia japońskiego dowódcę w rękę, kula posłana przez Hu Zi sięga jego serca. W agonii Japończyk groteskowo drobi kroki niczym balerina, pada martwy, Yang i Hu Zi radośnie się ściskają. Tak kończy się bitwa o zboże. Zanim nastąpi wybrzmienie (w postaci konwencjonalnego przemarszu żołnierzy Armii Ludowo-Wyzwoleńczej), Hu Zi zostanie odznaczony czerwoną rozetą, założy mundur, ku radości całej wioski zostanie honorowo zaciągnięty do armii rewolucyjnej. „Dzisiejszy” hunwejbini nie tyle aspiruje do miana kontynuatora postawy heroicznego żołnierza mitycznej epoki wojny, lecz po prostu jest jednym z nich, zdają się eksplikować twórcy filmu.

W filmach You Leia konsekwentnie dochodzi do odseparowania filmowej reprezentacji historii („świat sprzed Wyzwolenia”) od historyczności podejmowanych przez film tematów (wojna z Japończykami w *Małej Ósmej Armii*, w filmie *Kogut pieje o północy* była to zaś walka z chińskimi feudałami), w jej miejscu obecna jest zaś bezpośrednia agitacja za konkretnymi, bieżącymi koncepcjami politycznymi. Dzięki temu postać Gao Yubao zostaje wyrugowana przez teorię antyindywidualistyczną, zaś myśl Mao Zedonga z okresu Rewolucji Kulturalnej studiowana jest na froncie wojny z cesarską Armią Imperialną. Jak się wydaje przesłanki prowokujące tego rodzaju działania przede wszystkim wiążą się z napięciami niezależnymi od twórcy, a związanymi z

totalitarnym charakterem systemu, w którym funkcjonował. Dostrzec można jednak sprawność You Leia w adaptowaniu wzorców propagujących ekstremalne polityki maoizmu (sądy nad kulakami w czasie reformy rolnej, ruch hunwejbiniowski) na język animowanej rozrywki, pobudzającej odbiorczą przyjemność z uwagi na rozmach inscenizacyjny i sprawność opowiadania historii poprzez środki wyrazu przynależne do rewolucyjnego kina, nie zaś okrzepłego w tamtym momencie i statycznego dziedzictwa sztuk wizualnych.

IV. Kwestia kultu jednostki

Kwestia (nie)obecności przedstawień postaci Mao Zedonga w propagandowych chińskich filmach animowanych okresu klasycznego wydaje się przekraczać obszary, po których zwykli poruszać się historycy filmu. Do pewnego stopnia problem ten może znaleźć wyjaśnienie w znanym z krajów komunistycznej Europy fenomenie lęku artystów i decydentów kinematografii przed „profanacją” obrazu idealizowanego przywódcy, czyli zarejestrowaniem na celuloidzie obrazu wodza, który mógłby okazać się niepasującym do bieżących, bądź przyszłych, realiów politycznych. Historia chińskiej kultury wizualnej okresu maoistowskiego, szczególnie Rewolucji Kulturalnej, wskazuje jednak na istnienie oczekiwań ze strony przywódcy KPCh co do celebrowania jego wizerunku w wytworach sztuki tak wysokiej, jak i popularnej. Historycznie oraz estetycznie bliskie animacji gatunki wizualne, takie jak plakat, karykatura czy narracyjna grafika *lianhuanhua*, spełniały te oczekiwania bez większych wahań. W badanym korpusie filmów zrealizowanych w Studiu w Szanghaju w latach 1947-1976 nie znajdujemy jednak żadnego filmu, którego bohaterem byłby Mao Zedong. Od początku lat sześćdziesiątych pojawia się on w animacji w sposób ograniczony – jego twarz widnieje na eksponowanych elementach dekoracji¹⁸⁸ i w ten sposób, na poły symboliczny (Mao z wysokości swego portretu kontroluje rzeczywistość świata filmu), na poły zaś realistyczny (grafiki propagandowe stanowiły typowy element wyposażenia tak domostw, jak i przestrzeni publicznych), obraz Wielkiego Sternika staje się wizualnym motywem filmu animowanego. Jeżeli jednak koncentrować się na tekstualnej tkance filmów animowanych, w szczególności komentarzach narratorów z offu oraz słowach pieśni rewolucyjnych, dostrzeżemy, że

188 Np. portret Przewodniczącego wisi w szkolnej klasie, w której m.in. toczy się akcja lalkowego filmu *Braciszowie* (*Two Little Brothers/ Xiaoge erlia/ 《小哥儿俩》*, 1965, reż. Zhang Chaoqun). Film ten, podobnie jak *Idzie nowe* (*New Things on the Road/ Lubian xinshi/ 《路边新事》*, 1964, reż. Wang Shuchen/ 王树忱), stanowi przykład filmu propagandowego tematyzującego industrializację oraz harmonijną współpracę mas w budowie nowego, socjalistycznego społeczeństwa. W *Braciszkach* dostrzegamy symbolikę wyraźnie zaczerpniętą z kampanii „uczenia się od Lei Feng”, a także kultu jednostki Mao Zedonga (np. film otwiera obraz słończników, w wizualnym języku maoistowskiej propagandy, kwiatów reprezentujących masy skłaniające głowy ku słońcu-Mao).

postać Mao (a także myśl Mao Zedonga, wspomnienie o Przewodniczącym, etc.) jako figura retoryczna jest silnie obecna w tekście, lecz jej wpływ na przebieg filmowych interakcji wciąż pozostaje ograniczony. W słynnej animacji rysunkowej na celuloidach, *Heroiczne siostry ze stepu*, dwie dzielne dziewczynki przeganiają bydło przez stopy mongolskie pomimo burzy śniegowej, temperatury wynoszącej kilkadziesiąt stopni poniżej zera, odmrożonych stóp, itp. Dziewczynki w każdej chwili gotowe są powoływać się na myśl Mao, choć przy uważnej analizie filmu dostrzec można, że determinujące rozwój fabuły znaczenia ideologiczne rodzą się w jego warstwie pedagogicznej (drugim idolem siostr jest Lei Feng) oraz estetycznej (dążenie do wyeliminowania disneyowskiego realizmu).

Animacja okresu maoistowskiego nie stroni natomiast od reprodukcji skodyfikowanych w toku rewolucji znaczeń symbolicznych. Rewolucyjno-martyrologiczne odniesienia, przynależne dominującej barwie czerwonej, nasycają kadry, definiując przy tym tożsamość postaci oraz użyteczność rekwizytów. Czerwone szarfy i koszule wskazują na gotowość małych bohaterów do heroicznego poświęcenia dla rewolucji, zielone mundury żołnierzy czy niebieskie bluzy chłopów unifikują poszczególnych bohaterów jako masę. Harmonię górskich krajobrazów dopełnia wschodzące czerwone słońce. Czerń kostiumów i elementy makijażu przeniesione z tradycyjnej opery deprecjonują „rozsiewających trującą woń” wrogów. Widz patrzy na świat i funkcjonujące w nim postaci jako figury „większe niż życie”, ponieważ takiego obrazu dostarcza mu oko kamery. Spojrzenie wydobyte z ruchu kamery i postaci, a także złożonych montażowych, projektuje drogę rewolucyjnej epifanii – doświadczenie komunistycznego „absolutu”, niczym myśl Mao Zedonga, otacza widzów oraz bohaterów ze wszech stron, czyniąc nawet najbanalniejszy produkt kultury potencjalnym źródłem ideologicznej siły.

Rytualizacja sposobów dekodowania i interpretowania przedstawień oraz przeprowadzona na masową skalę reprodukcja akceptowanych tekstów kultury, w efekcie generują dwa zjawiska. Pierwsze z nich można określić jako działalność służebną względem aparatu, który treści te wytworzył. Jej celem jest utrwalenie przekonania o legitymizacji władzy i wyposażenie odbiorców w język oraz obrazy, poprzez które mogą oni opisać bądź zwizualizować podstawowe koncepcje ładu społecznego, np. praworządność, sprawiedliwość, wolność. Drugie zjawisko, które wynika z rytualizacji i reprodukcji specyficznych strategii formalnych, o których była mowa, rewolucjonizuje działanie i rozumienie paradygmatu realistycznego w sztuce. Tracą znaczenie funkcje przydające twórczości artystycznej wrażenie autentyczności, mocujące teksty kultury jako relacje z doświadczeń, przeżyć i widoków świata empirycznego. Widza i twórcę przestaje wiązać relacja oparta o procesy krytyki i weryfikacji, której celem jest dotarcie do prawdy społecznej czy historycznej.

Wśród licznych, funkcjonujących do dziś w wyobraźni zbiorowej, przedstawień Mao

Zedonga warto zwrócić uwagę na obraz olejny „Przewodniczący Mao w drodze do Anyuan” (Fig.I.18¹⁸⁹), którego rozmaite reprodukcje, jeszcze przez lata po śmierci Wielkiego Sternika, zdobiły wnętrza domów, instytucji publicznych, czy ściany placów. Nieznany z nazwiska redaktor „China Pictorial” tak pisał w 1968 roku o tym obrazie ewokującym niemal biblijną aurę:

Jesienią 1921, wkrótce po założeniu Komunistycznej Partii Chin, nasz wielki nauczyciel Przewodniczący Mao, pomimo trudności i mozołów, wędrował do Anyuan pieszo wzdłuż torów kolejowych. (...) Ten rewolucyjny obraz olejny odwraca odwrócenie historii strajku robotników kolejowych i górników z Anyuan. To kolejny wyjątkowy przykład literatury i sztuki służącej robotnikom, chłopom i żołnierzom, i polityce proletariatu.¹⁹⁰

Niesprawiedliwym „odwróceniem historii” ów krytyk nazywał dokumentowanie oraz rozpowszechnianie wizualnych i audiowizualnych reprezentacji faktu współpracy Liu Shaoqi, Li Lisana (李立三) i Mao Zedonga przy organizacji pierwszego strajku, jaki z sukcesem stymulowała KPCh w latach dwudziestych¹⁹¹. „Odwróceniem odwrócenia historii” ma być skonstruowanie figury Mao jako jedyne przywódcy zaangażowanego w formacyjne dla KPCh wydarzenia w Anyuan. Ewaporacja ze zdjęć w gazetach jednych przywódców i pojawienie się innych na kartach podręczników historii, to tradycyjne narzędzia konstruowania pamięci zbiorowej w systemach totalitarnych i opresyjnych autorytaryzmach. Ciekawym jest jednak fakt, że cel malarzy-Czerwonogwardzistów sformułowany w 1968 roku okazuje się kategorią adekwatną do próby opisu produkcji propagandowych filmów z Szanghajskiego Studia.

„Mit początku”, tematyzowany w produkcji animowanej skupionej na historii wojny i rewolucji, konstruowany jest w następujący sposób: realistycznie przedstawiony świat filmu animowanego sprawia wrażenie specyficznej relacji historycznej, tym bardziej, że tematycznie filmy te odnoszą się do postaci i wydarzeń archetypicznych dla wykreowanej w Nowych Chinach wizji historii (Chiang Kai-shek, Sanmao, Zhou Bapi, żołnierze Ósmej Armii – wszyscy oni na swój własny sposób, byli bohaterami zbiorowej pamięci historycznej). Sama „relacja faktu” osadzonego w odgórnie narzuconej wizji historii jednak nie wystarcza. Rewolucyjna sztuka ideologizuje tę wizję w zgodzie z bieżącą treścią doktryny, negując historyczny sens opowieści (w myśl zasady, że „relacja faktu” w istocie „odwraca historię”, dopiero „relacja zideologizowana” jest „odwróceniem tego odwrócenia”). Na początkowym etapie kształtowania się kinematografii animowanej, estetyczne i intelektualne wybory twórców wynikały często z ich osobistych doświadczeń okresu wojennego, co mogło wpływać na pojawiające się w ówczesnych filmach pewne dysonanse

189 Liu Chunhua (刘春华), „Przewodniczący Mao w drodze do Anyuan”/ „Chairman Mao goes to Anyuan”/ „Mao zhuxi qu Anyuan”/ 《毛主席去安源》, 1968, obraz olejny, cyt. za: <https://chineseposters.net/posters/e12-703.php>, (dostęp: 10. 10. 2017).

190 Na, *A Splendid Revolutionary Oil Painting. "Chairman Mao Goes To Anyuan"*, „China Pictorial” 1968, nr 9, s. 13, cyt. za: <https://chineseposters.net/resources/splendid-revolutionary-oil-painting.php>, (dostęp: 10. 10. 2017).

191 O strajku i jego ważkim wpływie na kulturę wizualną pisze Elizabeth J. Perry, *Anyuan: Mining China's Revolutionary Tradition*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2012.

poznawcze. We fragmencie filmu *Sen cesarza* za fakt uznane zostaje moralne wynaturzenie Chiang Kai-sheka, do karykaturalnego przedstawienia tej sytuacji wykorzystana zostaje scena operowa. Tradycje sceniczne są w tym filmie potępiane jako ekspresja „stara” i „zepsuta”, ale jednocześnie to z nich autorzy czerpią rezerwar środków wyrazu, dzięki którym budują świat filmu. Tuż przed Wielkim Skokiem Naprzód, *Wędrówki Sanmao* przypominają o primacie solidarności klasowej i wspólnej walki z burżuazją, kapitalistami oraz zdrajcami, egzemplifikując te postawy poprzez historię sieroty z rządzanego przez Kuomintang Szanghaju. Przedstawienie, określonej jako fakt, opresyjności i brutalności ówczesnej rzeczywistości społecznej do pewnego stopnia stoi jednak w sprzeczności z nostalgiczną aurą filmu. Kultura rewolucyjna zmienia taki stan rzeczy w sposób zasadniczy. W filmach You Leia, przedstawienie faktów (np. opór antyfeudalny, wojna partyzancka z Japończykami prowadzona przy współudziale chłopstwa) w pełni opiera się na schematach narracji, reprezentacji i indoktrynacji wypracowanych w momencie, w którym filmy te powstawały. Historyczny kostium (mitycznej epoki „sprzed Wyzwolenia” w *Kogut pieje o północy*, czy konkretnego roku 1943 w *Małej Ósmej Armii*) pozwala zrównać bieżące treści doktryny z tymi, które członkowie społeczeństwa Nowych Chin przyjęli jako fundamentalne i formacyjne. Propagandowa animacja okresu Rewolucji Kulturalnej zakłada jako fakt, że Mao i komunistyczna armia dokonali wielkiej rewolucji, lecz nie jest faktem, że raz dokonana rewolucja staje się rzeczywistością stabilną. Pragnienie trwałości rewolucji wymaga jej ciągłego stawania się na nowo. Opowieść mityczna jest potrzebna, aby zaprezentować wzór, według którego rewolucja powinna się rozwijać, jednocześnie odtwarzanie tego wzoru musi być podporządkowane coraz to nowym wyznacznikom bieżącej rewolucji.

W pytaniu o relację pomiędzy rzeczywistością fikcjonalnego świata filmu animowanego, a rzeczywistością historyczną, zawiera się pytanie o status historii formułowany w warunkach masowej produkcji kultury przeznaczonej do użytkowania jako narzędzie wczesnej indoktrynacji. Podstawowymi, artystycznymi metodami konstruującymi tę relację są konwencje mimetyczne, przefiltrowane przez rozpoznawalne kody komunikacyjne tradycyjnych form ekspresji narracyjnej, tak wizualnych, jak i performatywnych. Jakości związane ściśle ze specyfiką języka filmowego zaczynają odgrywać znaczącą rolę dopiero w okresie późnego maoizmu. *Sen cesarza* (1947) Chen Bo'er, w najmniejszym stopniu spośród analizowanych filmów spełnia gatunkowo-pedagogiczne wymogi produkcji dla dzieci. Główna grupa jego odbiorców, żołnierze oraz mieszkańcy zajętych przez komunistyczną armię terenów, w czasie jego realizacji dopiero uczyli się rozpoznawać narracyjno-wizualne kody komunistycznej propagandy jako dominujące, a przez to w całości opisujące rzeczywistość empiryczną. W *Wędrówkach Sanmao* (1958) Zhang Chaoqun budował pomost pomiędzy zideologizowaną retoryką Nowych Chin, a zakorzenionymi w pamięci widzów

obrazami i narracjami o przeszłości. W tym celu wykorzystywał dziedzictwo grafiki *manhua* zaangażowanej w walkę na „froncie ocalenia narodowego”, w ramach której konwencje modernistyczne podporządkowywały się nacjonalistycznemu przekazowi służącemu masowej, zbrojnej mobilizacji. Atrakcyjne formalnie i profesjonalnie realizowane filmy *You Leia*, *Kogut pieje o północy* (1964) oraz *Mała Ósma Armia* (1973), w myśl zasady, że maoistowska sztuka narracyjna *traktuje dzieci jak dorosłych, a dorosłych jak dzieci*¹⁹², konstruuje jeden rodzaj widza, który w pełni akceptuje rytualizację obrazu jako metodę realizmu filmowego.

Różne warianty maoistowskiego realizmu, podporządkowane są sferze znaczeń ideologicznych, które determinują zakorzenienie świata filmu w rzeczywistości historycznej. Na kolejnych etapach budowania socjalizmu i rewolucji komunistycznej, wizja historii podlega aktualizacji w zgodzie z bieżącym zapotrzebowaniem polityczno-ideologicznym. Racja stanu dnia dzisiejszego natychmiastowo staje się racją stanu regresywnej, odrażającej przeszłości. Praca historyzacji treści filmów zawiera się w dwóch dopełniających się mechanizmach: mityzacji narracji historycznych oraz aktualizacji historii. W ten sposób ze sfery zainteresowań widzów wyrugowane zostają mechanizmy pamiętania, rewidowania i weryfikowania. Relatywnie bezpieczny z perspektywy politycznej „mit założycielski” wyraża treści, które pozwalają odbiorcom definiować i oceniać najistotniejsze wydarzenia z przeszłości, ale przede wszystkim, mit ten eksplikuje sensy ideologiczne empirycznych doświadczeń bieżących. Jednoczesna mityzacja i aktualizacja opisu przeszłości na każdym etapie wykonywana jest od nowa – na powierzchni retoryki i symboli w rytualizowany sposób odtwarzają się te same formuły mityczne, zaś na poziomie ideologizacji (niezwykle istotnym, gdyż zawierającym w sobie obietnicę spotkania z doktrynalnym „absolutem”), bieżące cele polityczne formułowane są jako prawdy o charakterze formacyjnym, określające za każdym razem nowe społeczeństwo komunistyczne, wyjątkową masę, która zintegrowała klasowość, narodowość i światopogląd.

Filmy, które pełniły tu rolę przewodników po meandrach historyczno-ideologicznego rozwoju SAFS, tematyzują i reprezentują wydarzenia bądź postaci historyczne. Perspektywa diachroniczna pozwala uchwycić etapy zachodzących na „froncie sztuki” negocjacji pomiędzy postulatem „odrealnienia” historii (na zasadzie prezentowania „obrazów większych niż życie”, która wynika z podporządkowania sztuki filmowej dominującej doktrynie), a potrzebą wypracowania chińskiego paradygmatu realistycznego, pozostającego w zgodzie z akceptowanymi w Nowych Chinach koncepcjami estetycznymi i intelektualnymi. Filmy *Sen cesarza* i *Wędrowni Sanmao* łączy próba przekroczenia immanentnego dla propagandy binaryzmu świata

192 Jean-Pierre Diény, *Le monde est à vous: la Chine et les livres pour enfants*, Gallimard, Paris 1971, s. 7-8, cyt. za: Wu Weihua, *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” (Sage) 2009, nr 1, s. 47.

przedstawionego („my-oni”) poprzez skoncentrowanie zabiegów narracyjno-wizualnych na jednej z dwóch potencjalnych rzeczywistości. *Sen cesarza* roztacza wizję zdegenerowanego świata Chiang Kai-sheka, jego amerykańskich popleczników i chińskich zdrajców, podczas gdy widz i bohaterowie *Wędrówek Sanmao* eksplorują mapę świata naznaczonego wprawdzie cierpieniem i opresją, ale też i jednoznacznie w tym filmie, pozytywnymi wartościami nacjonalistycznymi i antykapitalistycznymi. Ekstrawagancja wizualno-narracyjna filmu Chen Bo'er przedstawia wydarzenia i postacie historyczne jako karykaturalny, wynaturzony spektakl, pochodzący z rzeczywistości nie mającej nic wspólnego ze zbiorem prawdziwych wartości. Nostalgiczność filmu Zhanga Chaoquna stanowi zaś kontrpunkt dla zagęszczonej trudną problematyką społeczną rzeczywistości chińskich „dzieci ulicy” z filmu o Sanmao. Animowana propaganda o charakterze bezpośredniej agitacji, jak można twierdzić w oparciu o ten materiał, do końca lat pięćdziesiątych starała się prowadzić pracę aktualizacji historii w oparciu o strategie wizualno-narracyjne wypracowane w momencie historycznym, o którym opowiadała.

Wizja wojny rewolucyjnej została przepracowana – „wyobrażona od nowa” – w latach sześćdziesiątych, na co wpływała polityka wytwórni szanghajskiej nastawiona na balansowanie pomiędzy wymogiem uczestnictwa w walce politycznej, a potrzebą eksploracji estetycznych walorów nowego medium, przy czym rewolucyjny film animowany autorstwa You Leia przyczynił się do profesjonalizacji filmowej produkcji. To na tym etapie chińskie filmy animowane tematyzujące historię, asymilowały retorykę i symbolikę, poprzez które dramatycznym momentom oraz tragicznym bohaterom (np. procesy właścicieli ziemskich, wiece nienawiści, aktywność Czerwonej Gwardii) przydano zestaw obrazów i atrybutów umożliwiających ich pozytywną reprezentację w *continuum* mitu narodowowyzwoleńczego. Ponadto, w filmie *Kogut pieje o północy* dochodzi do eliminacji zasadniczego dla tego tekstu kultury wątku autobiograficznego, związanego bezpośrednio z ówczesnymi reformami, które skutkowały indywidualną emancypacją członków społeczności. W *Małej Ósmej Armii* sensory empiryczne w najpełniejszy sposób zostały zastąpione ideologicznymi abstrakcjami. Zastosowana tam modelowa konwencja *yangbanxi* zyskała dodatkową moc wraz z zaadaptowaniem przez You Leia strategii ekspresji wywiedzionych z kina aktorskiego i odrzuceniem „starych” dla sztuki animacji metod komunikacji wywodzących się z dziedzictwa sztuk wizualnych. Skrajna, formalistyczna kodyfikacja narracyjno-wizualna sprawiła, że rozwijany na przestrzeni dekad nurt animowanej propagandy oparty na bezpośredniej agitacji uległ „zamrożeniu”, jeśli chodzi o jego zdolność do angażowania widza w działania związane z projekcją i identyfikacją czy *mimesis* (opartym o tzw. fenomen zawieszenia niewiary).

Ów rewolucyjny model zakładał otwartość odbiorcy na akceptację treści ideologicznych jako prawd absolutnych. W 1976 roku, po śmierci Mao Zedonga, koncepcja ekspresji artystycznej

jako spotkania z komunistycznym „absolutem”, pozbawiona została ostatniego, a co więcej integralnego, bodźca łączącego świat maoistowskiej sztuki propagandowej z doświadczeniem empirycznym. Mauzoleum zastąpiło żywotną siłę doktryny. Wizerunki Mao i jego rozmaite symboliczne reprezentacje, w tym cytaty z Przewodniczącego, do tej pory konsekwentnie i sprawnie zastępowały wszystkie inne dyskursy. Po jego śmierci, aparat kinematograficzny, podporządkowany po raz kolejny redefiniującej się doktrynie, zaczął dążyć do „rozmrożenia” propagandowych mechanizmów, które przede wszystkim opierały się na ideologizacji wrażeń rzeczywistości, autentyzmu oraz wiarygodności historycznej. Od czasu wykładów yan'ańskich, realizm, traktowany jako podstawowy i jedynie wartościowy paradygmat twórczości artystycznej, został radykalnie przeformułowany. Wpisane weń potencje psychologizmu i krytycyzmu zlikwidowano na rzecz reprezentacji jakości wyniesionych przez dominującą doktrynę do rangi absolutu. Tematom „z życia wziętym” narzucono jednolitość rozwiązań fabularnych, a motywom wizualnym i schematom narracyjnym przyznano ograniczoną pulę możliwych interpretacji. Jednocześnie wszystkie te redukcjonistyczne działania motywowane ideologicznie, dążąc do nieprzerwanego pobudzania masowej wiary w doktrynę, operowały bezpośrednią agitacją, patosem i emfazą, a jeśli było trzeba, także i szyderczą karykaturą oraz brutalnością. Animacja okresu maoistowskiego, podobnie do kina aktorskiego, jest zatem wyrazem twórczości paradoksalnej, w której sens działań artystycznych jawi się jako potrzeba ekspresji wysoce angażujących, dramatycznych i rewolucyjnych napięć, zaspokajana w sferze wizualnej i tekstualnej poprzez powtarzalność treści doktrynalnych. Te zaś w imię maoizmu negowały wartość świata empirycznego, w konsekwencji więc likwidowały własną wartość jako znaczenia prawdziwie opisujące świat rzeczywisty i zachodzące w nim relacje. W nowej epoce „otwarcia i reform” film propagandowy ponownie otworzył się na komunikację opartą o wrażenie rzeczywistości. Na tym etapie jednak, zarówno twórcy, jak i widzowie, posiadali już багаż świadomości istnienia cienkiej, czerwonej linii rozdzielającej rytualizm filmowej rzeczywistości od dynamizmu realnych emocji, które kino zdolne jest pobudzić.

CZĘŚĆ DRUGA:
ANIMACJA NARODOWA.
WOKÓŁ FILMÓW SPOD ZNAKU „STYLU *MINZU*”

Filmoznawcza debata, jaka toczy się wokół chińskiego filmu animowanego (zarówno w swym wymiarze naukowym, jak i popularyzatorskim), zdominowana jest przez pewną zasadniczą kategorię, tj. *minzu* (民族). Termin ten najczęściej funkcjonuje jako przymiotnik dookreślający specyficzny styl filmowy, jaki ukształtował się w maoistowskich Chinach, a w swym najogólniejszym znaczeniu tłumaczony jest jako „styl narodowy”. Za eksplicytne przejawy *minzu* uznawane są te filmy, których materia (technika bądź projekty artystyczne) eksponuje tradycyjne formy ekspresji (np. malarstwo tuszu i wody, chińskie wycinanki i cienie, opera pekińska). Na poziomie zgeneralizowanej komunikacji międzykulturowej, badacze i pasjonaci chińskiej animacji mówiąc o filmach spod znaku *minzu* mają najczęściej na myśli historyczne dziedzictwo chińskiej kinematografii animowanej (produkcje SAFS zrealizowane do końca lat osiemdziesiątych), czyli tzw. „klasykę”, bądź też filmy współczesne, które w sposób konwencjonalny przywołują tradycyjne imaginaria (motywy plastyczne i muzyczne okresu cesarskiego). W ten sposób *minzu* oznacza wszystko i nic zarazem. Będąc najbardziej zniuansowaną i pojemną praktyką twórczą oraz kategorią opisową, jaka pojawiła się w toku historycznego rozwoju chińskiej animacji, na łamach licznych artykułów, festiwalowych katalogów czy fanowskich blogów, *minzu* swobodnie funkcjonuje jako nazwa nieuwarunkowana konkretnymi, specyficznymi tylko sobie desygnatami. Jednakże termin *minzu*, już choćby w obszarze studiów nad animacją, okazuje się kategorią niezwykle skomplikowaną, ewokującą szeroki horyzont namysłu historyczno-estetycznego. Przede wszystkim to na przecinających się polach badawczych historii idei, socjologii, antropologii, nauk politycznych, teorii kultury czy językoznawstwa rozpościerają się „wielkogabarytowe” aparaty analityczne służące zrozumieniu terminu. Wytuczając historyczno-filmową trajektorię kształtowania się „stylu *minzu*” w odniesieniu do filmu animowanego, autorka przywoływać będzie ustalenia dokonane na gruncie nauk społecznych oraz kulturoznawstwa. Animacja spod znaku *minzu* jawi się tutaj jako fenomen artystyczny odbierany jako wyraz chińskich, narodowych cech charakterystycznych, konstruowany w odniesieniu do polityczno-społecznego momentu historycznego, w jakim powstawał, a także – co istotne – w jakim został on opisany, „skanonizowany”.

Wieloznaczność terminu *minzu* w recepcji wytworów kultury wizualnej oraz audiowizualnej Chin XX i XXI wieku nie jest jedynie problem teoretycznym. Rozwikłanie zagadki znaczenia *minzu* stanowi podstawowe wyzwanie dla każdego kto decyduje się na wniknięcie w obszar krytyki artystycznej kultury chińskiej. Doświadczeniem autorki tej pracy było pewne specyficzne wydarzenie, które o ile nie lokuje się w pełni w obszarze działań badawczych, to jednak odegrało istotną rolę w pracy formułowania pytań organizujących tok niniejszych badań. Podczas swego pierwszego pobytu w ChRL (marzec 2015 roku) autorka zwiedzała Muzeum Narodowe Sztuk

Pięknych w Pekinie. Nie posiadając wówczas odpowiednich kompetencji językowych (był to pierwszy miesiąc pobytu stypendialnego) usiłowała dostać się na wystawę prezentującą obrazy Qi Baishiego, XX-wiecznego mistrza chińskiego malarstwa krajobrazowego, którego estetyka znacząco odcisnęła się na rozwoju chińskiej animacji. Próbując wyjaśnić pracownikom muzeum cel swojej wizyty użyła słowa *minzu*, w związku z czym zaprowadzili ją oni na czasową wystawę „People's Image”¹ obejmującą dzieła z okresu 1950-2014, malarstwo i rzeźbę o charakterze socrealistycznym i rewolucyjnym. Centralnym punktem ekspozycji był obraz „Bohaterowie naszych czasów” (Fig.II.1)², płótno, na którym w formacie panoramicznym sportretowano imponującą scenę zbiorową – wejście Mao Zedonga do siedziby Muzeum Narodowego w otoczeniu weteranów, przodowników pracy, członków Ligi Młodzieży Komunistycznej, ale przede wszystkim przedstawicieli różnych mniejszości narodowych w swych tradycyjnych strojach. Zwiedziwszy to piętro, autorka przekonała pracowników muzeum do jeszcze jednej interpretacji słowa *minzu*, a więc wskazania jej sali eksponującej tradycyjne malarstwo mistrza Qi. W ciągu tych kilku godzin nie tylko zatem doświadczyła ona szerokiego przekroju XX-wiecznej, chińskiej sztuki malarskiej, ale także uzyskała wskazówki co do kulturowych obszarów, w jakich lokuje się termin *minzu*. Tradycja narodowa, koncept „narodu” i „ludu”, struktura oraz dynamika socjalistycznego społeczeństwa, reprezentatywność mniejszości narodowych – w każdym z tych rejonów refleksji kulturoznawczej stosowanie terminu *minzu* jest uprawnione, każdy z nich rzutuje swoje znaczenia na pozostałe obszary. Naczelne pytanie, jakie zarysowało się przed autorką w toku dalszych badań i spotkań z kulturą chińską, sformułować można następująco: jakie elementy tego konglomeratu koncepcji społeczno-kulturowych, przefiltrowanego przez dyskurs krytyczny ChRL, zrewidowanego w ramach zachodnich studiów nad kulturą chińską, przyczyniają się do rozwoju myśli teoretyczno-historycznej poświęconej filmowi animowanemu?

Wydaje się, że ram definicyjnych dla „stylu *minzu*” warto poszukiwać na trzech płaszczyznach teoretycznych. Pierwsza z nich wiąże się z myślą społeczną i na jej polu wytwarza się aparat terminologiczny, który aplikować można jako narzędzia opisu, analizy i interpretacji, prowadzonych na dwóch pozostałych płaszczyznach. *Minzu* zawiera pewne sensy ideologiczne, które na przestrzeni stuleci kumulowały się wokół tego terminu. Najprostsze (w sensie komunikacyjnym) znaczenie – „naród” – obarczone jest bagażem zniuansowanej, nierzadko dramatycznej w swym wydźwięku, dyskusji filozoficzno-politycznej, która ukształtowała prądy ideologiczne, jakie zaważyły na losach chińskiego społeczeństwa w XX wieku. Pod żadną szerokością geograficzną kategoria „narodu” nie jest neutralna, ewokuje ona bowiem rozważania

1 „Renmin de xingxiang”/ 《人民的形象》. Wystawa prezentowana w dn. 12. 01. - 30. 03. 2015, http://www.namoc.org/zsjs/zlxz/201412/t20141229_284922.htm.

2 „Dangdai yingxiong”/ 《当代英雄》, 1960, autor: kolektyw, 105 cm x 345 cm, olej na płótnie.

nad immanentnymi wartościami cywilizacyjnymi, nacjonalizmem i hierarchicznymi stosunkami rozmaitych grup funkcjonujących w ramach społeczności zorganizowanej w system państwowy, co z kolei pociąga za sobą refleksję nad statusem mniejszości narodowych i etnicznych³. Określenie charakteru „narodu” pozostaje też nierozzerwalnie związane z określeniem statusu „innych”, grup i społeczeństw pozostających „poza narodem”. Wchodzimy tu więc w obszar auto-obrazów Chińczyków i ich kultury, jakie transmitują oni w relacjach międzynarodowych. Dodatkowo, istotnym kontekstem staje się kategoria „wroga” (tak zewnętrznego, jak i wewnętrznego), już nie tyle jednostki sprzeciwiającej się rewolucji, ale całej grupy niegodnej przynależć do „narodu”, który w komunistycznej doktrynie zastąpiony zostaje kategoriami klasy i ludu. Z uwagi na wielowymiarowość materii zasługującej na szczegółowe rozważania, rozwinięciem argumentacji przywoływanej w tej części pracy stanie się rozdział następny, traktujący adaptację klasycznego dzieła literackiego, „Wędrowki na Zachód”, jako przejawu specyficznego trendu „przepracowania” dziedzictwa kulturowego.

Filmoznawczy obszar refleksji nad „stylem *minzu*” zawężony zostanie do studiów nad animacją. Poszukując w świecie chińskiej animacji dobrze rozpoznanego w kinematografiach Zachodu paradygmatu autorskiego, zagraniczni eksperci szczególną uwagę zwrócili na postać „numeru 1” SAFS, Te Weia. W oczach Zachodu, Te Wei stał się naczelnym twórcą „stylu *minzu*”, ale warto też odkrywać inspiracje, jakimi kierowali się podlegli mu pracownicy. To przede wszystkim rezultaty ich poszukiwań artystycznych wyznaczyły międzynarodowy katalog cech charakterystycznych animacji spod znaku *minzu*. Płynące z analizy kontekstowej wnioski na temat funkcjonowania terminu *minzu* w badaniach z zakresu historii społeczno-politycznej zostaną skonfrontowane z konkluzjami anglojęzycznych badaczy chińskiego filmu animowanego oraz relacjonowaną przez Seana Macdonalda debatą chińskich filmowców i teoretyków, jaka wywiązała się w czasach, kiedy to filmy spod znaku *minzu* święciły swe pierwsze, krajowe i międzynarodowe triumfy. Na tak zarysowanym tle analizie zostaną poddane filmy zrealizowane w technice animacji malarskiej tuszu i wody (*shuimo donghua*/ 水墨动画), bez wątpienia najbardziej znaczącemu estetycznie i technicznie osiągnięciu chińskich animatorów okresu klasycznego. Refleksja nad czterema filmami, jakie studio SAFS zrealizowało w tej technice w latach 1960-1988 (*Kijanki szukają mamy*, *Pasterz i flet*, *Dzwonek jelenia* oraz *Uczucia z gór i wody*⁴) nie tylko pozwala

3 Grupy etniczne również określane są mianem *minzu* (民族). Obecnie na poziomie państwowym w ChRL rozpoznawane jest pięćdziesiąt sześć grup etnicznych. Grupa Han stanowi 91,5% populacji, pięćdziesiąt pięć pozostałych grup stanowi 8,5%. Zob. Zang Xiaowei, *Introduction: how are ethnic minorities and how well they do in China?*, [w:] *Handbook on Ethnic China Minorities*, Zhang Xiaowei [red.], Edward Elgar Publishing, Cheltenham, Northampton 2016, s. 1.

4 Te Wei brał udział w realizacji trzech z nich: *Kijanki szukają mamy*, *Pasterz i flet* oraz *Uczucia z gór i wody*. W latach osiemdziesiątych w pekińskim studiu BSEFS zrealizowano film *Orchidea* (*The Orchid Flower/ Lan huahua* 《兰花花》), 1989, reż. Li Geng/ 李耕).

przybliżyć wyjątkowość formalną i unikatowość przedsięwzięcia chińskich animatorów, ale także nakreślić głębszy, filozoficzny kontekst produkcji SAFS okresu maoistowskiego i transformacji lat osiemdziesiątych. Istotny aspekt chińskiej produkcji animowanej związany z ilościową dominacją twórczości agitacyjnej, a następnie komercyjnej, nie został od razu rozpoznany przez zachodnich ekspertów. To tradycyjna estetyka i zwrot ku kontemplacji wizualnej określiły przekonania i wynikające z nich narracje historyczno-krytyczne poświęcone charakterowi chińskiej kinematografii animowanej.

Próba uchwycenia sposobu, w jaki termin *minzu* rezonuje w kulturze współczesnej pozostawałaby jednak niepełna, gdyby pominąć fascynujący mechanizm, który wprawia „teorię w działanie”. „Filmy *minzu*” to wytwory pracy koncepcyjnej, praktyka kulturowa znajdująca swoje uzasadnienie w wymaganiach ideologicznych oraz poglądach estetycznych, charakterystycznych dla ducha czasu i przekonań ludzi ją tworzących. Niemniej, ta z założenia wyrafinowana forma filmowa, będąc narzędziem komunikacji, wykroczyła poza obszar dialogu międzykulturowego informującego o tzw. chińskiej esencji. Świadomie wykorzystywana jako narzędzie *soft power*, animacja stała się elementem zimnowojennej gry dyplomatycznej służącej szerzeniu specyficznego wyobrażenia o charakterze i aspiracjach kultury chińskiej. Festiwale filmowe pozostają istotnym, mimo że niedocenianym, polem oddziaływania miękkiej siły dyplomatycznej. Wskazane zatem zostaną te przykłady filmowe, których pozycja w kanonie wiąże się w dużej mierze z rolą, jaką filmy te odegrały na arenie międzynarodowej gry wpływów. Jeszcze bardziej intrygującym procesem kulturotwórczym, jaki rekonstruować można odwołując się do historii festiwali, jest tworzenie się kanonu filmowego poprzez umiędzynarodowienie recepcji, w ten zaś sposób wartościowanie osiągnięć rodzimej produkcji, co przekłada się na kierunkowanie zainteresowania widzów i decydentów (producentów). Jak się okaże festiwalowe wydarzenia z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych znacząco zaważyły na chińskiej i zachodniej narracji, poprzez którą objaśniana jest historyczna jakość stylistyczna zawarta w *minzu*.

Powszechnie stosowane sformułowanie „styl *minzu*” nie wydaje się w pełni precyzyjne. Zniuansowana refleksja nad tym terminem sprawia, że fenomen filmowy, o którym mowa wykracza poza utarte rozumienie stylu jako praktyki estetycznej, kreowanej przy pomocy specyficznych dla użytkowanego medium środków wyrazu. Klucz badawczy oparty o tzw. „techniki *minzu*” (filmy, w których zastosowano materiały zaczerpnięte z tradycyjnych sztuk wizualnych) sprawdza się w analizie jedynie części produkcji. Wśród tytułów znaczących dla rozwoju animacji narodowej znajdujemy jednak znaczny korpus dzieł zrealizowanych w jak najbardziej kulturowo uniwersalnych technikach (lalka, animacja rysunkowa na celuloidach). W sensie historycznym z pewnością „filmy *minzu*” określić można jako realizacje stymulujące rozwój pewnej specyficznej

tendencji kinematograficznej o określonych celach ideologicznych i funkcjonalnych, samo jednak wyjaśnienie historyczne nie oddaje pełnego stanu rzeczy. Choć twórczość realizowana w czasach nam najbliższych pozostaje poza obszarem badawczym tutaj przedstawianym, to należy też nadmienić, że polityka kinematografii ChRL czasów Xi Jinpinga nie zrezygnowała z kategorii *minzu* jako znaczącego punktu odniesienia dla współczesnej, komercyjnej produkcji, oddziałującej na rynek globalny. Medium, jego środki wyrazu i kreowane poprzez nie przekazy, odpowiadają na potrzeby społeczne i estetyczne narodu chińskiego, takiego jak definiuje się on współcześnie. Jednocześnie filmy niezależne (tworzone poza państwowym system korporacyjnym bądź w murach uniwersyteckich, gdzie odpowiednie zaplecze pozwala studentom i nauczycielom na eksperymenty formalne), które obecnie wyznaczają dyskursy międzynarodowej krytyki filmowej poświęconej chińskiej animacji, często reinterpreterują obrazy, atmosferę, symbolikę i poetykę animacji epoki minioniej. Z dzisiejszej perspektywy teoretyczno-krytycznej, *minzu* jawi się przede wszystkim jako bogata znaczeniowo kategoria interpretacyjna. Jeżeli jednak przyjąć bardziej indywidualny punkt widzenia, tworzący się na styku refleksji naukowej i żywego doświadczenia spotkania z animatorami, tj. ludźmi, dla których nierzadko jakość ta wyznacza sensy ich twórczości, to *minzu* ucieka spod reżimu kategoriycznych definicji. Jako ateroetyczna forma ekspresji jest jednocześnie wezwaniem do innowacyjności i pracy nostalgii, tęsknotą za bezpieczeństwem klasyki i pożądaną aspiracją do wstrząśnięcia wrażliwością własną i odbiorców. *Minzu* to stan umysłu, który dla badacza z zewnątrz na zawsze pozostanie fenomenem fascynującym, imponującym i nieodgadnionym.

I. Mapowanie kontekstów: znaczenie kategorii *minzu* w XX-wiecznej historii politycznej, społecznej i kulturowej Chin

Badacze problematyki chińskiej tożsamości narodowej, kreśląc rozmaite perspektywy poznawcze i metody badań nad pojęciami narodu i nacjonalizmu, często przywołują znamienne frazę Benjamina Azkina o „terminologicznej dżungli”, jaką przypomina literatura tego przedmiotu⁵. Mozolny wysiłek odnajdywania własnej pozycji w gąszczu terminów zdolnych do pobudzenia silnych, nierzadko skrajnych emocji, swoiście odtwarza się w pracy organizującej wiedzę o ideach, stosunkach społecznych i kulturowych wyobrażeniach Chińczyków. Analizom poddawane są

5 Benjamin Azkin, *State and Nation*, Hutchinson, London 1964, s.7-10. Metafory tej używają m.in. James Townsend, *Chinese Nationalism*, „The Australian Journal of Chinese Affairs”, nr 27 (styczeń 1992), s. 103, Julia Schneider, *Nation and Ethnicity: Chinese Discourses on History, Historiography, and Nationalism (1900s-1920s)*, Brill, Leiden 2017, s. 14.

najczęściej teksty źródłowe powstałe na początku XX wieku, kiedy to ruchy reformatorskie, zakorzenione w szerokim spektrum światopoglądów, walczyły o przebudzenie rodziny cesarskiej i mas społecznych, wyrwanie ich z powszechnego stanu niedziałania, podszytego lękiem, korupcją, hedonizmem, a często zwykłą, ludzką ignorancją. Niebiańskie cesarstwo rozpadało się już od pierwszej połowy XIX wieku, kiedy to do kantońskich portów zawinęła brytyjska flota, a urzędnicy Jej Królewskiej Mości zażądali rekompensat za utracone opium oraz przekazanie im Hong Kongu⁶. W tym momencie historia polityczna Chin dramatycznie przyspieszyła, a kolejne konflikty wybuchające na arenie międzynarodowej i scenie wewnętrznej potęgowały rozkład qingowskiego systemu społecznego, państwowego oraz samej Dynastii. Kolonizatorskie ekspedycje w interior oraz eksploatacyjne praktyki ekonomiczne⁷, jakie prowadziły mocarstwa zachodnie i Japonia, podsycaly niepokoje społeczne w miastach, a także pobudzały agresywne reakcje na prowincjach⁸. Próba resuscytacji Dynastii jako ośrodka władzy światłej i sprawiedliwej, jaką podjął cesarz Guangxu⁹ podczas „100 dni reform” (*wuxu bianfa*/ 戊戌变法, czerwiec-wrzesień 1898), czy też działalność emigracyjna czołowych intelektualistów o silnym zapleczu politycznym¹⁰, nie przyniosły przełomu. Polityczno-społeczna zapaść państwowości pogłębiła się wraz ze śmiercią

6 Tzw. „Pierwsza wojna opiumowa” toczyła się w latach 1839-1842, „Druga wojna opiumowa” przypadła na lata 1856-1860. Zdecydowanie niekorzystne traktaty pokojowe cedowały na Imperium Brytyjskie zwierzchność nad Hong Kongiem.

7 Od połowy XIX wieku cesarstwo chińskie wydawało koncesje mocarstwom kolonialnym (Francji, USA, Wielkiej Brytanii, Belgii, Niemcom, Austro-Węgrom, Włochom, Portugalii, Rosji i Japonii), początkowo dotyczyły one miast portowych, z czasem zaś żądania mocarstw sięgały coraz głębiej w interior. Kolonizatorzy nie ograniczali swojej aktywności jedynie do kontroli gospodarki i sfery publicznej (edukacja, prasa, kino, itp.), ale także dokonywali interwencji wojskowych, w konsekwencji których niszczone bądź wywożono skarby kulturowego dziedzictwa Chińczyków. Traumatyczne dla legitymizacji władzy cesarskiej, chińskiej gospodarki oraz morale społecznego była także wojna sino-japońska z lat 1894-1895. Niekorzystne dla Chin postanowienia traktatu wersalskiego oraz sekretne negocjacje rządu z Japonią dały bezpośredni impuls do rewolty Ruchu Czwartego Maja. William Callahan przywołuje listę dziesięciu największych upokorzeń ze strony potęg kolonialnych, m.in. wojny opiumowe; zniszczenie Parku Yuanming w Pekinie przez siły francusko-brytyjskie (1860); „Sojusz Ośmiu Narodów” (1900-1901), który idealizował Nicholas Ray w filmie *55 dni w Pekinie* (*55 Days at Peking*, 1963); Masakra Nankińska (1937). Zob. *Guochi lu: Tushuo Zhonghua bainian* [*A record of national humiliation: Pictures and stories of China's century*], Zhou Shan, Zhang Chunbo [red.], Gansu Youth Press, Lanzhou 1997, [w:] William A. Callahan, *National Insecurities: Humiliation, Salvation, and Chinese Nationalism*, „Alternatives” 2004, nr 29, s. 204-205. O specyfice chińskiej „kartografii upokorzenia” pisze także Callahan w: William A. Callahan, *The Cartography of National Humiliation and the Emergence of China's Geobody*, „Public Culture” 2009, nr 21(1), s. 141-173.

8 M.in. „powstanie bokserów” (1899-1901) skierowane przeciwko obcokrajowcom, imperialistom i chrześcijańskim misjonarzom, które rozpoczęło się w prowincji Shandong.

9 光绪帝 (1871-1908), został mianowany cesarzem w 1875 roku, ale władzę w jego imieniu sprawowały cesarzowe-regentki Cixi oraz Ci'an. Objął obowiązki cesarskie w 1887 roku.

10 W 1899 roku w Kanadzie Kang Youwei i Liang Qichao powołali postulujące formy monarchii konstytucyjnej „Stowarzyszenie Obrony Cesarza” (*Protect the Emperor Society*/ *Baohuanghui*/ 保皇會), podczas gdy Sun Yat-sen w Honolulu już w 1894 roku zainicjował działalność rewolucyjnego i antycesarskiego „Ruchu na rzecz odnowy Chin” (*Revive China Society*/ *Xingzhonghui*/ 兴中会), a w 1905 roku przebywając w Japonii stanął na czele Zjednoczonej Ligi Chińskiej (*The United League of China*/ *Tongmenghui*/ 同盟会), z której w 1912 roku wyewoluował Kuomintang. Zob. *China: A Cultural and Historical Dictionary*, Michael Dillon [red.], Routledge, Oxon, New York 2013, s. 23, 320-321, 354-355.

ostatnich dorosłych władców Qing (cesarza Guangxu i cesarzowej-regentki Cixi¹¹). Sytuacji nie uspokoiło nawet ustanowienie w burzliwym okresie lat 1911-1912 Republiki Chińskiej (*Zhonghua minguo*/ 中華民國), na czele której początkowo stanął rewolucjonista, „ojciec-założyciel” współczesnych chińskich doktryn dominujących, doktor Sun Yat-sen¹², którego rzeźby i popiersia zdobią ulice oraz budynki zarówno na kontynencie, jak i Tajwanie.

Republikę powołano pod sam koniec grudnia 1911 roku, a za pierwszy dzień jej istnienia przyjęto 1 stycznia 1912 roku. To wydarzenie polityczne poprzedziła tzw. Rewolucja Xinhai¹³. Sun Yat-sen pełnił obowiązki tymczasowego prezydenta do marca 1912 roku, kiedy to ustąpił z funkcji na rzecz Yuana Shikaia¹⁴. Yuan na krótko restaurował cesarstwo, samego siebie osadzając na tronie (1915-1916). Z ówczesnego politycznego chaosu wyłonił się krajobraz lokalnie zarządzany przez watażków, różne, tymczasowe rządy usiłujące nadać swym terytoriom system państwowy oraz formujące się partie polityczne (KMT i KPCh), które budowały swoje aparaty władzy przede wszystkim w oparciu o oddziały wojskowe. W tych niespokojnych, brutalnych czasach rodziła się nowoczesna chińska myśl społeczna, w ramach której definiowali się intelektualiści, działacze

11 Cesarzowa-regentka Cixi (*Cixi taihou*/ 慈禧太后) żyła w latach 1835-1908. Konkubina cesarza Xianfenga (咸丰帝, 1831-1861). Sprawowała regencję nad swoim synem, cesarzem Tongzhi (同治帝, 1856-1875) oraz siostrzeńcem, cesarzem Guangxu. Sprawując *de facto* władzę od 1861 roku Cixi miała decydujący wpływ na rozwój polityczno-gospodarczej sytuacji cesarstwa, które w powszechnej opinii społecznej staczało się ku przepaści. W pamięci historyków oraz twórców kultury popularnej zapisała się jako demoniczna, chciwa i żądna zemsty kobieta. Jest fascynującą bohaterką chińskiego kina, o filmach jej poświęconych pisze Alicja Helman. Zob. Alicja Helman, *Nawiedzony przez obrazy. Twórczość filmowa Tiana Zhuangzhuanga*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, szczególnie rozdział: *Tajemnice Zakazanego Miasta*, s. 111-130.

12 Żył w latach 1866-1925. Właściwie Sun Yixian (孫逸仙), kantońska wersja „Yat-sen” przyjęła się w popularnych i naukowych opracowaniach. Inne imiona: Sun Wen (孫文), Sun Zhongshan (孫中山). Pochodzący z okolic Makao, wyruszył na emigrację w 1879 roku, w Hong Kongu studiował medycynę. W 1893 roku w Guangzhou rozpoczął swą polityczną działalność, rok później musiał znów emigrować, tym razem z przyczyn politycznych. Przebywał w Japonii, USA, Wielkiej Brytanii. W 1897 roku zamieszkał w Japonii, jego tamtejsze wykłady stały się podstawą „Trzech zasad ludu”. Wraz z upadkiem Dynastii Qing powrócił do Chin. Odsunięty od władzy przez Yuana Shikaia, Sun Yat-sen stał na czele Kuomintangu, współpracował z KPCh, a także wchodził w sojusze z watażkami z Guangzhou. Zob. *China: A Cultural and Historical Dictionary*, Michael Dillon [red.], Routledge, Oxon, New York 2013, s. 302-303.

13 *Xinhai geming*/ 辛亥 革命, zwana także „Rewolucją 1911 roku”. Trwała pomiędzy październikiem 1911 a styczniem/lutym 1912. Ruchowi rewolucyjnemu przewodził Sun Yat-sen. Obalona została dynastia mandzurska, do życia powołano zaś Republikę Chińską. Początkowo ustanowiony tymczasowym prezydentem, Sun Yat-sen zrezygnował na rzecz Yuana Shikaia, który w wyniku sprzyjającej mu sytuacji polityczno-militarnej stał na czele post-qingowskich wojsk, silnych mimo przegranej. Konflikty pomiędzy rewolucjonistami, zwolennikami Yuana Shikaia, lokalnymi watażkami, wciąż obecnymi w Chinach zagranicznymi imperialistami, a coraz bardziej rozczarowanym porewolucyjną sytuacją społeczeństwem nabierały sił i rozpędu, aby eskalować w czasie Ruchu Czwartego Maja oraz konflikcie komunistyczno-kuomintangowskim.

14 袁世凱, 1859-1916; dygnitarz wojskowy i rządowy późnego okresu Qing. Balansując pomiędzy poparciem dla reformatorskich ambicji cesarza Guangxu, a zachowawczością Cixi gwarantującą trwanie przy władzy, Yuan Shikai wybrał stronnictwo regentki w okresie „100 dni reform”, pozostawał neutralny wobec inwazji „Ośmiu Narodów”, zwalczał powstanie bokserów w prowincji Shandong, lecz przeprowadził reformy armii oraz biurokracji (przede wszystkim systemu egzaminacyjnego). W świetle upadku Dynastii negocjował z rewolucjonistami abdykację Pu Yi oraz swą własną pozycję jako tymczasowego prezydenta Republiki. To przeciwko niemu w 1913 roku Sun Yat-sen znów wzywał do rewolucji. Jako cesarz Hongxian sprawował władzę od grudnia 1915 do marca 1916. Decyzja ta wywołała opór wielu gubernatorów i wojskowych, którzy odrywali podległe im terytoria od pogrążonego w chaosie i bezprawie rządzonego państwowego tworów. Yuan Shikai zmarł w czerwcu 1916.

polityczni, a wreszcie przeciętni Chińczycy pragnący zaznać wytchnienia i zwykłej, życiowej stabilizacji. Największy wpływ na kierunek przemian wywarł wspomniany już Ruch Czwartego Maja (*wusi yundong*) z 1919 roku. Warto jednak przywołać szerzej kontekst historyczny owego ruchu. Protesty zainicjowane przez studentów z Pekinu skierowane były przeciwko kolejnym postanowieniom traktatu wersalskiego, zgodnie z którymi dawne niemieckie koncesje w Shandungu trafiły pod zarząd japoński. Manifestacje, brutalnie stłumione przez policję, znalazły poparcie studentów z innych miast (Tianjin, Szanghaj, Nankin, Wuhan, Fuzhou, Kanton). Gdy do strajku przystąpili także drobni kupcy i robotnicy, zamieszki nabrały charakteru ogólnospołecznej rebelii, której przewodzili intelektualiści, wśród nich, m.in. słynny pisarz Lu Xun. Na bazie Ruchu Czwartego Maja rozwinęły się poglądy determinujące artystyczne, polityczne i filozoficzne poszukiwania epoki, w tym koncepcja „chińskiego oświecenia”¹⁵. Pisał John K. Fairbank:

Zdumiewającą rzeczą był fakt, że na czele tego ruchu stali intelektualiści, którzy połączyli w antyimperialistycznym programie zarówno idee nowej kultury, nauki i demokracji, jak i nowy patriotyzm. (...) Wielką rolę w mobilizacji inteligencji odgrywała literatura, powieści i opowiadania w nowym języku literackim. (...) Oponowali przeciwko więzom systemu rodzinnego, domagali się prawa do odślaniania własnego wnętrza, w tym także do wolności seksualnej.¹⁶

O cechach charakterystycznych starożytnej cywilizacji pisał Mieczysław J. Künstler:

(...) kultura i cywilizacja chińska nie kształtowała się w izolacji, lecz powstawała na ważnym rozdrożu, gdzie łatwo było o rozprzestrzenianie się – jeśli już nie samych przedmiotów, to w każdym razie idei; (...) ci, którzy określali siebie jako „Chińczycy” nie zajmowali zwartej terytorium, lecz żyli wśród „barbarzyńców”, w stałej z nimi walce, ale też i w nieustannej potrzebie samookreślenia. Ci, którzy tak właśnie pojmują informacje źródłowe, uważają, iż zarówno konflikt zbrojny z ludami otaczającymi, jak i stopniowa ich asymilacja, wymagały uporczywego podkreślania własnej osobowości etnicznej, a nawet kultywowania poczucia wyższości¹⁷.

Te znamienne spostrzeżenia utrzymują się w mocy w odniesieniu do czasów zdecydowanie nam bliższych. Immanentna dla chińskiej cywilizacji potrzeba auto-określenia zyskała na progu XX wieku nowe kategorie, niespodziewanie dla niej samej została ujęta w ramy nowego systemu porównawczego. Co istotne, krystalizowała się ona także w wyniku potrzeby wyznaczenia efektywnych metod oraz długoterminowej strategii poskromienia chaosu, w którym społeczeństwo chińskie zanurzyło się na dekady (tzw. „100 lat narodowego upokorzenia”¹⁸). Dyskursy, koncepcje oraz wynalazki komunikacyjne, jakie trafiały na chińskie rozdroża wraz z kolonialnymi kupcami, imperialnymi żołnierzami, chrześcijańskimi misjonarzami oraz politycznymi agitatorami, odegrały

15 *The Chinese Enlightenment Movement/ Zhongguo qimeng yundong/ 中国启蒙运动* .

16 John K. Fairbank, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, tłum. Teresa Lechowska, Zbigniew Słupski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 248.

17 Mieczysław J. Künstler, *Mitologia chińska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 17-18.

18 *Bainian gouchi/ 百年国耻*.

kluczową rolę w procesie nowożytnego samodefiniowania się chińskiego narodu, społeczeństwa i państwa. Wydaje się, że zdolność chińskich intelektualistów do przeformułowania treści napływowych (nowatorskich) w duchu wartości i aspiracji lokalnych (tradycyjnych) również znacząco zaważyła na kierunku rozwoju owych autodefinicji. To *guoqing* („specyficzne warunki narodowe”, 国情) determinuje zakres, stopień oraz wpływ oddziaływania wartości zewnętrznych na konstrukcje ideowe i społeczne obecne już w kulturze chińskiej. *Guoqing* definiował Li Dazhao w 1914 roku:

Mówiąc o warunkach narodowych, musimy ściśle łączyć je z przeszłością. Istota warunków narodowych nie różni się niczym od istoty przeszłości. Jedyne co je odróżnia to czas – pierwsze jest współczesne, drugie minione, dawne. Istniejące w przeszłości warunki narodowe są dla nas obecnie historią; natomiast istniejące obecnie warunki narodowe, w przyszłości staną się historią¹⁹,

co komentuje Józef Pawłowski: *Stąd też Li Dazhao uważał, iż tradycyjna kultura chińska jest trwałym elementem warunków narodowych, odziedziczonych z przeszłości (...)*²⁰. To właśnie różne aspekty działania mechanizmu, jakim jest uwspólnienie zbiorowej pamięci o „minionym *guoqing*” i kolektywnego doświadczenia „aktualnego *guoqing*”, lokują się w centrum zainteresowania badaczy przyglądających się praktykom ideologicznym i artystycznym XX-wiecznych Chin.

Charakterystyczny dla studiów nad pojęciem narodu chińskiego jest *passus* z Künstlera: *ci, którzy określali siebie jako „Chińczycy”*, stoi za nim bowiem największy bodajże dylemat komentatorów i badaczy chińskiej kultury: kim byli, kim są, „ci, którzy określają się „Chińczykami”? Tok intelektualno-politycznej dyskusji z początku XX wieku zdominowały dwa główne paradygmaty, w ramach których chińscy myśliciele definiowali pojęcie narodu. W ujęciu wynikającym z tradycyjnej perspektywy kulturalistycznej (*culturalism*) podkreślano zdolność do asymilacji kulturowej jako esencjonalnej, chińskiej cechy narodowej. Ci zaś, którzy przyjmowali perspektywę nacjonalistyczną dążyli przede wszystkim do wyznaczenia uniemożliwiających transgresję granic tożsamości. Zarówno pomiędzy tymi perspektywami, jak i z ich kośćca, wynurzały się rozliczne identyfikacje społeczno-tożsamościowe, takie jak kosmopolityzm, anarchizm, indywidualizm, konstytucjonalizm i demokratyzm, czy wreszcie definicje marksistowskie, wszystkie na swój specyficzny sposób przepracowujące ten sam problem²¹. Im

19 Li Dazhao, *Guoqing* [*Warunki narodowe*], 10.11.1914, [w:] *Li Dazhao quanji* [*Zbiór dzieł Li Dazhao*], t. 1, Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang 1999, s. 691, tłum. Józef Pawłowski, cyt. za: Józef Pawłowski, *Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin. Wpływ tradycyjnej filozofii chińskiej na ideologię partii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 73.

20 Józef Pawłowski, tamże.

21 Zob. m.in. *The Modern Chinese State*, David Shambaugh [red.], University Cambridge Press, Cambridge 2000, szczególnie rozdział II: Ramon H. Myers, *The Chinese State during the Republican Era*, s. 42-72; Xu Jilin, *Historical Memories of May Fourth: Patriotism, but of what kind?*, tłum. Duncan Campbell, „China Heritage Quarterly” 2009, nr 17,

http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=017_mayfourthmemories.inc&issue=017, (dostęp: 06. 09. 2019).

głębszej zaś dezintegracji doświadczała chińska organizacja państwowo-społeczna, tym bardziej problem ten stawał się znaczący dla grup żywiących uświadomione, społeczne aspiracje (tj. aparat władzy, elity intelektualne, miejska burżuazja). Warto przywołać argumentację poruszaną w debacie toczącej się w pierwszych dekadach XX wieku, gdyż jej echa nie tylko wybrzmiewały w dyskursach okresu maoistowskiego i dengowskiego, ale także wyprodukowały narracje i schematy myślowe powracające w czasach współczesnych. Istotnym dopełnieniem wydaje się spuentowanie tak zarysowanych rozważań konkluzjami płynącymi z poglądów wyrażanych przez Mao Zedonga. Jeśli bowiem na poziomie ogólnym dziedzictwo intelektualne „chińskiego oświecenia” stanowi matrycę dla współczesnej chińskiej historii idei, to koncepcje sformułowane przez najważniejszego przywódcę partii-państwa wyznaczały społecznie akceptowane metody ekspresji w interesującym autorce okresie historycznym, w tym formułowanie celów i założeń „stylu *minzu*”.

W 1907 roku Zhang Taiyan²² na łamach emigracyjnego pisma „Minbao” podjął wysiłek skonstruowania takiej nazwy państwa chińskiego, która ugruntowana w historii geograficznej i uprawomocniona przez tradycję kulturową, wiązałaby także jego mieszkańców w ramach tożsamości narodowej. Esej Zhanga Taiyana silnie rezonował wśród myślicieli nacjonalistycznych, a czytany dzisiaj może wręcz wywoływać niepokój, jeżeli zdać sobie sprawę z pewnej konsekwencji przywódców chińskich w unifikacji różnorodnych grup społecznych przy użyciu już wówczas diskutowanych metod podporządkowania politycznego na drodze opresywnej asymilacji. Założenia myśli nacjonalistycznej zostaną omówione bardziej szczegółowo w dalszych partiach tego rozdziału, w tym momencie jednak warto przywołać szersze fragmenty eseju Zhanga Taiyana, traktując słowa tego pisarza jako znamienne dla XX-wiecznej myśli narodowej punkt wyjścia w dyskusji o narodzie (*minzu*):

Nazwa „Państwo Środka” (*Zhongguo* 中國) jest demarkacyjna w relacji do czterech punktów kardynalnych.
(...)

Jeśli ktoś używa nazwy „Państwo Środka” mówiąc o Ziemi Hanów, wtedy komanderie (*jun* 郡) i prefektury (*xian* 縣) okresu pre-Hanowskiego konstytuowałyby jej granice (...)

„Państwo Środka”, jeśli używane jako nazwa Ziemi Hanów, jest podziałem pomiędzy własną ziemią, a innymi krajami. Nazwa „Kraje Hua” (*zhuhua* 諸華) pochodzi od miejsca, w którym naród (*minzu* 民族) mieszkał najpierw.

(...) widzimy, że miejsca, w których rodzili się cesarze²³ i miejsca w głębi kraju, w których rządili nad ludźmi, konstytuują zasięg państwa.

22 章太炎 (właściwie Zhang Binglin/ 章炳麟), 1869-1936. Jako filolog poświęcał się studiom nad etymologią, jako filozof zaś zajmował się tradycjami myśli buddyjskiej. Antymandzurski, nacjonalistyczny rewolucjonista, redaktor magazynu „Minbao” wydawanego w Japonii. Skonfliktowany z Sun Yat-senem przez pewien czas popierał Yuana Shikaia, ale z nim także znalazł się w konflikcie. W latach 1917-1924 należał do Kuomintangu, z którego odszedł krytykując Chiang Kai-sheka.

23 Chodzi o legendarnych cesarzy: Yu (禹), Fuxi (伏羲), Yan (炎帝) i Żółtego Cesarza (黃帝).

Hua (華) było początkowo nazwą państwa, a nie nazwą rasy (*zhongzu* 種族), ale dziś stało się ogólnym terminem na oba.

(...) Jeśli chcesz poprawnej nazwy na Rasę, wtedy *Xia* (夏) jest najodpowiedniejszą. *Shuowen* 說文 powiada: „*Xia* – człowiek z Państwa Środka”.

Xia było początkowo nazwą narodu, a nie nazwą państwa, dlatego też mówimy „kraje *Xia*” (*zhuxia* 諸夏)

Później ziemię nazwano od narodu (...), jego prestiż i cywilizacja, która rozpostarła się u jego zarania, wykraczały daleko i szeroko, i tak naród otrzymał też nazwę Han.

Z tego powodu każda z nazw, *Hua*, *Xia* i *Han*, używana była konsekwentnie, aby denotować trzy warianty znaczenia. Ustanawiając Han jako nazwę rasy, znaczenie „kraju” jest tam zawarte, a użycie *Hua* jako nazwy państwa także inkorporuje rasowy sens słowa. Takie są powody dla używania nazwy *Zhonghua Minguo* 中華民國 – Republika Chińska.²⁴

Po pierwsze dostrzegamy, że opowieść o narodzie nabiera charakteru terytorialnego. Jej ramy określają granice geograficzne wywiedzione z historiograficzno-mitologicznej tradycji narracyjnej (miejsce narodzin cesarza to uświęcony punkt centralny, z którego chwała promieniście rozchodzi się po krainach poddanych cesarzowi). Chwyty retoryczne o charakterze naukowości (np. przywołanie państwowego podziału administracyjnego w określonym momencie historycznym) nie przysłaniają figury z grunty mitycznej, tj. przekonania o odwiecznej przynależności ziemi do narodu; wręcz przeciwnie – legitymizują ją. Przywołane fragmenty otwierają esej, którego *gros* poświęcone jest strategiom efektywnej praktyki postępowania z „innymi”, którzy znajdują się „wewnątrz” (*guonei*/ 国内), mieszkańcami peryferiów (muzułmanie²⁵, Mongołowie, Tybetańczycy), utraconych dominiów (Korea, Wietnam, Birma). Wreszcie Zhanga interesują relacje z europejskimi najeźdźcami. Dyskurs, który z dzisiejszej perspektywy jawi się jako rasistowski, przede wszystkim uwzględnia geopolityczne konteksty, w których funkcjonowali Chińczycy Han i pozostali mieszkańcy oraz sąsiedzi Chin, co istotne każda grupa definiowana tutaj jako „inni” wykazuje pewne ułomności moralne, intelektualne czy zapóźnienia cywilizacyjne. Przesłanki wywiedzione z tego rejestru wskazują, że dla trwania zagrożonej supremacji „chińskości”, realistyczne w kategoriach politycznych i konieczne w kategoriach egzystencjalnych, jest zneutralizowanie Mandżurów (obalenie dynastii i jej systemu) oraz zdominowanie muzułmanów, Tybetańczyków i Mongołów (utrzymanie terytoriów, które związały się z Chinami w toku historii dynastycznej). W myśli Zhanga, Hanowie tylko w ten sposób mogą zapewnić w tym momencie historycznym przetrwanie chińskiej cywilizacji, co dla pisarza oznacza, że po prostu muszą to zrobić. Nie ma w

24 Zhang Taiyan, *Explaining 'The Republic of China'*, tłum. Pär Cassel, „The Stockholm Journal of East and Asian Studies” 1997, vol. 8, s. 15-18, [pierwszy druk: Zhang Taiyan, *Zhonghua Minguo Jie*, „Minbao” [《民報》] 1907, 15 lipca, nr 15, wydane w Tokio].

25 W tłumaczeniu Pära Cassela używane jest słowo „Moslems”. Chodzi tu o Ujgurów z regionu Xinjiang (新疆). Zhang Taiyan określał regiony mongolskie, ujgurskie i Tybet jako „Trzy obszary peryferyjne” (*Three Peripheral Divisions*/ *Sanhuangfu*/ 三荒服).

tym względzie żadnej przestrzeni wahań, albowiem – co Zhang wyklądał przy pomocy metody przydawania „prawdziwych nazw rzeczom” – to Hanowie i ich kultura determinują jedność państwa i rasy oraz integralność tożsamościową ludzi zamieszkujących na całej rozciągłości geograficznej „Państwa Środka” („Ziemi Hanów”), są gwarantem bytu, dobrostanu i rozwoju kultury, czego Zhang Taiyan pragn doświadczyć w swej wyobrażonej Republice.

Radykalne poglądy Zhanga Taiyana, mimo że wpływowe, to jednak nie zdominowały powszechnych przekonań o charakterze i specyfice „chińskości” oraz „narodu chińskiego”. Niemniej, ich podstawowe założenie nie podlegało daleko idącej krytyce²⁶. Z cywilizacyjnej (w zakresie m.in. edukacji, technologii, administracji) przewagi Hanów myśliciele epoki wywodzili prawo tej grupy do konstruowania wzorców życia społecznego (w tym systemów władzy i wiedzy) oraz przewodzenia i podporządkowywania sobie tych wszystkich, którzy od czasów Żółtego Cesarza zamieszkiwali tereny szeroko pojmowanego Państwa Środka. Przy tym intelektualiści ci konstruowali takie schematy rozumowania, które w razie potrzeby uzasadniałyby w kontaktach międzynarodowych postawę wyższościowej wrogości bądź protekcyjnej otwartości na asymilację.

Julia Schneider, badaczka o szczególnej umiejętności syntezy złożonej materii, jaką jest referowana tu debata z zakresu historii idei, wskazuje pewne wynikające z niej konteksty, które rzutują na wspóczesn praktyk społeczną, a także wykonując prac historyczycyacji naświetla znaczące zjawiska ówczesne, które na ow debat bezpośrednio oddziaływały. *Minzu* rozumiane jest we wspóczesnych Chinach jako „narodowość”, czy ściślej rzecz biorąc „grupa etniczno-narodowa”²⁷, w obszarze referencyjnym tego słowa znajduje się więc także pojęcie „mniejszości etnicznej” (*shaoshu minzu*/少数民族)²⁸. Jakkolwiek Zhang Taiyan wskazywał na czasy sprzed nastania Dynastii Han jako historyczny początek narodu, to Schneider (która wielokrotnie czyni zastrzeżenie, że nowożytna kategoria „narodu” nie jest jej zdaniem aplikowalna w historii Chin cesarskich) za historyczną epok przełomową dla procesu „unarodowienia” (*nationalization*) Państwa Środka postrzega czasy, kiedy to mandżurska Dynastia Qing doprowadziła do upadku hanowskiej Dynastii Ming (1644). Zdobywcy Mongolii (1593/1691) przejęli wówczas władz nad tzw. „Chinami włciwymi”²⁹. O ile w granicach administracji Mingowskiej w naturalny sposób przeważali Hanowie posługujący się językiem chińskim w mowie i piśmie, to o specyfice państwa

26 Akceptował je m.in. Mao Zedong. Zob. Mao Zedong, *To the Glory of the Hans*, https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-6/mswv6_03.htm, (dostęp: 10. 02. 2016), [pierwszy druk: Mao Zedong, *The great union of the popular masses*, „Hsiang-chiang p'inq-lun” 1919, nr 2-4 (lipiec/ sierpień)].

27 Julia Schneider, *Nation and Ethnicity...*, dz. cyt., s. 3.

28 Julia Schneider, tamże, s. 17.

29 *China proper/ Zhongguo benbu*/中国本部. W wieku XVIII dokonało się zaś podbicie Tybetu (1720) i Wschodniego Turkiestanu – dzisiejszego Xinjiangu (1720, 1757-1758).

Qingów stanowiła wieloetniczność, tak na poziomie symbolicznym (pochodzenie Dynastii), jak i polityczno-administracyjnym (polityką imperium był podbój, którego trwałość gwarantowali lokalni urzędnicy komunikujący wolę cesarza swym rodakom we własnym języku i w zgodzie z własnymi tradycjami).

Jak wskazuje James Leibold nie jest możliwym rozważanie „problemu narodu” z pominięciem refleksji nad „problemem granicy”, w związku z czym wprowadza on koncept *podległego 'znanego Obcego'* [familiar Other] w kontrze do *nadrzędnego 'nieznanego Obcego'* [superior 'alien Other']³⁰. Tezy Leibolda odnoszą się do rejestrów znaczeń i zachowań oraz koncepcji tożsamościowych, które wzajemnie warunkują obrazy grupy dominującej i grup poddanych dominacji. Wyobrażenie Hanów o swej własnej potędze, stało się dążeniem i samo-obrazem Mandżurów. Przekonanie Mandżurów o potężnym narzędziu politycznym, jakim jest wieloetniczność „wielkich Chin”, stało się jednym z kluczowych elementów autodefinicji Hanów. Pasem transmisyjnym dla tych tożsamościowych negocjacji byli myśliciele, pisarze i poeci, wysocy rangą urzędnicy, filozofie i artyści – grupa *literati*³¹, czyli intelektualisci epoki cesarskiej, stojący na straży tradycji, twórcy kultury z założenia poszukujący perfekcji estetycznej, umysłowej i moralnej w ideach cykliczności, harmonii, reprodukcji³². Brutalna dezintegracja tak ukonstytuowanych obrazów i definicji uświadomiła intelektualistom nowej ery, że petryfikacja takiego modelu tożsamościowego państwa i jego mieszkańców przyniosła katastrofę. Cesarskie centrum okazało się dysfunkcyjne, a o losach mieszkańców „Ziemi Hanów” decydowali „nieznani Obcy”: *Najpilniejszym pytaniem w tym czasie było to o znaczenie „Chin”. Podczas gdy „każdy kraj walczył, aby wyprzedzić pozostałe”, w Chinach jednostki przychylnie reformom nagle zrozumiały, że „Chiny” nigdy nie istniały*³³.

Opozycyjność paradygmatów kulturalizmu i nacjonalizmu to konstrukcja pozorna, czy może raczej nadmiernie upraszczająca mapę chińskich światopoglądów. Znajduje ona wprawdzie pewne uzasadnienie w ówczesnym kształcie sceny polityczno-intelektualnej. Pojęcie kulturalizmu wynika

30 „Problem narodu”: *national question, minzu wenti/ 民族问题*. „Problem granicy”: *frontier question, bianjie wenti/ 边界问题*. James Leibold, *Reconfiguring Chinese Nationalism: How the Qing Frontier and its Indigenes Became Chinese*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007, s. 6f, cyt. za: Julia Schneider, *Early Chinese Nationalism: The Origins under Manchu Rule*, [w:] *Interpreting China as a Regional and Global Power. Nationalism and Historical Consciousness in World Politics*, Bart Dessein [red.], Palgrave Macmillan, London 2014, s. 8.

31 *Literati*, czy „kształceni malarze” (*wenrenhua/ 文人画*), tj. artyści wykształceni w tradycyjnym systemie chińskiej edukacji urzędniczej. Byli oni nie tylko malarzami, ale też znawcami konfucjanizmu praktykującymi poezję, kaligrafię, malarstwo, muzykę i klasyczną grę *weiqi* (围棋, znana jako go). Zob. Jin Yong, *Arts in China*, tłum. Wang Pingxing, Zhao Xiufu, China Intercontinental Press, Beijing 2009, s. 42-79.

32 Zhao Gang *dostarczył, że cesarze Qing wykazywali szerokie rozumienie „Chin” (zhongguo, zhonghua, zhongxia), co zostało „przyjęte przez hanowskich literati (...), mocno wpływało na postrzeganie ich własnego kraju przez Chińczyków Han*”, Julia Schneider, tamże, s. 16.

33 Liu Xiaoyuan, *From „Five Imperial Domains” to a „Chinese Nation”: A Perceptual and Political Transformation in Recent History*, [w:] *Ethnic China. Identity, Assimilation and Resistance*, Li Xiaobing, Patrick Fuliang Shan [red.], Lenxington Books, London 2015, s.33.

z praktyki społeczno-kulturowej usankcjonowanej politykami kolejnych chińskich dynastii, koncept nacjonalizmu zaś jest na wskroś modernistyczny. Ponadto pisarze polityczni przełomu XIX i XX wieku, przemieszczający się po *continuum* pojęć i perspektyw, nierzadko toczyli ze sobą zacięte pojedynki na słowa, które miały moc bezpośredniego oddziaływania na faktyczne decyzje przywódców, tezy ich zatem wybrzmiewały kategorycznie i konfrontacyjnie. Pozbawione znaczenia bieżącego sporu politycznego (analizowane z perspektywy historycznej), okazują się jednak koncepcjami do pewnego stopnia komplementarnymi³⁴. Pisze Julia Schneider:

Kulturalizm stawia Chińczyków w kulturowym centrum świata, a przynajmniej Azji Wschodniej, i zakłada, że wszyscy nie-Chińczycy (barbarzyńcy) automatycznie dążą do tej kultury i mogą być przez nią odmienieni. Zmienność ta była symbolizowana w treści motta 'używaj *Xia*, aby zmienić *Yi*' (*yong Xia bian Yi*), zaczerpniętego z dobrze znanego passusu z filozoficznego dzieła *Mengzi* (4 w.p.n.e.), co wskazuje na zaadoptowanie tego konceptu jeszcze w okresie Królestw Walczących. W czasach późnego cesarstwa *Xia* było interpretowane jako Chińczycy, a *Yi* jako mieszkający wewnątrz państwa Qingów nie-Chińczycy³⁵.

Przekonanie o chińskiej wyjątkowości i supremacji kulturowej stymulował konfucjański ład społeczny. Nie tylko petryfikował on wzorce grupowych zachowań jako uświęcone rytuały, a relacje międzyludzkie hierarchizował w ramach systemu cnót i powinności, ale legitymizował też metodę awansu społecznego jako jednocześnie inkluzywną i elitarną. Awans w konfucjańskiej strukturze władzy (jak choćby dostęp do godności urzędniczych) okupiony był ogromnym wysiłkiem intelektualnym i finansowym, ponoszonym nierzadko przez całą rodzinę (klan), ale etniczność spoza grupy Han nie wyłączała tej możliwości. Najdobitniejszym przykładem takiego stanu rzeczy były okresy panowania nie-Hanowskich dynastii. Mówiąc obrazowo: władcy o „barbarzyńskiej” proveniencji mogli uzyskać przychyłność niebios i przejąć ster władzy na stulecia. Mimo przewag militarnych nie podejmowali oni jednak prób usankcjonowania własnej, rdzennej kultury jako górującej nad kulturą Hanów – na jej bowiem wzorcach i rytuałach zasadzał się porządek społeczny gwarantujący ich władzę. Konfucjańska organizacja społeczna zakładała współzależność losów wszystkich i wszystkiego „pod tym samym niebem” (*All-under-Heaven*, *tianxia*/ 天下), „chińskość” odnajdywana zatem była w tkance kulturowej, wspólnym systemie przekonań i wierzeń oraz tradycyjnych sposobach ich ekspresji.

Perspektywa tradycjonalistyczna przydawała potężną moc asymilacyjną³⁶ „chińskości” jako nadrzędnej jakości cywilizacyjnej, tak przekonywał jeden z największych myślicieli politycznych i historyków epoki, Liang Qichao³⁷. Udany proces asymilacji przebiegał poprzez absorpcję kryteriów

34 Zob. Julia Schneider, *Early Chinese Nationalism...*, dz. cyt.; Julia Schneider, *Nation and Ethnicity...*, dz. cyt.; James Townsend, *Chinese Nationalism*, dz. cyt.; Joseph R. Levenson, *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, California University Press, Berkeley, Los Angeles 1968.

35 Julia Schneider, *Early Chinese Nationalism...*, dz. cyt., s. 10.

36 *Chinese assimilative power/ Zhongguo tonhual/ 中国同化力*.

37 梁启超, 1873-1929; polityk, historyk, uczeń Kanga Youweia. W 1902 roku opublikował „Nową historiografię”

etniczności takich jak język, pismo oraz tradycja³⁸. Proces ten, zdaniem Lianga, determinował przyszłość Chińczyków jako drogę „wielkiego nacjonalizmu” (*da minzu zhuyi*/民族主义):

(...) przyszłe chińskie państwo narodowe [*nation-state*] powinno obejmować całość terytorium qingowskiego imperium i wszystkie jego pięć grup etnicznych. A zatem, sentyment do wielkiego nacjonalizmu polega na tym, że wszyscy mieszkający „wewnątrz kraju” (*guonei*) czują się jednym narodem, podczas gdy poczucie małego nacjonalizmu to uczucie, jakie Chińczycy [*Chinese people*] żywią wobec wewnątrzqingowskich [*inner-Qing*], niechińskich [*non-Chinese*] ludów³⁹.

Kulturalizm więc mógł stanowić stabilny, konserwatywny fundament dla nowoczesnej myśli o państwie, rozważań, które podjęłyby problem palącej potrzeby modernizacji społecznej. Dynastia mandżurska uporczywie nie dostrzegała technologicznego i ekonomicznego zacofania struktur państwowych (np. w wojsku, służbie dyplomatycznej, systemie edukacji). Kolejne generacje intelektualistów okresu „chińskiego oświecenia” dążyły zaś do inkorporacji wzorów obcych (nabytych w kontakcie z potęgami kolonialnymi, tak na ziemi chińskiej, jak i podczas podróży zagranicznych), która nie zaprzeczałaby jednak poczuciu chińskiej wyjątkowości. Na początku XX wieku, głębokie i na różne sposoby racjonalizowane, przekonanie o supremacji chińskiej cywilizacji stało się bowiem racją (zdezintegrowanego) stanu, terminem ogólnym zawierającym w sobie rozgałęzione, czasem sprzeczne, nierzadko utopijne treści. W swym generalnym znaczeniu przekonanie to spajało jednak skonfliktowane grupy społeczne, skazane przez nieudolną władzę i obce potęgi na długotrwałe poczucie egzystencjalnego upokorzenia. Ten wątek refleksji stanowi o jednym z zasadniczych argumentów, które uprawomocniają tezę o integralnym charakterze tranzykcji perspektywy kulturalistycznej w nacjonalistyczną, jak pisze James Townsend:

(...) Wkroczenie Chin w świat niepodległych państw narodowych było niezwykle wydłużone i traumatyczne ponieważ wymusiło ono na Chińczykach odrzucenie ich starożytnej, kulturowej tożsamości i zaadaptowanie nowej, spolitycyzowanej. (...) ów długi, bolesny 'kryzys tożsamości' czyni współczesny chiński nacjonalizm niezwykle intensywnym, u krańca kryzysu stając się swoistą religią nowoczesnych Chin⁴⁰.

Na tym etapie rozważań jasnym jest już, że definicja zjawiska chińskiego nacjonalizmu przyjmie postać zmienną, różnorodną, a w istocie stanowi przedmiot odrębnego i obszernego działu badawczego. Propozycje Jamesa Townsenda, Julii Schneider i Williama A. Callahana wykazują

(„Xinshixue”), dzieło nowatorskie pod względem intelektualnym i metodologicznym. Liang twierdził, że choć jej [siły asymilacyjnej - dop. OB] użycie często było nieuświadomione, to była ona jednak tak potężna, że nie-chińskie ludy wchodzące w kontakt z Chińczykami nie mogły uciec przed asymilacją. Konkludował on, że jedynie Mongołowie opierali się asymilacji, lecz wszyscy pozostali, tak zwycięzcy, jak i zwyciężeni, nie mogli utrzymać własnej kultury i prędzej czy później „rozpływali się” wśród Chińczyków. Julia Schneider, *Nation and Ethnicity...*, dz. cyt., s. 10.

38 Język, pismo oraz tradycja: *yuyan wenzi fengsu*/ 语言文字子风俗. Julia Schneider, *Early Chinese Nationalism...*, dz. cyt., s. 23. Tak zarysowany mechanizm jest naturalnie uproszczeniem rozważań szczegółowych Lianga Qichao i zwolenników oraz kontynuatorów jego idei. Brak tu jednak miejsca dla wnikliwego przedstawienia tez tych myślicieli.

39 Julia Schneider, tamże, s. 17.

40 James Townsend, *Chinese Nationalism*, dz. cyt., s. 102.

znaczące różnice w konceptualizowaniu problemu i aplikowanych metodologiach, ale wydaje się, że porównawcze spojrzenie na konkluzje tych badaczy pozwala wyeksponować konstytutywne składniki chińskiego nacjonalizmu. Townsend akceptuje *możliwość przed-nowoczesnego nacjonalizmu*, czyni tak, bowiem przyjmuje następującą definicję narodu: (...) *naród jest wspólnotą kulturową, która jest lub próbuje się stać również wspólnotą polityczną*⁴¹. Punktem dojścia w jego rozważaniach jest analiza struktury pojęcia nacjonalizmu funkcjonującego po 1949 roku. Interesuje go zatem proces, w wyniku którego tożsamość polityczno-kulturowa stała się tożsamością państwowo-partyjną. Za naczelne wyzwanie, jakie stanęło w tym zakresie przed współczesnymi przywódcami politycznymi, Townsend uznaje doktrynalne pogodzenie dwóch sprzecznych racji: kwestii obywatelstwa i etnicznego nacjonalizmu⁴². W czasach późnego cesarstwa istotnym przedmiotem refleksji nad pojemnością i specyfiką pojęcia „narodu” były próby ustalenia statusu nie-Hanów w modelu zrównującym „chińskość” z Hanowską tradycją. Co więcej, w nowych ramach teoretycznych próbowano także określić identyfikacje oparte o lokalność, wynikające z religijnego wręcz przywiązania do miejsca urodzenia własnego lub przodków. Współcześnie zaś problem ten wydaje się jeszcze szerszy, dodatkowo obejmuje on bowiem stosunki państwa-partii z rodakami (*tongbao/ 同胞*), tj. Hanami, jak i nie-Hanami, mieszkającymi na Tajwanie, w Hong Kongu i Makao oraz tzw. „zamorskimi Chińczykami”. Na przestrzeni kolejnych dekad partia-państwo dostosowuje współczesne warunki narodowe do matryc tożsamościowych wypracowanych w toku XX-wiecznego zwrotu nacjonalistycznego. Nadal pozostają więc w mocy, obecne już wtedy, nierozwiązywalne pęknięcia i zdumiewające paradoksy, jak choćby polityczna wola pełnej unifikacji jednostek afirmujących różnorodność (miejsca urodzenia, statusu w hierarchii, dialektu, ceremoniałów i przyzwyczajzeń artystycznych)⁴³.

Nacjonalizm jako integralny element procesów budujących wspólnotę narodową (*nation-building*), Julia Schneider postrzega w kategoriach *dyskursu* oraz *jako bazę dla obrazu przyszłego państwa narodowego [nation-state]*⁴⁴. W wymiarze historii społecznej, badaczka zauważa fundamentalną rolę, jaką w upowszechnieniu się tego dyskursu odegrały wyłaniające się w Chinach

41 James Townsend, tamże, s. 105, 104.

42 *Po pierwsze, państwowy nacjonalizm zdominował oficjalną doktrynę, znacząc najważniejsze rządowe oświadczenia i polityki, lecz sprzeczności pozostają obecne w państwowej definicji obywatelstwa i jej niemożności bądź niechęci do porzucenia czy stłumienia etnicznego nacjonalizmu.* James Townsend, tamże, s.116.

43 *Większość Chińczyków Han nigdy nie porzuciła preferencji ku monokulturalizmowi. Dla wielu, pozostawał on orientacją silną i wartościową, która wciąż kształtuje etniczną strategię narodowego przywództwa Chin. Skutkuje to serią paradoksów, zgodnie z którymi Partia Komunistyczna uznaje ważkość różnorodności kulturowej, a jednocześnie stara się wprowadzić zmiany instytucjonalne, które różnorodność kulturową pomiędzy grupami rozmywają.* William Jankowiak, *Ethnicity and Chinese identity: ethnographic insight and political positioning* [w:] *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, Kam Louie [red.], Cambridge University Press, Cambridge 2008, s 93.

44 Julia Schneider, *Early Chinese Nationalism...*, dz. cyt., s 8.

praktyki kapitalizmu druku (*print capitalism*⁴⁵). Pewne zasadnicze różnice w formowaniu się koncepcji nacjonalizmu w Chinach i na Zachodzie sprawiły, że euroatlantyckie modele analizy zjawiska nie przystają do obserwowanych w Państwie Środka faktów społecznych i ich kulturowych wyrazów. Napływowa proveniencja tego kierunku myślowego⁴⁶ oraz fakt, że w odróżnieniu od innych centrów kulturowych epoki, Chiny nie wprowadziły modernizacji w oparciu o procesy industrializacji, wymogły na myślicielach przeformułowanie założeń koncepcji nacjonalistycznych, tak aby były one czytelne, akceptowalne i poruszające dla społeczeństwa budującego wspólnotę narodową w epoce kryzysu. Te spostrzeżenia Julii Scheider wydają się szczególnie inspirujące dla zrozumienia roli dyskursu nacjonalistycznego w chińskiej doktrynie komunistycznej.

Wstępna identyfikacja tożsamościowa chińskiego społeczeństwa wiązała się z przekonaniem o wyjątkowości i prymacie własnej cywilizacji, a jednym z zasadniczych jej elementów była obojętność, a czasem wręcz sprzeciw wobec wynalazków kulturowych i intelektualnych pochodzących z zewnątrz. Kluczem dla absorpcji jakichkolwiek nowych wzorców stało się zatem wezwanie do zachowania „chińskiej esencji” (*guo cui/ 国粹*), a pożądanym kierunkiem modernizacyjnym, sinizacja. O tych uwarunkowaniach myśli narodowej mowa będzie w części poświęconej animacji malarskiej tuszu i wody – w tym bowiem obszarze maoistowskiej produkcji filmowej doszło do zupełnie unikatowego zjawiska, jakim jest uczynienie z gruntu filozoficznej refleksji metodą twórczości filmowej, realizowanej w ramach systemu studyjnego. W duchu założeń ruchu Nowej Kultury rewolucyjne prądy intelektualne rozlewały się po całym kraju dzięki wzmożonej działalności drukarskiej, którą wspierała reforma języka i pisma zrywająca z ekskluzywnym, archaicznym dyskursem ksiąg klasycznych. Głównym odbiorcą tej dyskusji były elity, tj. kadry urzędnicze, członkowie społeczności uniwersyteckich i burżuazja (formacja będąca ciągle jeszcze świeżym zjawiskiem społecznym), proletariats zaś prawie w ogóle nie istniał poza największymi ośrodkami miejskimi. Reasumując ograniczenia dyfuzji idei poprzez druk uwzględnić ponadto należy niezwykle wysoki ogólny poziom analfabetyzmu. Stąd też nowy język rewolucji, której celem było objęcie szerokich mas społecznych, musiał dostosować się do tradycyjnych form ekspresji, kultywowanych przez masy ludowe, zakorzenione w swojej lokalności. Ten warunek bardzo szybko zrozumieli myśliciele marksistowscy oraz działacze Partii

45 W tej koncepcji tworząca naród grupa stanowi wyimaginowaną wspólnotę odnajdującą klucz swej tożsamości w wspólnym języku i prasie oraz literaturze, której dyseminacja odbywa się poprzez narzędzia rynku kapitalistycznego. Zob. Benedict R. Anderson, *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London, New York 1983; Christopher Reed, *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*, UBC Press, Vancouver, Toronto 2004.

46 Myśl japońska oraz wpływy europejskie ukształtowały wczesne chińskie dyskursy nacjonalistyczne. Zob. m.in. Julia Schneider, *Early Chinese Nationalism...*, dz. cyt.

Komunistycznej. O dostrzeżeniu przez pionierów chińskiego komunizmu relacji pomiędzy tradycyjną kulturą ludową, a potencją rewolucyjnej myśli narodowej w latach dwudziestych pisze Józef Pawłowski:

Badania te miały na celu: po pierwsze dać nowe, krytyczne spojrzenie na tradycję z perspektywy materializmu historycznego oraz dialektyki marksistowskiej, po drugie, wydobyć te elementy, które mają charakter nie tylko antyfeudalny, ale i kluczowy dla cywilizacji chińskiej oraz podkreślić ich uniwersalność, a także te, które w odpowiedni sposób można połączyć z doktryną marksizmu.⁴⁷

Mao Dun (茅盾) oraz Fan Wenlan (范文澜) rewidowali dzieła literatury klasycznej poszukując w niej elementów tradycji ludowej; sam Mao Dun badał tańce, poezję, pieśni oraz teatr ludowy; Guo Moruo (郭沫若) prowadził badania nad charakterem wczesnego ustroju feudalnego w starożytnych Chinach. Wypracowane wówczas metody i pojęcia złożono w tzw. system „krytycznej kontynuacji tradycji” (*pipan jicheng*/ 批判继承), ten zaś stał się w latach 30. XX wieku fundamentem zasady czerpania ze spuścizny kulturowo-cywilizacyjnej, jaką przyjęła KPCh⁴⁸. Analizy Julii Schneider ujawniają kolejne pole doktrynalnych pęknięć i paradoksów, to mianowicie, na którym widoczna staje się warunkowość chińskiego nacjonalizmu, a w istocie tkwiąca w tej koncepcji potencja modalności:

Jednakże, wczesny chiński nacjonalizm reprezentował odgórnie narzucony proces, a nacjonalistyczni myśliciele byli tego świadomi lub przynajmniej takimi się stali po 1911 roku, kiedy to zostali zmuszeni do zaakceptowania faktu, że uczucia nacjonalistyczne nie były automatycznie odczuwane przez byłych poddanych cesarstwa Qingów. Niemniej, zakładali oni, że pewne pasywne odczucia społeczności mogą być pobudzone przynajmniej wśród Chińczyków, szczególnie przy pomocy narracji historycznych⁴⁹.

William A. Callahan rozważa współczesny nacjonalizm chiński jako zbiór dyskursów funkcjonujących w sferze publicznej, praktyk kulturotwórczych oraz schematów narracyjnych organizujących myślenie historyczne i polityczne. Horyzont badań, jaki kreśli, wykracza poza rekonstrukcję tropów wiążących nacjonalizm z patriotyzmem, szowinizmem i kulturowym pragmatyzmem. Badacz ten stawia bowiem pytanie o możliwość samokrytycyzmu jako procesu równoważnego z odczuwaniem dumy i podmiotowości w rezultacie bycia częścią konkretnego narodu. Interesuje go hegemonia „narracji o narodowym upokorzeniu”:

Określa ona modularną formę nacjonalizmu, specyficzną narrację historyczną, którą wytwarza państwo narodowe [*nation-state*] z okresów cesarstwa i wojny domowej. Interesująco, owa specyficzna narracja obejmuje złożone relacje ja/inny. Narodowe upokorzenie łączy wszystkich Chińczyków w akcie, który jest jednocześnie krytyczny i samokrytyczny. Chiny nie tylko potrzebują „innej” Japonii i Zachodu, ale także

47 Zob. Józef Pawłowski, *Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 67.

48 Zob. tamże, s. 68-69. Badania nad kulturą i lokalnymi tradycjami na gruncie myśli marksistowskiej w latach dwudziestych prowadził też Mao Zedong. Zob. też: tamże, s. 67, 88-89.

49 Julia Schneider, *Early Chinese Nationalism...*, dz. cyt., 25

poprzez drogę samokrytycyzmu „innych” samych siebie: narodowe upokorzenie jest niezbędne dla narodowego ocalenia⁵⁰.

Dla Callahana zdumiewająca (dla badacza z Europy Środkowo-Wschodniej zdecydowanie mniej) jest skłonność chińskiej sfery publicznej i ekspresji kulturowej do pławienia się w narracjach oraz artefaktach, które w zbiorowych wyobrażeniach minionych katastrof znajdują źródło upodmiotowienia. Schemat narracyjny o niepohamowanej sile narodzonej z głębokiej słabości⁵¹ reprodukowany jest w kulturze popularnej, oficjalnej historiografii czy muzealnictwie pod wszystkimi „chińskimi szerokościami geograficznymi” (przy uwzględnieniu oczywiście partykularnych różnic; w inny sposób o zerwaniu z epoką „100 lat upokorzenia” opowiada ChRL, inaczej zaś Hong Kong czy Tajwan). Callahan podobnie do innych badaczy rozpoznaje ważkość wieloetniczności i lokalnie warunkowaną wariantywność identyfikacji. Z tych jego rozważań można wysnuć wniosek, że chińskie konceptualizacje myśli narodowej, mimo iż zakładają modele unifikacji społecznej w ramach tradycji Han, nie są przejawem myślenia wsobnego bądź izolacjonistycznego. Krystalizują się w wyniku procesów wewnętrznych, warunkowanych tradycją (takich jak asymilacja, czy ustalenie wzorców wspólnotowości różnorodnych grup z uwagi na współzależność i związaną terytorialnie), jak i zewnętrznych, warunkowanych globalizacją (modernizacja, demokratyzacja, rewolucja). Tok każdego z tych procesów zakłada wytworzenie specyficznego i pożądanego w danych warunkach obrazu „chińskości”, którego głównymi odbiorcami nie mają być wcale Chińczycy (ci wiedzą, na czym polega „chińskość”), ale ci, którzy z Chińczykami wchodzi w relacje.

Narracje upokorzenia i ocalenia stanowią bliźniacze i wzajemnie się warunkujące praktyki zbiorowej wyobraźni, obie wymagają wytworzenia podwójnego obrazu samego siebie (upokorzonego/zwycięskiego) oraz wroga (zdobywcy/uciekającego tchórze). W rozdziale pierwszym omówiony został fenomen ideologiczno-artystyczny, polegający na włączeniu się grafików (przyszłych animatorów) w działalność Ruchu Narodowego Ocalenia. Wraz z zaostrzeniem się sytuacji politycznej (inwazja japońska), ich aktywność nabrała charakteru militarnego. Mobilizacyjne rysunki patriotyczne bądź karykatury zwalczające wrogów wizualnym szyderstwem i słowną obelgą, stanowiły jeden z trybów wielkiej maszyny produkcji kultury, której działanie wspierali właściwie wszyscy chińscy intelektualiści (naturalnie z wyłączeniem tych, którzy zdecydowali się na kolaborację z Japończykami). Ruch ten powstał na fundamencie myśli nacjonalistycznej, która w swojej wczesnej fazie nabrała charakteru rewolucyjnego (walka o nowy

50 William A. Callahan, *National Insecurities...*, dz. cyt., s. 207.

51 Callahan używa tu metafory „opowieści o upadku i wzroście” [*fall-and-rise story*], co jest znamienną inwersją typowej, zachodniej narracji historycznej o wzroście i upadku [*rise-and-fall story*]. William A. Callahan, *National Insecurities...*, dz. cyt., s. 202.

system), antykolonialnego (walka z „nieznanymi Obcymi”) i antyimperialnego (walka z mandżurską dynastią Qing), a jako taka zawierała też w sobie komponent szowinistyczny.

Ruch Narodowego Ocalenia był wspólnym osiągnięciem działaczy i sympatyków obu dominujących i radykalnie ze sobą skonfliktowanych partii – Kuomintangu i KPCh. Zawiązanie tego sojuszu miało swoje konkretne motywacje polityczne⁵², ale kompromis ten wymagał również ideologicznego zawieszenia broni. Płaszczyzną, na której porozumienie takie mogło się zrealizować była doktryna Sun Yat-Sena, przede wszystkim zawierająca w sobie trzy zasady ludu (*sanmin zhuyi*/ 三民主义): nacjonalizm (*minzu*/ 民族), ludowładztwo (demokracja, *minzhu*/ 民主) oraz dobrobyt ludu (nacjonalizacja, *minsheng*/ 民生). W ramach zasady nacjonalizmu Sun Yat-Sen rozpoznawał pięć narodowości (Hanowie, Mandżurowie, Mongołowie, Turkmeni⁵³ i Tybetańczycy) jako zjednoczonych, równoprawnych obywateli Republiki, będącej gwarantem ich bezpieczeństwa. Zjednoczenie terytorialne i prawne automatycznie pociągało za sobą unifikację według jednego wzorca kulturowego (*zjednoczyć wszystkich ludzi w jedną kulturową i polityczną całość, ukonstytuować jeden naród na przykład pod nazwą 'Chunghua' – lub Chiny*)⁵⁴. Potęgą narodu zasadzała się na jego liczebności (Sun pisał o czterystu milionach) oraz imperatywie zbiorowego pobudzenia uczucia wspólnotowości (*Chiny uprzednio upadły ponieważ nie wiedziały, że upadają, a więc odzyskanie utraconego ducha narodowego jest sprawą życia i śmierci. Jedynym narodem, który może ocalić Chiny są same Chiny*)⁵⁵. Naturalnie też zasada nacjonalizmu afirmowała dziedzictwo przeszłości (*Jest jednakże niezbędnym, aby Chiny starały się zachować ich starożytną moralność*)⁵⁶. Demokratyzm postulowany przez Sun Yat-Sena nie był prostą kopią zachodniego trójpodziału władzy i procedur instytucjonalnych, ale znaczącym rozwinięciem tego systemu, który aplikowalny byłby w post-feudalnych Chinach. Poglądy gospodarcze założyciela Kuomintangu wyrażały się zaś w postulatach ograniczających działanie kapitalizmu i monopoli, zerwanie niekorzystnych traktatów międzynarodowych, industrializację i potrzebę redystrybucji ziemi. Program polityczny Sun Yat-Sena stanowił więc pewnego rodzaju skondensowane podsumowanie ówczesnych dyskusji polityczno-społecznych, był ekstraktem najistotniejszych tez i konstruktywną propozycją rozwiązania najbardziej żywotnych problemów systemowych. Zawierania polityczne nie pozwoliły na realizację tego programu. Sun dzierżył ster władzy bardzo krótko, do końca życia prowadził jednak rewolucyjną walkę polityczną, organizował ekspedycje zbrojne, a do utrzymania

52 Powody, dla których Kuomintang i KPCh współpracowały ze sobą w latach dwudziestych oraz 1937-1945 przede wszystkim zawierały się w sojuszu z Kominternem, jaki Sun Yat-sen zawarł na przełomie lat 1922 i 1923, a także inwazją japońską z 1937 roku.

53 W przekładzie angielskim pojawia się termin „Tartars”. Zob. Sun Yat-sen, *Dr. Sun Yat-Sen: His Life and Achievements*, The Publicity Department of the Central Executive Committee, Shanghai Mercury, Shanghai 1925[?].

54 Sun Yat-sen, *Nationalism for the People* [w:] tamże, s. 15.

55 Tamże, s. 16.

56 Tamże.

swej władzy wojskowej wykorzystywał aparat propagandy.

Działalność Ruchu Ocalenia Narodowego, którego żołnierze maszerowali nierzadko unosząc nad sobą sztandar ze sloganem „nigdy nie zapomnijcie 100-letniego poniżenia”, zakorzeniła się w zbiorowej pamięci o latach wojny. Na poziomie ideologii ruch ten czerpał z dorobku intelektualnego wczesnej Republiki, niemniej czynił to w granicach akceptowalnych dla zwaśnionych stron konfliktu politycznego. O jego roli zadecydowały przede wszystkim działania podejmowane na poziomie praktyki konspiracyjno-militarnej i w sferze retorycznej (propagandowej). W obu tych wymiarach postawy patriotyzmu, heroizmu, jednoznaczne definicje antyimperialne i antyjapońskie, zaczęły przyćmiewać konserwatywne ujęcia gloryfikujące tradycję Hanów jako wyidealizowaną, archaiczną i odległą perspektywę powolnych procesów asymilacyjnych. Nowe społeczeństwo chińskie nie mogło już dłużej czekać na zmiany, przywódcy polityczni zdołali przekonać masy, że rewolucja to jedyna droga do narodowego zbawienia.

Eseistyka oraz deklaracje Mao Zedonga przesyczone są retoryką nacjonalistyczną o charakterze rewolucyjnym. Najistotniejsze dla rozwoju doktryny teksty Mao powstały jeszcze przed 1949 rokiem, ale tutaj przywołane zostaną konceptualizacje odnoszące się do problematyki narodu, mniejszości narodowych oraz nacjonalizmu, które wyrażał on w latach pięćdziesiątych, a więc w momencie historycznym, w którym animacja „wkroczyła na drogę *minzu*” (1956/57). Skoro zakres referencji tych znaczeń naczelnych dla organizacji społeczno-państwowej podlega ciągłym aktualizacjom, warto odnosić się do tych wypowiedzi, które w danym momencie zarówno kształtowały, jak i dawały świadectwo bieżącemu ich pojmowaniu. Spośród licznych pism Mao autorka odnosić się tu będzie do przemówienia przed Politbiurem z kwietnia 1956 roku „O dziesięciu najważniejszych relacjach” oraz przemówienia „O pracy propagandowej”, wygłoszonego na ogólnonarodowej konferencji partyjnej w marcu 1957 roku. W okresie tym z zarządzenia Mao, Partia zainicjowała „Kampanię 100 kwiatów”, mającą na celu oczyszczenie atmosfery politycznej po napięciach, jakie wywołały procesy destalinizacyjne w Związku Radzieckim (luty 1956), usunięcie odwołania do „myśli Mao Zedonga” ze statutu KPCh oraz wstrzymanie promowanych przez Przywódcę nowych polityk gospodarczych (jesień 1956). Wielki Sternik potrzebował „przegrupowania” w szeregach kadr partyjnych. Masowy ruch krytyki działań i polityk KPCh oraz samokrytyki składanej przez winnych zaniedbaniom i naruszeniom, miał wspierać obrany przez niego nowy kierunek. Jak wiadomo, kampania ta wymknęła się Mao Zedongowi spod kontroli, zamierzony jako pusty rytuał, proces krytyki wezbrał na sile i rzeczywiście zagroził partyjnemu *status quo*. Latem 1957 roku Mao mianował Denga Xiaopinga liderem nowej kampanii – tym razem wymierzonej w tych, którzy zabrali krytyczny głos na etapie „100 kwiatów”. Pół miliona⁵⁷

57 Zob. Frank Dikötter, *Wielki głód. Tragiczne skutki polityki Mao 1958-1962*, tłum. Barbara Gadomska, Wydawnictwo

represjonowanych „prawicowców” stanowili przede wszystkim studenci, intelektualiści, artyści i inni „pracownicy umysłowi”.

Pozorny symetryzm Przewodniczącego w potępianiu tak szowinizmu Hanów wobec reprezentantów grup mniejszościowych, jak i szowinizmu żywionego przez mniejszości w stosunku do Hanów, w toku obu wywodów okazuje się wyrazem protekcyjnej troski, ale przede wszystkim efektem pragmatycznego podejścia do zarządzania państwem i jego zasobami: *Mówimy, że Chiny są państwem o szerokim terytorium, dużej populacji i bogatym w zasoby; w gruncie rzeczy, to Hanowie są tymi, których populacja jest duża, a mniejszości tymi, którzy mają szerokie terytorium i bogate zasoby (...)*⁵⁸. Dlatego też żywotnym interesem państwa jest wykazywanie się szczególną troską we wspomżeniu rozwoju cywilizacyjnego mniejszości. Jednocześnie, jak wskazuje Mao, jest to lekcja, którą komuniści powinni wyciągnąć z porażki Związku Radzieckiego w tym względzie – tam bowiem relacje pomiędzy dominującą nacją rosyjską, a mniejszościami są *anormalne*⁵⁹. Potępienie wszelkich przejawów szowinizmu wiąże się z uznaniem ich za postawy burżuazyjne, a więc identyfikacja klasowa stoi ponad identyfikacją etniczną. Wspólnota narodowa w myśli Mao ma charakter utylitarny:

Powietrze w atmosferze, lasy na ziemi i bogactwa pod gruntem są ważnymi czynnikami potrzebnymi do budowy socjalizmu, ale żaden czynnik materialny nie może być wykorzystywany i użytkowany bez czynnika ludzkiego. Musimy wspierać dobre relacje pomiędzy narodem Hanów, a mniejszościami narodowymi i umacniać jedność wszystkich nacji we wspólnym wysiłku budowy wielkiej, socjalistycznej ojczyzny⁶⁰.

Mao identyfikuje grupę przewodzącą narodowi (Hanowie jako 94% całej chińskiej populacji), grupy współzależne – mniejszości wymagające pomocy (dysponujące 50-60% całości chińskich terytoriów), wreszcie grupy zewnętrzne, wśród których nie ma sensu szukać konstruktywnych rozwiązań ważkich problemów społecznych (Związek Radziecki). Oceniając 70% decyzji Stalina jako słusznych, a 30% jako błędnych, Mao wskazuje także szereg historycznych uchybień przywódcy ZSRR wobec narodu chińskiego, które nie zostają ani zapomniane, ani wybaczone, niemniej ChRL potrafi wznieść się ponad urażoną dumę. W relacjach międzynarodowych Chińczykom winno bowiem przyświecać zadanie poszerzania wiedzy o świecie w celu jego krytycznego komentowania ku pożytkowi ojczyzny:

Musimy studiować wszystko to, co jest uniwersalną prawdą i musimy mieć pewność, że studia te łączą się z rzeczywistością Chińczyków. Podążanie za każdym zdaniem, nawet Marksa, doprowadziłoby do bałaganu. Nasza teoria integruje uniwersalną prawdę marksizmu-leninizmu z konkretną praktyką chińskiej rewolucji⁶¹.

Czarne, Wołowiec 2013, s. 20.

58 Mao Zedong, *On Ten Major Relationships* (25. 04. 1956), [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tsetung, Volume 5*, Foreign Language Press, Peking 1978, s. 295.

59 Tamże, s. 296.

60 Tamże.

61 Tamże, s. 304.

Charakterystyczne dla doktryny maoistowskiej jest przesunięcie punktu ciężkości w rozważaniach tożsamościowych z ich aspektu geograficznego na aspekt temporalny. Oczywiście, mapa Chin ma ogromne znaczenie w doktrynie i jej wyznawcy z pewnością wsłuchiwali się w rozważania Zhanga Taiyana z początku XX wieku. Niemniej, obrazowe, emocjonalne metafory częściej dotyczą progresji czasowej, wskazując na swoisty „wyścig z czasem” na polu budowy socjalizmu jako źródła niezbywalnego prawa do dumy (*Państwo, ludowa, demokratyczna dyktatura, utorowało drogę do gwałtownego rozwoju gospodarczego i kulturalnego naszego kraju. Ledwie kilka lat minęło od utworzenia państwa, a już ludzie mogą dostrzec bezprecedensowy rozkwit ekonomii, kultury, edukacji i nauki*⁶²). Nie jest to zaskakujące, bowiem państwo, do którego aspirował Mao Zedong, Nowe Chiny, miało być bytem zupełnie nowym, powstałym na drodze rewolucji i nieschodzącym z tej drogi w dalszej perspektywie. Poczucie lojalności jednostki wobec wspólnoty, jeden z istotnych wyznaczników różnorodnych koncepcji „narodu”, przeniesione zostaje na instytucje państwa, partii oraz socjalistycznej ojczyzny, kategorii komplementarnych, a czasem wręcz równoznacznych.

*Transformacja i budowa Chin zależy od naszego przywództwa*⁶³, takie przesłanie słał Mao Zedong kadrom partyjnym, marksistowskim intelektualistom oraz ludziom spoza Partii, którzy jednak wykazywali odpowiednią komunistyczną i socjalistyczną orientację. Wszyscy oni, otwarci na krytyczne studia nad marksizmem-leninizmem mogą wziąć udział w dziele przemiany i budowy nowego społeczeństwa. Nowy model tożsamości chińskiej miał nabrać charakteru systemowego, w miejscu wcześniejszych kulturowych i narodowych identyfikacji pojawiły się tożsamości klasowa i partyjna. „Budowniczości socjalizmu” i „kroczący drogą do komunizmu” wezwani zostali do gruntownej transformacji swoich światopoglądowych i społecznych auto-obrazów. Etniczność, religijność, zakorzenienie w kulturze, a także płeć czy seksualność – wszelkie aspekty identyfikacyjne miały zostać przepracowane w zgodzie z kierunkiem jasno wytycznym przez doktrynę. Określone zostały też metody pracy przeformułowania (*remoulding, gaizao/ 改造*) potrzeb oraz oczekiwań tożsamościowych, ram i treści pamięci zbiorowej, struktury relacji społecznych. Metody te, stosowane przez jednostki, miały na celu uwspólnienie, umasowienie, skolektywizowanie nowej tożsamości chińskiej.

Wezwanie do takiej pracy przeformułowania pojęć dotyczyło wszystkich obywateli Nowych Chin, ale to na intelektualistach spoczywał obowiązek przetarcia szlaków w tym zakresie. Warunkiem przystąpienia „pracowników umysłowych” do nowego ruchu krytyki i samokrytyki była ich gotowość do totalnej transformacji odziedziczonych z przeszłości wzorców myślenia i

62 Mao Zedong, *Speech at the Chinese Communist Party's National Conference on Propaganda Work* (12. 03. 1957), [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tsetung. Volume 5*, Foreign Language Press, Peking 1978, s. 429.

63 Tamże, s. 428.

zachowania. Z jednej strony praca ta miała służyć rozwojowi społecznemu, z drugiej zaś rozwojowi jednostek (*W naszym społeczeństwie bojowy, rewolucyjny krytycyzm i krytyka postaw opozycyjnych to zdrowa metoda naświetlania i rozwiązywania sprzeczności, rozwijania nauki i sztuki oraz zapewniania sukcesu we wszystkich naszych pracach*⁶⁴). Warunkiem koniecznym pracy przeformułowania pojęć stało się uczynienie doświadczenia egzystencjalnego klasy proletariatu sytuacją uniwersalną dla całej masy społecznej. Naturalnie, dla elit ten wymiar budowy socjalizmu był całkowicie rewolucyjny. Niemniej, Mao przekonywał, że tylko w ten sposób intelektualiści mogą nadać sens realizowanym przez nich aktywnościom społecznym – celem tworzenia sztuki i wiedzy była służba ludowi. Mao w tym względzie nie miał żadnych wątpliwości: *Nakłaniamy, aby „spierało się ze sobą sto szkół”, wiele może być szkół czy trendów w każdej gałęzi nauki, ale w kwestii światopoglądu w gruncie rzeczy w naszych czasach istnieją dwie szkoły, proletariacka i burżuazyjna. Wybór jest pomiędzy jedną, a drugą*⁶⁵. W warstwie deklaratywnej kategoria narodu znacznie straciła na znaczeniu, a zastąpił ją „lud”, klasa proletariatu robotniczo-chłopsko-żołnierskiego, do której niegdysiejsi *literati* mieli się zbliżyć, upodobnić i jej służyć. Praktyka budowy tej nowej identyfikacji wymagała wkroczenia na drogę szczerej, a przez to bolesnej krytyki i samokrytyki. Znana retoryka dumy i wstydu powraca w narracjach Mao Zedonga, tym razem jednak opowiada ona o możliwości upadku i powstania z popiołów jednostki. Wyjątkowość i niezachwiana potęga państwa-partii przechodzi natomiast w rejestr dogmatu:

Nasza Partia jest wielka, pełna chwały, właściwa. To musi być afirmowane jako fakt. Ale wciąż mamy pewne niedociągnięcia, i to także musi być stwierdzone jako fakt. Nie powinniśmy chwalić wszystkiego, co się z nami wiąże, ale tylko to, co właściwe; jednocześnie, nie powinniśmy negować wszystkiego, co się z nami wiąże, ale tylko, co niewłaściwe. (...) To [podejście - dop. OB] zrodziło się z kampanii naprawy stylu pracy z czasów wojny z Japończykami. To przydało prestiżu naszej Partii, naszym partyjnym towarzyszom (...) ⁶⁶.

W dyskursie maoistów *minzu* może desygnować bądź być częścią złożenia desygnującego rozmaite kategorie analityczno-interpretacyjne: naród i narodowy, nacjonalizm, narodowość, do pewnego stopnia także lud (*renmin/ 人民*). Rozmaite historyczne interpretacje terminu mają zdolność „odżywiania”, aktualizowania się w nowo zaistniałych okolicznościach i warunkach. Zjawisko to wydaje się związane z otwartością myślicieli narodowych na wieloaspektową transformację. W *minzu* zawiera się szereg fundamentalnych i złożonych znaczeń ideologicznych: obietnica asymilacji do wartości wspólnoty i absorpcji wartości zewnętrznych; gloryfikacja mityczno-legendarnych jakości tradycyjnych, w taki sposób, aby były one niepodważalną częścią tożsamości chińskiej bez względu na etniczność, region, system społeczno-polityczny; nostalgia za

64 Tamże, s. 432.

65 Tamże, s. 427.

66 Tamże, s. 428.

utraconym złotym wiekiem; rozpacz przeoczenia momentu kluczowego, który doprowadził chińską cywilizację na skraj przepaści; wola budowy przyszłości, którą napędza rewolucyjna odwaga. Gdy Te Wei zawiesił w studiu SAFS slogan „Droga do stylu *minzu*”⁶⁷ z pewnością wielu pracowników studia musiało odczuwać jednoczesną konfuzję, jak i ekscytację. Była to bowiem droga ucieczki od infantylizmu bajek edukacyjnych czy plakatowej agitacji. Jednocześnie przed animatorami z SAFS pojawiły się wyzwania techniczne oraz perspektywa prowadzenia badań z zakresu historii malarstwa i tradycyjnych form ekspresji. Dostrzec można pewien paradoks wynikający z interpretacji takiej sytuacji: konserwatywny formalnie zwrot w filmie animowanym wywołał w studiu i zatrudnionych w nim twórcach swoiście rewolucyjny ferment.

II. Droga do stylu *minzu*

Pomiędzy 1956 i 1957 rokiem status społeczny szanghajskich animatorów i praktyczne możliwości realizacji ich ambitnych zamierzeń uległy skokowej poprawie. Po okresie licznych zawirowań początku lat pięćdziesiątych, twórcy filmowej animacji osiedlili się w Szanghaju, rodzinnym mieście wielu z nich. W październiku 1956 roku urząd kinematograficzny przy Ministerstwie Kultury podjął decyzję o nadaniu szanghajskiemu studiu autonomii i tak w kwietniu 1957 roku SAFS przestało być jednym z wielu departamentów naczelnej wytwórni szanghajskiej. Już w samą nazwę, która zawisała wówczas nad bramą wejściową, wpisany jest przyczynek do dyskusji teoretycznej nad korzeniami, funkcją oraz imperatywami praktyki kulturowej, jaką jest produkcja filmów animowanych w Chinach. Poza słowem „Szanghaj” (上海) w jej skład wchodzi bowiem znaki odnoszące animację do rejestrów sztuk pięknych (*meishu*/ 美术), kina (*dianying*/ 电影), procesu produkcji (*zhipian*/ 制片,) oraz fabryki (*chang*/ 厂). Co więcej, za bramą SAFS „robotników animacji” stymulować miał slogan: *Pukajcie do drzwi stylu teatralnego, eksplorujcie drogę do stylu narodowego [minzu]*⁶⁸.

Przeważająca liczba anglojęzycznych studiów z zakresu nad animacją chińską definiuje *minzu* przede wszystkim w odniesieniu do stosowania technik zainspirowanych ekspresją tradycyjną. Do niedawna był to wręcz naczelny paradygmat opisu i refleksji nad stylem *minzu*. Technika to kwestia o zasadniczym znaczeniu dla analizy filmu animowanego, ale nie jest ona jedynym aspektem determinującym odbiór oraz interpretację. *Minzu* zostało skonceptualizowane

67 „Donghua zuo minzu hua daolu”/ “动画走民族化道路” .

68 Sean Macdonald podaje ten cytat za jednym z wywiadów z Te Weiem; zob. *Haikuo tiankong: Zhongguo donghua dianying bashinian [As Far as the Eye can See: 80 Years of Chinese animation]*, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016, s. 92.

jako kategoria tożsamościowa (narodowa) nowej sztuki filmowej, jakość intelektualno-artystyczna, która miałaby w sposób holistyczny objaśniać złożoność dzieła filmowego. Koncepcje koncentrujące się na technikach pomijają aspekt, w którym styl narodowy jawi się jako konkretna praktyka artystyczno-ideologiczna, poruszająca zmysły i emocje widzów w związku z zaistniałymi uwarunkowaniami. W odróżnieniu od innych konceptów opisujących wytwory kultury chińskiej, kryterium techniki ułatwia proces definiowania zjawisk. Być może dlatego przez długi czas badacze spoza kręgu chińskiego byli przyzwyczajeni do takiego pojmowania animacji spod znaku *minzu*. W ostatnich latach obserwujemy jednak zmiany w obrębie perspektywy, podejmowane są próby głębszego ukontekstowania opisywanego zjawiska.

Giannalberto Bendazzi, nestor studiów historyczno-filmowych w zakresie animacji, filmowi chińskiemu poświęca niewiele uwagi⁶⁹. Relacjonując osiągnięcia szanghajskich twórców z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych odnosi się on wyłącznie do kwestii technicznych, określając zakorzenienie przywoływanych tytułów w sztukach tradycyjnych, mówiąc o stylu narodowym nie podkreśla wieloznaczności chińskiego terminu *minzu*. Marie-Claire Quiquemelle w ślad za Jin Xi rozważa kwestię „narodowego charakteru” animacji, zwrotu tradycjonalistycznego, który znajduje spełnienie w rozwoju technik⁷⁰. David Ehrlich i Jin Tianyi relacjonują rozwój chińskiej animacji w ujęciu chronologicznym (używają symbolicznej kategorii periodyzacyjnej „złotego wieku” w odniesieniu do lat 1957-1966), styl narodowy postrzegają jako prawdziwie chiński model animacji. Grupują oni tytuły z katalogu SAFS w kluczu innowacyjnych technik, przy czym za odrębny zbiór o jednej składowej uznają film *Zamęt w niebie*. Czytelnik może odnaleźć w tym sugestię zrównania praktyki adaptacyjnej z technicznym procesem konceptualno-realizacyjnym⁷¹. John A. Lent i Xu Ying w jednym ze swych tekstów z roku 2010 posługiwali się kategorią „stylu narodowego” (*national style*) podkreślając jego dychotomiczny aspekt – z jednej strony omawiali go jako zestaw technik, z drugiej zaś jako grupę adaptowanych dyskursów (opery, literatura, przysłowia)⁷². W

69 Bendazzi skrótkowo omawia historię chińskiego filmu animowanego zarówno w kanonicznej pozycji studiów nad animacją, tj. „Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation” z 1994 roku, jak i w trzytomowej publikacji „Animation. A World History” z 2016 roku. Zob. Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, tłum. Anna Tarabozetti-Segre, Indiana University Press, John Libbey Press, Bloomington, London 1994, rozdziały: *Animation in Asia*, rozdziały: *China*, s. 181-184, *New Realities in Asia: China*, s. 402; Giannalberto Bendazzi, *Animation: A World History. Vol. 1-3*, CRC Press, Boca Raton 2016. W tomie pierwszym rozdział: *The Golden Age (1928-1951): China*, s. 187-188; w tomie drugim rozdział: *Asia. China*, s. 385-386; w tomie trzecim rozdział: *Asia. China (Short Chinese Animation 1990-2000; Investment and a New Mainstream; Animation Studios)*, s. 270-272.

70 Francuska badaczka przywołuje tekst: Jin Xi, *The Development of Chinese Animation Film*, „Dianying yishu” [“Sztuka filmowa”] 1959, nr 4, s. 5. Zob. Marie-Claire Quiquemelle, *The Wan Brothers and Sixty Years of Animated Film in China* [w:] *Perspectives on Chinese Cinema*, Chirs Berry [red.], British Film Institute, London 1999, s. 182.

71 David Ehrlich, Jin Tianyi, *Animation in China*, [w:] *Animation in Asia and the Pacific*, John A. Lent [red.], Indiana University Press, John Libbey Publishing, Bloomington, Eastleigh 2001, s. 10-13.

72 John A. Lent, Xu Ying, *Chinese Animation Film: From Experimentation to Digitalization*, [w:] *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Ying Zhu, Stanley Rosen [red.], Hong Kong UNiversity Press, Hong Kong 2010, s. 116.

obszernym studium poświęconym *manhua* i animacji, wydanym w 2019 roku, tok ich wywodu jest dużo bardziej zniuansowany. Techniki i adaptacje nadal determinują rozwój stylu narodowego, ale rekonstrukcja jego wyznaczników opiera się na głębokiej analizie warunków polityczno-kulturowych, w których filmy te powstawały. Autorów interesuje również perspektywa indywidualna, a więc często oddają głos samym artystom. Określając lata 1957-1964 jako „złoty wiek” chińskiej animacji, współcześnie badacze ci przede wszystkim diagnozują zjawiska zaistniałe w ramach społeczności SAFS, które wyzwoliły imponującą kreatywność animatorów i w ten sposób stworzyły warunki dla zaistnienia stylu narodowego: inwestycje rządowe w produkcję animacji, „dobrą atmosferę” kształtującą się przede wszystkim w ramach relacji mistrz-uczeń, urzeczywistnienie poprzez praktykę realizacyjną deklaracji liderów o znaczeniu innowacji i eksperymentów⁷³.

Wu Weihua oraz Sean Macdoanld zaproponowali zasadniczą zmianę pytań organizujących dyskusję. Obaj rozważają *minzu* poprzez odniesienie do *meishu* (sztuki piękne). Termin ten po raz pierwszy pojawił się w piśmiennictwie chińskim jako japoński neologizm na początku XX wieku, wskazując na instytucjonalną modernizację trendów chińskich sztuk wizualnych oraz przywołując jeden z zasadniczych dylematów chińskiej humanistyki: *zhongti-xiyong* („chińska esencja, zachodni środek”, będzie jeszcze o nim mowa w kolejnej części tego rozdziału). W 2009 roku Wu dostrzegł problem semantycznego nadużycia kategorii *minzu* i *meishu* w międzynarodowych studiach filmoznawczych:

Konceptualizacja *minzu* i ukonstytuowanie *meishu* są bardziej nowoczesnymi katachrezami wyłaniającymi się w danym momencie jako mutacja, która produkuje swój własny język (Derrida 1974: 5-74) poprzez dekonstrukcję tradycji i normatywne formowanie, krzewione przez nie-socjalistycznych innych. Twierdzą, że związana z filmem katachreza *meishu* raczej opiera się na dyskursie kulturowej subwersji niż językowej rewizji. (...) W szerszym sensie, ta konceptualizacja [styl *minzu* - dop.OB] łączy ideologię socjalistyczną z estetycznym eskapizmem, kompromis z kreatywnymi praktykami chińskich animatorów w ich układach z państwowym dyskursem oraz w różnicowaniu wizualnych cech specyficznych⁷⁴.

Wu zakłada, że nieuniknione są pewne błędy popełniane przez badaczy spoza kręgu chińskiego⁷⁵ w

73 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China...*, dz. cyt., s. 162-172.

74 Wu Weihua, *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” (Sage) 2009, nr 1, s. 32-52.

75 Kulturę chińską Wu kilkakrotnie definiuje jako „kulturę socjalistyczną” i buduje ramy namysłu filmoznawczego nad strategiami tworzenia dzieł filmowych w warunkach zmiennych politycznie i kulturowo, zawsze jednak przejawiających tendencje antyindywidualistyczne. Przy uwzględnieniu wszelkich różnic pomiędzy socjalistycznymi systemami europejskimi, a maoizmem, warto jednak zaznaczyć, różnorodny wkład badaczy i filmowców z Europy Środkowo-Wschodniej w rozwój studiów nad animacją właśnie w tym zakresie nie jest peryferyjnym kontekstem, ale jednym z centralnych tematów teoretycznej myśli o animacji filmowej. Odnosząc swoje badania do rozważań czynionych na gruncie humanistyki francuskiej i amerykańskiej Wu pomija zagadnienia dyskutowane przez akademików pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej (wspomnieć tu można badaczy takich jak Marcin Giżycki, Bogusław Zmudziński, Paweł Sitkiewicz, Midhat Ajanović Ajan, Mikhail Gurevich, Hrvoje Turković, Nikola Majdak, Ranko Munitić), ale także nie przywołuje badaczy chińskich zajmujących się problematyką animacji środkowo-europejskiej (np. Guo Chunning, *Handbook of Independent Animation*, Renmin

procesie rozpoznawania znaczeń ideologicznych i kulturowych jako wzajemnie powiązanych narzędzi służących swoistej konspiracji, która działa w mechanizmach produkcji kultury. Nie dostrzegając płynności granic definicyjnych pewnych konstruktów teoretycznych wykształconych w ramach chińskiej produkcji i krytyki filmu animowanego, pomijany jest wymiar indywidualnego stosunku pomiędzy twórcą, systemem produkcji, a oczekiwaniami widzów. W ujęciu postulowanym przez Wu styl *minzu* stanowi pojemny zestaw odniesień i dyskursów, które pomagają twórczej jednostce przetrwać w zderzeniu z socjalistyczną kulturą i polityką. Film *meishu* (artystyczny) to forma o charakterze tradycjonalistycznym, która konceptualizuje i mediuje znaczenia stylu *minzu* (narodowego/ etnicznego)⁷⁶. Brak badawczej czujności sprawia, że rozumienie pojęcia *minzu* wpada w pułapkę generalizacji wynikającej z przesłanek etnograficznych bądź paradygmatu globalnego modernizmu. Intrygujące postulaty Wu wzywają badaczy spoza kręgu kultury chińskiej do ugruntowania swych twierdzeń w przekonujących kontekstach chińskiej humanistyki oraz przykładania większej wagi do refleksji pochodzącej z kręgu chińskiej akademii. Ostatecznie jednak proponowane przez niego analizy prowadzone są w duchu rekonstrukcji powiązań pomiędzy wynalezionymi w studiu technikami, a zideologizowaną interpretacją ekspresji, w której zostały one zakorzenione.

Sean Macdonald zwraca uwagę na ryzyko ograniczeń poznawczych zawartych w tezach Wu, przede wszystkim wskazuje na problem wynikający z rozumienia *minzu* jako klucza otwierającego drzwi do interpretacji całego korpusu filmów SAFS okresu klasycznego. Aby uciec z pułapki socjologizacji, postuluje on swoisty powrót do perspektywy wyznaczonej przez Wana Laiminga, sankcjonującego „film sztuk pięknych” jako rewolucyjny cel chińskich animatorów. Dodatkowo Macdonald wskazuje na redundantny charakter argumentacji chińskiego medioznawcy: *Styl narodowy jest w dużej mierze procesem, ale produkcja kultury, która wylania się wraz z dyskursem stylu narodowego nie może być po prostu prowadzana do ram stylu narodowego*⁷⁷. Kanadyjsko-amerykański badacz kultury popularnej przekonuje, że narodowy styl o charakterystycznej dla siebie poetyce, zanurzając się w tradycyjnej kulturze, najpełniej ujawnia się w takich produkcjach, które nie tylko zapożyczają tradycyjne konwencje i motywy dyskursywne, ale przede wszystkim są wariacją na temat historycznej, artystycznej ekspresji. Innymi słowy, Macdonald szuka w stylu *minzu* artystycznych „konstrukcji stykowych” pomiędzy treściami dziedzictwa, a tymi, które wynikają z jego przepracowania w duchu przyjętej, ideologicznej metody poznania. Film artystyczny (*meishu*) to kategoria konceptualna związana z praktyką instytucjonalną (edukacja, trening zawodowy), która wymaga od adepta wytrwałości w odtwarzaniu wzorców kanonicznych

University Press, Beijing 2015).

76 Wu Weihua, *In Memory of Meishu Films...*, dz. cyt., s. 33.

77 Sean Macdoanld, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 82.

oraz gotowości do poszukiwania własnych inspiracji i ścieżek rozwoju w obrębie przekazywanej mu tradycji. Z tych względów film *meishu* stał się doskonałym przykładem tendencji narodowej (*minzu*), definiującej chińską ekspresję animowaną. Film spod znaku *minzu* może posiadać charakter artystyczny, ale przede wszystkim ma on produkować znaczenia ideologiczne wynikające z roli, jaką aparat kinematograficzny pełni w procesie budowania narodu (*nation-building*) oraz podtrzymujące określony światopogląd widza.

Artystyczna, niszowa twórczość animowana, tak jak i produkcja dochodowa, komercyjna (dziś oparta o franczyzę, sprzedaż usług oraz multiplikację atrakcji w świecie wirtualnym) to dwie strony tej samej monety. Ich współzależność w systemie produkcji filmowej jest oczywista. Interesujące pytania, które przybliżają widzów do oceny wartości dzieł filmowych w ramach aktualnie i lokalnie uznawanego systemu idei to te, które wynikają z wysiłków historycyzacji, kontekstualizacji oraz weryfikacji w duchu krytyki ideologicznej. Tego rodzaju przesłanki towarzyszą przedstawionej poniżej próbie opisu wyznaczników stylu narodowego (*minzu*). Dotyczy ona przede wszystkim produkcji maoistowskiej do czasów Rewolucji Kulturalnej. W latach osiemdziesiątych styl narodowy uległ specyficznym przeobrażeniom, w pewnych jedynie filmach reifikowały się wartości estetyczno-intelektualne utracone w poprzedniej epoce. Rozpoczynając tego rodzaju przegląd warto przywołać jeszcze jedno spostrzeżenie Seana Macdonalda. Nie tylko informuje ono o szerokim, historyczno-politycznym kontekście epoki, o której mowa, ale także od razu sugeruje pewne istotne tropy interpretacyjne: *W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych doświadczone kilku kryzysów: produkcji ziarna, produkcji żelaza, ale w okresie rewolucyjnym doświadczone też niezwyklego rozkwitu reprodukcji mediów*⁷⁸[podkreślenia - OB].

Chińscy filmowcy, pracujący do 1957 roku w warunkach doskwierającego braku środków produkcji (od połowy lat czterdziestych używali wysłużonego, po-japońskiego sprzętu), byli jednak w stanie przywitać nową sytuację z poczuciem dumy. Pomiędzy pierwszymi próbami Fang Minga i Chen Bo'er (np. *Sen cesarza*, 1947), a ustanowieniem SAFS jako jednostki niezależnej i pełnoprawnej w studyjnym systemie ChRL (podlegającej bezpośrednio Ministerstwu Kultury), minęło dziesięć lat. W tym relatywnie krótkim czasie chińskie filmy animowane zaczęły pojawiać się w programach międzynarodowych festiwali (m.in. w Wenecji, Warszawie, Pradze, Moskwie), a sami twórcy znajdowali się już na zaawansowanym etapie konceptualizowania nowatorskiej estetyki animacji, która przełamywałaby monopole wizualne Disneya i socrealizmu. SAFS zatrudniało 200 pracowników, których większość odbyła studia z zakresu sztuk wizualnych. Jak wspominał Zhan Tong (詹同), jeden z weteranów SAFS, w latach pięćdziesiątych i

78 Tamże, s. 8.

sześciodziesiątych studio produkowało rocznie 400 minut animacji⁷⁹. Celem zasadniczym była realizacja rozrywkowych i edukacyjnych filmów dla najmłodszych, ale na fali wezwania do „dyskusji 100 szkół”, „robotnicy” ze studia SAFS pod przywództwem niegdysiejszego dowódcy artystycznej partyzantki Te Weia, rozważali metody ustanowienia zupełnie nowych, a przecież swoiście chińskich, konwencji filmu animowanego. Decyzje administracyjne Ministerstwa Kultury w 1957 roku nie tylko windowały status animacji wśród innych gałęzi produkcji filmowej, przyjęły też bardzo wyrazisty, finansowy i ideologiczny charakter: (...) *był dopływ dodatkowego wsparcia państwowego, nowych artystów, sprzętu i zachęty, aby porzucić sowiecki model animacji, aby studiować animację realizowaną na Zachodzie i rozwijać własne modele animacji, które byłyby prawdziwie chińskie*⁸⁰.

Idea poszukiwań inspiracji techniczno-estetycznych w tradycyjnych praktykach kulturowych, zakwitła wśród szanghajskich animatorów jeszcze przed rokiem 1956. Liderzy studia wywodzili się z kręgów zaangażowanych działaczy partyjnych, bądź wyraziście zadeklarowanych sympatyków Partii, którzy na różne sposoby włączali się w walki frontowe z japońską Armią Imperialną i wojskami Kuomintangu. Byli autorami rewolucyjnej, modernistycznej i zróżnicowanej gatunkowo *manhua*, bądź też znajdowali się pod silnym jej wpływem. Studenci i absolwenci uczelni artystycznych, którzy zasilali niższe szczeble struktury pracowniczej, nawet jeżeli z uwagi na wiek sami nie doświadczyli walki narodowowyzwoleńczej przy pomocy pędzla i tuszu, to wsłuchiwali się w debaty, które na ich uczelniach prowadzili mistrzowie tradycyjnych form malarskich. Artyści tacy jak Qi Baishi (齐白石, 1864-1957) czy Li Keran (李可染, 1907-1989), stali się prominentami ChRL, ale ich pozycja w dużej mierze wynikała z wizjonerskiej i intensywnej pracy reformowania tradycyjnej ekspresji malarskiej, jaką prowadzili już we wczesnych latach dwudziestych. Podobnie do myślicieli politycznych, grafików, literatów i filmowców, w środowisku malarzy chińskich od początku XX wieku, aż po okres „100 kwiatów”, toczyła się żywiołowa, radykalna debata nad sensami intelektualnymi, ideologicznymi, moralnymi i estetycznymi, zawierającymi się w pracy twórczej⁸¹. Społeczność SAFS tworzyły grupy artystów sprawnie poruszających się po obszarach klasycznej wizualności, jak i nowoczesnej, masowej komunikacji wizualnej. Do ich grona stale dołączali adepci sztuki operatorskiej, montażu i innych praktyk, którzy odbierali trening w duchu myśli filmowej opracowanej m.in. przez Chen Bo'er, Yuana Muzhi czy Xia Yana.

79 John A. Lent, *Vignette. Zhan Tong, A Stickler to the Chinese Style*, [w:] David Ehrlich, Jin Tianyi, *Animation in China*, dz. cyt., s. 31.

80 David Ehrlich, Jin Tianyi, *Animation in China*, dz. cyt., s. 10.

81 Zob. Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1994.

Jak wykazuje Sean Macdonald, wgląd Jaya Leydy (zachodniego pioniera badań historycznych nad filmem chińskim) w specyfikę kinematografii animowanej okazuje się powierzchowny, badacz ten uczynił jednak pewne ważne spostrzeżenie, które znajduje potwierdzenie w licznych wspomnieniach ówczesnych animatorów, pamięci ich uczniów, a także w materiale źródłowym. Leyda opisywał SAFS jako *eksperymentalny kolektyw*⁸². Wydaje się, że sformułowanie to warto rozpatrywać na dwóch poziomach. Po pierwsze, praca w SAFS połączyła przedstawicieli zróżnicowanych praktyk artystycznych o wysoce rozwiniętej świadomości pierwotnie przez nich używanego medium. Jednym z wymiarów tego kolektywu był styl pracy wynikający z przyjętych w ChRL założeń na temat roli sztuki filmowej. Interesujący jest również wymiar kolektywnej świadomości co do funkcji, znaczenia i środków filmu animowanego, która wytworzyła się w SAFS. Uprzedzając nieco tok wywodu, warto w tym miejscu wspomnieć o jakości syntezy sztuk, jaką w dyskursie krytycznym lat sześćdziesiątych rozpoznawano jako modelową dla filmu animowanego. Pisał Zhang Guangyu (nestor *manhua*, twórca projektów graficznych *Zamętu w niebie*):

Film jako sztuka syntezy zawiera sztuki piękne, a sztuki piękne uwydatniają się w filmie animowanym (*meishu dianying*). Ale film animowany nie może tylko zwracać uwagi na sztuki piękne. Badania wymagają rozpoznania syntetycznych właściwości formy filmowej, designu (*sheji*) i produkcji (*shezhi*), a także literatury, teatru, muzyki, pracy kamery i innych aspektów. Rozważanie jedynie aspektu sztuk pięknych jest niewystarczające⁸³.

Związek sztuk pięknych i kinematografu jest warunkiem konstytutywnym dla dyskusji o filmie animowanym. Powinowactwo animacji z innymi praktykami kulturotwórczymi ma zasadnicze znaczenie, które wydaje się jednak zatrzymywać na poziomie pragmatycznym (brak namysłu nad poza-malarskimi aspektami animacji nie wykorzystuje w pełni jej potencjału artystycznego, ale go nie neguje). Na tle europejskich i amerykańskich debat nad esencjonalnymi jakościami filmu animowanego⁸⁴, chińskie postrzeganie relacji pomiędzy animowanym kinem, a sztukami plastycznymi, jawi się jako zdecydowanie ściślejsze, niemal organiczne. Tego rodzaju ramy konceptualne nie miały swoich odpowiedników w kinematografiach krajów, z których ChRL oficjalnie czerpało wzorce dla produkcji i myśli filmowej, tj. Związku Radzieckiego i sojusznicznych, ludowych dyktatur (w przypadku animacji, drugim najistotniejszym punktem odniesienia na mapie komunistycznych kinematografii była Czechosłowacja).

Kolejną płaszczyzną opisu środowiska animatorów z SAFS, jaką zasugerował Jay Leyda,

82 Jay Leyda, *Dianying: Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press, Cambridge 1972, s. 291, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 175.

83 Yang Hansheng i inni, *Discussion of Animated Film*, „Dianying yishu” [„Sztuka filmowa”] 1960, s. 36, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 106.

84 Zob. Paweł Sitkiewicz, *Małe wielkie kino*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 79-88.

jest postawa eksperymentatorska. W okresie budowania Nowych Chin każdy zakład pracy brał udział w społeczno-politycznym eksperymencie zakrojonym na masową skalę. Pracownicy SAFS, budując fundamenty chińskiego kina animowanego, zarówno pragnęli, jak i zobowiązali się do wypracowania estetyki, środków wyrazu, schematów narracyjnych i stylu pracy, które byłyby zupełnie unikatowe. Kategoria innowacji technologicznej, *gexin* (革新), stała się ich *raison d'être*, przy czym powszechnie obowiązujący paradygmat sztuki realistycznej oraz ograniczenie produkcji wyłącznie do filmów przeznaczonych dla odbiorcy dziecięcego, uniemożliwiły rozwój animacji eksperymentalnej w rozumieniu awangardowej formy, narracyjnych gier z widzem czy działań zmierzających ku intermedialności. Wydaje się zatem, że bardziej adekwatnym rozumieniem szanghajskich postaw eksperymentalnych byłyby fenomeny związane z wolą wynalazczości w zakresie technik animacji oraz dążeniem do uczynienia filmu animowanego wehikułem podtrzymującym i zarazem reinterpretującym tradycyjne wartości kulturowe. W tym zakresie celem nie była transpozycja, ilustracja, ani też dokumentacja osiągnięć chińskiej cywilizacji, ale ich uaktualnienie i umasowienie. Artyści SAFS aspirowali do roli *literati* nowego rodzaju. Aby ich zamiary mogły się powieść, musieli oni włożyć duży wysiłek w zrozumienie zasad rządzących animacją filmową jako specyficzną formą ekspresji oraz przeprowadzić inkorporację doktrynalnej metody przeformułowania dziedzictwa (*remoulding*) w obręb owych zasad. Początkowo eksperymentatorzy z Szanghaju dysponowali znaczącymi środkami finansowymi oraz rozbudowanym zapleczem intelektualnym. Sprzyjał im także klimat polityczny, chociaż wkrótce miało się okazać, że była to sytuacja tymczasowa (dodać jednak należy, że badania nad anglojęzyczną literaturą przedmiotu nie wskazują na występowanie w SAFS drastycznych sytuacji w związku z kampanią wymierzoną w „prawicowców”). W rozważaniach nad dynamiką i kierunkami rozwoju stylu narodowego nie sposób jest pominąć spostrzeżenia, że eksperymentalna witalność cechowała produkcję SAFS przede wszystkim na etapie kampanii „100 kwiatów” i Wielkiego Skoku Naprzód. W okresie narastania konfliktu politycznego wewnątrz Partii w połowie lat sześćdziesiątych tego rodzaju twórczość przyjęła kierunek petryfikacji wypracowanych uprzednio konwencji, zaś w latach osiemdziesiątych podejmowano próby uaktualnienia założeń stylu *minzu* w warunkach postępującego urynkowania przemysłu kultury.

Już w latach czterdziestych pełnometrażowy film braci Wan *Księżniczka Żelaznego Wachlarza* odniósł sukces w międzynarodowej dystrybucji (m.in. w Japonii). W okresie rozkwitu stylu *minzu* Jin Xi studiował u Jiřego Trnki, a Duan Xiaoxuan odkryła metodę operatorską pozwalającą na uzyskanie efektu estetyki tradycyjnego malarstwa. Pierwszy tak zrealizowany film, *Kijanki szukają mamy* (1960), zdobył uznanie na festiwalu w Annecy. W latach osiemdziesiątych A Da podczas wizyt na festiwalach we Francji i Jugosławii zainicjował otwarcie chińskiego oddziału

międzynarodowego stowarzyszenia ASIFA. A jednak zachodni krytycy i historycy filmu mapujący pod koniec XX wieku krajobraz kinematografii ChRL, przede wszystkim skupili swoją uwagę na Te Weiu⁸⁵. Niezaprzeczalnym faktem jest to, że Te Wei jako wieloletni dyrektor SAFS wyznaczał kierunki rozwoju sztuki filmowej animacji oraz inicjował projekty, których znaczenie często okazywało się przełomowe, a w toku ich realizacji podejmował znaczące decyzje artystyczne. Wśród dziesięciu zrealizowanych przez niego filmów, czołówki trzech⁸⁶ wskazują na Te Weia jako jedyne reżysera. W pozostałych przypadkach nazwisku Te Weia towarzyszą współreżyserzy. Jak wspomniano wcześniej, monotonia techniki poklatkowej nużyła nestora chińskiej animacji, do czego przyznawał się otwarcie nawet po latach⁸⁷. „Numer 1” SAFS był raczej głównym producentem i generalnym dyrektorem artystycznym kolektywu, nie zaś indywidualnością autorską. W literaturze anglojęzycznej jedynie najnowsze studium Johna A. Lenta i Xu Ying rewiduje zachodnie narracje bezkrytycznie lokujące Te Weia w galerii mistrzów światowej animacji. Niemniej w jego biografii przecinają się wątki zaangażowanej politycznie *manhua*, eksperymentów przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, traumy Rewolucji Kulturalnej oraz rewitalizacji *minzu* w dobie otwarcia i reform. W wymiarze symbolicznym w ten sposób tworzy się narracja dobrze służąca celowi wstępnego rekonesansu *terra incognita*, jaką jest historia chińskiego filmu animowanego.

W ostatnich latach autorski wizerunek Te Weia umocnił międzynarodowy sukces artystyczny filmu Dmitrego Gellera *Mały staw przy wielkim murze*⁸⁸. Ceniony rosyjski animator związał się na pewien czas z Instytutem Animacji w Jilin⁸⁹. Film Gellera zadedykowany jest pamięci Te Weia, ale nie rekonstruuje jego biografii, ani też nie wykląda meandrów historii chińskiej animacji. W wizji twórcy *Małego stawu...* postać Te Weia niesie metaforę losu artysty uwięzionego w totalitarnym systemie. Bezimienny bohater filmu, starszy mężczyzna, jest obiektem szykan ze strony brutalnych, prymitywnych ludzi. Zmuszony do pracy ponad siły na własnych barkach wnosi po chybliwej drabinie kamienie służące do podwyższenia wielkiego muru, który

85 W 1995 roku w Annecy Te Wei otrzymał prestiżową nagrodę ASIFA za niezwykle osiągnięcia w dziedzinie sztuki animacji. Nagroda ta przyznawana jest corocznie od 1985 roku artystom, kuratorom lub organizatorom. Zob. <http://www.asifa.net/asifa-prize>.

86 *Grzybobranie (Mushroom Picking/ Cai mogu/ 《采蘑菇》*, 1953, animacja: Fang Ming/ Tadahito Mochinaga, Zhan Tong), *Dobrzy przyjaciele (Good Friends/ Hao pengyou/ 《好朋友》*, 1954), *Zarozumiaty general (The Conceited General/ Jiao'ao de jiangjun/ 《骄傲的将军》*, 1956). Czołówka filmu *Dobrzy przyjaciele* wymienia wprawdzie Te Weia jako samodzielnego reżysera, ale notuje też udział Wana Chaochena jako „współpracę reżyserską”.

87 Zob. część I, przypis 64.

88 *A Little Pond by the Great Wall/ Malen'kij prud u podnogija Velikoj Steny*, 2012.

89 Pierwszym filmem Gellera zrealizowanym w Jilin jest *Widziałem, jak myszy grzebały kota (I Saw Mice Burying a Cat)* z 2011 roku, nawiązujący do estetyki rosyjskich łubków oraz chińskiego teatru cieni. Film zdobył nagrodę „Złotej Małpy” Chińskiego Stowarzyszenia Animatorów, odniósł także sukcesy w Europie (m.in. zdobywając Grand Prix festiwalu Animator w Poznaniu). Choć obecnie Geller znów mieszka i pracuje w Moskwie, to inspiracje tradycyjną chińską wizualnością są nadal silnie obecne w jego twórczości (*Ryby, pływacy. łodzie! Fishes, swimmers. boats*, 2017).

ma przysłonić rysujące się na horyzoncie majestatyczne góry. Bohater zakreśla dłonią w powietrzu kształty i kontury odległego krajobrazu. Późną nocą, przy świetle dopalającej się świecy pochyla się nad rozłożoną na stole kartką papieru. Ciemność obskurnej klitki na moment rozjaśnia przywołany z pamięci obraz gór. Mężczyzna zanurza pędzel w tuszu, lecz nie jest w stanie nanieść kreski na papier. Zmuszony do reedukacji, wewnątrz nadal pozostaje wielkim malarzem w tradycyjnym rozumieniu. Jest mu zatem obca postawa *zuojia* (作家), tj. niewykształconego wyrobnika, „malarza-kompozytora obrazu”. *Zuojia* w języku angielskim tłumaczy się jako *painting-composer*, jak wyjaśnia Gao Jianping:

To specjalne złożenie słów zostało stworzone, aby określić naśladowców pewnego rodzaju lub szkoły. (...) może być przetłumaczone jako „wyrobnik” [maker, manufacturer] (...) Tacy malarze mogli z łatwością produkować obrazy, aby zaspokoić oczekiwania rynku. Według literati byli oni jednak wciąż artystami dworskimi⁹⁰, choć w rzeczywistości nie byli takimi w tradycyjnym sensie, nie mieli bowiem zakorzenienia w humanistyce i nie ćwiczyli się w swym fachu od dzieciństwa⁹¹.

Film Gellera odczytywać można jako interpretację dwóch wydarzeń formacyjnych dla twórców pierwszej generacji SAFS. Nawiązanie do Rewolucji Kulturalnej, kiedy to Te Wei wraz z czołowymi artystami ze studia poddawany był represjom, wyznacza główną oś narracji. „Numer 1” wytwórni szanghajskiej opowiedział o swoich ówczesnych doświadczeniach Johnowi Lentowi i Xu Ying⁹², ale w innych wywiadach unikał rozpamiętywania „dekady strachu”⁹³. Rezerwę wobec zwierzeń z traumatycznej przeszłości przez lata żywili również inni pracownicy SAFS, podobnie zresztą jak zdecydowana większość chińskiego społeczeństwa. Dziedzictwo Rewolucji Kulturalnej nie zostało do tej pory przepracowane w trybie głównonurtowej produkcji animowanej. Mimo iż w pewnym filmach z SAFS z końca lat siedemdziesiątych można odnaleźć ekspresję zbliżającą animację do literackiego nurtu „ran i blizn”⁹⁴, to nie wykracza ona poza sferę aluzji.

Drugą znaczącą dla generacji Te Weia metaforą jest dychotomia muru i gór. Na podstawowym poziomie symbolicznym można ją oczywiście odczytywać jako wyraz wymownego kontrastu pomiędzy dwoma wymiarami monumentalizmu: górska powaga natury powstaje w długich procesach, niezależnych od rodzaju ludzkiego, potęga muru jest zaś dziełem poświęcenia, woli, ale także pychy człowieka. Nie orzekając czy kolejny poziom symboliczny pojawił się w filmie w sposób intencjonalny (w wyniku studiów Dmitrego Gellera nad historycznymi kontekstami artystycznej biografii Te Weia), można jednak stwierdzić, że pytanie o korzenie i cel drogi do „stylu

90 Tj. malarzami realistycznymi używającymi bogatej palety barw, skrupulatnie dbającymi o detal przedstawienia.

91 Gao Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, „Acta Universitatis Upsaliensis. Aesthetica Upsaliensia 7”, Uppsala University, Uppsala 1996, s. 144.

92 Zob. część I, przypis 162.

93 Zob. David Ehrlich, Jin Tianyi, *Animation in China*, dz. cyt. Te Wei udzielił wywiadu Ehrlichowi w Szanghaju w listopadzie 1988 roku. Zob. także Otto Alder, *Te Wei. Chinese Doyen. Chinese Doyen of Animation*, „Plateau” 1994, nr 2, s. 4-8.

94 *Scar literature/ shanghen wenxue/ 伤痕文学*.

minzu” wyraziście wybrzmiewa w asocjacyjnej strukturze narracyjnej *Małego stawu...* Jednym z szeroko rozpoznanych przykładów *manhua* autorstwa Te Weia jest grafika z 1937 roku „Masy zbudują mur nie do pokonania” (Fig.II.2)⁹⁵. Praca ta przedstawia widzianą z lotu ptaka budowę potężnego muru, wokół którego uwijają się zastępy robotników. Technologia (dźwig) to bohater ważki, ale nie kluczowy. Istotą tej grafiki jest ukazanie organicznej współpracy ludzkich mas jako symbolu jedności doświadczeń, poczucia wspólnoty w dziele (od)budowy narodu. Przekaz ten wzmacnia napis widniejący na jednym z ceglanych bloków: „Wojna łączy”. Budulcem spajającym wspólnotę jest także pogarda dla wroga. Masie mocnej i niezwykłej 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. Niedługo przed powstaniem tej grafiki Te Weiowi zarzucano *zbytnią europeizację (tai Ou hua)* i *brak klarownej tożsamości*⁹⁶. W okresie działalności w ramach Ruchu Narodowego Ocalenia Te Wei odrzucił swoje wcześniejsze fascynacje sztuką Zachodu⁹⁷ i skoncentrował się na treściach z gruntu narodowych, lecz aktualnych w świetle bieżących wydarzeń. Estetyka krajobrazowa, obecna w filmie Gellera poprzez motywy gór i wody, reprodukuje zaś klasyczne przedstawienia malarskie. Punktem dojścia na drodze do „stylu *minzu*” okazał się zwrot ku ekspresji bazującej na materii artystycznej i treściach kulturowych wynikających z dorobku cywilizacji chińskiej, jednocześnie jednak starającej się zerwać z balastem ideologizacji. Najbardziej dojrzałym i przejmującym dziełem powstałym w sztandarowej dla stylistyki *minzu* technice animacji malarskiej tuszu jest film *Uczucia z gór i wody*. Zrealizowane w 1988 roku dzieło to wyróżnia wizualna maestria, której odbiór wymaga raczej rozwiniętej wrażliwości zmysłowej, niż ideologicznie pobudzonej świadomości.

Pierwsze trzy filmy Te Weia to typowe dla swojej epoki rozrywkowe filmy dla najmłodszych zrealizowane w konwencjonalnej technice animacji rysunkowej na celuloidach. Współreżyserem filmu *Dzieciak z żelaza*⁹⁸ był Tadahito Mochinaga (Fang Ming), a artystycznymi współpracownikami Jin Xi oraz Zhan Tong. Na tle dwóch kolejnych produkcji⁹⁹ film ten wyróżnia

95 „Mass Will Forms an Impregnable Wall” („Zhong zhi cheng cheng”), napis na ładunku: *war bonds*. Druk w „Jiuwang manhua” (“National salvation cartoons”), nr 8, 25. 10. 1937, s. 3, cyt. za: Hung Chang-tai, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, University of California Press Berkeley 1994, s. 122.

96 Tamże, s.126.

97 Na początku lat trzydziestych Te Wei był zafascynowany karykaturami i grafikami Davida Low, Nowozelandczyka tworzącego w Wielkiej Brytanii, zaangażowanego w krytykę pasywności Europy Zachodniej w obliczu faszyzujących dyktatur. Dla Lowa szczególnie newralgicznym momentem w historii obojętności zachodniej cywilizacji stał się „Incydent Mandżurski” (1931) i konsekwentnie wzmagająca się od tego czasu brutalna okupacja japońska w Chinach. Poruszając tematykę polityki międzynarodowej Low wypracował specyficzny typ przedstawienia polegający na reprezentowaniu szerokich grup narodowych poprzez karykatury ich przywódców (szczególnie Hitlera i cesarza Hirohito). Był on krytykiem zaangażowanym w walkę o prawa grup zniewolonych, nie był jednak dogmatykiem. Na uwagę zasługuje fakt, że równie zjadliwie co Hitlera czy Hirohito traktował w swoich karykaturach Stalina, a od 1949 roku Mao Zedonga. Zob. tamże.

98 *Little Iron Pillar the Boy/ Xiao tiezhu/ 《小铁柱》*, 1951.

99 Tj. *Grzybobranie* i *Dobrzy przyjaciele*.

się umiejętnym budowaniem napięcia dramaturgicznego przy pomocy montażu oraz wykreowaniem szybkich, intensywnych transformacji, jakim podlegają postaci i tła. Uwagę zwraca zarówno dynamiczna scena inicjalna, w której drapieżnik ściga po niebie ptaszka oraz finałowa sekwencja zabawy leśnych zwierząt i zaprzyjaźnionego z nimi chłopca. Strąciwszy z wysokich skał atakującego ich wcześniej tygrysa, wykonują oni taniec radości, scenę tańca poprzedza zaś obraz konającego zwierzęcia. Leśny, górski krajobraz stanowi tło dla poczynań bohaterów, którzy z każdą kolejną, dziecięcą produkcją Te Weia nabierają coraz wyraźniejszych cech disnejowskiego realizmu. W najogólniejszym skrócie można powiedzieć, że konwencje wiarygodnej reprezentacji wypracowane w studiu Disneya opierały się na specyficznej metodzie wytwarzania iluzji ruchu i głębi przedstawienia. Realizm ruchowych transformacji postaci wynikał z założenia, że nawet dwumiarowy projekt winien „poruszać się” tak jakby był jednostką żywą – integralną w całej swej psychofizycznej osobowości, organicznie związaną ze swoim środowiskiem. Celem nie była tylko techniczna płynność ruchu, ale też wiarygodność transformacji w aspekcie czasu, prawdopodobieństwo relacyjności postaci i tła, konsekwencja w przedstawieniu detali jako naturalnie związanych wynikaniem i współdziałaniem z otaczającą rzeczywistością. Za efektem głębi stał zaś wynalazek wieloplanu. Jak pisze Ellen Basen:

Styl Disneya był nie tyle realistyczny, co specyficznie realistyczny [w oryginale: *realistique* – dop. OB]. Zasadzał się na prawdziwym ruchu i strukturze, ale nawet najbardziej realistyczne elementy były w istocie stylizowane, (...) Zamiast utrzymywać realność i fantastykę na krańcach ich *continuum*, obie te jakości były utrzymywane (...). Różne na tyle, aby były od siebie łatwo odróżnialne, każda strona nadal miała wystarczająco wiele wspólnego z drugą, tak, że widzowie akceptowali ich przynależność do tego samego świata. W tym balansie osiągnana była wiarygodność¹⁰⁰.

Disnejowska konwencja przedstawieniowa docierała do ChRL w formie przefiltrowanej przez twórczość ze Związku Radzieckiego¹⁰¹. Posągowość formuły socrealistycznej okazała się w praktyce niemożliwa do zastosowania w filmie animowanym, którego atrakcyjność odbiorcza wiąże się przede wszystkim z dynamizmem ruchu, mutacyjnością przedstawień (nierzadko o charakterze surrealistycznym), stałą obecnością potencji krotkowi, anegdoty. Podczas gdy socrealizm widzów nużył, to kreskówki Disneya trafiały w gusta szerokich mas odbiorczych¹⁰². W krajach

100 Ellen Besen, *The Drive to Realism: From Disney to Harryhausen to Landreth – Part 1*, <https://www.awn.com/animationworld/drive-realism-disney-harryhausen-landreth-part-1>, 13. 08. 2004, (dostęp: 16. 03. 2017).

101 O dystrybucji filmów disnejowskich w ChRL, przede wszystkim jednak w odniesieniu do okresu współczesnego, pisze Yu, Hongmei, *The Politics of Image: Chinese Cinema in the Context of Globalization*, University of Oregon 2008 (rozprawa doktorska), szczególnie rozdział *Case Study: Disney in China*, s. 127-151.

102 Filmy disnejowskie były znane pracownikom SAFS. Jak wspominał Te Wei: *Gdy zamknęliśmy drzwi za USA rzadko kiedy słyszeliśmy o kreskówkach, a wyłącznie o animowanych filmach. Wówczas w zespole rzadko mówiło się, abyśmy uczyliśmy się od Disneya, choć większość z nich lubiła umiejętności Disneya w zakresie ruchu, stylu, itp. Gdy Guomindang uciekł [1949], zostawili za sobą jakieś filmy Disneya, m.in. Fantazję, którą chińscy animatorzy oglądali*, wywiad z Te Weiem, (16. 06. 2001), Szanghaj, cyt. za: John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 162.

dogmatycznego komunizmu filmy te oficjalnie traktowano jako manifestacje wulgarności i infantylizmu charakterystyczne dla świata kapitalistycznego¹⁰³. Aby uniknąć podobnych zarzutów zarówno w ZSRR, jak i ChRL, przedstawieniom realizowanym według metod disnejowskiego realizmu próbowano założyć „kostium” lokalności, przydając bohaterom specyficznych rysów etnicznych, opierając projekty tła na stereotypowych wyobrażeniach lokalnej natury, czy adaptując ludowe bajki, podania i przysłowia. Decydenci SAFS uznali te próby za niezadowolające, nie tylko jako sztuczne przedstawienia powierzchownie przywoływanej „chińskości”, co w dodatku kopiujące wzorce obce i niewłaściwie. Te Weiowi i jego mocodawcom z Ministerstwa Kultury zależało na podążaniu za dyrektywami nakazującymi zerwanie na poziomie intelektualnym i estetycznym z wartościami radzieckimi. W 1955 roku w Szanghaju powstał film lalkowy w reżyserii Jin Xi, *Magiczny pędzel*¹⁰⁴; w 1956 roku zaś do chińskich kin trafił *Zarozumiały generał* w reżyserii Te Weia i według scenariusza prominenta artystycznych stowarzyszeń, dawnego żołnierza-grafika z Yan'an, Hua Junwu. Oba te filmy uznaje się za „przedwiośnie” tendencji *minzu* w animacji – przepracowując wizje dziedzictwa kulturowego, zrealizowane są one w technikach używanych we wszystkich innych kinematografiach świata. Inauguracja stylu *minzu* jako eksperymentu technicznego musiała poczekać jeszcze trzy lata na moment przekroczenia barier technicznych.

Wartości narodowe manifestujące się w *Magicznym pędzlu* nie zadowolili prominentów kinematografii animowanej. Ze względu na schemat narracyjny tego wdzięcznego filmu lalkowego można go postrzegać jako zapowiedź filmów agitacyjnych You Leia (praca przy tej produkcji była zresztą jednym z pierwszych istotnych artystycznie zadań, jakie otrzymał przyszły twórca *Małej Ósmej Armii*). W *Magicznym pędzlu* brak jednak charakterystycznych dla You Leia motywów przemocy fizycznej czy stylizacji lalek opartej na modelowym typażu postaci. W finale filmu dochodzi wprawdzie do zemsty chłopstwa na feudale, ale całością rządu rozwiązania anegdotyczne o proveniencji fantastycznej. Rzecz dzieje się w bliżej nieokreślonej, feudalnej przeszłości. Ubogi chłopiec Ma Liang pragnie zostać kształconym malarzem, ale nie stać go nawet na kupno przyrządów. Pewnej nocy wchodzi w posiadanie magicznego pędzla – wszystko co namaluje Ma Liang ożywa. Lokalny urzędnik wysokiej rangi, postać gruba i pokraczna, przemocą zabiera chłopcu pędzel, ale szybko zdaje sobie sprawę, że malunki ożyją tylko wtedy, jeżeli wyjdą spod ręki

103 Reżimom opierającym władzę o ideologie konserwatywne także zdarzało się cenzurować Myszka Miki, tak jak np. miało to miejsce w Królestwie Jugosławii w 1937 roku. Wycofanie nakładu komiksu „Myszka Miki jako Monarcha Medioki”, uznanego przez cenzorów za podżegający do puczu, wywołało konflikt dyplomatyczny: *Ambasadorzy protestowali (...), korespondent „New York Times” w Belgradzie, Hubert Harrison, stał się persona non grata i nakazano mu opuścić kraj ponieważ pisał o cenzurze. Biuro magazynu „Polityka” otrzymało list od samego Walta Disneya, który nieco ironicznie przeproszał i rekomendował, aby gazeta dalej mimo wszystko publikowała komiksy o Mysce (...).* Milen Alempijević, *Serbian Animation: From Political Joke to Paradigm*, [w:] *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński [red.], Wydawnictwa AGH, Kraków 2019, s. 176.

104 *The Magic Brush/ Shen bi/ 《神笔》*.

chłopaka. Mądry Ma Liang pozornie godzi się wypełnić zadanie, jakie stawia przed nim mandaryn: narysować górę złota. Obraz ukazuje oczom chciwca wymarzoną górę, na szczycie której rozłożyste drzewo mieni się złotem, lecz znajduje się ona po drugiej stronie morza. Ma Liang rysuje więc łódź, na którą ochocza wsiadają bogacz i jego pomagierzy. Kiedy tylko znajdą się daleko od brzegu, chłopiec nie waha się przed namalowaniem gwałtownego sztormu, łódź i jej pasażerowie idą na dno. Lud wolny od władzy i kaprysów feudała może spełnić swoje aspiracje: obrazy Ma Lianga służą unowocześnieniu gospodarstw, praca wre.

Wu Weihua uznaje *Magiczny pędzel* za film spełniający wyznaczniki stylu *minzu*, bowiem zwraca uwagę na jego zakorzenienie w tradycji malarskiej z okresu Dynastii Song: *Chociaż ten film w oczywisty sposób adaptował wizualny styl tradycyjnego chińskiego malarstwa kwiatów i ptaków, oskarżano go o bycie złym przykładem, pozbawionym stylu minzu. Malarstwo kwiatów i ptaków uformowało się jako niezależny gatunek około IX wieku*¹⁰⁵. Sean Macdonald przywołuje zaś komentarz Zhanga Songlina, który klasyfikował film Jin Xi jako adaptację z gatunku chińskich starożytnych opowieści ludowych¹⁰⁶. Dawna argumentacja Zhanga Songlina oraz współczesny komentarz Wu Weihua nie do końca wydają się przekonujące ze względu na wysoki poziom ich ogólności. Dostrzegając w *Magicznym pędzlu* progres metod animowania lalek w SAFS, film ten można traktować jako krok w stronę stylu narodowego. Interesujące są te momenty filmu, w których wcześniej płaskie obrazy ożywają i plan filmowy mieści w sobie dwie realności opowiadania: rzeczywistość Ma Lianga i rzeczywistość wyczarowaną jego pędzlem. Ruch lalek jest dynamiczny, rozwiązania scenograficzne bogate w intrygujące detale i ornamenty, zgodne z wyobrażeniem o przeszłości. Fabuła zbliża się do spopularyzowanych w okresie wojny narracji o walce antyfeudalnej, które w Nowych Chinach przybierały formułę mityczno-legendarną. Pod tym względem *Magiczny pędzel* Jin Xi manifestuje pracę przeformułowania dziedzictwa. Tradycja, w której stronę zwrócił się Jin Xi wydaje się jednak raczej wiązać z kulturą socjalistyczną, niż dziedzictwem starożytnych Chin. Wsparciem dla takiej interpretacji mogą być słowa Davida Ehrlicha i Jin Tianyi: *Tła, kostiumy lalek i czarujące interakcje pomiędzy mieszkańcami wioski były częścią codziennego życia przeciętnych Chińczyków*¹⁰⁷.

O jednym z najpopularniejszych do dziś filmów klasycznej chińskiej animacji Te Wei mówił w 1994 roku:

105 Wu Weihua, *In Memory of Meishu Film...*, dz. cyt., s. 41.

106 *Chinese ancient folk tale/ yi ge Zhongguo gudai de minjian gushi/ 一个中国古代的民间故事*. Zhang Songlin, *Changzao fuyou minzu fengge de Zhongguo meishu dianying [Aby stworzyć bogaty styl etniczny chińskiej animacji/ To create richly ethnic style Chinese animation]*, [w:] *Zhongguo dianying nianjian 1981*, tłum. Sean Macdonald, *Zhongguo dianyingjia xiehui, Zhongguo dianying shi yanjiu bu, Zhongguo dianying*, Beijing 1982, s. 176, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 78-79. Macdonald zwraca jednak uwagę na wątpliwy status filmu jako adaptacji, bowiem znane mu wydania opowiadań i *lianhuanhua* o Ma Liangu datują się na lata po 1955 roku.

107 David Ehrlich, Jin Tianyi, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 9.

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 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 1956¹⁰⁸.

*Zarozumiały generał*¹⁰⁹ to film zrealizowany w tradycyjnej technice ręcznego rysunku na celuloidzie. Disneyowska słodycz reprezentacji ustępuje miejsca chwytom typowym dla chińskich imaginariów mityczno-legendarnych, jak np. hierarchizująca bohaterów dysproporcjonalność sylwetek czy częste portretowanie postaci z żabiej lub ptasiej perspektywy, co umożliwia wydobycie ich specyficznych cech psychofizycznych i stanów emocjonalnych. Szczególną jakością filmu jest jego sfera wizualna, w której przeważa tradycyjna dla chińskiej wizualności intensywna czerwień. Zlokalizowanie obszaru kulturowego dziedzictwa, który w tym filmie podlega trawestacji nie następuje widzom trudności, konwencje opery pekińskiej (*jingju*) wyznaczają konstytutywny i bezpośredni zakres referencji. W warstwie dźwiękowej, która angażuje odbiorcę już w pierwszych sekundach filmu, wykorzystane zostały charakterystyczne brzmienia bębnów i gongów. Tytułowy Generał to postać *jing*¹¹⁰. Jego masywna sylwetka dominuje kadry manifestując siłę tej władczej osobowości (Fig.II.3). Operowy makijaż stanowiący o tożsamości postaci zawiera niezwykle istotny element – ubielony nos Generała świadczy o bezduszości i moralnej ułomności bohatera. W scenach początkowych przywódca popisuje się przed doradcami i żołnierzami sprawnością fizyczną, w finale zostaje zaś ukarany za swą pychę i wynikającą z niej gnuśność. Dzięki rozpoznaniu znaczenia bieli przydanej masce *jing* widz od początku rozumie, że inne zakończenie tej historii nie jest możliwe. Biały akcent na twarzy pochlebcy, który wkrada się w łaski Generała, jego karykaturalna chuderlawość oraz piskliwy głos wskazują na przynależność tej postaci do dwuznacznej kategorii *chou*. Co istotne, ekspresję animowaną ze światem operowym łączy też wypracowana przez animatorów choreografia ruchów postaci i tła oparta o metrum tradycyjnej, chińskiej konwencji perkusyjnej. Zgodnie z tradycją operową w sytuacjach kluczowych dla toku fabularnego, ruch ulega bądź to zawieszeniu bądź wyolbrzymieniu (momenty przemian emocjonalnych oraz te, które ujawniają esencjonalne cechy charakterystyczne bohaterów).

W toku bliższej lektury filmu dostrzegamy pewną istotną manipulację poznawczą, na którą zdecydowali się Te Wei i Hua Junwu. „Animowany spektakl” nie inkorporuje w pełni języka opery pekińskiej (brak tu wokalizy), ani też nie sięga po jej rozpoznawalne tematy bądź specyficzne gatunki. *Zarozumiały generał* to raczej „impresja na temat”, jakim jest tradycja oper ludowych.

108 Otto Alder, *Te Wei...*, dz. cyt, s. 5.

109 *The Conceited General/ Jiao'ao de jiangjun/ 《骄傲的将军》*, 1956, reż. Te Wei/ 特伟.

110 W tradycyjnych operach role generałów zwykle odgrywają aktorzy specjalizujący się w typie postaci *jing* (净, tzw. „malowane twarze”). Więcej o konwencjach performatywnych w operach tradycyjnych w części trzeciej.

Przywołując wyraziste emblematy tej sztuki, film nie wnika w jej szczegółowe konteksty. Konstatację taką czyni również Sean Macdonald, dla którego ten artystyczny „unik” nabiera pewnego subwersywnego znaczenia:

(...) dwójka protagonistów, którzy poprzez nawiązania do opery uosabiają narodowy styl w swych działaniach i projektach postaci są wyśmiewani właśnie ze względu na uosobienie tejże wyniosłości. W *Zarozumiałym generale*, narodowy styl odwołuje się do wyolbrzymienia, karykatury. (...) Krótki metraż w rodzaju *Zarozumiałego generała* wydaje się być satyrą, ale satyrą czego?¹¹¹.

Macdonald przywołuje także fakt, że *Zarozumiały generał* (jako jedna z nielicznych animacji) przykuł uwagę redakcji „Dziennika Ludowego”, choć Te Wei i Hua Junwu z pewnością woleli uniknąć tego rodzaju uwagi. W 1967 roku film został poddany krytyce jako przykład *operacji reakcyjnej i pornograficznej, pokazywanej pod pozorem 'subtelnej reprezentacji dzieł teatralnych' przez małą frakcję antyrewolucyjnych rewizjonistów*¹¹². Kontekstowa analiza komponentów narracyjnych filmu nie wydaje się potwierdzać tezy Macdonalda sugerującej, że komiczny wymiar filmu Te Weia i Hua Junwu, komentatorów kultury chińskiej znanych z dosadnej *manhua*, można odczytywać jako krytykę wymierzoną w postawę militarystycznej, buńczucznej przesady. Naturalnie, dla pełnego uchwycenia jakości humorystycznej krytyki obecnej w *Zarozumiałym generale* warto byłoby uwzględnić szerokie konteksty historyczno-polityczne, proponowana tu próba analityczno-interpretacyjna przywołuje jedynie dwa wybrane fenomeny, tj. ogólny zarys sytuacji geopolitycznej, w jakiej ChRL znalazło się w połowie lat pięćdziesiątych oraz „Sztukę wojny” Sun Tzu, klasyczną rozprawę, która w kulturze popularnej często funkcjonuje na zasadzie pozbawionego głębokich znaczeń ornamentu (a więc w sposób zbliżony do tego, w jaki twórcy filmu potraktowali tradycję operową).

Generał popełnia kardynalne błędy, przed którymi przestrzega „Sztuka wojny”¹¹³. Grzeszy zuchwałością (po odniesionym wielkim zwycięstwie dochodzi do przekonania, że nikt już nie odważy się go ponownie zaatakować), lenistwem i porywcznością (publicznie się poniża, gdy będąc już zgnusiałym próbuje wykazać się krzepą oraz zdolnościami łuczniczymi), a w końcowej fazie wydarzeń tchórzliwością (po nieuniknionym ataku wroga i dezercji żołnierzy lekko ucieka z pałacu przez dziurę w murze). 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

111 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 93.

112 Na, *Zhucheng haohao dandangde piping dajun zhidao wenyi hei xian zonghui - ben bao jizhe pinshu Shanghai wenyi zhanxian geming da piping xingshi*, „Renmin Ribao” 1967, tłum. Sean Macdonald, cyt. za: Sean Macdonald, tamże, s. 94.

113 Błędy te zaprzeczają cnotom przywódczym: *Generalów cechuje mądrość, wiarygodność, dobroć, odwaga i surowość*. Sun Tzu, *Sztuka wojny*, tłum. Dariusz Bakalarz, Wydawnictwo Helion, Warszawa 2004, s. 8.

wypełnionego uciechami cielesnymi i alkoholowymi. Ideologiczny dydaktyzm chińskiej animacji nie przestrzega tu zasad komunistycznej nowomowy nazywającej wojnę pokojem, wolność niewolą, a ignorancję siłą. Przykuta do swego siedziska papuga, pełniąca na równi z klakierem rolę ulubionej maskotki Generała, raz po raz wykrzykuje slogan: *Pokojowy świat!* Dla słabego wodza słowa te stanowią najgroźniejszą truciznę, bowiem to czujność, trening i dążność do konfrontacji są zobowiązaniem zdolnego władcy.

W ramach zimnowojennej logiki, ChRL musiało nieustannie manifestować swą mocarstwowość, przy czym faktyczna sytuacja kraju zasadniczo odbiegała od tej wyidealizowanej wizji. Maoistowskie Chiny przy pomocy radzieckich ekspertów dopiero rozpoczynały procesy industrializacji, utopijne polityki postulowane przez Mao w tym zakresie groziły zaś ekonomiczną zapaścią (co miało się ziścić się w okresie Wielkiego Skoku Naprzód). Sen o potędze mógł jednak realizować się propagandowo na polu gloryfikacji siły militarnej. W 1950 roku ONZ wydało rezolucję „Jednocząc się dla pokoju” („Uniting for Peace”, nr 337 A), która przyznawała Radzie pewne możliwości działań dyplomatycznych i rozjemczych, nawet przy braku jednogłośnieści pomiędzy członkami stałymi. ChRL jako państwo pozbawione reprezentacji w strukturach ONZ musiało polegać na parasolu ochronnym roztaczanym przez dyplomatów ZSRR, szczególnie w sytuacjach wymagających przeciwwagi dla możliwych posunięć innego członka stałego – Republiki Chińskiej na Tajwanie. ONZ-owska retoryka pokoju i integracji zmieniająca dynamikę układu sił wywoływała niepokój przywódców ChRL. W 1954 roku Zhou Enlai wziął udział w Konferencji Genewskiej, stabilizującej porozumienia i procesy dekolonizacyjne na kontynencie azjatyckim. Premier Zhou zyskał wówczas ogromne uznanie i sympatię wielu zachodnich obserwatorów globalnej sceny politycznej. Rok później sukcesem okazała się konferencja w Bandungu, dająca podwaliny pod formowanie się Ruchu Państw Niezaangażowanych. Przywódcy ChRL zamierzali realizować aspiracje do bycia równorzędną przeciwwagą w porządku światowym wobec ZSRR i USA, poszukiwali więc sojuszników chętnych do walki o wpływy pod chińskim przywództwem. Cele, dyskursy i konsekwencje polityki zaprezentowanej w Bandungu zostaną jeszcze przywołane w tym rozdziale. W tym miejscu zauważmy jedynie, że chińska retoryka pokojowa nie różniła się wówczas znacząco od tej, którą uprawiały pozostałe mocarstwa wobec swych sojuszników. Filmowy żart, jakim jest slogan „Pokojowy świat”, bardzo często wykrzykiwany skrzekliwym głosem przez papugę, nabiera charakteru kpiny z pryncypiów polityki międzynarodowej burżuazyjnych sił Zachodu. Jeżeli dowcip ten miałby również stanowić przytyk do polityki obronnej ChRL to musiałby on raczej wypływać z pozycji dogmatycznych, atakujących idee aliansu azjatycko-afrykańskiego, uznających rezygnację z promowania polityk izolacjonistycznych za ideologiczny błąd.

Mimo iż technologicznie ustępująca innym potęgom światowym, chińska siła militarna zademonstrowała swą potencję w czasie Wojny Koreańskiej (1950-1953). W ramach „bratniej pomocy” ChRL wysłało ponad 2,3 mln żołnierzy na fronty tej wojny¹¹⁴, w propagandzie i oficjalnych komunikatach przedstawiani oni byli jako wolontariusze poruszeni losem koreańskich komunistów. Rozejm z P'anmunjom, uznawany za porażkę militarną Stanów Zjednoczonych, wywołał w chińskim społeczeństwie euforię, mimo znaczących strat ludzkich¹¹⁵, a interwencja pociągnęła za sobą problemy gospodarcze, jakie znacząco wpłynęły na standard życia. Wykorzystując narzędzia typowe dla chińskiego aparatu propagandy, KPCh zdołało jednak pobudzić patriotyczny zapal mas. W przekonaniu socjalistycznego narodu, ChRL stanęło nie tyle po stronie koreańskich komunistów, co przede wszystkim prowadziło międzynarodową wojnę obronną z amerykańskim imperializmem¹¹⁶. Machina propagandowa okresu Wojny Koreańskiej nastawiona była na stymulowanie nacjonalistycznego sentymentu poprzez uwspólnienie sprawy interwencji zbrojnej ze sprawami gospodarki. Heroiczne poświęcenie żołnierzy na froncie miało odbijać się w niestrudzonej walce mas o szybką budowę socjalizmu. Jak oceniają historycy i badacze kultury efekt ten został wówczas osiągnięty¹¹⁷. Mimo że działania wojskowe ustały, to wyzwania gospodarcze stojące przed społeczeństwem pozostawały aktualne. Przekaz *Zarozumiałego generała* o charakterze pro-militarystycznej kpiny z idei polityki międzynarodowej opartej na dyplomatycznych negocjacjach ukierunkowanych na zachowanie stanu globalnej równowagi, wydaje się przywoływać echa uprzedniego dyskursu propagandowego, który efektywnie rezonował

114 W październiku 1950 roku chińscy „ochotnicy” zaskoczyli i rozgromili Amerykanów zbliżających się do rzeki Yalu stanowiącej granicę chińsko-koreańską. ChRL wysłała do Korei (...) mniej więcej dwie trzecie armii, artylerię, lotnictwo i wszystkie posiadane czołgi. John K. Fairbank, *Historia Chin...*, dz. cyt., *Nowe spojrzenie*, tłum. Teresa Lechowska, Zbigniew Słupski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 322. Dane dotyczące budżetu wojennego przywołuje Li Xiaobing: *ChRL łącznie wydało około 10 miliardów juanów (ok. 3,3 miliarda dolarów amerykańskich) podczas wojny. Chiński rząd przetransportował do Korei łącznie 5,6 miliona ton dóbr i zapasów podczas interwencji. Pomiędzy 1950 a 1953 rokiem wydatki chińskiego wojska zawierały się w 41%, 43%, 33% i 43% całego rocznego budżetu rządowego.* Li Xiaobing, *A History of Modern Chinese Army*, The University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 112.

115 Oficjalne chińskie statystyki podają liczbę 180,000 ofiar śmiertelnych po stronie Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. W różnych studiach liczby ofiar śmiertelnych wahają się pomiędzy 149,000 a 400,000, chińskie władze nie udostępniają większości rządowych dokumentów dotyczących konfliktu i udziału „wolontariuszy” w wojnie. Zob. Minnie Chan, *China's Korean war veterans still waiting for answers, 60 years on*, 28. 07. 2013, <https://www.scmp.com/news/china/article/1292278/chinas-korean-war-veterans-still-waiting-answers-60-years>, (dostęp: 16/05/2018).

116 Gary D. Rawnsley przywołuje badania przeprowadzone wówczas na chińskich jeńcach wojennych, w grupie badanej w 1952 roku na pytanie o powód zaangażowania Chin w Wojnę Koreańską ponad 60% odpowiadało: *Aby obronić Chiny, następną ofiarę USA.* Zob. *'Beliefs of Enemy Soldiers about the Korean War'*, International Public Opinion Research Inc. and Operations Research Office, the Johns Hopkins University 1952 (24/05), s. 53, <http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/korea/korea.htm>, (dostęp 28/04/2018), zob. Gary D. Rawnsley, *'The Great Movement to Resist America and Assist Korea': how Beijing sold the Korean War*, „Media, War & Conflict” 2009, Vol. 2(3), s. 312.

117 Zob. Shen Zhihua, *Mao, Stalin and the Korean War. Trilateral communist relations in the 1950s*, tłum. Neil Silver, Routledge, London, New York 2012; Richard Peters, Li Xiaobing, *Voices from the Korean War. Personal Stories of American, Korean and Chinese Soldiers*, The University Press of Kentucky, Lexington 2004.

wśród mas społecznych. Podtrzymywanie w społeczeństwie gotowości bojowej sprzyja kultuwowaniu postawy poświęcenia i wyrzeczeń w ciężkich czasach, kształtuje wzorce zachowań jednostek pożądane z perspektywy aparatu władzy totalitarnej. Rozrywkowy charakter filmu i niepogłębione w nim nawiązania do popularnej kultury ludowej przyciągały widzów, szyderstwo z jednej strony uderzało w niedawno pokonanego wroga zewnętrznego, z drugiej zaś w leniwych, rozpustnych i niekompetentnych wrogów wewnętrznych, których lineaż sięgał władzy feudalnej.

W 1960 roku grupa chińskich krytyków kultury i artystów podjęła wysiłek teoretycznego opisu problemu stylu narodowego (*minzu fengge*/ 民族风格) w animacji. W dyskusji tej uczestniczył tylko jeden animator (Wan Guchan), wśród pozostałych szesnastu dyskutantów znaleźli się pisarze, malarze, graficy oraz krytyk filmowy, rzeźbiarz i kompozytor. Ich argumentację w ślad za relacją opublikowaną na łamach magazynu „Sztuka filmowa” („Dianying yishu”/ “电影艺术”) szczegółowo omawia Sean Macdonald¹¹⁸. Debatę tę interpretować można jako zbiór sugestii przeznaczonych dla animatorów z SAFS na temat kierunku rozwoju stylu narodowego, dyskutanci nie odnoszą się do eksperymentów z malarstwem tuszu i wody, a raczej ogólnie podsumowują bieżącą kondycję metod i celów narodowej ekspresji animowanej. Nadrzędne pytanie wiąże się z możliwością „schińszczenia”, holistycznego przejęcia języka i stylistyk animacji przez maoistowski aparat produkcji kultury. Innymi słowy, dyskutantów interesowało, w jaki sposób animacja, będąc z jednej strony pozbawioną głębokich, formalnych wpływów disneyowskich (estetyka i technika), z drugiej podporządkowaną modelowi kultury służącej ludowi poprzez eksponowanie treści podtrzymujących walkę klasową (antyfeudalizm), może osiągnąć formalną i emocjonalną atrakcyjność.

Wan Guchan rozumiał to pytanie przede wszystkim jako kwestię techniczną. Translacja tradycyjnych form artystycznych w obręb animacji miałyby zarówno imponować innowacyjnością, jak i zintegrować tożsamościowo nowe medium z chińską tradycją. Kompozytor Liu Chi (刘炽, 1921-1998) przestrzegał przed wykorzystywaniem treści narodowych jako ornamentu (efektu), od filmowców żądał konsekwentnego zanurzenia się w chińskiej esencji i poszukiwania w niej wszystkich budulców filmowej poetyki. Z uwagi na jakości ekspresji animowanej rzeźbiarz Wang Zhaowen (王朝闻, 1909-2004) oraz malarz Wu Zuoren (吴作人, 1908-1997) postulowali równowartość inspiracji czerpanych z kulturowych tradycji Hanów, jak i tradycji grup mniejszościowych oraz religijnych. Wezwanie do przepracowania walorów artystycznych ewokowanych przez buddyjskie malowidła naścienne z jaskiń Dunhuang miały zostać jednak wysłuchane przez animatorów dopiero w latach osiemdziesiątych¹¹⁹. Wierzenia oraz rytuały

118 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 105-113.

119 Do buddyjskich malowideł z jaskiń Dunhuang bezpośrednio nawiązuje film *Jeleń o dziewięciu kolorach*/ *Deer of*

mniejszości etnicznych stanowić miały treści doskonale przystające do animowanej formy w jej wymiarze ulotnego, iluzorycznego tricku, fantazji (*huanxiang*/ 幻想).

Rozumienie stylu *minzu*, jakie przedstawił autor literatury dziecięcej Chen Bochui (陈伯吹, 1906-1997) może być inspirujące również z dzisiejszej perspektywy, sugeruje ono bowiem rozumienie stylu filmu animowanego jako warunkową i relacyjną jakość krytyki kultury: *Styl narodowy jest świadomym odniesieniem w jednym dziele do innych form produkcji kultury narodowej, intertekstualnym cytatem „chińskiej” produkcji kultury*¹²⁰. Zasadniczy dylemat omawiany przez dyskutantów wiązał się z wyborem treści adekwatnych dla animowanej produkcji (tematy legendarno-fantastyczne, opowieści z czasów feudalnych, tematy współczesne). Problem ten wiązał się z rozumieniem i interpretacją podstawowych założeń doktrynalnych, ale zaproszeni do dyskusji intelektualiści rozważali go zarówno na poziomie estetycznym, jak i w wymiarze mechanizmów filmowej narracji i ekspresji wizualnej. O politycznych uwarunkowaniach stylu *minzu* przypomniał dopiero Chen Huangmei (陈荒煤)¹²¹, wiceminister kultury i pisarz, który wraz z Xia Yanem kilka lat później stał się obiektem brutalnej kampanii antyrewizjonistycznej. Odnosząc się do problematyki reprezentacji kultur mniejszości w filmie animowanym, Chen zwrócił uwagę na funkcję animacji (a szerzej całości aparatu produkcji kultury) jako formy tworzonej na rzecz umasowienia i unarodowienia (*nationalization*) kultury. Spektrum tematyczne refleksji wokół animowanego stylu *minzu* w jego *statu nascendi* wskazuje na (świadome bądź instynktowne) próby odseparowania założeń nowej poetyki od bieżących interpretacji ideologicznych, choć oczywiście prowadzone one były w ramach ogólnie przyjętego światopoglądu. Technika, w drugiej zaś kolejności treść, miały legitymizować film animowany jako medium godne unieść znaczenia, symbole i auto-obrazy chińskiej kultury. W konsekwencji, włączenie animacji w zestaw narzędzi budujących poczucie tożsamości narodowej działało nobilitująco dla statusu sztuki, której „grzechem pierworodnym” było kapitalistyczne i imperialistyczne pochodzenie.

nine colors/ Jiuse lu/ 九色鹿, 1981, reż. Qian Jiajun (钱家骏), Dai Tielang (戴铁郎). Właściwie Jaskinie Mogao (莫高窟), zlokalizowane w rejonie miasta Dunhuang (敦煌; północno-zachodnia prowincja Gansu/ 甘肃), położone są na starodawnym Jedwabnym Szlaku, tj. w miejscu przecięcia rozmaitych wpływów kulturowych i religijnych. We wnętrzach 492 jaskiń znajduje się ponad 2000 buddyjskich malowideł i rzeźb, tworzonych od 366 roku, aż do XIV wieku. Kompleks jaskiń został umieszczony na liście światowego dziedzictwa UNESCO w 1987 roku.

¹²⁰ Chen Bouchi, *Discussion of Animated Film...*, dz. cyt., s. 110.

¹²¹ Tu jako Huang Mei 荒煤.

III. Kinematograf zsinizowany: animacja malarska tuszu i wody (*shuimo donghua*, 水墨动画)

W 1960 roku na chińskich ekranach pojawił się film *Kijanki szukają mamy*¹²², który w zgodnej opinii historyków, teoretyków, krytyków i popularyzatorów chińskiej animacji uważany jest za dzieło przełomowe. Przekonanie to wynika z udanego przeniesienia chińskiej estetyki malarskiej w obręb filmu animowanego dzięki przekroczeniu pewnych zasadniczych ograniczeń technicznych. Było to nie tylko osiągnięcie bezprecedensowe, ale także niespotykane w innych kinematografiach narodowych, mimo że np. w Japonii tego rodzaju animowana estetyka budziła zainteresowanie twórców. Chociaż film *Kijanki szukają mamy* ma charakter swoiście propagandowy, wzbudził on też zachwyt poza granicami Chin. Z tych względów, rok 1960 uznaje się za faktyczny początek twórczości animowanej spod znaku *minzu*. W tej części omówiony zostanie stan badań nad technicznymi aspektami praktyki malarskiej animacji tuszu i wody, a analizie zostaną poddane cztery filmy zrealizowane w tej technice w latach 1960-1988.

Wśród społeczno-politycznych zjawisk, które zdeterminowały proces sinizacji maoistowskiego aparatu kinematograficznego, Paul Clark wskazywał wpływ kadr partyjnych na decyzje artystyczne i produkcyjne w okresie kampanii „100 kwiatów” i tej „przeciwko prawicowcom” oraz masowy entuzjazm epoki Wielkiego Skoku Naprzód. Clark jednocześnie zaznaczał, że o ile na poziomie indywidualnych decyzji personalnych bądź działań cenzorskich nierzadko wykorzystywane były metody opresyjne, to sam proces „schińszczenia” kinematografu w duchu maoizmu nie został filmowcom narzucony przemocą, ale jego dynamika kształtowała się w postulatach debatowanych pomiędzy decydentami partyjnymi, kierownikami wytwórni, artystami i publicznością¹²³. Konstatacja ta nie powinna jednak przyćmiewać ogólnego spostrzeżenia dotyczącego charakteru rozwoju sztuk w systemie totalitarnym – spersonalizowane ataki bazujące na metodzie krytyki i samokrytyki wykorzystywane były jako element brutalnej gry, a więc publikowane na łamach rządowych dzienników rozważania estetyczne miały przede wszystkim charakter polityczny, w dalszej zaś kolejności służyły dyskusji krytycznej. Wezwania do „unarodowienia” ekspresji artystycznej (w zgodzie z duchem nowej definicji narodu, tj. zwracającej szczególną uwagę na aspekty klasowości, masowości produkcji, jednostkowej wierności doktrynie oraz gotowości do poświęcenia) objęły całość produkcji kultury. Julia F. Andrews, historyczka

122 *Where Is Mama?* lub *Little Tadpoles Looking for Mama*/ *Xiao kedou zhao mama*/ 《小蝌蚪找妈妈》, 1960, reż. Te Wei/ 特伟, Qian Jiajun/ 钱家骏, Tang Cheng/ 唐澄.

123 Zob. Paul Clark, *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, szczególnie rozdział: *Beyond Shanghai*, s. 56-93.

sztuki badająca XX-wieczne chińskie malarstwo, zwraca uwagę na charakter konfliktu, jaki wystąpił w pokrewnym dla animatorów kręgu malarzy – kampania „100 kwiatów” wyzwoliła w środowisku postawy ekstremalnej polaryzacji, podsycone terrorem kampanii „przeciwko prawicowcom” emocje zaczęły opadać dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Dyskusja o reformie stylu malarskiego nabrała bardziej merytorycznego charakteru poszukiwań odpowiedzi na pytania, jakie sformułowane zostały już w 1952 roku: w jaki sposób nowe malarstwo może zaakceptować dziedzictwo malarstwa narodowego (*guohua/ 国画*) oraz jak używać pierwotnych dla medium narzędzi (pędzla, tuszu, farb, papieru i jedwabiu) do obrazowania nowych tematów i przedstawić?¹²⁴

W początkowych latach funkcjonowania Nowych Chin „maoistowscy *literati*” na różne sposoby rozważali problemy narodowej tradycji (*minzu chuantong/ 民族传统*), dziedzictwa kulturowego (*minzu wenhua yichan/ 民族文化遗产*), dramatu (*minzu xiqu/ 民族戏曲*), kolorytu (*minzu wei/ 民族味*), kondycji psychologicznej (*minzu de xinli zhuangtai/ 民族的心里状态*) czy narodowej dyspozycji (*minzu xingge/ 民族性格*). Dla twórców sztuk wizualnych i audiowizualnych szczególnie istotnymi wątkami tych debat okazały się kwestie stylu narodowego (*minzu fengge*), narodowych bądź etnicznych cech charakterystycznych (*minzu tedian/ 民族特点*) oraz narodowych sztuk pięknych (*minzu yishu/ 民族艺术*)¹²⁵. W wymiarze modelowym pożądane jakości animowanej ekspresji odnajdywały się w ścisłym związku z estetyką malarską. Zatem, w pracy trawestacji specyfiki chińskiego malarstwa na grunt animacji, przed filmowcami nie tylko stało zadanie o charakterze technicznym, ale także intelektualnym, polegającym na odpowiedniej konceptualizacji założeń nowej sztuki malarskiej, jednocześnie zgodnej z doktryną i tradycją. XX-wieczne chińskie malarstwo jawiło się maoistom jako z jednej strony obarczone feudalną i konfucjańską proveniencją, z drugiej zaś jako nasiąknięte zgubnymi wpływami modernizmu i kosmopolityzmu. Twardogłowi propagandziści dążyli do neutralizacji tradycyjnej sztuki malarskiej na rzecz zwrotu realistycznego, romantycznego i rewolucyjnego, choć jak zwracają uwagę badacze epoki, twórcom przepracowującym formy tradycyjnego malarstwa pejzażowego przysługiwał pewien wąski margines wolności artystycznej¹²⁶. W środowisku malarskim „debaty narodowe” prowadzona była już od dekad. Pierwszym formacyjnym okresem nowoczesnej myśli o malarstwie było „chińskie oświecenie”. Orędownicy modernizacji tradycyjnego malarstwa przede wszystkim rekrutowali się spośród artystów osiedlonych w Szanghaju, kupieckiej metropolii, której

124 Zob. Julia F. Andrew, *Painters and Politics...*, dz. cyt., s. 112.

125 Zob. Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 80-81, 86.

126 Zob. Monika Szmyt, *Współczesna sztuka chińska. Tradycja klasyczna, socrealizm, estetyka zachodnia*, Nomos, Kraków 2007, s. 39.

dynamiczny rozwój sprzyjał ignorowaniu archaicznych, konfucjańskich rytuałów społecznych. Jak zauważa Mayching Kao: (...) *Przednowoczesna tradycja społeczna definiowała malarstwo jako rozrywkę kultywowaną przez literati-amatorów wraz z poezją, muzyką, go i kaligrafią: pod wpływem tego amatorskiego ideału jakakolwiek oznaka profesjonalizmu traktowana była jako przejaw komercjalizacji, a więc z lekceważeniem, jeśli nie potępieniem*¹²⁷. Tymczasem nowe pokolenie malarzy z radością i ulgą przyjmowało następujące od 1902 roku ruchy reformatorskie: otwarcie zawodowych uczelni artystycznych, w których murach wykładano również malarstwo japońskie i europejskie, implementację zasad pedagogiki estetycznej, którą sformułował Cai Yuanpei¹²⁸ oraz redefinicję paradygmatu realizmu, co rzutowało zarówno na pojęcia estetyczne, jak i praktykę malarską uwzględniając szkice i rysunki jako wartościowe i konieczne etapy pracy nad obrazem.

W poczet tej generacji zaliczają się artyści urodzeni na przełomie wieków, będący, jak wskazuje Julia F. Andrews: *produktem wyjątkowo dobrze wyedukowanego pokolenia, biegli zarówno w klasycznej kulturze chińskiej, jak i w kulturze zachodniej*¹²⁹. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli tego pokolenia Li Keran oraz jego nauczyciel, a w szerszym sensie mistrz całej formacji, Qi Baishi, pochodzili z klasy ubogich chłopów, a odebrana przez nich dogłębna edukacja artystyczna przebiegała w ich życiu równoległe do podejmowanych działań zawodowych. Zarówno Qi Baishi, jak i Li Keran, wyspecjalizowali się w nowatorskim ujmowaniu tradycyjnego medium. Sztuka *guohua* (malarstwo narodowe) powstawała przy użyciu tradycyjnych „skarbów pracowni”. Zmieszany z wodą tusz (ewentualnie też dodatkowe barwniki) artysta odpowiednimi pociągnięciami pędzla nakładał na powierzchnię chińskiego papieru lub jedwabiu, które eksponowane były potem na zwojach, wachlarzach lub w albumach. Tradycyjne tematy wyznaczały gatunki malarskie – krajobrazy, kwiaty i ptaki, ryby, itp. Na początku XX wieku starożytne konwencje ulegały przemianom w toku konfrontacji z ekspresją malarstwa olejnego (*youhua*/ 油画) rewizji inspirowanych spotkaniami międzykulturowymi z zagranicznymi dziełami oraz komentarzami marszandów, krytyków i publiczności, a wreszcie pod wpływem radykalizacji

127 Mayching Kao, *Reforms in Education and the Beginning of the Western-Style Painting Movement in China*, [w:] *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Julia F. Andrews, Kuiyi Shen [red.], Guggenheim Museum Publications, New York 1998, s. 157.

128 蔡元培, 1868-1940; malarz silnie zaangażowany w oświeceniowe ruchy reformatorskie prowadzone na gruncie sztuk wizualnych. Odbył studia w Niemczech i we Francji. We wczesnych latach Republiki pełnił funkcję ministra kultury i forsował postulaty profesjonalnego treningu akademickiego oraz integralności sztuki i walki o ocalenie narodowe. Pełniąc prominentne funkcje akademickie w Pekinie zrównywał rangę edukacji estetycznej z edukacją w zakresie wojskowości, moralności i nauk ścisłych. Jego artykuł „Zastępując religię edukacją artystyczną” („Replacing Religion with Aesthetic Education”) z 1919 roku silnie inspirował Ruch Nowej Kultury. Zob. Kuyi Shen, *Traditional Painting in a Transitional Era, 1900-1950*, [w:] *A Century in Crisis...*, dz. cyt., s. 80-131.

129 Julia F. Andrews, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China* [wprowadzenie], [w:] *A Century in Crisis...*, dz. cyt., s. 7.

postaw społeczno-politycznych samych artystów. Obrazy krabów i krewetek mistrza Qi, bądź domowych bawołów Li Kerana, choć gatunkowo ugruntowane w malarstwie epoki dynastycznej, to różnią się od minionych szkół kompozycjami, charakterem przedstawień figuratywnych, metodami prowadzenia kresek pędzlem, lawowania oraz tonacjami barwnymi, które koneserzy chińskiego malarstwa tradycyjnego dostrzegają na pierwszy rzut oka. Zarówno Qi Baishi, jak i Li Keran odegrali zasadniczą rolę w kształtowaniu się trendu animacji malarskiej tuszu i wody.

Odnosząc problemy estetyki tradycyjnego malarstwa chińskiego do twórczości animowanej, spośród licznych, fascynujących wątków, jakie wyznaczają narrację chińskiej historii sztuk pięknych, warto przywołać kwestie „narzędzi” oraz „esencji”. Ten istotny dylemat filozoficzno-estetyczny implikuje namysł nad relacjami pomiędzy klasycznymi konwencjami, a tendencjami napływowymi, zjawiskami modernizacji i absorpcji środków produkcji oraz ekspresji. Li Zehou¹³⁰, jeden z czołowych przedstawicieli współczesnej refleksji estetycznej, określał schemat rozwoju chińskich systemów myślenia (konfucjanizmu, daoizmu) jako drogę akumulacji, czy innymi słowy proces sedymentacji¹³¹. W ujęciu Li zjawisko to rozciąga się pomiędzy sferami indywidualnego i społecznego doświadczenia oraz kształtowania cywilizacji¹³². Sedymentacją nazywał on procesy akumulacji i kondensacji doświadczeń, konwencji, interpretacji oraz dążeń, które mogą manifestować się m.in. poprzez dzieła artystyczne. Jednoczesna trwałość i zmienność zjawisk podlegających sedymentacji uwarunkowana jest historycznie i psychologicznie, wynikają one zaś z relacyjności rozumu i zmysłów oraz współzależności pomiędzy zbiorowościami, a jednostkami. W toku sedymentacji formuje się chińska „esencja”, jednocześnie zakorzeniona na gruncie trwałości cywilizacji, jak i zawsze warunkowa. W takim ujęciu pytanie o metody absorpcji obcych kulturowo wynalazków oraz założeń estetycznych („narzędzi”) zawiera w sobie istotny aspekt egzystencjalny, bowiem przeformułowanie świadomości artystycznej świadczy o głębokich zmianach zachodzących w tkance cywilizacji.

Twórczość artystyczna stanowiła ważki element konstrukcyjny systemu konfucjańskiego. Literatura przedmiotu tego zagadnienia jest niezwykle bogata, tu przywołane zostaną jedynie pewne bazowe rejestry refleksji¹³³. Tradycja konfucjańska określała relacje artystów z rzeczywistością empiryczną w bardzo specyficzny sposób. Powinnością twórców była nie tyle kreacja, co kontemplacja i estetyczna transmisja uczuć oraz wartości doświadczanych w świecie realnym.

130 李泽厚, ur. 1930. Filozof, estetyk. Odegrał istotną rolę w chińskim życiu intelektualnym lat osiemdziesiątych XX wieku, a w 1991 roku opuścił Chiny. W następnych dekadach poglądy Li poddane zostały krytyce zarówno ze strony ortodoksyjnych marksistów, jak i radykalnych liberałów.

131 Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010, s. xi.

132 *Cultural-psychological formation/ wenhua xinli jiegou/ 文化心理结构*.

133 Polski czytelnik zostaje wprowadzony w problematykę chińskiej estetyki poprzez: *Estetyka chińska: antologia*, Adina Zemanek [red.], Universitas, Kraków 2007.

Godne podziwu spełnienie artystyczne zawierało się nie tylko w samym akcie twórczym, ale także w procesie dogłębnych przygotowań intelektualnych i emocjonalnych. Kunszt malarski doskonalony przez *literati* zależał od spójnego przejawiania się w dziele elementów *yi* (przemyślana, szlachetna idea, intencja lub koncepcja stojąca za obrazem), *qi* (siła żywotna, ruch świata naturalnego, które nadawałyby rytm pociągnięciom pędzla), *shi* (potencja zaczerpnięta ze świata naturalnego wyzwalająca rozmach przedstawienia) 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*¹³⁴. Li Zehou określał wynikające z tej tradycji ramy pojmowania zjawiska imitacji jako: (...) *poszukiwanie formalnych zasad sztuki starożytnej, które następnie zostają wyekstraktowane i umocowane we wzorach, które mogą być wykorzystywane w pracy twórczej* (...) ¹³⁵. Odwzorowując naturę i zjawiska rzeczywistości, techniki oraz tendencje sztuki minionej, artysta nie dążył do stworzenia realistycznej kopii, a raczej swoistej abstrakcji, której materią miała być przeszłość w całym swym racjonalnym i podświadomym *continuum* doświadczeń: wiedzy, tradycji, pamięci zbiorowej, indywidualnych wspomnień i wrażeń. A zatem autorska, lecz zakorzeniona w tradycji, zdolność do uchwycenia procesualności, mutacyjności i temporalności świata naturalnego stanowi o walorach tradycyjnego malarstwa tuszem.

Przywoływany w kontekście dyskusji Wu Weihua nad problematycznością terminów *minzu* i *meishu*, dylemat *zhongti-xiyong* został sformułowany pod koniec XIX wieku przez dygnitarza dynastii Qing, Zhanga Zhidonga (张之洞), który mówił: *Chińska nauka to fundament* [zhongti, 中体, dop. OB], *a zachodnia wiedza służy celom praktycznym* [xiyong, 喜用, dop. OB]¹³⁶. Wysoki urzędnik chwiejącego się cesarstwa poszukiwał argumentacji przemawiającej za zainteresowaniem elit zachodnią wynalazczością jako formą obrony Chin przed naporem obcej siły. Wielu jego współczesnych uznawało tego rodzaju próby za przejaw postawy poddańczej, która uznaje przewagę cywilizacyjną „barbarzyńców” oraz przyjmuje skokowość (nie zaś ewolucyjność) jako wzór kulturowej progresji, co stało w sprzeczności z konfucjańskim przekonaniem, że *zachowanie w niezmiennym kształcie rudymenarnych form i struktur cywilizacyjnych było kwintesencją*

134 Zob. Gao Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art...*, dz. cyt., s. 190.

135 Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, dz. cyt., s. 208.

136 John K. Fairbank, *Historia Chin*, dz. cyt., s. 238. Kontrowersyjna propozycja Li Zehou zakładała dokonanie inwersji intelektualnej i zawierała się w hasle *xiti-zhongyong* (zachodnia substancja, chiński środek). Marksisci oskarżali go o dążenie do całkowitej westernizacji chińskiej kultury i kroczenie kapitalistyczną ścieżką, liberałowie zaś (m.in. Noblista Liu Xiaobo/刘 晓波) o pragnienie przywrócenia despotycznej tradycji konfucjańskiej w życiu społecznym, zob. Karl-Heinz Pohl, 'Western Learning for Substance, Chinese Learning for Application' – *Li Zehou's Thought on Tradition and Modernity*,

https://www.unitrier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Western_Learning_for_Substance_E.pdf , 1999, (dostęp: 15. 03. 2016).

tożsamości kulturowej i etnicznej¹³⁷. Dylemat ten wzbudzał kontrowersje oraz radykalizmy we wszystkich sferach życia publicznego, obejmował kwestie polityczne, militarne, gospodarcze, ale także medycynę, literaturę czy sztuki wizualne. Kinematograf jako wynalazek Zachodu budził wyjątkową nieufność, która wyrażała się bądź w postulatach jego całkowitego odrzucenia, bądź wezwaniach do szczególnie intensywnej pracy nad jego sinizacją. Twórcy kina aktorskiego poszukiwali inspiracji w chińskich schematach narracyjnych oraz operze pekińskiej wypracowując modele filmu operowego (*xiqu pian*/ 戏曲片)¹³⁸, gatunku *wuxia* (*wuxia pian*/ 武侠片) oraz melodramatu, traktując film jako swoistą mediację literatury i teatru. Dojrzała forma filmu animowanego pojawiła się dopiero w latach pięćdziesiątych, stworzona przez artystów, których wrażliwość znajdowała źródło w tematach narodowej debaty „oświeceniowej”, lecz ekspresję czerpała z artystycznych dyskursów czasu wojny.

Wnikliwe studium rozwoju i radykalizacji artystycznych oraz intelektualnych kierunków malarstwa współczesnego pod wpływem zderzenia z estetycznymi tradycjami Zachodu przedstawia Anna Izabella Król¹³⁹. Reformatorzy tradycyjnego malarstwa (*guohua*) lat dwudziestych, postulowali eksperymenty z zachodnimi materiałami i środkami wyrazu dla ożywienia okrzeplej i wysoce skonwencjonalizowanej sztuki. Odkrycie w 1900 roku jaskiń w Dunhuang otworzyło nowe pole referencji na polu wrażliwości religijnej. Na początku wieku inaugurowały swoją działalność profesjonalne akademie artystyczne, co odrywało prawo do ekspresji artystycznej od sfery klasowego przywileju¹⁴⁰. W pierwszych dekadach XX wieku coraz częściej Chińczycy malarze wyruszali także na studia artystyczne do Japonii, a od 1919 roku także do Europy (przede wszystkim Francji). Artyści owi konfrontowali się z wielością estetycznych paradygmatów i różnorodnością narzędzi używanych w pracy twórczej, ale także internalizowali pojęcia „obcości” i „międzynarodowości”, co rzutowało na to, jak konceptualizowali oni „chińską esencję”, a także

137 Józef Pawłowski, *Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin...*, dz. cyt., s. 62.

138 Gatunek ten można określić jako kinową transpozycję performatywnych i estetycznych konwencji operowych, oszczędnie wykorzystującą środki filmowego wyrazu. Pierwsze filmy operowe powstawały od 1905 roku w Chinach kontynentalnych, od 1909 roku w Hong Kongu. Spostrzeżenia Luo Yijuna, chińskiego historyka filmu, przywołują Mary Farquhar i Chris Berry: *Luo Yijun przekonuje, że filmy operowe reprezentują najwcześniejszą fuzję kina zachodniego i chińskiej estetyki, a także mówi, że „dla ludu są wciąż najbardziej ulubioną formą, szczególnie na wsiach”*. Twierdzi też, że w tym gatunku (oraz w animacji) powstają najpopularniejsze filmy. Luo Yijun, *A Preliminary Discussion of National Style in Film [Dianguingde minzu fengge chutan]*, [w:] *Zhongguo dianying lilun wenxuan, 20-80 niandai [An Anthology of Chinese Film Theory]*, Li Pusheng, Xu Hong, and Luo Yijun [red.], Wenhua yishu chubanshe, Beijing 1989, s. 273-274, [pierwszy druk: „Dianying yishu” 1981, nr 11], cyt. za: Mary Farquhar, Chris Berry, *Shadow Opera: Toward a New Archeology of the Chinese Cinema*, [w:] *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, Sheldon H. Lu, Emily Yueh-yu Yeh [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 2005, s. 30.

139 Zob. Anna Izabella Król, *Chiny w latach 1898-1937 – między artystyczną tradycją a sztuką Zachodu*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa, Toruń 2016.

140 Szczegółowy wykaz powstawania profesjonalnych szkół prezentuje Michael Sullivan odnotowując, że pierwsze akademie sztuk pięknych były zlokalizowane w Tianjin (1906), Zhejiang (1908), Szanghaju (1912), Guangzhou (1916) i Pekinie (1918). Zob. Michael Sullivan, *Modern Chinese Artists. A Bibliographical Dictionary*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2006, s. xvii-xx.

metody i cele jej manifestowania. W murach nowych akademii bądź na forach licznie powstających nowatorskich stowarzyszeń problematyzowano estetyczną zasadność uprawiania malarstwa olejnego, a także spierano się co do interpretacji walorów stylistyk takich jak impresjonizm, ekspresjonizm czy surrealizm. Otwarta wrogość rządu Kuomintangu i działaczy KPCh, która z biegiem lat miała eskalować do rozmiarów wojny domowej, intensyfikowała nastroje radykalizmu i politycyzacji dyskursów, także wśród artystów. Japońska inwazja wyzwoliła zaś erupcję postaw nacjonalistycznych. Militarno-polityczny Ruch Ocalenia Narodowego objął swymi strukturami malarzy, wielu z nich utożsamiało się także z postulatami głoszonymi w ramach koncepcji „krytycznej kultywacji tradycji”. Włączali się oni zatem w badania historyczno-etnograficzne nad sztuką ludową prowadzone pod auspicjami myślicieli komunistycznych. Celem owych badań było zdefiniowanie takiej chińskiej „esencji”, która zawierałaby sprzeciw wobec konfucjańskiej tradycji, szowinizmu Hanów i feudalnego porządku społecznego. Jak przypominał jeszcze w 1952 roku malarz Ai Qing¹⁴¹:

Niektórzy mówią, że „jeżeli coś jest chińskie, to jest dobre”. To naprawdę „narodowo-esencjonalna” szkoła myślenia, w której relikty starożytnej przeszłości postrzegane są w duchu wąskiego nacjonalizmu, i której jesteśmy przeciwni od długiego czasu. (...) jeżeli teraz kopiujemy [wzorce – dop.OB] mechanicznie, [to rezultaty – dop. OB] są wsteczne¹⁴².

Istotnymi kierunkami reformy malarstwa Nowych Chin były afirmacja takich form jak drzeworyt i wycinanka (szczególnie ich noworoczna tradycja), realizm tematu oraz przedstawień. W początkowym okresie 1949-1953 tradycyjne już wówczas malarstwo *guohua* stanęło przed wizją eliminacji przede wszystkim jako nieadekwatny ideologicznie relikw przeszłości, który niegdyś cieszył oko feudałów i imperialistów. Tradycyjni malarze nie mogący znaleźć zatrudnienia w nowych instytucjach i szkołach funkcjonowali na skraju nędzy, Zhou Enlai i marszałek Chen Yi interweniowali więc w pewnym momencie w strukturach ministerstwa oraz Stowarzyszenia Chińskich Artystów¹⁴³, aby środowisko znalazło dla tej tradycji jakąś formę użyteczności w nowym społeczeństwie.

Zadekretowana fascynacja malarzy radzieckim socrealizmem zaczęła przygasać wraz z ochładzaniem się dyplomatycznych stosunków pomiędzy dwoma komunistycznymi mocarstwami. Estetyka, narzędzia oraz możliwe tematy *guohua* – pod nowo postulowaną nazwą *xin guohua* (新国画, nowe malarstwo narodowe) – zaczęły wracać w orbitę dyskusji krytycznej, a niemal 100-letni

141 艾青, 1910-1996; malarz i poeta, był m.in. uczniem Pan Tianshou, studiował w Hangzhou i Paryżu. Uczestnik ruchów emancypacyjnych lat trzydziestych, którego prace doceniał Lu Xun; w latach 1932-1935 więzień polityczny Kuomintangu; ojciec Ai Weiweia (艾未未).

142 Ai Qing, *Tan Zhongguohua [On Chinese Painting]*, „Wenyibao” 1953, nr 92(15), s. 7-9, [w:] cyt. za: Julia F. Andrews, *Painters and Politics...*, dz. cyt., s. 112.

143 *Chinese Artists Association/ Zhongguo meishujia xiehui/ 中国美术家协会*.

Qi Baishi został mianowany przewodniczącym Stowarzyszenia Artystów Chińskich. Li Keran wraz z Zhangiem Dingiem (张仃, 1917-2010) i Luo Mingiem (罗铭, 1912-1998) wyruszyli w podróż, której celem było przygotowanie „szkiców z życia” (*xia sheng*/下生) mających przydać tradycji malarskich nowych tematów. Szeroko podziwiane efekty tej wyprawy tchnęły nowe życie w sztukę narodową. W 1957 roku wysiłki Li Kerana nagrodzono wyjazdem do NRD, a Zhou Enlai zaproponował pewną zmianę terminologiczną – słowo *guohua* zastąpiono terminem *minzu huihua* (民族绘画; malarstwo narodowe). W tym samym roku zmarł Qi Baishi, jego niezwykle bogaty dorobek uhonorowano licznymi wystawami krajowymi rok później. Równolegle studio SAFS pod wodzą Te Weia podjęło strategiczną decyzję o kierunku sinizacji narzędzi i maoizacji esencji filmu animowanego wybierając Qi Baishiego oraz Li Kerana na patronów swych poszukiwań.

Choć w technice malarskiej animacji tuszu i wody powstały jedynie cztery filmy, to uznawane są one za najistotniejsze dokonania chińskiego filmu animowanego okresu klasycznego. W powszechnej świadomości widzów oraz ekspertów ich rangę utrwala szeroka cyrkulacja festiwalowa¹⁴⁴. Wpisany w naturę tej techniki animacji tradycjonalizm, stał w jaskrawej sprzeczności z brutalną i antyintelektualną filozofią Rewolucji Kulturalnej, co po początkowych sukcesach zablokowało produkcję oraz pokazy. Dengowska polityka modernizacji, choć z zupełnie innych powodów, również nie sprzyjała sztuce wymagającej długotrwałych przygotowań i drogiego procesu realizacyjnego. O ile błyskawicznie mnożące się studia filmowe nie podejmowały produkcji tego typu filmów, to centralne instytucje kultury powróciły do koncepcji Zhou Enlaia wykorzystując dokonania SAFS w tym zakresie w promocji rodzimej kinematografii. Słowa Te Weia, [Film *Kijanki szukają mamy*] *Pokazał, że ta zaimportowana forma sztuki została całkowicie zaabsorbowana*¹⁴⁵, do dziś wybrzmiewają we wszystkich oficjalnych narracjach towarzyszących pokazom i prezentacjom chińskiej animowanej klasyki.

Realizację filmu o kijankach poprzedził pięciominutowy film testowy, z którym zapoznał się Sean Macdonald: *Krótkie nagrania funkcjonują jako serie animowanych scen malowanych tuszem, które łączą różne rodzaje animacji, figury owadów i roślin. Potykające się i obracające się kurczaki, namalowane w manierze Qi Baishiego, również przypominają o ważkości kubatury w animacji rysunkowej*¹⁴⁶. Wspominana przez badacza transpozycja kubatury figuratywnych

144 Do niedawna także filmy te regularnie emitowano w chińskiej telewizji państwowej, zna je dobrze pokolenie urodzone w latach dziewięćdziesiątych.

145 Otto Alder, *Te Wei...*, dz. cyt., s. 2.

146 Film ten funkcjonuje w archiwach SAFS pod roboczym tytułem: *Malarski film animowany tuszem i wodą/ Ink-Brush Animated Film/ Shuimo donghua pian/ 《水墨动画片》*. Serię animowanych scen poprzedza napis: *Od dawna pragnęliśmy nakręcić film animowany z użyciem malarstwa tuszu i wody. W środku współczesnego ruchu technologicznego, musieliśmy pokonać problemy techniczne wszelkiego rodzaju zanim wreszcie odnieśliśmy sukces, otwierając nowy rozdział w wysiłkach przeniesienia sztuki guohua na srebrny ekran.* Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 98-99.

przedstawień stanowiła jeden z istotnych problemów z jakimi borykali się szanghajscy artyści. Za determinujący estetykę oraz poetykę tego rodzaju twórczości filmowej uznać można także problem zaadaptowania metod pracy malarskiej do realiów studia animacji. Tradycyjny trening malarski wymagał od adeptów opanowania podstawowych metod, które rzutowały na jakości linii kładzionych pędzlem na powierzchnię obrazu, a więc sposobów rozcieńczania tuszu wodą oraz ewentualnego mieszania ich z barwnym pigmentem¹⁴⁷, a także lawowania, nadającego przedstawieniom przestrzenności, światłocieni, gradualności efektów barwnych i kompozycyjnych (*tworzyć niuanse tuszem od najgłębszej czerni do najjaśniejszych odcieni szarości*¹⁴⁸).

W obrębie animacji na celuloidach („Zachodni środek”) poszukiwano odpowiedników wody, oraz faktur, jakie obrazom przydają chiński papier lub jedwab, zaś tradycyjne tematy oraz ręka artysty prowadzącego pędzel ubarwiony tuszem stanowiły o esencjonalnej bliskości sztuk. W ostatnim z filmów zrealizowanych w tej technice, *Uczuciach z gór i wody*, pojawiają się kadry, w których widoczne są odciski tuszu i zmiany pozycji plam barwnych, jakie można najprawdopodobniej uznać za efekt malarskiej animacji bezpośrednio pod kamerą (o czym mogłyby świadczyć ślady zasychającego barwnika). Bardziej tradycyjnym podejściem jest jednak wypełnianie przez malarzy farbami bądź tuszem skopiowanego na pasek celuloиду konturowego szkicu. Na celuloidach przedstawia się elementy kadrów w ich różnych fazach ruchu. Następnie, „osuszone” figury, animatorzy we współpracy z operatorami komponują 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 np. 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 układane były na wyższych poziomach według opracowanej koncepcji kompozycyjnej. Realizowany w Szanghaju styl wizualny cechowała tendencja do rozmywania konturów w zgodzie z prawidłami tradycyjnego malarstwa. W obrębie filmowego obrazu miało w efekcie dochodzić do organicznego zespolenia znaczących elementów przedstawienia (wody, skał, roślin, ludzi, zwierząt). Istotna była zatem gradacja odcieni tuszu oraz precyzja w kopiowaniu linii różnej grubości, czyli animowaniu ruchów efemerycznego „swobodnego pędzla”. Jak zauważa Zhang Songlin (张松林), pedagog i reżyser okresu klasycznego, aby uzyskać pożądany efekt należało wytworzyć dziesiątki tysięcy obrazów na celuloidach¹⁴⁹. Pełna transpozycja warsztatu malarskiego w obręb czynności związanych z animacją

147 *Jeśli masz tusz, masz wszystkie pięć kolorów*. Shelley Drake Hawks, *The Art of Resistance: Painting by Candlelight in Mao's China*, University of Washington Press, Seattle, London 2017, s. 66.

148 Josef Hejzlar, *Chinese Watercolors*, tłum. Till Gottheinerova, Octopus, Artia, London, Prague 1978, s. 39.

149 Wypowiedź Zhanga Songlina przywołuje Zhang Huilin. Zhang Huilin, *Ershi shiji zhongguo donghua yishusi*,

filmową okazała się jednak niewykonalna. Oprócz ogromu żmudnej pracy, istotnym problem z pewnością był także fakt o naturze prozaicznej, czysto fizycznej – wodny komponent nie utrzymuje się na celulozidzie.

Sztuka operatorska stanowiła zatem klucz do rozwiązania podstawowego problemu, jakim było przeniesienie doświadczeń estetycznych i aury malarstwa tuszu i wody na grunt animacji. Poklatkowa kamera zamontowana na wyciągniku nad stołem animacyjnym może się poruszać, dając efekty najazdów i oddaleń. Często stosowany w chińskich filmach efekt przenikania koresponduje z obecnymi w tradycyjnym malarstwie motywami cykliczności, nieustającej przemiany i procesualności zjawisk świata rzeczywistego. Elementy lub grupy elementów poddające się wizualnemu rozmyciu znajdowały się na różnych poziomach wielopłanu, dlatego też istotne pozostaje pytanie o stosowane w SAFS obiektywy, oświetlenie i metody manipulacji ostrością w celu uzyskania oczekiwanego rezultatu rozmazania. Jak wspomina jednak w wywiadzie dla internetowego magazynu „China News” wieloletnia kierowniczka departamentu operatorskiego SAFS, Duan Xiaoxuan (段孝萱), opracowane przez szanghajskich artystów rozwiązanie techniczne zostało uznane w 1960 roku za państwową tajemnicę¹⁵⁰. Anglojęzyczna literatura źródłowa milczy na ten temat. Pod koniec XX wieku Duan odbyła w Japonii serię wykładów, nie zdradzając wszystkich tajników swego warsztatu. W kolejnych latach próbowała zainteresować problemem różne chińskie szkoły animacji, wysiłki te w przeważającej mierze zostały jednak zignorowane tak przez nauczycieli, jak i studentów. *Shuimo donghua* jest istotnym elementem dziedzictwa filmowego, w sensie estetycznym i intertekstualnym stanowi punkt odniesienia dla animacji artystycznej, klasyczna technika nie wzbudza jednak szczególnego entuzjazmu współczesnych producentów nastawionych na masową produkcję przy użyciu nowych technologii.

Duan Xiaoxuan to kluczowa postać dla historii *shuimo donghua*. Mimo że jej rola w procesie wytwarzania techniki została rozpoznana przez historyków filmu, to wciąż zbyt rzadko podkreślana jest doniosłość jej dokonań. W popularyzatorskim zaś dyskursie autorstwo konceptu stojącego za sukcesem techniki przypisywane jest nieodmiennie Te Weiowi. W tym zakresie wyróżnia się publikacja Johna A. Lenta i Xu Ying, którzy na podstawie dokumentacji zarchiwizowanej w SAFS oraz wywiadów z Duan i synem A Da, Xu Changiem, prześledzili historię wynalazku odsłaniając jej dwa warianty. Nestorka chińskiej sztuki operatorskiej mówiła: *Ja byłam pierwsza. W 1954 roku przedstawiłam Te Weiowi raport i pytałam o tworzenie chińskiego*

Shaanxi renmin meishu chubanshe, Shaanxi 2002, s. 84, cyt. za: Kiu-Wai Chu, *Animating Shanshui: Chinese Landscape in Animated Film, Art and Performance*, [w:] *Animated Landscapes. History, Form and Function*, Chris Pallant [red.], Bloomsbury Academic, London, New York 2015, s. 117.

150 Na, *Zhengzai xiaowang de shuimo donghua dianying* [Malarska animacja tuszu i wody właśnie umiera], (30. 08. 2010), <http://news.mtime.com/2011/08/30/1469021.html>, (dostęp: 10. 04. 2017).

malarstwa w animacji. A Da malował; ja robiłam zdjęcia i wywoływałam film w nocy, używałam suszarki do włosów, aby osuszyć taśmę¹⁵¹. Co więcej to ona została zgłoszona jako wynalazczyni techniki, kiedy to studio zdecydowało się ją opatentować:

Sztuka operatorska jest kluczem do animacji malarskiej tuszu i wody. Otrzymanie specjalnego efektu tuszu wymagało umiejętności operatorskich. To nie były zwykłe umiejętności operatorskie potrzebne w animacji. Z tuszem i wodą trzeba nakręcić wiele scen, żeby osiągnąć takie efekty; aby tusz się rozplywał, trzeba filmować na wielu powierzchniach, wywoływać wielokrotnie i badać efekty specjalne.¹⁵²

Xu Chang twierdzi, że to A Da wpadł na pomysł transpozycji *guohua* w obręb animacji, podzielił się tym pomysłem z Qianem Jiajunem i dopiero po pewnym czasie przedstawili oni wyniki swoich eksperymentów Te Weiowi. Były one na tyle zadowalające, że uzyskali „zielone światło” do dalszych działań. Na tym etapie w prace włączyła się Duan Xiaoxuan i dzięki jej eksperymentom operatorskim udało się uzyskać efekty wizualne odzwierciedlające estetykę malarską. Qian Jiajun oraz Te Wei występują w napisach początkowych jako współreżyserzy, Duan Xiaoxuan wskazana została jako autorka zdjęć filmowych, A Da występuje w czołówce jako jeden z wielu animatorów. Relacja Lenta i Xu jest znacznie bardziej obszerna i doskonale obrazuje ona przyjęty przez SAFS model pracy kolektywnej, która jednak nie zdołała zneutralizować autorskich indywidualizmów zatrudnionych tam twórców.

Od niedawna badacze wsłuchują się we wspomnienia twórców z SAFS. Pamięć zbiorowa, jaka utrwaliła się na kartach studiów historyczno-filmowych przyjmuje jednak inną narrację o początkach tej techniki, tj. o etapach konceptualizacji filmu *Kijanki szukają mamy*. Publikacje anglojęzyczne, w ślad za chińskimi historiami filmu animowanego, jako moment przełomowy opisują wydarzenie, które miało mieć miejsce pod koniec lat pięćdziesiątych¹⁵³: zwrot animatorów w stronę *guohua* nastąpił wskutek sugestii marszałka Chen Yi, wyrażającego chęć zobaczenia ożywionych obrazów Qi Baishiego. Doceniony przez partyjnego prominenta obraz „Żaby skrzeczące wzdłuż całego strumienia” (Fig.II.4¹⁵⁴) stał się kanwą dla rozpoczęcia pierwszych eksperymentów z techniką malarską. Powstanie zaś tego obrazu poprzedziło inne wyzwanie, jakie przed mistrzem Qi postawił pisarz Lao She (老舍): niecodzienny tytuł obrazu jest bowiem poetyckim wersem autorstwa tego literata¹⁵⁵. Politycznym tłem premiery filmu jest kampania

151 Duan Xiaoxuan, wywiad z 2016 roku, cyt. za: John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 168.

152 Tamże, s. 169.

153 Zob. John A. Lent, Xu Ying, *Chinese Animation Film...*, dz. cyt., s. 134. W „Comic Arts in China” Lent i Xu piszą już o tym wydarzeniu jako o kolejnym etapie rozwoju techniki, zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art...*, dz. cyt., s. 167. Narrację o inicjacji poszukiwań nowej estetyki w rezultacie łańcucha obietnic i wyzwań konstruuje Giesen, zob. Rolf Giesen, *Chinese Animation. Filmography 1922-2012*, McFarland, Jefferson 2015, s. 34.

154 „Washeng shili chu shanquan”/ “蛙声十里出山泉”, obraz z roku 1951, tusz i kolor na papierze, 127,5 cm x 33 cm. Kolekcja Muzeum Narodowego Sztuk Pięknych w Pekinie.

155 *Cóż to za zobowiązanie pokazać na obrazie rechoż żab! Po uważnym namyśle Qi zdecydował się użyć kijanek do zobrazowania konceptu poetyckiego: z czarnych skał wytryska strumień, a kilka kijanek płynie z jego nurtem. Żadnej żaby nie widać na obrazie, a jednak widzowie mogą wyobrazić sobie żaby skrzeczące wzdłuż całego*

Wielkiego Skoku Naprzód, która zanim przyniosła katastrofalną zapasę gospodarczą, pobudziła w chińskim społeczeństwie bezprecedensowy, masowy entuzjazm. W SAFS wyrażał się on poprzez znaczącą intensyfikację prac nad filmem honorującym mistrza *guohua*, włączającym kinematograf w obszar „ściśle chińskich” aparatów produkcji kultury, który jednocześnie posługiwałby się retoryką nowej epoki. Niemniej, kiedy wreszcie film był gotowy do zaprezentowania publiczności, ChRL pogrążone już było w dramatycznym kryzysie gospodarczym, a pomiędzy partyjnymi przywódcami toczyła się zacięta walka o zachowanie twarzy i władzy.

Podzielone i rozpolitykowane środowisko malarskie stoczyło na początku lat pięćdziesiątych walkę o status Qi Baishiego. Oskarżany przez wielu prominentnych działaczy o „dojście do ściany”, stary mistrz ostatecznie jednak znalazł się pod specjalnym protektoratem Zhou Enlaia. Publicznie bronił go również Li Keran, a Ai Qing tak tłumaczył fakt zaakceptowania przez Nowe Chiny konserwatywnego malarza:

(...) on nie tylko wybitnie kontynuuje narodową tradycję, ale też doskonale wyraża sprawy, które chce wyrazić. Naturalnie, cierpiał na pewne ograniczenia swych czasów i nie poświęcał uwagi życiu ludu. Ale wciąż zasługuje, aby nazywać go wielkim, chińskim malarzem dnia dzisiejszego. Potrafi dogłębnie obserwować przedmiot (...), nie maluje rzeczy, których nigdy nie widział. (...) Może być tylko jeden Qi Baishi, jeżeli wszyscy będą go imitować, malować kraby i krewetki – czyli malować dokładnie tak jak Qi Baishi – to cóż za wartość takie malarstwo może mieć?¹⁵⁶

Qi Baishi na początku XX wieku zamieszkał w Pekinie (w porównaniu z Szanghajem stolica cesarstwa była zachowawczym centrum życia artystycznego). Przemiana, która zaszła w nim w okresie „oświecenia” postrzegana była wówczas jako rewolucyjna. Malarstwo Qi najpierw zachwyliło obcokrajowców¹⁵⁷, wkrótce potem typowe dla mistrza imaginaria żab, insektów, krewetek, ryb, ptaków, roślin i krajobrazów zafascynowały publiczność w Chinach. Jego twórczość wyróżniało użycie żywiołowych barw oraz nowa dynamika pociągnięć pędzla, która oczom podziwiającego obrazy ofiarowywała uczucia radości, witalności oraz lekkości, być może też obietnicę transgresji, Qi Baishi tak bowiem definiował sens sztuki malarskiej: *obrazy muszą być czymś pomiędzy podobieństwem a niepodobieństwem*¹⁵⁸. Tymczasem, obraz będący materiałem oryginalnym tej specyficznej animowanej adaptacji różni się od wcześniejszych dzieł Qi Baishiego.

strumienia, Jin Yong, Wang, Pingxing, *Arts in China*, tłum. Zhao Xiufu, China Intercontinental Press, Beijing 2007, s. 74.

156 Ai Qing, *Tan Zhongguohua*, dz. cyt., 114-115.

157 Ogromnym sukcesem, który zapewnił mu międzynarodową sławę, była wystawa w Tokio z 1922 roku. W Europie stał się rozpoznawalny dzięki czeskiemu marszandowi Vojtěchowi Chytilowi, który w 1931 roku był w posiadaniu 112 prac mistrza Qi. Kolekcja Chytila wystawiana była w Wiedniu, Pradze i Londynie, obecnie znajduje się w praskiej Galerii Narodowej. Zob. Michaela Pejčochová, *The "Strange Allure" of Bugs and Grass - An album of insects and plants by Qi Baishi in the collection of the National Gallery in Prague*, [w:] *Qi Baishi yanjiu* [“齐白石研究” / *Study on Qi Baishi*], Lan Xiaoxing [red.], Beijing huayuan bian, Nanning 2014, s. 1-18; Michaela Pejčochová, *Chinese or Western: A Few Observations on the Works of Some Twentieth Century Chinese Painters Housed in European Collections*, „Oriens Extremus” 2012, nr 51, s. 269-285.

158 Na., *Qi Baishi*, <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-qi-baishi.php>, (dostęp: 10. 03. 2014).

Ujęty wertykalnie strumień otacza głęboka czerń. Liczne, zakrzywione i kolizyjnie względem siebie położone kreski tworzą fale górskiego potoku, spieniona woda wywołuje wrażenie zagrożenia. Wydaje się, że drobne figury kijanek zabłąkały się w groźnym nurcie. O ile motyw zagubienia odnajdujemy w filmie *Te Weia i Qiana Jiajuna*, to jednak jego estetyka całkowicie zrywa z niepokojem malarskiego oryginału.

Radość i witalność przebijają ze wszystkich kadrów filmu *Kijanki szukają mamy*. Mroczna czerń zostaje rozbita przez jasne odcienie szarości i niebieskości (Fig.II.5). Radosny jest zarówno kobiecy głos z offu, jak i rozświetlona toń jeziora, którą przemierza wesoła gromadka młodych żab poszukujących ukochanej matki. Po drodze kijanki spotykają szereg wodnych stworzeń i każdorazowo biorą kolejnego osobnika właśnie za zaginioną matkę¹⁵⁹. Krewetka, złoty karp, krab, żółw oraz sum wyjaśniają jednak kijankom pomyłkę i opisują cechy charakterystyczne żaby, dodając kolejne elementy definicji, nie stanowiące jednak w pełni o jej tożsamości. Składnikiem konstytutywnym jest bowiem rodzicielska miłość. Poszukiwania nie tylko kończą się szczęśliwym spotkaniem całej rodziny, ale także świadomym i radosnym podjęciem istotnego wyzwania przez wodną młodzież: *Kijanki są ambitne. Przrzekają chronić wszystkie rośliny przed szkodnikami!* Widz akceptuje prostotę owej fabuły z uwagi na zrozumiałe, propagandowe zakorzenienie filmu w dyskursach swojej epoki, ale przyjemność odbiorcza wynika z fascynacji intermedialną grą będącą rzeczywistym celem artystycznym twórców z SAFS. Pewne drobne uchybienia techniczne zostały w pełni wyeliminowane w kolejnym filmie, który pozbawiony propagandowego infantylizmu, ujawnia wręcz pewne tropy rewizjonistyczne.

Filmowcy z SAFS udowodniwszy, iż film animowany jest medium godnym niesienia „chińskiej esencji”, a także, że wyrafinowane dziedzictwo kulturowe stanowi doskonałą materię dla rozrywkowej produkcji dziecięcej, niesieni krajowymi i zagranicznymi sukcesami, szybko podjęli się realizacji filmu *Pasterz i flet*¹⁶⁰. Punktem odniesienia tego filmu stała się twórczość Li Kerana. Podobnie do wielu innych prominentów świata maoistowskiej sztuki Li Keran w młodości był silnie związany z Ruchem Ocalenia Narodowego, chłopskie pochodzenie oraz aktywność w walce o prawo do wyzwolonej twórczej ekspresji, jaką prowadził przed 1949 rokiem, mocowały go wśród postaci wpływowych. W 1950 roku w ślad za Lu Xunem i Mao Zedongiem, Li Keran pisał, że wartość *guohua* ujawnia się wtedy, gdy *odkrywa ona życie, nie zaś naturę*¹⁶¹. Konsekwentnie powtarzał, że istota nowej sztuki narodowej kryje się w zmianie perspektywy. Malarz winien zatem

159 Sean Macdoanld przedstawia ciekawą interpretację eksplorującą motyw Lacanowskiego „błędneho rozpoznania”, przywołuje przy tym twórczość Lu Xuna i analizy Tanga Xiaobinga. Zob. Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 95.

160 *Cowherd and his Flute/ Mudi/ 《牧笛》*, 1963, reż. Te Wei/ 特伟, Qian Jiajun/ 钱家骏.

161 Cyt. za: Tang Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China...*, dz. cyt., s. 28.

bacznie obserwować rzeczywistą scenerię, a jednocześnie twórczo rozpoznawać to, co ujawnia się przed jego oczami, wykazywać ciekawość *kogoś, kto przybył z innej planety*¹⁶². Uwikłany w politykę, jak oceniają jego biografowie, Li Keran nie poddał się totalitarnej demoralizacji¹⁶³, dbał o wysoki poziom artystyczny swych prac, rozwijał myśl teoretyczną, w której duchu kształcił swych uczniów. W okresie Rewolucji Kulturalnej został oskarżony o szerzenie defetyzmu, czego jednym z dowodów miało być intensywne aplikowanie czarnego tuszu na płaszczyzny obrazów. Tzw. „estetyka jasnej czerni” (*bright black aesthetics*)¹⁶⁴ była bowiem znakiem rozpoznawczym jego twórczości, środkiem ekspresji równie istotnym i charakterystycznym, co tworzenie obrazów gęstych od przedstawień figuratywnych, ornamentów i inskrypcji wbrew tradycyjnej dla *guohua* idei minimalizmu. Li Keran również świadomie dążył do odwrócenia konwencjonalnej relacji przestrzennej pomiędzy obrazowanymi obiektami (*Podczas gdy konwencja nakazywała, aby bliskie obiekty przedstawiano jako przejrzyste i ciemne, a odległe obiekty jako rozmyte i jasne, on uznawał, że coś przeciwnego dominuje w naturze w pewnych warunkach*¹⁶⁵). Wspomniana już wyprawa „wejścia w życie”, którą Li Keran i jego towarzysze odbyli w 1953 roku, w dużej mierze przyczyniła się do uchronienia tradycyjnej formy malarskiej przed jej rewolucyjnym obaleniem. Szkicownicy malarzy-podróżników zapełniły się scenami z życia wiejskiego, w jakie nie wkroczyły jeszcze mechanizmy industrializacji. W ten sposób uwieczniali oni piękno, prostotę, ale także znój i surowość przyziemnego bytu. Prace zespołu Li Kerana zdobyły uznanie na poziomie artystycznym i ideologicznym. W roku 1955 stał się jednak jednym z celów surowej, środowiskowej krytyki, a od 1964 roku potępiano go w duchu Rewolucji Kulturalnej.

Przygotowując się do realizacji ewokującej imaginaria Li Kerana, twórcy z SAFS sięgnęli po podobną metodę. Spędzili oni dwa miesiące w prowincji Guandong, *obserwowali tam ruchy bawołów, rejestrowali na taśmie życie pasterzy, doświadczali wiejskiego życia. (...) ekipa posmakowała wszystkich rodzajów preprodukcji, jednocześnie mieszała się z pasterzami*¹⁶⁶. Zarazem śledzili także zmiany zachodzące w obrębie tematów i stylistyki Li Kerana. W okresie tym Li zaczął często używać kolorów czerwieni. Motyw domowego (wodnego) bawołu pojawiał się w obrazach Li Kerana jeszcze przed 1949 rokiem, ale w latach sześćdziesiątych nabrał on szczególnego znaczenia, interpretowanego jako przejaw rewizjonizmu. W 1962 roku malarz zaprezentował „Pięć wodnych bawołów”, jedno ze zwierząt zostało uwiecznione w pozie oporu

162 Cyt. za: Shelley Drake Hawks, *The Art of Resistance...*, dz. cyt., s. 62. Ten pogląd Li Keran przedstawił w 1959 roku.

163 Li Keran zmarł w grudniu 1989 roku przestraszony wizytą służby bezpieczeństwa, której pracownicy interesowali się wsparciem, jakiego udzielał protestującym na Placu Tiananmen studentom. Zob. Tamże, s. 72.

164 Tamże, s. 63.

165 Tamże.

166 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 166.

(Fig.II.6¹⁶⁷). O ile wcześniej Li Keran często publicznie objaśniał metaforę bawołu jako *posłusznego, ciężko pracującego, gotowego do poprawy oraz niedopraszającego się nagrody*¹⁶⁸, to przedstawienie krnąbrnego zwierzęcia jego uczennica, Sun Meilan, odczytywała jako: *metaforę jego samego i poprzez rozszerzenie, także innych, wysoko postawionych intelektualistów, których rewolucyjna cnota została zakwestionowana*¹⁶⁹. Wydaje się znamiennym, że film *Pasterz i flet* rozwija narracyjnie właśnie ów wątek zwierzęcego uporu (Fig.II.7).

Bohaterami filmu są mały pasterz i bawół. Pomiędzy zwierzęciem a jego opiekunem istnieje niemal organiczna więź głębokiego porozumienia. We śnie pastuszek pomiędzy nimi pojawia się napięcie, które sprawia, że bawół próbuje uciec od człowieka, a wreszcie gubi się w pozbawionym horyzontu krajobrazie gór i wodospadów. Zrozpaczonemu pastuszkowi udaje się przywołać zaginionego grą na flecie. Po przebudzeniu okazuje się, że bawół rzeczywiście zaginął, lecz podobnie jak we śnie, pastuszek sięga po instrument, którego dźwięki przywodzą zwierzę z powrotem do swego opiekuna. Narracyjna rama snu jest naturalnie charakterystycznym i dość neutralnym chwytem poetyki filmu animowanego. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt ewokowanego przez nią wrażenia odrealnienia, jakości zdecydowanie odległej od maoistowskich wzorców twórczości. W filmie brak też jakiegokolwiek słownego komentarza, co pozwala prostej fabule rozwijać się na oczach widza w rytmie melodii wygrywanej na flecie przez pastuszek oraz „przelewających się” poprzez kadry obrazów, nie zaś odgórnie narzuconych schematów interpretacyjnych. Te Wei przyznawał, że film ten jest *dużo dojrzalszy pod każdym względem od poprzedniego*¹⁷⁰. Dojrzałość tę wiązać można z próbą oderwania animacji od sfer polityczności i rozrywki na rzecz włączenia jej w *continuum* ekspresji humanistycznej. Film ten bowiem można odczytywać jako opowieść o potrzebie harmonii i miłości oraz komplementarności sił witalnych i cierpienia. Domowy bawół kojarzy się w chińskiej kulturze z nadejściem wiosny, urodzajem sprzyjającym rolnikom przez następny rok. Podobnie dziecko bawiące się na grzbiecie bawołu to symbol płodności i udanych zbiorów¹⁷¹. Reprezentacje te, niezwykle mocno związane z ideą harmonijnego współżycia człowieka z naturą, zostają jednak skonfrontowane z fletem, elementem kultury, atrybutem mędrców, symbolem smutku i cierpienia¹⁷². Flet stanowi także narzędzie komunikacji pomiędzy szczodłą naturą a wielbiącym ją człowiekiem. Nie wywołuje zagrożenia, ani

167 „Uparty wół” („Stubborn buffalo”), fragment obrazu: „Pięć wodnych bawołów” („Five Water Buffalos”) z 1962 roku; tusz i kolor na papierze, wiszący zwój; 67,5 x 44,45 cm; obraz w kolekcji Li Keran Academy of Painting.

168 Shelley Drake Hawks, *The Art of Resistance...*, dz. cyt., s. 68.

169 Wywiady z Sun Meilan w latach 2004 i 2016, cyt. za: tamże, s.69.

170 Otto Adler, *Te Wei...*, dz. cyt., s. 5.

171 Zob. Fang Jing Pei, *Symbols and Rebuses in Chinese Art. Figures, Bugs, Beasts and Flowers*, Ten Speed Press, Berkeley, Toronto 2004, s. 189-190.

172 Zob. Tamże, s. 82-83.

chaosu, lecz jest koniecznym elementem dopełniającym relację człowieka z jego otoczeniem. Rok po premierze *Pasterza i fletu* Te Wei został oskarżony o „kroczenie kapitalistyczną ścieżką”, film określono jako *nie oddający walki klas i paraliżujący świadomość społeczną*¹⁷³. *Pasterz i flet* nie podzielił sukcesów *Zarozumiałego generała* czy *Kijanek...*. Zaprezentowano go wprawdzie na festiwalu w Odense, gdzie zdobył nagrodę, lecz wkrótce został wycofany z wszelkiej dystrybucji aż do 1978 roku¹⁷⁴.

W rozdziale pierwszym omówione zostały losy wytwórni szanghajskiej w czasie Rewolucji Kulturalnej. Od 1965 roku w SAFS nie produkowano filmów artystycznych, ani też rozrywkowych. Nieliczna, radykalna produkcja propagandowa została wznowiona w 1972 roku. Wtedy też do studia zaczęli powracać zesłani na reedukację nestorzy chińskiej animacji, wynalazcy techniki malarskiej tuszu i wody, innowatorzy przekładający dziedzictwo *minzu* na język filmu animowanego. Te Wei ponownie objął stanowisko głównego producenta i dyrektora artystycznego, przeszedł na emeryturę w 1982 roku. W tym samym czasie zakończono realizację filmu *Dzwonek jelenia*¹⁷⁵, trzeciej malarskiej animacji z SAFS. Reżyserką filmu była Tang Cheng (唐澄), należąca od lat pięćdziesiątych do KPCh, współreżyserka bądź druga reżyserka wielu znamienitych filmów okresu wcześniejszego (m.in. *Kijanki szukają mamy* oraz *Zamęt w niebie*). Słabe zdrowie uniemożliwiło Tang Cheng wymarzoną akademicką karierę malarską. Przy realizacji filmu *Dzwonek jelenia* jej współreżyserem był Wu Qiang (邬强), który dołączył do studia w połowie lat pięćdziesiątych, a w latach osiemdziesiątych wyjechał do Hong Kongu. Wpływ Wu na *Dzwonek jelenia* nie został przybliżony w anglojęzycznej literaturze przedmiotu, decyzje autorskie zawarte w tym filmie przypisywane są bezpośrednio Tang Cheng. Reżyserka ta zmarła w 1986 roku, *Dzwonek jelenia* był ostatnią istotną produkcją, w jaką była zaangażowana. Mimo iż film ten nie osiąga głębi *Pasterza i fletu*, ani też nie przełamuje barier technologicznych niczym *Kijanki...* to jego miejsce w historii chińskiej animacji jest znaczące. Produkcji tej przyznano najistotniejsze chińskie nagrody. Symbolicznie zatem kilkakrotnie sponsonowana narodowa, malarska estetyka filmu animowanego została zrehabilitowana.

Podobnie jak w filmie *Pasterz i flet*, bohaterami są serdecznie zaprzyjaźnieni dziecko oraz zwierzę. Pewnego dnia dziewczynka znajduje w górach rannego jelenka. Zaczyna się nim opiekować, z biegiem lat dziadek, dziewczyna oraz jeleni tworzą doskonale zgraną rodzinę, pomagają sobie w pracy, dbają o swoje posiłki, stroją sobie żarty z rzeźnika z pobliskiej wioski. Radosny i słodki jeleni pobrzękuje dzwonkiem, który u szyi zawiesiła mu dziewczyna. W tym

173 Zob. David Ehrlich, Jin Tianyi, *Chinese Animation...*, dz. cyt., s. 12.

174 Tamże.

175 *The Deer's Bell/ Lu ling/ 《鹿铃》*.

samym czasie zrozpaczeni rodzice jelenia coraz bardziej tracą nadzieję na odnalezienie potomka. Zbieg okoliczności sprawia jednak, że po latach koegzystencji ludzko-zwierzęcej przynależność gatunkowa bierze górę nad sentymentem. Jelonek spotyka swych rodziców, żegna się czule z dziewczyną oddawszy jej dzwonek, podąża ze swą grupą za horyzont gór... W tę naiwną opowieść wpisana jest to trudna do zaakceptowania przez widza melodramatyczna emfaza. Co więcej, mimo zaangażowania w projekty artystyczne uznanego malarza i ilustratora Chenga Shifa (程十发) i zakorzenienia tropów oraz motywów wizualnych w jego specyficznej, autorskiej wizji ludzi i krajobrazu z Yunnan, film ten zbliża się do estetyki disnejowskiej. Wyidealizowana słodycz przedstawień oraz radosna, momentami frywolna antropomorfizacja determinująca reprezentację jelonka rażą brakiem oryginalności. Estetyka filmu *Dzwonek jelenia* nie reinterpretuje malarstwa Chenga Shifa, ani też nie rewiduje wzorców malarskiej animacji epoki wcześniejszej, ale naśladuje realistyczny sentymentalizm amerykańskiej produkcji komercyjnej (Fig.II.8). Można zakładać, że efekt taki nie był intencją autorską Tang Cheng. Oprócz przywołanych już wcześniej tytułów, warto wspomnieć, że w 1964 roku Tang wraz z Qianem Yundą wyreżyserowała słynny, rewolucyjny i spektakularny film *Heroiczne siostry ze stepu*. Choć w tym z gruntu propagandowym „fresku” poziom nasycenia emocjonalnego i melodramatyczności jest jeszcze wyższy niż w *Dzwonku jelenia*, to projekty graficzne i schematy ruchu animowanych postaci oraz obiektów charakteryzuje realizm łączący w sobie monumentalną, rewolucyjną przesadę z zakorzenionym w chińskiej ilustracji typażem. *Dzwonek jelenia* eksploatuje toposy chińskiej wizualności (góry, lasy, strumienie, barwa czerwona, postaci zwierzęce, sceny wiejskie), ale podejmuje też próbę modernizacji detali projektów postaci oraz ich ruchów na modłę disnejowską. Film ten rzadko bywa komentowany w filmoznawczych studiach poświęconych SAFS, trudno zatem przekonywać, że obserwacja ta potwierdza się w słowach innych badaczy¹⁷⁶. Kiu-wai Chu streściwszy fabułę stwierdza: *Jednakże, animacja tuszu i wody nigdy nie zdominowała chińskiej formy ekspresji ze względu na zbyt skomplikowany proces produkcji, jak i wpływy estetyki zachodniej animacji*¹⁷⁷. Jeżeli nawet te dwie przesłanki nie dotyczą konkretnej egzemplifikacji animacji tuszu i wody (filmu *Dzwonek jelenia*), to wskazują one na całkowitą zmianę *guoqing*, jaka nastąpiła w chińskim społeczeństwie, kulturze i produkcji animacji po wejściu w okres transformacji. Animacja, niegdyś szczególnie dofinansowywana gałąź przemysłu filmowego, obecnie musiała mierzyć się z niestabilną sytuacją finansową, a co za tym idzie unikać podejmowania ryzykownych decyzji,

176 Lent i Xu komentują film cytatem z wywiadu z Qianem Yundą: *Pewne historie pasują do tuszu i wody. (...) Dzwonek jelenia nie był sukcesem ponieważ historia nie była zbyt odpowiednia. Normalnie animatorzy znajdują treść, a potem dopasowują do niej formę. Inaczej jest z tuszem – trzeba szukać treści, która pasuje do formy.* Wywiad z Qianem Yundą z 2001 roku, [w:] John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 167-168.

177 Kiu-Wai Chu, *Animating Shanshui...*, dz. cyt., s. 116.

zarówno eksperymentalnych, których publiczność mogłaby nie zrozumieć, jak i konserwatywnych, którymi widzowie byli zmęczeni – obie te jakości współdeterminują styl *minzu* w animacji. Druga przesłanka wiąże się zaś z ówczesną potrzebą odwrócenia wzroku od klasycznej wizualności, pożądaniem obcowania z estetyką, której konwencje, tropy wizualne i motywy narracyjne nie byłyby publiczności znane. Animacja spod znaku *minzu*, która znajdowała swoje spełnienie w transpozycji nowego malarstwa narodowego, jednocześnie tradycyjnego i upolitycznionego, nie mogła być tym, czego widzowie oczekiwali.

Kodą w rozwoju historycznego stylu animacji spod znaku *minzu* jest film, który w 1988 roku Te Wei zrealizował we współpracy z młodszymi od siebie artystami z SAFS, Yanem Shanchunem (阎善春) i Ma Kexuanem (马克宣), *Uczucia z gór i wody* (Fig.II.9)¹⁷⁸. Za pracę kamery ponownie odpowiadała Duan Xiaoxuan. Ten niespełna 20-minutowy film stanowi najdoskonalszą realizację wykonaną w malarskiej technice animacji tuszu i wody. Traktując o akceptacji rzeczywistości, harmonijnym współżyciu i pogodzeniu się z przemijalnością, z pewnością jest także jednym z najbardziej dojrzałych intelektualnie filmów powstałych w wytwórni zdominowanej przez początkowo propagandową, później skomercjalizowaną rozrywkę. Tym bardziej zdumiewają odsłaniane przez Johna Lenta i Xu Ying fakty dotyczące zasadniczych konfliktów, jakie rozegrały się pomiędzy zaangażowanymi artystami na etapie przygotowań i produkcji. Film *Uczucia z gór i wody* powstał na podstawie scenariusza jednego z zasłużonych animatorów SAFS, Wanga Schuchena (王树忱). Wang zamierzał przekazać scenariusz jednemu z młodszych kolegów – Ma lub Yanowi, żaden z nich nie planował wykorzystania techniki malarskiej w jego realizacji. Jak wspominał Yan Shanchun: *To ja pokazałem scenariusz Te Weiowi. Te Wei natychmiast zdecydował, aby go użyć. Wang Shuchen gniewnie powiedział do mnie: „Dlaczego dałeś go Te Weiowi bez mojego pozwolenia? Jak tylko go dostanie, będzie jego; cała zasługa będzie jego”, no i tak się stało (...)*¹⁷⁹. Wspomnienia Yana Shanchuna są również gorzkie w odniesieniu do podziału pracy i zasług:

Poprzednio przy *Pasterzu i flecie* byłem odpowiedzialny za określanie ilości warstw potrzebnych w animacji, coś, czego nauczyłem się w 1962 roku od Qiana Jiajuna. (...) Te Wei pozwolił mi być reżyserem, ale potem zdecydował, że będzie nas trójka reżyserów – Ma Kexuan, Te Wei i ja. Gdy film był zrealizowany, Te Wei spytał, czy w napisach końcowych on mógłby być głównym reżyserem [*general director*], a ja i Ma reżyserami. Nie czułem się z tym dobrze ponieważ wykonałem większość pracy. Dziś powiedziałbym Te Weiowi „nie ma mowy”, ale szanowałem go jako przywódcę i zgodziłem się¹⁸⁰.

Szczęśliwie, napięcia te nie przełożyły się jednak na poziom wykonania filmu. W swej pracy

178 *Feelings from Mountains and Water/ Shanshui qing/ 《山水情》* .

179 Wywiad z Yanem Shunchenem z roku 2016, cyt. za: John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 176.

180 Tamże, s. 170.

zespół wykorzystał metodę wypracowaną przy realizacji *Pasterza i fletu* – wspólnie wyruszyli w podróż na prowincję (tym razem do regionu Duan w prowincji Zhejiang), gdzie spędzali czas nad rzeką Fuchun oraz chodzili po górach i lasach. Zaprosili także profesorów słynnej akademii w Zhejiang, Wu Shanminga i Zuo Hejuna, aby ci szkicowali tuszem krajobrazy, zaś Duan Xiaoxuan fotografowała i filmowała ich podczas tych czynności, po czym wszyscy artyści wspólnie oglądali i komentowali efekty tych rozmaitych rejestracji¹⁸¹. Projekty profesorów Wu i Zuo oraz ich szerszy dorobek krajobrazowy posłużyły za referencje wizualne dla filmu, w którym para bohaterów – Mistrz i Uczeń – wędruje po świecie monumentalnych gór i niespokojnych strumieni. Monochromatyczny klucz barwny rzadko kiedy jest przełamany elementami kolorowymi (jak np. żółte motyle). Najczęściej wertykalna orientacja przestrzeni w kadrach przydaje animowanej reprezentacji wrażenie ogromu, który przytłaczałby widza, gdyby nie piękno zniuansowanego przedstawienia górskich szczytów i rwącej wody. Dwie ludzkie sylwetki oraz przedmiot z czułością niesiony przez Ucznia, instrument *qin* (instrument strunowy przypominający cytrę), stanowią integralne elementy krajobrazu. Harmonijne, lecz niebezbolesne współistnienie ludzi i natury, tematyzowane również w *Pasterzu i flecie*, jest jednak w tym wypadku tylko jednym z wielu wątków najstarszej chińskiej opowieści o cyklu umierania i narodzin.

Z ciszy towarzyszącej początkowym kadrom wyłania się szum wody, a następnie kojące i głębokie dźwięki *qin*. Nauka gry na tym instrumencie należała do kanonu edukacyjnego „malarzy kształconych”, wyrażenie przy jego pomocy emocji i wrażeń stanowiło umiejętność równą maestrii malarskiej czy kaligraficznej. Opanowanie wszystkich pięciu sztuk¹⁸² należało jednocześnie do obowiązków *literati*, jak i określało sens życiowego wyzwania, któremu podołać mogli jedynie 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. Faktem jest, że niejako uczynił to „kosztem” swych wieloletnich współpracowników. W wymiarze symbolicznym jednak, to on był postacią żegnającą się ze studiem, produkcją kultury, strachem i spełnieniem, jakim mogło być uczestniczenie w życiu artystycznym maoistowskich Chin. Decyzja Te Weia świadczy o konserwatywnym podłożu działalności artystycznej, z którego istnienia dawny żołnierz Oddziałów Ocalenia Narodowego poprzez Komiks Propagandowy sam zdawał sobie sprawę: *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*¹⁸³. Wbrew deklaracjom Te Wei nie wrócił już do studia filmowego, odbierał nagrody za całokształt twórczości

181 Tamże, s. 166.

182 Zob. przypis 333 w tej części.

183 Otto Alder, *Te Wei...*, dz. cyt., s. 8.

na krajowych i międzynarodowych festiwalach, wspierał działalność festiwalu w Szanghaju. Był „żywą legendą” coraz szybciej dezintegrującego się strukturalnie SAFS, w powszechnym odbiorze ekspertów jego postać została utożsamiona z filmowym Mistrzem, a przesłanie płynące z „gór i wody” traktowano jako jego autorskie *credo* (Fig.II.10).

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, wychodząc na łono natury nawiązuje kontakt ze zwierzętami, powoli zaczynają do niego także docierać uczucia wezbranej wody i piętrzących się gór. Uczeń towarzyszy Mistrzowi w jego ostatniej drodze – płyną łodzią po rwącej rzece, przechodzą przez góry, aby na szczycie jednej z nich Mistrz przekazał mu *qin* i odszedł w dal. Wymowa transgresyjnego przedstawienia jest 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. Rozmach prezentowanego świata określa doniosłość idei bazującej na koncepcji spowiedzi, zwierzenia bądź testamentu, dokonujących się tak pomiędzy bohaterami filmu, jak i pomiędzy twórcą, a widzami. Ruch świata naturalnego oddawany w tradycyjnym malarstwie poprzez rytm pociągnięć pędzla, w *Uczuciach...* znajduje swoje odzwierciedlenie jako ruch świata animowanego. Pędzel, tusz i fotografia będące materialem animacji mają za zadanie nie tylko reprezentować, ilustrować formy świata naturalnego, ale także odtwarzać to, co pomiędzy widzialnością, a niewidzialnością. Reminiscencją fascynacji twórczością Li Kerana są, jak się wydaje, zastosowane przez twórców chwytły polegające na inkorporacji szkiców w obręb przedstawienia (poprzez zamglone spojrzenie schorowany Mistrz dostrzega jedynie kontury otaczającej go rzeczywistości) czy przenikanie się plam tuszu („swobodny pędzel”) zastosowane w finałowej sekwencji 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 klasycznej koncepcje prowadzenia „narracji-w-obrazie” czy też „obrazowania bezczasu”¹⁸⁴ aktywujące patrzenie na malarstwo krajobrazowe z perspektywy „chodzącej” (a więc ze zmultiplikowanych punktów widzenia, eliminujących jedną, centralną perspektywę), chińscy animatorzy osiągnęli szczyt możliwości stylu *minzu*. Dziedzictwo tradycyjnej sztuki malarskiej zostało ostatecznie zespolone z zachodnim wynalazkiem, dzięki czemu powstała całkowicie nowa jakość. Pierwszym festiwalem, który docenił *Uczucia z gór i wody* był nowo powołany festiwal filmów w Szanghaju, wkrótce film zdobył szereg innych,

¹⁸⁴ O koncepcjach „narracji-w-obrazie” (*narration in painting*) oraz „obrazowania bezczasu” (*timeless painting*) pisze Gao Jianping, zob. Gao Jianping, Gao, Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art...*, dz. cyt., s. 111.

cennych nagród na całym świecie, a w plebiscycie Stowarzyszenia ASIFA z 2010 roku zajął czterdzieste drugie miejsce wśród pięćdziesięciu najwybitniejszych filmów animowanych wszech czasów¹⁸⁵.

Twórcy z pokolenia Te Weia wytyczyli w drugiej połowie lat pięćdziesiątych drogę do stylu *minzu* i przez kolejne dekady podążali nią stosując metody wywiedzione zarówno z tradycji *literati*, jak i kultury ludowej. W maoistowskim systemie kultury odwołania takie miały sens tylko wtedy, jeżeli treści sztuk minionych zostały poddane odpowiedniemu ideologicznemu przeformułowaniu, a zatem praca artystyczna i jej rezultaty miały służyć ludowi-narodowi. Twórcy animacji poddani zostali represjom w przeddzień Rewolucji Kulturalnej, jej okres spędzili w tragicznych i upokarzających warunkach reedukacji. Pod koniec lat osiemdziesiątych przyjęli zaś postawy obserwatorów-mentorów, dostrzegających niemożność prowadzenia dalszych eksperymentów z wynalezioną przez nich techniką, bowiem w istotę tego eksperymentu wpisany był zwrot tradycjonalistyczny, przewrotnie gwarantujący w czasach maoizmu pewną dozę wolności, zaś w początkowych fazach urynkwienia produkcji kultury skazujący twórczość filmową na niebyt. Jak pisał Li Zehou: *Po wzlocie, zawsze zaczyna się upadek. Upadek zakończy się w stopniowym zanikaniu lub w zmianie*¹⁸⁶. Film *Uczucia z gór i wody* jawi się jako dzieło w pełni świadome swej nieadekwatności tak do ram rewolucji (choć to dzięki rewolucji twórcy tacy jak Te Wei rozpoczęli poszukiwania ściśle chińskich technik animacji, co doprowadziło ich do eksperymentów z malarstwem tuszem), jak i do ram kraju zmodernizowanego, podążającego za pieniądzem, nie zaś dźwiękiem *qin*.

IV. Jak hartował się kanon

Manifestacja tożsamościowo-kulturowej jakości *minzu* determinuje przynależność filmów do kanonu tzw. okresu klasycznego. Za determinujący wyróżnik stylu *minzu* uznać można intermedialną bądź intertekstualną relację animacji i tradycyjnych form ekspresji. Kanon, jaki ujawnia się w anglojęzycznych studiach historyczno-filmowych, formułowany jest w sposób dwojaki. W wariancie, który zdaje się zbytnio upraszczać problem, prezentowane są obszerne

185 Międzynarodowy plebiscyt "ASIFA 50/50" został przeprowadzony przez biuro festiwalu Etiuda&Anima w Krakowie. Z okazji 50-lecia istnienia organizacji ASIFA dwudziestu pięciu ekspertów z całego świata (w tym dwóch Polaków: Marcin Giżycki i Bogusław Zmudziński) wybrało pięćdziesiąt najwybitniejszych filmów animowanych. *Wymiary dialogu* Jana Švankmajera okrzyknięto najlepszym filmem wszech czasów. Pełna lista zwycięzców jest dostępna m.in. w: Etiuda&Anima IFF 2010 (katalog), a także: <http://www.asifaportland.org/wp-content/uploads/2011/02/ASIFA-50-for-50-results-eng.pdf>.

186 Li Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, dz. cyt., s. 194.

wypisy tytułów zrealizowanych w technikach *minzu*. Innym kluczem ustalenia kanonu jest uwzględnienie filmów, które odnosiły krajowe i zagraniczne sukcesy mierzone obecnością w programach festiwalowych oraz przyznanymi im nagrodami. Podejście takie jest zgodne z praktykami europejskiej krytyki filmowej, dojrzewającej na gruncie kultury klubów filmowych opartych o dyskusje bądź warsztaty. Zasadnicze ryzyko, jakie niesie w sobie to podejście, które nazwać możemy też kuratorsko-krytycznym, wiąże się jednak z ciężeniem w stronę paradygmatu autorskiego interpretacji dzieł filmowych. Jak wykazane zostało w toku refleksji nad malarskimi filmami *shuimo donghua* kategoria „autora” aplikowana w studiach nad historią chińskiego filmu animowanego jeśli nie zafałszowuje historii, to jest co najmniej kontrowersyjna.

Kanon zrodzony na gruncie praktyk dystrybucji, docenienia eksperckiego i rozpoznawalności wśród szerokiej publiczności, warto poddawać rewizji konsekwentnie wraz z procesem poszerzania się stanu badań. W przypadku historii chińskiego filmu animowanego adekwatną praktyką rewizyjną wydaje się być umocowana w krytyce ideologicznej ocena relacji dzieła filmowego i aparatu kinematograficznego, rozumianego jako oficjalne polityki, instytucje oraz procedury decydujące o rozpowszechnianiu dzieł. Należy także zaznaczyć, że zachodni filmoznawcy borykający się z trudnościami w zakresie dostępu do materiałów źródłowych, często nie podejmują wysiłku weryfikacji i reprodukuja narracje filmoznawczego piśmiennictwa chińskiego. W tej części pracy omawiane są ideologiczne inklinacje procesów kanonotwórczych rzutujących na narracje przedstawiające historię chińskiej animacji, a także rezultaty weryfikacji prowadzonej w oparciu o komunikację z wybranymi festiwalowymi archiwami. Przedstawione są tu jednak tylko pewne tropy, które sygnalizują problemy, jakie można byłoby analizować w toku pracy badawczej prowadzonej w archiwach festiwalowych¹⁸⁷.

Kanon SAFS o logice dyktowanej wyłącznie aspektem technicznym, który przypomina wypis z rejestrów departamentu produkcji, to pojemny zbiór, w którym trudno odnaleźć konsekwencję w wytyczaniu wskaźników wartościowania. Praktyka ta może kojarzyć się z przednowoczesnymi chińskimi systemami kanonotwórczymi, w których dokonywano gradacji jakości artystów¹⁸⁸, a ich prace charakteryzowano w odniesieniu do tematu, jaki reprezentowały (stąd np. mnogość i płynność granic gatunkowych tradycyjnego malarstwa). Richard Vinograd zwraca uwagę na immanentny dla tradycyjnej kultury chińskiej aspekt ideologizacji praktyk

187 Tego rodzaju badania autorka prowadziła w odniesieniu do produkcji z lat osiemdziesiątych w archiwach festiwalu Annecy i Animafest Zagrzeb, co zostanie omówione w części czwartej tej dysertacji.

188 Systemy wartościowania twórców i ich dzieł rozwijały się od czasów Dynastii Han (206 p.n.e. - 220). W okresie Północnej Dynastii Song (960-1279) ugruntowany został system oceny twórców w ramach czterech kategorii: *shen* (boskość), *miao* (doskonałość), *neng* (kompetencja) oraz *yipin* (swoboda), ulegający pewnym przeformułowaniom w toku stuleci. Ocenianych artystów grupowano w kategorie związane z miejscem urodzenia bądź wykonywania praktyki czy wspólnych nazwisk itp. Zob. Richard Vinograd, *Classification, Canon, and Genre [w:] A Companion to Chinese Art*, Martin J. Powers, Katherine R. Tsiang [red.], Wiley Blackwell, West Sussex 2016, s. 254-276.

wartościowania dzieł artystycznych: *Pojęcie kanonu artystycznego wyrasta z tekstów autorytatywnych, często przekazów prawnych, które ucieleśniają autorytet religii lub instytucji rządzących*¹⁸⁹. Elitaryzm konfucjańskich *literati* oraz ważka, kulturotwórcza praktyka reprodukcji, wzmacniały powszechne przekonanie o legitymizacji władzy (cesarskiej, urzędniczej) do wydawania ocen wartościujących, krytykowania dzieł sztuki, tworzenia kolekcji wyznaczających ramy i struktury akceptowanego kanonu. Formy sztuk ludowych, mimo iż skonwencjonalizowane na poziomach reprezentacji i performatywności, jawią się jako bardziej dynamiczne, hybrydalne i ahierarchiczne. Podstawowym (i wielokrotnie już przywoływanym) założeniem sztuki maoistowskiej było uznanie za sztukę narodową tych jej form i treści, w których ujawniał się rewolucyjny światopogląd. Wartościowe estetycznie praktyki artystyczne izolujące się od dynamiki społecznego zaangażowania (jak np. malarstwo *guohua*) należało poddać procesom przeformułowania (*remoulding*), adaptacji.

Odrzucenie perspektywy ideologicznej na rzecz skupienia się na aspektach formalnych twórczości filmowej prowadzi do rozmycia znaczeniowego kategorii *minzu*. Wśród przykładów tej stylistyki wymienia się często film *Mądre kaczątka*¹⁹⁰ w reżyserii Yu Zheguanga (虞哲光) z 1960 roku, w którym po raz pierwszy metodą animacji poklatkowej (*stop motion*) sfilmowano trójwymiarowe, papierowe lalki¹⁹¹. Warto jednak zauważyć, że w tym pionierskim filmie twórcy ograniczyli się wyłącznie do użycia tradycyjnych obiektów artystycznych (modele zwijanego papieru) jako materii animacji, nie zawarli w nim zaś tropów przepracowujących dziedzictwo kulturowe. Ten adresowany do najmłodszej widowni film prezentuje trywialne scenki z życia zwierząt, prosty akompaniament muzyczny buduje nastrój zabawy, w jego poetyckim aspekcie nie dostrzegamy zaś tropów, które przenosiłyby w jego obręb aurę dziedzictwa. Fabularny infantylizm czy adresowanie przekazu filmowego do grup najmłodszych widzów nie wykluczało filmów z kanonicznego katalogu, co udowadnia pozycja takich animacji, jak *Kijanki szukają mamy*, czy wzmiankowanego poniżej *Zhu Bajie je melona*. Co istotne, jak podają John A. Lent i Xu Ying, *Mądre kaczątka* i podobne mu filmy nie wzbudzały entuzjazmu odbiorców¹⁹². Wydaje się, że przyczyn tego stanu rzeczy można upatrywać we wspomnianej jego aideologiczności. Jakość *minzu* zawiera w sobie bowiem wezwanie do bliskiej lektury dziedzictwa kulturowego, ale także jego rewizji zgodnej z duchem czasów, jakie nastały.

W latach sześćdziesiątych popularność zdobyły animowane, chińskie wycinanki (*jianzhi pian*/ 剪纸片). W 1958 roku Wan Guchan i asystujący mu Hu Jinqing (胡进庆) zaprezentowali film

189 Tamże, s. 259.

190 *The Clever Ducklings/ Congming de yazi/ 《聪明的鸭子》*.

191 Tradycja zaadaptowana w Japonii jako *origami*.

192 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 165.

*Zhu Bajie je melona*¹⁹³, adaptację epizodu z „Wędrowni na Zachód”, w której animowano tradycyjnie wycięte sylwetki. Zaadaptowany epizod (niepełniący istotnych funkcji w toku narracji klasycznej powieści Wu Cheng'ena) w humorystyczny sposób opowiada o konsekwencjach, jakie mogą spotkać kogoś tak nieroztropnego, chciwego i krnąbrnego jak legendarna świnia Zhu Bajie. Wykorzystane w tym filmie dwa „ściśle chińskie” źródła referencji (treść oraz technika) wprowadzone zostają poprzez interesujący zabieg autotematyczny – na samym początku filmu ręka artysty sięga po nożyczki i zwinnymi ruchami wycina z papieru charakterystyczną postać Zhu Bajie, ustawia go w odpowiedniej pozycji pod kamerą, poprawia ustawienie, porusza sylwetką... Mimo iż chwyt tzw. „ręki artysty” to zabieg archaiczny, kojarzący się raczej z początkami kinematografu, to w tym wypadku warto odnotować jego pojawienie się jako przejaw pewnej ekstrawagancji. Dążąca do realizmu za wszelką cenę chińska animacja bardzo rzadko pozwalała sobie na odkrycie przed widzami warsztatu, materiału i procesu powstawania filmu. *Most Czerwonej Armii* (Fig.II.11)¹⁹⁴ to zaś interesujący przykład wykorzystania tradycyjnej, wycinankowej estetyki w filmie o temacie współczesnym, czyli sojuszu chłopsko-żołnierskim w walce z feudalami i Kuomintangiem. Qian Yunda (钱运达) i autorka scenariusza Lin Lan (林蓝) przywołali też aurę opowieści niesamowitych, tj. literatury fantastycznej o duchach i demonach spod znaku literatury Pu Songlinga (蒲松龄, 1640-1715). Widza bawi zabobonne przekonanie klanu posiadaczy ziemskich, że lokalny most chronią ponadnaturalne siły, podczas gdy ich prawdziwymi wrogami są komunistyczni rewolucjoniści. W obu przypadkach dziedzictwo narodowe służy filmowcom jednocześnie jako materiał i treść, które muszą oni dostosować do wymogów medium animacji, ale także przemyśleć w kontekście współczesnych im wyzwań i oczekiwań.

Animowane *minzu* rozpatrywane z perspektywy deskryptywnej (rejestrującej techniki i tematy) okazuje się kategorią statyczną, przebrzmiałą wraz z zamknięciem rozdziału artystycznych poszukiwań studia SAFS pod koniec lat osiemdziesiątych. Tymczasem obserwatorzy sceny współczesnej doskonale zdają sobie sprawę z jej ciągłej żywotności symbolicznej. Analizując filmy z SAFS w perspektywie ideologicznej odnajdujemy kanon, który w literaturze przedmiotu pokrywa się z dyskusją nad uczestnictwem chińskich filmów w międzynarodowych przeglądach i festiwalach. Wskaźnik ten jest interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze udział filmu w festiwalach informuje nas o wysokim statusie, jaki poszczególnym tytułom przypisali decydenci chińskiej kinematografii, a także o kierunkach rozwoju animacji, jakie uznawali za wartościowe. Po drugie zaś filmy te traktować należy jako manifestacje produkowanego na użytek zewnętrzny auto-

193 *Zhu Bajie Eats Watermelon/ Zhu Bajie chi xigua/ 《猪八戒吃西瓜》*.

194 *Red Army Bridge/ Hongjun qiao/ 《红军桥》*, 1964.

obrazu chińskiej kultury maoistowskiej. Dodać też warto, że to właśnie te filmy, wybrane przez odpowiednich urzędników, stanowiły lektury inicjujące rozpoznanie chińskiej kinematografii animowanej w środowisku międzynarodowym. „Festiwalowa” historia filmu nie może być uważana za ideologicznie neutralną, kształtuje się ona bowiem w ramach motywowanego politycznie mechanizmu reprodukcji hierarchii wartościowania, jaką skonstruowali i na przestrzeni dekad podtrzymywali decydenci i komentatorzy chińskiej kinematografii animowanej. Spojrzenie na kanon poprzez pryzmat festiwalu filmowych stanowi interesujący punkt wyjścia narracji o historii chińskiego filmu animowanego, ale także przyczynek do globalnej historii kultury okresu Zimnej Wojny.

W 2015 roku ukazała się książka „Chinese Animation. Filmography 1922-2012” autorstwa Rolfa Giesena, historyka filmu związanego wcześniej z Instytutem Animacji w Jilin i pekińskim Communication University of China. Jest to cenna pozycja z uwagi na podjętą przez Giesena próbę organizacji rozproszonego wówczas stanu wiedzy, która uwzględniałaby daty produkcji, funkcje zaangażowanych w poszczególne filmy artystów, streszczenia oraz spisy pokazów i nagród festiwalowych. Filmografii tej brakuje jednak konsekwencji w prezentacji poszczególnych danych, co istotne zawarte w niej podsumowania reprodukują także mity narosłe wokół popularnej narracji o historii chińskiego filmu animowanego.

Najistotniejszym spośród tych mitów jest tzw. „incydent w Wenecji” z 1956 roku. Znaczenie tej swoistej historyczno-filmowej legendy, którą od pokoleń podaje się za fakt, określane jest jako przełomowe, bowiem bezpośrednio kierunkujące Te Weia i pracujących z nim artystów do „wkroczenia na drogę do stylu *minzu*”. Zgodnie z powszechnie przyjętą narracją, jury konkursu animacji dla dzieci festiwalu w Wenecji miało nagrodzić chiński film *Dlaczego wrona jest czarna?* (Fig.II.12)¹⁹⁵ Qiana Jiajuna i Li Keruo, a ogłaszając werdykt określić kraj produkcji jako Związek Radziecki. To „utrata twarzy” na forum międzynarodowym pchnęła artystów do odnalezienia esencjonalnie chińskich jakości filmu animowanego. Wśród licznych publikacji powielających tę opowieść najnowsza jest „Comics Art in China” Johna A. Lenta i Xu Ying, którzy powołują się na słowa Te Weia z 2001 roku: *To wtedy, według Te Weia, zdecydował on, że chińska animacja musi odzwierciedlać chińskie zwyczaje, opowieści i techniki. W rezultacie, Te Wei powiedział, że krokiem, jaki podjął w celu skorygowania nieporozumienia była realizacja Zarozumiałego generała w 1956 roku*¹⁹⁶.

Film Qiana Jiajuna i Li Keruo wykazuje pewne podobieństwa narracyjne i estetyczne z radzieckim klasykiem *Cudzy głos* (*Chuzhoy golos*, 1949, reż. Ivan Ivanov-Vano). W filmie, którego

195 *Why the Crow Is Black?/ Wuya weishenme shi heide?/ 乌鸦为什么是黑的?*, 1955, reż. Qian Jiajun/ 钱家骏, Li Keruo/ 李克弱.

196 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 163.

dialogi współtworzył Siergiej Michałkow elegancka sroka wraca do rodzinnego lasu z zagranicznych wojaży, zadziera nosa przed wszystkimi innymi ptakami i urządza jazzowy koncert. Jej dzikie tańce i piskliwe śpiewy nie przypadają do gustu leśnej publiczności, ptaki ją wyśmiewają i przeganiają ze sceny, do lasu wraca sielska harmonia ludowych przyśpiewek. W chińskim krajobrazie lasów i gór rozgrywa się zaś bajka z morałem o zarozumiałej wronie. Niegdyś piękny, biały i smukły ptak o boskiej barwie głosu wzbudzał podziw mieszkańców lasów. Niestety, wrona pogardzała swymi sąsiadami. Ci latem i jesienią w pocie czoła przygotowywali się na nadchodzące trudy zimy, a tymczasem niebiańska wrona obrażała ich i popisывała się swymi wdziękami. Gdy wreszcie nadeszły chłody i mrozy nikt jej nie udzielił schronienia. Próbując ogrzać się przy marnym palenisku wrona zwęgliła swe pióra, jej piękny śpiew zamienił się zaś w paskudne skrzeczenie. Można zakładać, że pomiędzy 1949 a 1955 rokiem chińscy filmowcy zapoznali się z tym istotnym dokonaniem radzieckiej kinematografii animowanej. Co więcej, na jego przykładzie mogli uczyć się technik poprzez kopiowanie. Film *Dlaczego wrona...* był istotną produkcją SAFS, bowiem po raz pierwszy filmowcy realizowali animację rysunkową w kolorze. Twierdzenie o plagiacie wydaje się jednak przesadą ze względu na istotne różnice fabularne. Jeżeli zaś chodzi o „wenecki incydent” kwestię tę zweryfikował Sean Macdoanld, a jego konkluzje uznać można za przełomowe w odniesieniu do ustaleń na temat genezy stylu narodowego. Pisze Macdoanld:

Oficjalny program Weneckiego Festiwalu Filmowego wymienia dwa filmy z Chin, właściwie wskazuje kraj produkcji oraz reżyserów, *Magiczny pędzel* i *Dlaczego wrona jest czarna?* (...) Tamtego roku to czeski film wygrał pierwszą nagrodę dla animacji, podczas gdy *Magiczny pędzel* zdobył nagrodę za najlepszy film rozrywkowy dla dzieci w wieku 8-12 lat. (...) Bardzo możliwe, że coś się wydarzyło w Wenecji, ale nie ma to żadnych pisanych dowodów¹⁹⁷.

Nieprawdziwe informacje o laurach otrzymywanych przez chińskie filmy na zachodnich festiwalach konsekwentnie pojawiają się w narracjach historyczno-filmowych. Wśród przykładów tego rodzaju praktyki można wymienić wzmiankowanie Specjalnego Wyróżnienia dla filmu *Magiczny pędzel* przyznanego podczas kanadyjskiego Stratford International Film Festival w 1957 roku. Archiwa tego festiwalu istotnego dla kanadyjskiej sceny filmowej i teatralnej, który z przerwami działał pomiędzy 1956 a 1976 rokiem tej informacji jednak nie potwierdzają: *Przeszukałam nasze zasoby i nie znalazłam żadnej wzmianki o wygraniu nagrody lub otrzymaniu specjalnego wyróżnienia [Certificate of Merit] przez film Magiczny pędzel*¹⁹⁸. Bardziej znacząca dla narracji historycznej jest zaś dwuznaczność wokół nagrody, jaką *Zamęt w niebie* miał otrzymać podczas Londyńskiego Festiwalu Filmowego na samym początku epoki post-maoistowskiej. Informacja ta nie znajduje tekstowego potwierdzenia w archiwach:

197 Sean Macdoanld, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 90-91.

198 Korespondencja autorki z Christiane Schindler (Stratford Festival Archives Coordinator), maj 2016 (email). O nagrodzie pisze np. Rolf Giesen, *Chinese Animation...*, dz. cyt., s. 26.

Sprawdziwszy katalog Londyńskiego Festiwalu Filmowego z 1978 roku: ZAMĘT W NIEBIE (HAVOC IN HEAVEN, 大闹 天宫, Da nao tian gong, 1961-1964, dir. Wan Laiming) był prezentowany w sekcji animacji. Nie ma zapisków, aby wygrał nagrodę lub nominację podczas festiwalu, tamtego roku nagroda "BFI Sutherland Trophy" została zdobyta przez film THE SCENIC ROUTE¹⁹⁹,

jak i w dostępnych reportażach z wydarzenia:

Wreszcie w **sekcji ciekawostek** [*curio section* - podkreślenie O.B.] był *Zamęt w niebie* Wana Laiminga. Zrealizowana w 1965 roku ta pełnometrażowa kreskówka z Chin nie była eksportowana z uwagi na polityczne intrygi bardziej skomplikowane niż *chop suey*²⁰⁰.

Udokumentowanym sukcesem jest natomiast wspomniana wcześniej nagroda dla najlepszego filmu dla dzieci, którą w 1962 roku przyznano filmowi *Kijanki szukają mamy* podczas drugiej edycji festiwalu w Annecy. Interpretacja, jaka wyłania się z tej skomplikowanej układanki wspomnień, deklaracji oraz tzw. „efemerycznych” materiałów festiwalowych wskazuje na konsolidowanie się wizji wartościującej twórczość animowaną wokół ideologicznie motywowanego pojmowania kategorii stylu narodowego oraz konsekwencję w utrzymywaniu tej wizji w początkowym okresie otwarcia i reform.

Rozważając problematykę modernizacji malarstwa *guohua* Anna Izabella Król przytacza znaczące słowa Lu Xuna: *Wręcz przeciwnie, sztuce z kolorytem lokalnym łatwiej jest stać się międzynarodową (bądź akceptowaną na poziomie międzynarodowym) i być zauważoną przez młodych ludzi w innych krajach*²⁰¹. Ten jeden z najbardziej wpływowych chińskich intelektualistów XX wieku uznawał szczerą i prawdziwą przywiązaną do chińskiej kultury za warunki przedwstępne możliwego światowego rozgłosu. Wartości te były bliskie premierowi Zhou Enlai, którego głębokie przywiązanie do kultury tradycyjnej jest znanym faktem polityczno-kulturowym. Premier Zhou był koneserem i znawcą chińskiej sztuki starożytnej, jak i współczesnej, jego przychylna wobec konkretnych dzieł sztuki nie tylko miała wymiar wsparcia o charakterze politycznym, ale także nobilitowała artystów. Jak podają źródła Zhou Enlai darzył film animowany atencją, a czasem nawet zabierał w podróże zagraniczne kopie filmów, które podziwiał, aby pokazywać je innym przywódcom²⁰². Wśród liderów politycznych wieku XX znajdujemy kinomanów (jak choćby jugosłowiański Marszałek Tito), ale przypadki fascynacji artystyczną animacją są raczej niespotykane. Nie odmawiając animacji siły wrażenia, jakie wywarła ona na Zhou Enlaiu, warto jednak przyglądać się temu artystycznemu zainteresowaniu Premiera w szerszym kontekście.

Lata 1955 i 1956 w chińskiej polityce zagranicznej wiążą się z dwoma ważkimi procesami

199 Korespondencja autorki z biurem British Film Institute Reuben Library, sierpień 2017 (email).

200 Harlan Kennedy, *London Film Festival – 1978. A Heady Brew*, „American Cinema Papers” 1978, http://www.americancinemapapers.com/files/LONDON_1978.htm, (dostęp: 15. 05. 2016).

201 Anna Izabella Król, *Chiny w latach 1898-1937...*, dz. cyt., s. 159.

202 John A. Lent, Xu Ying, *Chinese Animation Film...*, dz. cyt., s. 136.

geopolitycznymi: zerwaniem współpracy ze Związkiem Radzieckim oraz próbą objęcia przywództwa w ramach formującego się Ruchu Państw Niezaangażowanych²⁰³, a w szczególności w relacjach z krajami Azji Południowo-wschodniej i Afryki. Przyczyny i przebieg rozstania z komunistycznym „starszym bratem” są złożone, w kontekście historii animacji najistotniejszymi konsekwencjami tego procesu politycznego są zaprzestanie propagowania modelu sztuki socrealistycznej (to chińskie modele realizmu syntezujące rewolucjonizm i romantyzm miały monopolizować wyobraźnię artystów) oraz zakończenie programu wymian artystycznych o charakterze edukacyjnym. Chińska animacja okresu klasycznego realizowana w technikach *minzu* jest wizualnie zachwycająca i nieporównywalna z innymi produkcjami swojej epoki, ale uniwersalne techniki, takie jak rysunek czy lalka, rozwijały się bardzo powoli, przede wszystkim w oparciu o metodę prób i błędów, nie zaś poprzez regularną konfrontację z doświadczeniami innych, bardziej zaawansowanych studiów filmowych. Kontekst relacji azjatycko-afrykańskich ujawnia natomiast funkcję artystycznych eksperymentów animatorów z Szanghaju jako narzędzia w arsenale ideologicznej walki ChRL o przywództwo światowe, toczonej pod sztandarami antyimperializmu i antykolonializmu.

Autorzy obszernego studium analitycznego poświęconego przejawom współczesnego chińskiego *soft power*, Dominik Mierzejewski i Bartosz Kowalski przywołują tezy chińskiego badacza Qina Yaqinga o chińskiej tożsamości narodowej jako konstrukcie opartym o koncept (*concept-oriented identity*), który jest warunkowy, uzależniony od rodzajów aktywności i relacji międzynarodowych, w jakie włączają się Chińczycy:

(...) w czasach Mao, działania Chin były rewolucyjne i dlatego też Chiny posiadały „rewolucyjną tożsamość”. Przeciwnie, Deng Xiaoping „schował chińskie intencje” i Państwo Środka stało się aktorem zorientowanym na samego siebie. Biorąc odpowiedzialność i stając się członkiem znaczących ciał międzynarodowych jak Organizacja Narodów Zjednoczonych, Światowa Organizacja Handlu, Bank Światowy itd., Chiny zmieniły swą tożsamość na tożsamość zorientowaną na koncept. Oznacza to, że Chiny wyraziły nadzieję wniesienia wkładu w światową sferę niematerialną (...) ²⁰⁴.

Sfera niematerialna wiąże się z językiem dyplomacji, promowanymi dyskursami społecznymi i

203 Autorstwo koncepcji Ruchu Państw Niezaangażowanych jest kwestią kontrowersyjną, przypisuje się je Jawaharlalowi Nehru, Josipowi Broz Ticie, Zhou Enlaiowi, Gamalowi Naserowi, prezydentowi Indonezji Sukarno, prezydentowi Ghany, Kwame Nkrumaha. Założenia polityczne i społeczne Ruchu klarowały się podczas kolejnych konferencji, a wspólne konkluzje zawarto w tzw. „Deklaracji z Bandung”. Na początku lat sześćdziesiątych inicjatywę przejął przywódca Jugosławii Tito oraz przywódcy państw północnej Afryki, potem także Fidel Castro i Indira Gandhi. Formalnie pierwsza konferencja państw niezaangażowanych odbyła się w 1961 roku w Belgradzie (uczestniczyło w niej dwadzieścia pięć państw Azji, Afryki, Jugosławia i Kuba), konferencje organizowane były konsekwentnie do końca lat osiemdziesiątych. W swym szczycie koncepcję niezaangażowania popierały sto trzydzieści cztery kraje. Podczas ostatniej konferencji (1992, Cypr) z uwagi na globalną sytuację polityczną rozpoczęto dyskusje nad problematyką „państw rozwijających się”, niezaangażowanie zaś stało się tematem przeszłości.

204 Qin Yaqing, *Guoji tixi yu Zhongguo wajiao [International System and Chinese Diplomacy]*, Shijie Zhishi Chubanshe, Beijing 2009, s. 99-101, cyt. za: Dominik Mierzejewski, Bartosz Kowalski, *China's Selective Identities. State, Ideology and Culture*, Palgrave Macmillan, Singapore 2019, s. 11.

artystycznymi, a także formą oraz charakterem podejmowanych działań gospodarczych i kulturotwórczych. Opis tego rodzaju strategii oddziaływania międzynarodowego jest z całą pewnością adekwatny wobec Chin współczesnych. Naturalnie też generalizacje poczynione względem okresu maoistowskiego i dengowskiego znajdują swoje szeroko udokumentowane i przedyskutowane uzasadnienie. Tak różni od siebie badacze Chin współczesnych, jak choćby Frank Dikötter i Grzegorz Kołodko, dochodzą do podobnych konkluzji: eksport myśli Mao Zedonga opierał się na przekazach rewolucyjnych (dyseminacja tłumaczeń dzieł zebranych, poezji, wreszcie „Czerwonej książeczki”) i w zachodniej strefie wpływów przynosił efekty odwrotne od zamierzonych, konsolidując opór polityczny środowisk europejskich i amerykańskich przed radykalizmem maoistowskim²⁰⁵. Niemniej, warto jednak zauważyć, że w kontekście porozumień państw niezaangażowanych, międzynarodowemu eksportowi rewolucyjnego maoizmu towarzyszyły idee internacjonalizmu i suwerenności narodów, dopełniające i warunkujące się sprzeczności, które dawały podstawy doktrynalne do zawiązywania sojuszy. Kulturowa chińska autoidentyfikacja („esencja”), jaka manifestować się miała przed społeczeństwami sojuszników *in spe*, sięgała po narzędzia podobne do tych, które Chiny wykorzystują współcześnie w konstruowaniu i kulturowaniu tożsamości opartej o koncept. Była to zatem sfera niematerialna, w której ujawniały się fundamentalne jakości chińskiej cywilizacji, predestynującej ChRL do funkcji przywódczych w alternatywnym bloku politycznym. Spojrzenie na ChRL epoki Mao (do czasów Rewolucji Kulturalnej) jako kraju skrajnie izolacjonistycznego wynika z ograniczeń zachodnio-centrycznej perspektywy patrzenia na historię Zimnej Wojny, jakie lokalizują jej decyzyjnych aktorów wyłącznie w ramach dychotomii USA-ZSRR.

Słynna Azjatycko-Afrykańska Konferencja w indonezyjskim mieście Bandung, która odbyła się w dniach 18-24 kwietnia 1955 roku, zgromadziła polityków pochodzących z dwudziestu dziewięciu krajów reprezentujących wówczas ponad połowę światowej populacji. Reprezentowane kraje znajdowały się na wczesnym etapie swojej postkolonialnej historii, a więc borykały się z zacofaniem gospodarczym (szczególnie w obszarze przemysłu), trudnościami transformacji systemowych, wieloaspektowymi problemami społecznymi, a w konsekwencji tych intensywnych, często dramatycznych zjawisk, radykalizacją nastrojów niejednokrotnie prowadzących do działań zbrojnych. Otwierając konferencję prezydent Indonezji Sukarno oraz Premier ChRL Zhou Enlai wskazywali przełomowe wydarzenia, które bezpośrednio przyczyniły się do zwołania posiedzenia w Bandungu. Rozbieżności pomiędzy określonymi przez nich osiami czasu wydają się znaczące. Sukarno przywołał podobną konferencję sprzed trzydziestu lat zwołaną w Brukseli, uzyskanie

205 Zob. Frank Dikötter, *Wielki głód...*, dz. cyt.; Grzegorz Kołodko, *Czy Chiny zbawią świat?*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2018.

niepodległości przez Sri Lankę w 1948 roku, szczyt w Colombo (1954) i przygotowawcze spotkanie w indonezyjskim Bogor (1954). Perspektywa Zhou Enlaia była zdecydowanie bardziej globalna, a jednocześnie uwypuklająca sprawczość ChRL (rozejm po wojnie koreańskiej z 1953, zawieszenie broni w Indochinach w wyniku postanowień Konferencji Genewskiej, 1954). Dyskusje, które odbyły się w Bandungu stanowiły kamień założycielski przyszłych porozumień (m.in. w Belgradzie z 1961 roku). Niemniej, dodatkowy komentarz Zhou Enlaia, który opublikowany został w dziełach jego autorstwa tuż za przemówieniem inauguracyjnym obrady, wskazuje na napięcia, jakie pojawiły się pomiędzy uczestnikami²⁰⁶. Wśród rozmaitych kwestii, które raz jeszcze zebranych objaśniał Zhou, naczelnym problemem wydaje się nieufność obradujących wobec deklarowanych przez ChRL idei nieingerowania politycznego, ideologicznego i terytorialnego w suwerenność innych państw.

Nieufność przywódców wobec zapewnień Zhou Enlaia nie wydaje się zaskakująca. Jeszcze w 1952 roku Premier Zhou formułując założenia polityki zagranicznej ChRL wskazywał na dystans, jaki komunistyczne Chiny zamierzają utrzymywać tak wobec krajów kapitalistycznych, dawnych kolonii, jak i państw półkolonialnych. Akceptacja przez te kraje zasad, jakie przyświecały komunistycznym Chinom była warunkiem przedwstępnym jakiegokolwiek pogłębiania współpracy. Jednocześnie Zhou Enlai podkreślał przewodnią rolę polityki krajowej wobec zagranicznej, m.in. mówiąc, że *należy posprzątać dom, zanim będzie zabawiać się goście* oraz wagę sojuszu ze Związkiem Radzieckim (*przechył na jedną stronę*)²⁰⁷. Można powiedzieć, że deklarowane wówczas hasło „nowego początku” ponownie zaktualizowało się w Bandungu. Dyplomacja ChRL ustami Zhou Enlaia nie koncentrowała się na już na Moskwie, ani wyzwaniach polityki wewnętrznej Chin. Sojusz z „przebudzonymi państwami” przedstawiała zaś jako naturalny, głęboko moralny i korzystny dla wszystkich ludzi zamieszkujących owe kraje. Dwa rodzaje agendy wysunęły się na plan pierwszy: wspólna walka o pokój na świecie rozumiana jako walka z imperializmem ([...] *dni, kiedy to przeznaczenie ludzi Azji i Afryki było do woli manipulowane przez innych odeszły na dobre*²⁰⁸) oraz współpraca gospodarczo-kulturalna. Historia międzynarodowych relacji gospodarczych to odrębny, fascynujący dział refleksji studiów azjatyckich i afrykańskich, znacząco przenikający się z refleksją kulturoznawczą. Nie wkraczając w ten obszar, warto jednak zwrócić uwagę na pewne założenia poczynione przez prezydenta Sukarno, w których ujawnia się nie tylko problem kolonialnego dziedzictwa, ale także świadomość wyzwań postkolonializmu:

206 Zhou Enlai, *Speeches at the Plenary Session of the Asian-African Conference. Supplementary Remarks*, (19. 04. 1955), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 162-165.

207 Zhou Enlai, *Our Foreign Policy and Our Tasks*, (30. 04. 1952), [w:] tamże, s. 93-102.

208 Zhou Enlai, *Speeches at the Plenary Session of the Asian-African Conference. Main Speech*, (19. 04. 1955), [w:] tamże, s. 161.

I błagam was, nie myślcie o kolonializmie w klasycznej tylko jego formie, takiego jakim go znamy w Indonezji, czy jakim znają go nasi bracia w innych częściach Azji i Afryki. Kolonializm ma także swoje nowoczesne stroje w formie kontroli ekonomicznej, intelektualnej, to faktyczna kontrola fizyczna małej, lecz obcej społeczności w ramach narodu. To wróg zręczny i zdeterminowany, występuje w wielu przebraniach. Nie oddaje łatwo swych łupów. Gdziekolwiek, kiedykolwiek i jakkolwiek się pojawia, kolonializm jest złem i musi zostać zmieciony z powierzchni ziemi²⁰⁹.

Metody współpracy, jakie zaakceptowali uczestnicy spotkania w Bandungu, opisywało tzw. „Pięć zasad pokojowej współzystencji”²¹⁰, których autorstwo jest kwestią budzącą pewne kontrowersje²¹¹. Premier Zhou opracowywał takie założenia pomiędzy 1953 a 1955 rokiem i jego znaczący udział w ich kształtowaniu jest bezsporny. Pryncypia te stanowiły o wzajemnym szacunku dla integralności terytorialnej i suwerenności, nieagresji, nieingerencji w sprawy wewnętrzne, równości i wzajemnych korzyściach oraz pokojowej współzystencji. Integralnym zaś spoiwem tej wspólnoty był sprzeciw wobec imperializmu, kolonializmu i rasizmu. Z deklaracji przywódców wynikało jasno, że katalizatorem owego buntu mogą być zarówno działania zbrojne (podejmowane rzecz jasna dla pokoju), jak i działania kulturotwórcze, pobudzające świadomość narodową i przekonania internacjonalistyczne, określające treść konsumpcji w świecie, który kapitalizm bądź odrzucał, bądź w bólach próbował dogonić.

Agnieszka Mikrut-Żaczekiewicz słusznie zauważała, że [W] *Chińskiej Republice Ludowej, którą Mao proklamował 1 października 1949 roku, nie było miejsca na kino zorientowane na zysk*²¹². Chińska kinematografia służyła celom rewolucyjnym, indoktrynacyjnym, rozrywkowym, a także odnajdywała swe uzasadnienie w specyficznym formacie przyjętej w ChRL dyplomacji kulturalnej. W Bandungu Zhou Enlai zarzekał się, że gospodarczo-kulturalna współpraca państw niezależnych od mocarstw dominujących będzie *pozbawiona warunków uprzywilejowania*²¹³. Jak wskazują jednak konkluzje badań nad malarstwem *guohua* zaprzęgniętym w służbę *soft power*, postulat ten pozostawał raczej w sferze deklaratywnej. Dyplomacja kulturalna służyła w dużej mierze krzewieniu wśród obywateli chińskich przekonania o wartości i doniosłości kultury

209 Sukarno, *Speech of H.E. President Sukarno at the Opening of the Asian-African Conference*, (18. 04. 1955), s. 5, [w:] dokumenty udostępniane przez The University of Luxembourg: „Asia-Africa speak from Bandung”, The Ministry of Foreign Affairs, Republic of Indonesia, (1955), s. 19-29, https://www.cvce.eu/en/obj/opening_address_given_by_sukarno_bandung_18_april_1955-en-88d3f71c-c9f9-415a-b397-b27b8581a4f5.html, (dostęp: 15. 04. 2016).

210 *Five Principles of Peaceful Coexistence/ Hepinggongchuwuxiangyuanze/ 和平共处五项原则*.

211 Zob. m.in.: Richard Wright, *The Color Curtain: A Report on the Bandung Conference*, World Publishing Company, New York 1956; *Bandung Revisited: The Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order*, See Seng Tan, Amitav Acharya [red.], Nus Press Singapore, Singapore 2008; Kweku Ampiah, *The Political and Moral Imperatives of the Bandung Conference of 1955. The Reactions of US, UK and Japan*, Global Oriental, Leeds 2009.

212 Agnieszka Mikrut-Żaczekiewicz, *Kino komercyjne w Chinach* [w:] *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*, Jagoda Murczyńska [red.], Fundacja Sztuki Arteria, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 33.

213 Zhou Enlai, *Speeches at the Plenary Session of the Asian-African Conference. Main Speech*, [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, dz. cyt., s. 160.

chińskiej, a co za tym idzie umacnianiu ich poczucia narodowej tożsamości. Artyści wyjeżdżający za granicę bądź podejmujący przyjeżdżających do Chin gości, przede wszystkim byli zainteresowani eksponowaniem osiągnięć sztuki rodzimej. Podobną funkcję pełniły animacje *shuimo donghua* oraz wycinanki (*jianzhi*) jako formy filmowe dużo bardziej atrakcyjne niż monumentalne kino patriotyczne, którego przyjemność odbiorcza wymagała znajomości historii chińskiej rewolucji oraz patriotycznej żarliwości. Tymczasem film animowany budził podziw z uwagi na swą ekspresyjność zakorzenioną wprawdzie w imaginarium tradycyjnym dla Chin, lecz przecież silnie angażującym zmysły, z pozoru też niemotywowanym ideologicznie. Yang Wang zwraca również uwagę na dodatkowy, niezwykle znaczący kontekst promowania przez rewolucyjne Chiny wytworów kultury zakorzenionych w tradycji: (...) *orędownicy malarstwa tuszem ery maoistowskiej wyłonili się jako pełnoprawni uczestnicy niedocenianego globalnego wysiłku lokalizowana sztuki nowoczesnej poprzez rdzenność wraz z innymi, którzy sami identyfikowali się jako członkowie trzeciego świata*²¹⁴. Do połowy lat sześćdziesiątych Zhou Enlai starał się rozwijać taki wzór relacji międzynarodowych, mimo pojawiających się znaczących rys i pęknięć w sojuszu, z których konflikt zbrojny z Indiami w 1962 roku można uznać za symboliczny dla utopijności bądź hipokryzji przekonania, że silne, partykularne nacjonalizmy mogą zbudować trwałe, pokojowy alians.

Porozumienia azjatycko-afrykańskie trwały w następnej dekadzie, a współpraca przyjmowała rozmaite formy. Państwa Azji i Afryki, których celem było zbliżenie polityczne, poszukiwały scen i platform, na których mogłyby prowadzić negocjacje i mapować możliwe sieci dalszej współpracy. Idea organizacji wspólnego festiwalu filmowego została przyjęta z zainteresowaniem i wkrótce uruchomiona. Azjatycko-Afrykański Festiwal Filmowy ma dość skomplikowaną historię, choć być może charakterystyczną dla wydarzeń kulturalnych, których cele spełniają się w agendzie polityczno-gospodarczej, nie zaś celebracji sztuki filmowej. Analizując udział filmów uznanych za dzieła reprezentatywne dla stylu *minzu* badacz może zwrócić uwagę na ten szczególnie festiwal, w którym skupiają się niczym w soczewce zawilości zimnowojennej gry ideologicznej, jaka toczyła się na frontach kultury pod wszystkimi szerokościami geograficznymi.

Inauguracyjna edycja festiwalu odbyła się w 1958 roku w Taszkencie²¹⁵. Trzecia edycja miała miejsce w Dżakarcie w roku 1964, kiedy to symboliczną nagrodę imienia Patricka

214 Yang Wang, *Envisioning the Third World. Modern Art and Diplomacy in Maoist China*, „Art Margins” 2019, nr 8(2), s. 54.

215 Choitrotun Chisaan, *In Search of an Indonesian Islamic Culture Identity 1956-1965* [w:] *Heirs to World Culture: Being Indonesian, 1950-1965*, Jennifer Lindsay, Maya H.T. Liem [red.], Brill, Leiden 2012, s. 292; Kronika filmowa (film ID: 2908.12), *Asian and African Film Festival in Tashkent 1958*, <https://www.britishpathe.com/video/asian-and-african-film-festival-in-tashkent/query/tashkent>. (dostęp: 20. 04. 2017).

Lumumby²¹⁶ przyznano wycinankowemu filmowi *Złota muszla* (Fig.II.13)²¹⁷. Ten animowany melodramat imponujący bogactwem oraz szczegółowością projektów i scenerii, opowiada o historii życia i miłości prostego rybaka i jednej z córek króla podwodnej krainy. W warstwie wizualnej i audialnej film Qiana Yundy i Wana Guchana niemal na zasadzie kliszy operuje klasycznymi konwencjami wizualności (bogata, złoto-czerwona ornamentyka) oraz kompozycji muzycznych wywiedzionych z tradycji oper ludowych. Efekty te mają za zadanie pobudzić w widzu emocje, fascynację i zdziwienie, tworzą one intensywne oparcie dla opowieści o charakterze romansowej legendy.

Choirotun Chisaan rekonstruował dramaturgię gry o władzę, jaka rozegrała się pomiędzy przedstawicielami partii islamistycznej i komunistycznej, którzy próbowali przejąć komitet organizacyjny festiwalu. Udało się to komunistom, którzy oficjalnie zadeklarowali misję festiwalu jako walkę z kolonializmem, imperializmem oraz Hollywood. Festiwal, ograniczony wyłącznie do swojej funkcji propagandowej, okazał się wydarzeniem pozbawionym potencjału kulturotwórczego. Chisaan przywoływał słowa uznanego, indonezyjskiego dziennikarza filmowego Roshihana Anwara (1922-2011): *Byłem zdziwiony, że komuniści nie wykazali żadnych wysiłków mobilizacji mas, które mogłyby zalać kina (...) Kina, w których pokazywano festiwalowe filmy były puste. Pomimo tego, agencja Antara raportowała, że liczba wizytującej publiczności osiągnęła zadowalający poziom*²¹⁸. Po krwawym zamachu stanu w Indonezji w roku 1965, w wyniku którego prezydent Sukarno rok później stracił władzę, festiwal, który narodził się z idei Bandungu został przejęty przez Związek Radziecki, a kolejni organizatorzy dołożyli starań, aby poprzednie edycje wraz z ich szczegółowymi programami i zwycięzcami nie były szeroko omawiane²¹⁹. Pierwsza edycja „nowego-starego” festiwalu odbyła się w październiku 1968 roku w ... Taszkencie.

Afirmacja natywności na arenie międzynarodowej budzi pytania o możliwe afirmacje wieloetniczności na gruncie krajowym. Kategoria *minzu* odnosi się przecież także do tradycji nie-Hanowskich, których rola w konceptualizowaniu pojęcia narodu i socjalistycznego patriotyzmu dla przywódców ChRL jawiła się jako zasadnicza już na poziomie deklaracji:

Kraj socjalistyczny, obecnie w budowie, nie będzie zmonopolizowany przez jedną narodowość. Należy on do wszystkich ponad pięćdziesięciu nacji w naszym kraju, całego ludu Chińskiej Republiki Ludowej. (...) Chińska Republika Ludowa jest państwem unitarnym, wielonarodowym²²⁰.

216 Patrice Lumumba, 1925-1961; przywódca walki narodowyzwolenczej i polityk Kongijskiego Ruchu Narodowego; pierwszy premier niepodległej Republiki Konga; obalony przez przewrót wojskowy Josepha Mobutu, porzucony przez ONZ, został aresztowany, poddany torturom i rozstrzelany w styczniu 1961 roku.

217 *Golden Conch/ Jinse de hailuo/ 《金色的海螺》*, 1963, reż. Wan Guchan, Qian Yunda.

218 Choirotun Chisaan, *In Search of...*, dz. cyt., s. 292.

219 Rossen L. Djagalov, Masha Salazkina, *Tashkent '68: A Cinematic Contact Zone*, „Slavic Review” 2016, nr 75(2), s. 279-98.

220 Zhou Enlai, *Questions Relating to Our Policies towards China's Nationalities*, (04. 08. 1957), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, dz. cyt., s. 254, 266.

Film animowany dawał możliwości rozwoju tradycyjnej ekspresji różnych grup etnicznych. Jak zostało już wspomniane, zwracali na to uwagę intelektualiści dyskutujący na łamach magazynu „Sztuka filmowa” w 1960 roku, ale także poprzez swą twórczością filmową oraz piśmiennictwo teoretyczne kwestię tę problematyzował mistrz filmu lalkowego, Jin Xi, zainteresowany walorami fantastyczności (*huanxiang*/ 幻想) oraz anegdoty (*xieyin*²²¹). Jakości te w przekonaniu Jin Xi świadczyły o artystycznej dojrzałości medium animacji. Eksploatowanie ich w filmach prezentujących zwyczajnie mniejszości wywarło jednak specyficzne konsekwencje na sposób funkcjonowania etnicznych imaginariów w tradycji chińskiej animacji. Kwestię tę można rozpatrywać także na szerokim tle założeń intelektualnych kina epoki maoizmu, które w przytłaczającej większości przypadków relegowało opowieści o życiu mniejszości etnicznych w pozagłównonurtowe rejestry egzotyżacji, erotyzacji i odmienności. Liczne animacje będące adaptacjami lokalnych legend i podań, charakteryzuje zabieg narracyjny polegający na wprowadzeniu informacji o regionalnych uwarunkowaniach opowieści, które w toku rozwoju fabuły szybko tracą znaczenie jako istotny, kulturowy punkt odniesienia. Na marginesie należy również nadmienić, że publiczność łatwo także błędnie interpretuje relacyjność świata przedstawionego w filmach *minzu* („etnicznych”) z kulturowo-społeczną rzeczywistością mniejszości. Często w dyskursie popularyzatorskim dochodzi do łączenia opowieści o mniejszościach z narracjami trawestującymi bądź adaptującymi mity i legendy (tzw. *shenhua gushi*/ 申花固始).

Jak zauważa Sean Macdonald:

W przypadku animacji, historia założycielska Szanghajskiego Studia Filmów Animowanych jest przykładem narracji o historycznych początkach, która pozycjonuje studio w ramach debaty nad stylem narodowym prowadzonej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, właściwie nie włączając studia w te debaty. Narracja jaka się wyłania jest przykładem dyskursu stylu narodowego, wczesnym przykładem tożsamości filmu jako kina narodowego, przykładem produkcji autorskiej²²².

Jakkolwiek trudno jest się w pełni zgodzić z tezą o autorskim charakterze produkcji realizowanej w SAFS, to zasadnym jest spostrzeżenie o braku bezpośredniego zaangażowania szanghajskich animatorów w kluczowe debaty ideologiczne okresu „złotego wieku animacji”, przy ich jednoczesnym, całkowitym uwikłaniu w dynamikę owych debat. Rezultaty niezadekretowanej polityki studia wobec reprezentacji grup mniejszościowych egzemplifikują tego rodzaju praktykę. Temat szeroko dyskutowany, kontrowersyjny, zawierający w sobie ideologiczne niuanse oraz kolejne, kulturowe „drugie dna”, zyskał w studio swoje reprezentacje oraz wybitnych zwolenników, a jednak został zneutralizowany, odseparowany od rzeczywistych desygnatów, wreszcie stał się

221 谐隐, „żart i parabola”.

222 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 89.

opowieścią efektowną, lecz pozbawioną kulturowych referencji. W zgodzie z doktryną nakazującą czerpanie materii sztuki ze współczesnego życia mas oraz dziedzictwa przeszłości, jeżeli tylko wykazywało ono rewolucyjny potencjał, kształtowała się zaś stylistyka *minzu* jako narodowa. Celem nowej sztuki animacji, płynącym już z samych założeń doktrynalnych, było pogodzenie i celebrowanie immanentnych dla sztuki i społeczeństwa komunistycznych Chin przeciwieństw: autorskości i kolektywu, tradycjonalizmu i eksperymentu, kultury elitarnej i kultury ludowej, oświeceniowego, wolnościowego buntu i totalitarnej, masowej rewolucji. Te wzajemnie się warunkujące grupy przeciwieństw, manifestujące się w wytworach animowanych, miały służyć jako trybik w maszynie aparatu produkcji kultury. Ten zaś produkował określone efekty ideologiczne służące budowie specyficznego systemu wartości. W jego ramach kategoria *minzu* (z całym swoim bagażem znaczeniowym, z którego doskonale zdawali sobie sprawę intelektualiści i prominenci Nowych Chin), miała służyć unifikacji jednostek jako tożsamych narodowo, świadomych klasowo i jednoznacznie dumnych w konfrontacji ze światem zewnętrznym. Spełnieniem tego celu w obszarze animacji był imponujący wynalazek animacji malarskiej tuszu i wody (*shuimo donghua*). Ta specyficzna forma filmowa zdołała porzucić brzemień ideologizacji, w momencie, gdy determinująca ją doktryna sama stała się znaczącą, lecz przebrzmiałą funkcją pamięci. Przekonanie historyków i krytyków o wyjątkowości stylu *minzu* na tle innych form animowanych wynika z unikatowości technik, których nie wykorzystywano poza Chinami. Na ile jednak przekonanie to wiąże się z kanonem umocowanym w krytyce filmowej poprzez działania motywowane grą geopolityczną minionego stulecia, pozostaje pytaniem otwartym.

CZĘŚĆ TRZECIA:

ZAMĘT W NIEBIE (1961-1964).

**TENDENCJA PRZEPRACOWANIA DZIEDZICTWA Z PERSPEKTYWY
HISTORYCYSTYCZNEJ I NARRATOLOGICZNEJ**

Król Małp (Sun Wukong, 孙悟空) zwany Wielkim Mędrce Równym Niebu, władca na Górze Kwiatów i Owoców, który wszczął bunt w niebie za co przez pięćset lat był więziony pod Górą Pięciu Żywiołów, towarzyszył szlachetnemu mnichowi tangowskiemu w wyprawie po święte księgi do Indii strzegąc go od złych duchów i czarnoksiężników, uwierzył w naukę Buddy i sam stał się Buddą-Zwycięzcą... Legenda o buncie porywczej i niezwykle inteligentnej małpy przez wieki funkcjonowała w ramach chińskiej kultury ludowej, zaś w okresie Dynastii Ming (1368-1644) została włączona w bazującą na faktach historycznych narrację o pielgrzymce mnicha Xuanzanga do Indii. W „Wędrownicy na Zachód”¹ Sun Wukong jawi się jako główny bohater literackiej opowieści, w której znaczące role odgrywają także postacie o proveniencji realno-fantastycznej: mnich Xuanzang (玄奘, zwany też Tangiem Sanzangiem, Tangiem Sengiem bądź Tripitaką), towarzysze pielgrzymki: upadły niebiański generał przemieniony w demona-swinie Zhu Bajie (豬八戒), upadły niebiański urzędnik przemieniony w potwora-ludojada Sha Wujing (沙悟淨), księżę smoków zaklęty w Białego Konia, bodhisattwa Guanyin (观音), Nefrytowy Cesarz (Yu Huangdi, 玉皇大帝), boski heros Nezha (哪吒), Mistrz Laozi (老子), demoniczny Król Byk (牛魔王), którego z Małpą łączy braterstwo krwi, cała galeria królów, księżniczek, krwiożerczych demonów, taoistycznych nauczycieli etc... Na przestrzeni 100 rozdziałów czytelnik zapoznaje się z historią etycznych wlotów i upadków Króla Małp, przy czym rozdziały, które opowiadają o pielgrzymce i pokonywanych w drodze osiemdziesięciu jeden niebezpieczeństwach stanowią *gros* fabuły (rozdziały 13-99²). Część, jaką zwykło się tytułować „Małpim buntem”³ to zaledwie trzy rozdziały (4-7), które przedstawiają proces krystalizacji osobowości Suna Wukonga. Dumny, arogancki i obdarzony wyjątkowymi zdolnościami władca małp poniża Króla Smoków. Za namową doradcy Ducha Gwiazdy Wieczornej Taibaia, Nefrytowy Cesarz zaprasza Małpę do niebios, aby dać mu naukę w pokorze. Sun mianowany na kolejne podrzędne stanowiska wszczyna bunt przeciwko

1 „Xiyouji”, “西遊記”, 1592, autorstwo przypisywane Wu Ch’eng-enowi, 吳承恩 O kontrowersjach wokół atrybucji autorstwa tego tekstu wśród literaturoznawców pisze obszernie autor angielskiego przekładu „Wędrownicy na Zachód” Anthony C. Yu, wydanego po raz pierwszy w 1983 roku, zob. Wu Cheng’en, *The Journey to the West. Vol. 1-4*, Anthony C. Yu [tłum., red.], The University of Chicago Press, Chicago 2012; zob. też Glen Dudbridge, *The Hsi-yu chi: The Study of Antecedents to the Sixteenth Century Chinese Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1970; Edward H. Schafer, *Pacing the Void: T’ang Approaches to the Stars*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1977.

2 Rozdziały 1-4 opowiadają o narodzinach i pierwszych naukach Suna Wukonga, w rozdziale 3 dochodzi do jednego z przełomowych wydarzeń, tj. przejścia przez Suna drogocennej broni (złotej żerdzi) ze skarbca Króla Smoków Wschodniego Oceanu. Ten brawurowy wyczyn zwraca uwagę Niebios na Małpę jako potencjalnego przywódcę rebelii przeciwko regułom narzuconym ludziom, demonom i bogom przez Nefrytowego Cesarza. W rozdziałach 8-12 czytelnik zapoznaje się z postacią Tanga Sanzanga, aby w rozdziale 14 rozpoczęła się pielgrzymka. Rozdział 100 zawiera opis powrotu pielgrzymów oraz ujrzenia przez nich Prawdy.

3 W polskim przekładzie Tadeusza Żbikowskiego ukazał się wybór 29 rozdziałów w dwóch tomach zatytułowanych „Wędrownica na zachód” oraz „Małpi bunt”. Wu Cz’eng-en, *Małpi bunt*, tłum. Tadeusz Żbikowski, Czytelnik, Warszawa 1976 oraz Wu Cz’eng-en, *Wędrownica na Zachód*, tłum. Tadeusz Żbikowski, Czytelnik, Warszawa 1984.

Cesarzowi, walczy z armią niebiańskich herosów, lecz walkę tę przegrywa. Wyzwolenie spod dłoni Buddy, czy też Góry Pięciu Żywiołów, staje się możliwe dopiero wtedy, gdy bodhisattwa decyduje się powierzyć opiece Małpy szlachetnego pielgrzyma... Jest zatem „Małpi bunt” opowieścią o pysze i upadku, upokorzeniu, subordynacji wobec sił transcendentnych, deprecjacji postaci mędrca-wojownika, oświeceniu, do którego prowadzi nie tylko wiedza, ale być może przede wszystkim posłuszeństwo, samokontrola i pokuta.

„Małpi bunt”, posiadający strukturę jednocześnie autonomiczną i integralną wobec pozostałych rozdziałów powieści, stał się materiałem oryginalnym dla adaptacji filmowej *Zamęt w niebie*⁴, uchodzącej za najsztywniejsze dzieło animowane okresu klasycznego, mimo iż zrelacjonowana powyżej fabuła zdaje się być antynomią modelowej opowieści kultury maoistowskiej. „Wędrówka na Zachód” stanowi jednak w kulturze chińskiej potężny rezerwuuar symboliczny, na różnych etapach dziejów służący transmisji rozmaitych znaczeń intelektualnych i ideologicznych. W naturalny sposób kultura komunistycznych Chin sięgnęła więc po jej treści, figury i odczytania, reinterpreterując znaczenia w sobie specyficzny sposób. Problematyka implikacji ideologicznych wzorów adaptacji klasycznego tekstu interesować będzie tutaj autorkę.

Na przestrzeni stuleci Sun Wukong konsekwentnie pojawiał się jako bohater kolejnych powieści czy oper, aby wreszcie w latach dwudziestych XX wieku stać się ikoną kina popularnego, posłusznego doktrynom politycznym, jakie wyznawali bądź wspierali twórcy ówczesnej kinematografii. Być może ze względu na ponadnaturalne moce, umiejętność dokonania siedemdziesięciu dwóch przemian oraz funkcjonowanie w świecie magiczno-mitycznym Sun Wukong zdobył największą sławę w domenie filmu animowanego. Sama bowiem natura tego medium kierunkuje wysiłki odbiorcze w stronę dekodowania iluzji oraz rozważań nad transformacyjną i mutacyjną potencją materii. Król Małp pojawił się już w pierwszym pełnometrażowym chińskim filmie animowanym (będącym zarazem pierwszym zachowanym obrazem chińskiej kinematografii animowanej), czyli *Księżniczce Żelaznego Wachlarza* (1941), gdzie losy pielgrzymów alegoryzowały walkę rewolucyjną, a silne inspiracje twórczością Maxa i Dave’a Fleischerów zapewniły wizualną atrakcyjność obrazu⁵. *Zamęt w niebie* w filmoznawczej tradycji krytyczno-historycznej uznawany jest do dziś za najznamienitszą adaptację filmową „Wędrówki na Zachód” (szczególnie w perspektywie studiów nad animacją), lecz warto zaznaczyć, że nie jest to jedyna animowana adaptacja przygód Małpiego Króla, jaką zrealizowano w SAFS w

4 *Havoc in Heaven* lub *Uproar in Heaven/ Da nao tian gong/ 《大闹天宫》*, 1961-1964, reż. Wan Laiming/ 万籁鸣.

5 Król Małp miał być także bohaterem pierwszego projektu filmu animowanego, nad którym pracowali artyści-żołnierze zgrupowani w Changchun wokół Chen Bo'er i Te Weia. Produkcji lalkowej adaptacji „Małpiego buntu” w drugiej połowie lat czterdziestych nie udało się sfinalizować, źródła prezentują fotosy z planu. Zob. Xue Yanping, *Chinese Stop Motion Animation [Zhongguo dingge donghua]*, Communication University of China Press, Beijing 2014, s. 1.

okresie klasycznym⁶. Film z lat sześćdziesiątych został odtworzony w 2012 roku jako *Król Małp: Zamęt w niebie*⁷ – nie tyle zrekonstruowany cyfrowo, co raz jeszcze zrealizowany na wzór swojego poprzednika, lecz tym razem przy użyciu techniki płaskiej animacji komputerowej. Postać Króla Małp funkcjonowała w czołówkach szanghajskiego studia w roli logo, stała się bohaterem przynoszących ogromne sukcesy kasowe blockbustów, jak i niezwykle popularnych seriali telewizyjnych (zarówno animowanych, jak i aktorskich) czy gier video. Mimo iż w 2008 roku Sun Wukong nie został ostatecznie maskotką olimpijską⁸, to choćby BBC uczyniło go bohaterem spotów zapowiadających relacje z pekińskich Igrzysk. Wreszcie jako ikona pop-kultury, będąca zarazem „pamiątką” z okresu Rewolucji jest uczestnikiem intertekstualnych gier chińskiego kina autorskiego⁹. Popularność Suna Wukonga jest zjawiskiem obserwowanym również w skali międzynarodowej, adaptacje „Wędrowni na Zachód” pojawiają się bowiem w Hong Kongu¹⁰, Tajwanie¹¹, Japonii¹², Australii¹³, a wraz z globalizacją rynku filmowego stały się przedmiotem międzynarodowych koprodukcji¹⁴.

Z uwagi na popularność adaptacji przygód Małpiego Króla i szczególne znaczenie *Zamętu w niebie* w historii chińskiej animacji, film ten wielokrotnie poddany został licznym analizom. Przed wszystkim uwagę należy zwrócić na monografię Sun Hongmei „Transforming Monkey”¹⁵,

6 Jako pozostałe istotne adaptacje z tego okresu warto wymienić wycinankowy film *Zhu Bajie je melona* (1958) oraz animację klasyczną na celuloidach *Małpi Król pokonuje Demona Zła* (*Monkey King Conquers Evil Demon/ Jin hou jiang yao/ 《金猴降妖》*, 1985, reż. Te Wei/ 特伟, Yan Dingxian/ 严定宪, Lin Wenxiao/ 林文肖).

7 *Uproar in Heaven/ Da nao tian gong/ 《大闹天宫》*, reż. Su Da/ 速达, Chen Zhihong/ 陈志宏.

8 *Fuwa* (福娃), czyli oficjalne maskotki Igrzysk Olimpijskich w Pekinie w 2008 roku zaprojektowane przez Hana Meilina, to figury symbolizujące pięć kontynentów, żywiołów, dyscyplin sportowych, etc.: Beibei (ryba), Jingjing (panda), Huanhuan (płomień), Yingying (tybetańska antylopa) i Nini (ptak jerzyk) – pierwsze sylaby ich imion brzmią niczym gościnne hasło „Beijing huanying ni” („Pekin Was wita”).

9 Wśród przykładów nawiązań autorów kinematografii chińskich warto nadmienić *Nieznane przyjemności* (*Ren xiao yao/ 《任逍遥》*, 2002, reż. Jia Zhangke), gdzie fragmenty *Zamętu w niebie* i rozmowy o Królu Małp funkcjonują na zasadzie lejtmotywu, czy *Wędrowni na Zachód* (*Xiyou ji/ 《西游记》*, 2013, reż. Tsai Ming-liang), hipnotyczną trawestację performansu Li Kang-shenga z Taipei National Theatre, utrzymaną w konwencji „slow cinema”.

10 W latach 1995-2016 powstała trylogia *A Chinese Odyssey* w reżyserii Jeffreya Lau. W 1995 roku ukazały dwie części filmu: *A Chinese Odyssey Part One: Pandora's Box/ Xiyou ji di yibai ling yi hui zhi yueguang bao he/ 《西游记 第一百零一回之月光宝盒》* oraz *A Chinese Odyssey Part Two: Cinderella/ Xiyou ji da jieju zhi xian lu qi yuan/ 《西游记大结局之仙履奇缘》*, raczej dowolnie reinterpetujące tradycję oryginału. Najnowszy sequel (nosząc już prostszy tytuł: *A Chinese Odyssey Part Three/ Dahua xiyou 3/ 《大话西游3》*), jak zawsze w przypadku kolejnej kinowej odsłony przygód Małpy, zdobył wysokie pozycje w kontynentalnym *box office*.

11 *Fire Ball/ Hong hai'er dahua huoyan shan/ 红孩儿大话火焰山*, 2005, reż. Wang T'ung, pełnometrażowa animacja.

12 *Alakazam The Great/ Saiyuki/ さいゆうき*, 1960, reż. Taiji Yabushita, Daisaku Shirakawa we współpracy z Osamu Tezuka; postać Suna Wukonga jest protoplastą Son Goku z mangi Toriyamy Akiry z lat 1984-88 i seriali anime *Dragon Ball/ Doragon Boru/ ドラゴンボール*, 1986-89, prod. Toei Animation, Fuji TV.

13 *Nowe legendy o Małpim Królu/ The New Legends of Monkey King*, 2018-dzisiaj, serial produkcji Netflix.

14 W latach 2014-2016 powstały trzy kolejne części filmu *Małpi Król* (*Xiyou ji da nao tian gong/ 《西游记大闹天宫》*, reż. Pou-soi Cheang) zrealizowane w modelu globalnej koprodukcji pomiędzy ChRL, Hong Kongiem i USA. Wszystkie części odniosły znaczące sukcesy kasowe w kinach kontynentalnych Chin. Za czołowe walory serii uznać należy spektakularne efekty specjalne oraz gwiazdorską obsadę (występują m.in. Donnie Yen jako Sun Wukong oraz Yun-Fat Chow w roli Nefrytowego Cesarza).

15 Sun Hongmei, *Transforming Monkey: Adaptation and Representation of a Chinese Epic*, University of Washington

analizę przedstawioną przez Seana Macdonalda w „Animation in China”¹⁶ oraz artykuł Marie-Claire Quiquemelle¹⁷ wprowadzający w latach dziewięćdziesiątych refleksję nad chińską animacją w obszar zainteresowania filmoznawstwa zachodniego. Jest to także film najlepiej znany publiczności zainteresowanej historią chińskiej animacji, który z sukcesem wszedł do międzynarodowego dystrybucyjnego kanonu już w 1963 roku¹⁸. Z tego też względu *Zamęt w niebie* jest przedmiotem licznych i obszernych omówień popularyzatorskich.

Tendencją interpretacyjną dominującą w źródłach jest założenie, że w *Zamęcie w niebie* w sposób perfekcyjny wypełniają się wyznaczniki stylu *minzu*, przede wszystkim ze względu na maestrię realizacyjną oraz osadzenie estetyki i poetyki filmu w kulturowym dziedzictwie chińskim (klasyczna literatura i sztuka operowa). Przypisywany filmowi status jednej z najwybitniejszych reinterpretacji Mingowskiej klasyki, jakie zrealizowano w Chinach w XX wieku, sprawia, że *Zamęt w niebie* Wana Laiminga stanowi znaczący punkt odniesienia dla innych adaptacji zrealizowanych w dziedzinach sztuk wizualnych, audiowizualnych i performatywnych. O ile w teoriach kulturoznawczych próżno szukać definicji gatunku, która pozwoliłaby wspólnie skategoryzować te zróżnicowane teksty kultury, to w powszechnym odbiorze „opowieść o Królu Małp”, bez względu na medium, funkcjonuje jako niezwykle charakterystyczna tendencja narracyjna, ewokująca określone symbole i odczytania, których rewizje i mutacje zwracają uwagę jako szczególnie znaczące. Celem autorki będzie zatem ustalenie zakresu, rangi i znaczeń zmian, których dokonano na materiale „Wędrówki na Zachód” w okresie maoizmu, przy czym analiza ta odnosić się będzie jedynie do „Małpiego buntu” ze względu na rangę filmu Wana Laiminga. Autorka zadaje sobie pytanie, czy w obszarze aparatu animowanej produkcji filmowej istniała przestrzeń dla wahań, odstępstw od dominującej doktryny na rzecz autorskiego indywidualizmu, koncepcji estetycznych lub wręcz ideologicznej subwersji. Z drugiej zaś strony interesujący jest problem specyfiki stylu *minzu* i maoistowskiego ujęcia „kulturowej chińskiej esencji” w dziełach, które zrealizowane zostały w technikach i metodach produkcji wykorzystywanych tak w studiu szanghajskim, jak moskiewskim Sojuzmultfilm, warszawskim Studiu Miniatur Filmowych czy kalifornijskim Walt Disney Studios – *Zamęt w niebie* jest przecież filmem zrealizowanym w klasycznej technice rysunkowej na celuloidach.

Kulturowy fenomen „opowieści o Małpim Królu” składa się z warstw treści i kontekstów związanych z historią literatury, opery, polityki. Można przyjąć założenie, że „zmapowanie”

Press, Seattle 2018.

16 Sean Macdonald, *Animation in China. History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016, s.15-47.

17 Marie-Claire Quiquemelle, *The Wan Brothers and Sixty Years of Animated Film in China*, [w:] *Perspectives on Chinese Cinema*, red. Chris Berry, British Film Institute, London 1991, s. 175-187.

18 Zob. Rolf Giesen, *Chinese Animation. A History and Filmography 1922-2012*, McFarland&Company, Jefferson 2015, s. 43.

kontekstów kulturowo-historycznych, z których wynikają konkretne, ideologiczne implikacje, odpowiednio przygotowuje grunt pod analizę opowiadania filmowego. Wąska analiza treści (czy też „bliskie czytanie”, *close reading*), tj. analiza skoncentrowana wyłącznie na narracji *Zamętu w niebie*, winna zaś odsłonić faktyczny stan zideologizowania tekstu, tj. ujawnić zabiegi artystyczne, które są bądź to zgodne z dominującą doktryną, bądź ją podważają. Należy tu zaznaczyć, że *Zamęt w niebie* jest w tym kontekście filmem dwuznacznym, w którym o ile tylko ujawnia się potencja subwersywna, jest ona neutralizowana w specyficzny sposób.

Niniejsza praca ma przede wszystkim charakter kulturoznawczy, a co za tym idzie zakłada hermeneutyczne dociekania nad manifestacjami specyficznego dyskursu artystycznego (filmy animowane) z uwzględnieniem ich partykularnego kontekstu kulturowo-historycznego (przemysł kultury okresu maoizmu). Z uwagi na nieuchronność poznawczych ograniczeń i uproszczeń wiążących się z dystansem kulturowym, czasowym i językowym, meandry myśli sinologicznej nie warunkują tu naczelných referencji. Istotne okażą się jednak pewne punkty odniesienia odnajdywane na gruncie tej dyscypliny, szczególnie w pracach tych badaczy, którzy odsłaniają praktykę budowania lub rekonstruowania pręseł spajających mosty międzykulturowego poznania. Ukontekstowanie badań w odniesieniu do ustaleń z zakresu sinologii oraz chińskiej humanistyki odbywa się tu zatem na zasadzie wytyczenia „mapy drogowej” obejmującej punkty styku pomiędzy cywilizacjami, jakie wytworzyły się w interesującym autorkę okresie chińskiej historii kultury XX wieku.

Myśl Qiana Zhongshu (钱锺书, 1910-1998), wybitnego humanisty, krytyka kultury oraz poligloty¹⁹, stanowić będzie punkt wyjścia w rozważaniach nad chińską refleksją poświęconą historycznym kontekstom i narracji *Zamętu w niebie*. Qian, związany z Uniwersytetami Tsinghua i Beida (Uniwersytet Pekijski) oraz Chińską Akademią Nauk Społecznych²⁰, rozpoczął pracę naukową w latach trzydziestych. Z uwagi na wojnę chińsko-japońską oraz wojnę domową publikował rzadko, lecz w latach 1947-1948 ukazały się jego dwie znaczące pozycje: powieść „Obleżona twierdza” oraz zbiór esejów krytycznych „O sztuce poezji”²¹. Pozycja Qiana w świecie nauki chińskiej z oczywistych przyczyn została zachwiana w okresie Rewolucji Kulturalnej, jednak z wyłączeniem „dekady strachu” pełnił on istotne funkcje akademickie, a także odpowiadał za znaczące przedsięwzięcia literaturoznawcze oraz translatorskie przez cały okres rządów Mao. Autorskie publikacje, w których przedstawiał nie tylko perspektywy krytyczno-analityczne, ale być może przede wszystkim artykułował głęboko humanistyczne, filozoficzne przesłanki oraz podstawy

19 Qian Zhongshu biegle posługiwał się językami angielskim, francuskim, niemieckim, włoskim, hiszpańskim oraz łaciną.

20 W latach trzydziestych XX wieku był także stypendystą uniwersytetów w Oxfordzie i Paryżu.

21 „Fortress Besieged”/ „Wei cheng”/ “围城” ; „On the Art of Poetry”/ „Tanyi lu”/ “谈艺录” .

rozumienia i przeżywania literatury, zaczęły ukazywać się jednak dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych²².

W dorobku chińskiego humanisty istotne miejsce zajmuje „Pozszywane. Siedem esejów o sztuce i literaturze”²³, zbiór tekstów, które powstawały na przestrzeni dekad. O ile Qian w żadnym wypadku nie podważał autonomii specjalizacji, jaką jest literaturoznawstwo, to zakładał, iż:

(...) u krańca analizy, badania nad historią krytyki literackiej muszą służyć celom krytyki. Jeżeli zarówno pragniemy zrozumieć artystę i pisarza, jak i przedstawiać nasze osądy, musimy najpierw poznać poglądy im współczesnych, co do pracy, jaką wykonali. Poglądy te są tak wyraziste, jak rodzaj ówczesnych artystycznych lub literackich prądów (*vogue*, *fengqi* 風氣), zawierają surowy materiał dla późniejszej krytyki historycznej lub artystycznej. Artyści tworzą nie tylko w ramach swoistych im społecznych warunków, ale także w odniesieniu do ograniczeń specyficznych artystycznych bądź literackich prądów²⁴.

Z tej myśli rodzi się pogląd Qiana na naturę tradycji artystycznej: ewolucja materialnych warunków codzienności wymusza zmiany w monolocie tradycji, która poddaje się nowym przyptywom, mimo iż pragnęłaby pozostać w stanie inercji: *Wszystkie tradycje manifestują zdolność do „elastycznego czy giętkiego rygoryzmu”, który charakteryzuje sprawnego dyplomate*²⁵. Badacz rozwija tę myśl w eseju poświęconym chińskiemu dziedzictwu poezji i malarstwa, lecz w swej erudycji nie ogranicza się jedynie do argumentacji opartej o przykłady ekspresji powstałej w Państwie Środka²⁶. Qian zakłada bowiem konieczność przyjęcia postawy uwypuklającej paralelizmy kulturowe, mając raczej na myśli komparatystykę opartą o wpływy unikatowego, specyficznego dla dzieła *fengqi*, niż determinizm dialektyki czy teorii sprzeczności.

Rozważania nad narracyjnym schematem oraz komunikacyjną treścią zawartymi w najśłynniejszej animowanej adaptacji „Wędrówki na Zachód”, warto zatem rozpocząć od próby odpowiedzi na pytanie o charakter i kierunki prądów intelektualno-artystycznych (*fengqi*) współczesnych twórcom owego dzieła. Powstaje także pytanie o to na jakich zasadach można stać się swoistym „rozumiejącym obserwatorem procesu historycznego”, jaki dokonywał się w XX-wiecznych Chinach, jeżeli w mocy pozostają wszelkie poznawcze ograniczenia, o który mowa była już wcześniej. Qianowskie założenie o niezbędności rozpoznania poglądów estetycznych i

22 Tłumaczenia twórczości Qiana na języki angielski zaczęły ukazywać się od 1979 roku („Fortress Besieged” przełożona przez Jeanne Kelly i Nathana Mao); w 1998 roku Harvard University Press wydało wybór esejów z „Limited Views: Essays on Ideas and Letters” w tłumaczeniu RONALDA EGANA („Guanzhui bian”/ “管锥编”, 1979-1980); w 2011 roku Columbia University Press opublikowała zbiór krótkich esejów i opowiadań „Humans, Beasts and Ghosts” w tłumaczeniu CHRISTOPHERA REA, w 2014 ukazało się tłumaczenie siedmiu esejów o sztuce i literaturze.

23 „Patchwork. Seven Essays on Art and Literature”/ „Qi zhui ji”/ “七缀集”, pierwsze chińskie wydanie z 1984. Qian Zhongshu, *Patchwork. Seven Essays on Art and Literature*, tłum. Duncan Campbell, Brill, Leiden, Boston 2014.

24 Qian Zhongshu, *Chinese Poetry and Chinese Painting*, [w:] Qian Zhongshu, *Patchwork...* dz. cyt., s. 29.

25 Tamże, s. 30.

26 Qian na marginesie swoich rozważań wtrąca w rozprawę spostrzeżenia dotyczące dzieł kultury Zachodu, odwołując się choćby do postaci Henri-Louis Bergsona, Friedricha Nietzschego, T.S. Eliota, Jorge Luisa Borgesa, Eliasa Canettiego, zob. tamże, s. 31-32. Esej „On Reading Laokoon” bezpośrednio dyskutuje dziedzictwo europejskiej myśli krytycznej i estetycznej.

etycznych, jakie warunkowały codzienność społecznych interakcji oraz kreatywnych poszukiwań artystów czasów minionych, niesie znamiona podobieństwa do refleksji wytworzonej na gruncie warszawskiej szkoły historii idei, a więc określa humanistyczną postawę, w ramach której dąży się do odsłonięcia warunków, założeń oraz treści podejmowanych aktów wartościowania w odniesieniu do przedmiotu filozofii, historii filozofii, roli intelektualisty, istoty procesu historycznego²⁷. Zachodni badacz podejmujący taką próbę wobec artystycznej twórczości chińskiej, musi odnaleźć jednak sposób, który pozwoli na kondensację studiowanego materiału, nie zawężając jednocześnie poznawczego pola widzenia. Inspirującą strategię zastosował Rudolf Wagner, który już w pierwszych słowach wstępu do swego znakomitego studium współczesnego chińskiego dramatu historycznego pisze:

Przed wszystkim posługiwałem się dwoma zasadami w próbie rekonstrukcji horyzontu zrozumienia, w ramach którego studiowane teksty funkcjonują, i w ramach którego ich logika może być najlepiej pojęta. Po pierwsze, podążać każdym tropem. Po drugie, zwracać uwagę raczej na zręby, niż to, co w centrum²⁸.

Efekty pracy kulturoznawcy posługującego się metodą historycyzacji ograniczone są selektywnością omawianych kontekstów. Poza zasięgiem badacza jest przecież wyłuskanie wszystkich determinujących produkcję faktów kulturowych i politycznych, jakie mogły mieć wpływ na intencje twórców i warunki wykonania dzieła, a poza zasięgiem czytelnika ich przyswojenie. Ponadto badacz musi zachować świadomość subiektywności porównań, jakie czyni względem aspektów odmiennych sytuacji i faktów o różnym wpływie na rozwój historii kultury. Wreszcie, czynione założenia konfrontowane winny być przede wszystkim z wypowiedziami uczestników owych sytuacji, przy czym w kontekście kultury chińskiej zdawać sobie należy sprawę z istnienia bariery wynikającej z cech charakterystycznych chińskiej kultury. Po pierwsze, chiński styl krytyki artystycznej (także tej, której autorami są twórcy opowiadający o własnych działaniach) opiera się często na powtórzeniach, analogiach i superlatywach, z których wnioskować można o randze dzieła w szerokim kontekście historycznym, lecz nie o autorskich intencjach. Po drugie zaś, co wydaje się szczególnie istotne, relacje dotyczące filmów z SAFS okresu klasycznego, zdawane przez bezpośrednio zaangażowanych artystów, obarczone są traumą doświadczenia życia w systemie totalitarnym, a później autorytarnym. W takich warunkach wypowiedź mająca charakter wspomnienia jest przejawem indywidualnej strategii przetrwania. Naturalnie, stwierdzenia chińskich artystów są dla badacza wiążące i nierzadko zmuszają do ucięcia pewnych spekulacji, ale naiwnym byłoby założenie, że w pełni wykorzystują one potencjał do wyjaśniania zjawisk. Dlatego też historycystyczna perspektywa w refleksji nad *Zamętem w niebie* odnosić się będzie przede

27 Zob. Ryszard Sitek, *Warszawska szkoła historii idei. Między historią a teraźniejszością*, Wydawnictwo „Scholar”, Warszawa 2000, s. 108.

28 Rudolf G. Wagner, *The Contemporary Chinese Historical Drama. Four Studies*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990, s. ix.

wszystkim do treści determinujących maoistowską ekspresję, tj. rozważań nad rolą i formą działań artystycznych, jakie prowadzili Zhou Enlai i Mao Zedong. W odniesieniu do tych rozważań bowiem artyści chińscy wybierali adekwatne strategie adaptacji tradycyjnych wzorów kultury, a w konsekwencji wyznaczali „drogę do stylu *minzu*”.

Druga część tego rozdziału poświęcona zostanie problematyce związanej ze specyficznymi dla filmu Wana Laiminga wewnątrztekstowymi napięciami, które bądź to uwypuklają, bądź neutralizują treści ideologiczne filmu. Dynamika owych napięć zostanie przedstawiona przy pomocy narzędzi analizy narratologicznej. Teorie narracji ugruntowane w studiach nad animacją rzadko kiedy wykraczają poza wymiar deskryptywny. Badacze przede wszystkim koncentrują się na określeniu strategii formalnych obecnych w dziełach czy technicznych manipulacjach, które nadają filmom animowanym wartość i progresję narracyjną. Naturalnie w przypadku formy, w której aspekt komunikacyjny dokonuje się przede wszystkim przy pomocy wizualności, a jego efektywność w dużej mierze zależy od wyobraźni i kompetencji poznawczych odbiorców, trudnym jest wyznaczenie stabilnych granic definicyjnych, czy takiego schematu rozwoju fabularnego, w którym nawet jeżeli pewne jego fazy mogą podlegać wariacjom, to w swojej esencji pozostawałby uniwersalny, powtarzalny i aplikowalny w obrębie rozmaitych stylistyk. Rozważania nad animowanymi opowieściami pełnometrażowymi są bliższe konwencjonalnym ujęciom wywiedzionym z literaturoznawstwa (czy podążającego jego tropem filmoznawstwa). Wydaje się, że fakt ten można wiązać bezpośrednio z materiałem opowiadania, którym często posługuje się animacja pełnometrażowa, tj. baśniami i legendami, a także adaptacjami komiksów i powieści graficznych, a więc formami zakorzenionymi w świecie narracyjnym, literackim. Widmo Władimira Proppa krąży więc nad animacją, co wydaje się zjawiskiem zrozumiałym, w przeważającej mierze jest to przecież produkcja nastawiona na odbiorcę dziecięcego, zakładająca cele pedagogiczne bądź rozrywkowe.

W tych filmach, w jakich dochodzi jednak do przekroczenia funkcji czysto socjalizacyjnej, model, w którym *jedynym, co trzeba wiedzieć jest to, co robią postaci; kto zaś wykonuje czynność oraz w jaki sposób, to sprawy drugorzędne*²⁹, znacząco redukuje horyzont poznawczy, a wydawałoby się, że wręcz dezawuuje wysiłek twórców filmowych nastawionych na jednoczesną wiwisekcję własnej wyobraźni, jak i metaforyzowanie istotnej dla ich społeczności problematyki kulturowej. Perspektywa ta minimalizuje również szanse na zrozumienie samego medium. „Co robi” nie jest w filmie animowanym tak ważne, jak podjęcie próby ustalenia podmiotu działań w świecie animowanym (*kto*), w którym tożsamość bohaterów jest z zasady mutacyjna, a kataraktyczna przemiana może realizować się poprzez transformacje projektu postaci. W ślad zaś za samymi

29 Władimir Propp, *Morfologia bajki magicznej*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2012, s. 6.

filmowcami, z pewnością można też twierdzić, że najistotniejszym, podstawowym dla badacza filmu animowanego pytaniem pozostaje *w jaki sposób* dochodzi do transformacji świata przedstawionego oraz zakorzenionych w nim bohaterów, *w jaki sposób* wytworzona zostaje iluzja ruchu, *w jaki sposób* zmiany te percypowane są przez widza. Takie podejście prezentowane jest przez Ricka Altmana w książce „A Theory of Narrative”³⁰, na kartach której amerykański badacz „wręcza” niejako swym czytelnikom gotowy zestaw zrekonceptualizowanych narzędzi analityczno-interpretacyjnych. Altman eksploruje swoje koncepcje w ramach szerokiego horyzontu materiału analitycznego (m.in. film, literatura, malarstwo, architektura). Analiza, jaka zostanie tu przedstawiona jest zgodna z kompetencjami poznawczymi i kulturowymi „przybysza” do świata chińskiej animacji, „zdystansowanego obserwatora”, nie zaś bezpośredniego uczestnika komunikacji kulturowej, który jest w stanie natychmiastowo, instynktownie włączać się w jej przepływy. Refleksja nad chińską kulturą filmu animowanego uwzględniająca perspektywę takiego widza-badacza w istocie opowiada nam dużo więcej o zachodnich metodach poznawania kultury chińskiej niż o samych jej esencjonalnych znaczeniach. Należy przy tym pamiętać, że *Zamęt w niebie*, choć przede wszystkim przeznaczony dla widza chińskiego, służył także jako „produkt eksportowy” maoistowskiej kinematografii (szczególnie po 1978 roku), stając się elementem ówczesnej oficjalnej kulturowej dyplomacji (dziś rozumianej w kategoriach *soft-power*). Koncepcja Ricka Altmana, choć wypracowana na gruncie narratologicznych tradycji kulturowego Zachodu, niesie silny potencjał dialogiczności, a zatem, jak się wydaje, efekt analizy przeprowadzonej w duchu teorii Altmana, winien wskazać te miejsca, w których dochodzi zarówno do międzykulturowych nieporozumień, jak i działań prowadzących do uzgodnienia znaczeń.

I. Historycyzując *Zamęt w niebie*

I.1. Metoda historycyzacji w kontekście chińskich tradycji narracyjnych

Określenie klimatu polityczno-społecznego, w którym powstaje tekst kultury, jak i spojrzenie na relację łączącą dzieło i autora w kluczu biograficznym, to istotne perspektywy dla próby zastosowania podejścia historycyzycznego, które pozwala opisać konteksty warunkujące odbiór i interpretację dzieła. Opisanie tekstu kultury na tle faktów i wydarzeń historycznych jest działaniem koniecznym, ale samo w sobie nie stanowi o metodzie historycyzacji. Jamesonowski slogan

30 Rick Altman, *A Theory of Narrative*, Columbia University Press, New York 2008.

„Zawsze historycyzować!” (*Always historicize!*³¹), który odcisnął silne piętno na chińskiej humanistyce, dotyka znacznie bardziej zniuansowanej praktyki krytycznej: współwystępowania ścieżek poznania, zrozumienia i interpretacji przedmiotu („zobiektywizowana” historia konkretnych tekstów kultury) i podmiotu (praca interpretacji odnosząca się do historyczności procesów kulturowych), przy czym nie chodzi tu o zarysowanie metonimicznych relacji pomiędzy wynikami hermeneutycznej analizy a faktami historycznymi („dzieło artystyczne A” reprezentuje „fakt historyczny B”). Jameson podkreślał ważkość możliwie szerokiej analizy kontekstowej osadzonej w historii idei i kultury: *Teksty jawią się nam jako zawsze-gotowe-do-odczytania. Rozumiemy je poprzez sedymentację wcześniejszych interpretacji, czy też – jeśli są to zupełnie nowe teksty – poprzez nawarstwione nawyki czytelnicze i kategorie wykształcone w tradycjach interpretacyjnych*³².

Podejście historycyzacyjne silnie rezonowało w środowisku chińskich intelektualistów już od drugiej połowy lat osiemdziesiątych do czego przyczyniły się wykłady Fredrica Jamesona w Pekinie i Shenzhen w 1985 roku oraz badania komparatystyczne postulowane m.in. przez Qiana Zhongshu. Tym mocniej dyskusja ta wybrzmiewała w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, kiedy to w murach chińskich uniwersytetów doszło do zwrotu kulturowego³³. Na gruncie współczesnych debat chińskich akademików wypracowane zostały inspirujące i uniwersalistyczne definicje metody historycyzacji, które nie tylko kierunkują myślenie autorki o interpretacji dzieł kultury chińskiej, ale także, jak się wydaje, pozostają skuteczne w odniesieniu do ekspresji artystycznej powstałej poza kręgiem chińskim. Tę toczącą się na przestrzeni już ponad dwóch dekad dyskusję relacjonuje Zhang Qinghua w artykule zawartym w tomie „On China's Cultural Transformation”³⁴, spośród licznych przywołanych tam głosów szczególną uwagę zwraca myśl Honga Zhichenga:

W jaki sposób formowały się fakty, koncepcje i wartości, które wszystkim nam były znane, lecz których nie kwestionowaliśmy we wcześniejszych historiach literatury? Jak się one konstytuowały? To moja naczelną myśl co do lat dziewięćdziesiątych... Dzięki tego rodzaju 'oczyszczeniu' [*cleansing*] odkrywamy zwichnięcia i załamania wyeksponowanych rysów minionych narracji, które wydawały się w pełni zwarte i monolityczne. Odkrywamy także ogólną wiedzę, którą niejako niwelowała terminologia, a więc odkrywamy ich sprzeczną naturę i zawarte w nich rozbieżności. Ta metodologia odsłoniła problemy wnioskowania co do

31 Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1981, s.9.

32 Tamże.

33 Zob. He Zhaotian, *Postsocialist History and the Paradigmatic Shifts in Chinese Literary and Cultural Criticism*, tłum. Petrus Liu, [w:] *Inter-Asia Cultural Studies. Vol. 6(1)*, Chen Kuan-Hsing, Chua Beng Huat [red.], Routledge, Oxford 2005, s. 126-135.

34 Zhang Qinghua, *Between History and Modernity: on the State of Modern Literary Studies and Criticism*, [w:] *On China's Cultural Transformation. Issues in Contemporary China's Thought and Culture*, Yu Keping [red.], Brill, Leiden 2015, s.130-151.

oryginalnej narracji, innymi słowy, [praca badawcza – dop. O.B.] „rozpoczyna się” od „punktu końcowego” danej narracji.³⁵

Jest to zatem praktyka wymagająca od badacza ciągłego ćwiczenia się w poszerzaniu i pogłębianiu świadomości historycznej, rozumianej jako gromadzenie i analiza wiedzy, znajomość źródeł, dociekliwość archiwistyczna, zdolność do rewidowania kanonicznych interpretacji faktów. Jednocześnie, jak na gruncie akademii amerykańskiej przestrzegała Jane Gallop: kulturoznawca, literaturoznawca czy filmoznawca nie powinien przeistaczać się w historyka, bowiem bez gruntownej znajomości warsztatu, nie wykroczy on poza poziom amatora. Stąd, zdaniem Gallop, konieczność praktykowania klasycznej metody studiów krytycznych, tj. „bliskiej lektury” (*close reading*): koncentracja na tekście w jego wymiarze komunikacyjnym i estetycznym nie oznacza przecież neutralizacji zdolności krytycznych, wyczulenia na potencjał subwersywnej lub rewizjonistycznej świadomości³⁶.

Badania nad narracją chińskich tekstów kultury stają się zatem wariantem analizy procesu sedymentacji kulturowej. Podejście takie znajduje swoje dalsze uzasadnienie w rozważaniach Andrew H. Plaksa, Anthony'ego C. Yu oraz Rudolfa Wagnera, akademików z kręgu amerykańskiego, w których naukowej twórczości szczególne miejsce zajmuje „Wędrówka na Zachód” i jej liczne artystyczne adaptacje. Plaks i Yu pozostają zgodni co do historycznie implikowanej natury chińskiej działalności narracyjnej. Yu twierdzi: *Świat stworzony w ogromnej ilości chińskiej fikcji to taki, w którym wszystko „ma znaczenie”, o ile pozostaje związane z kontekstem historycznym*³⁷, a pogląd ten niejako znajduje potwierdzenie we wcześniejszych tezach Plaksa:

Jakiegokolwiek teoretyczne rozważania nad naturą chińskiej narracji muszą wychodzić od stwierdzenia niezmiernie ważkości historiografii, a w pewnym sensie „historycyzmu” całościowego agregatu kultury. W istocie, pytanie o to, jak definiować kategorię narracji w chińskiej literaturze ostatecznie zmierza do tego, czy w ramach tradycyjnej cywilizacji istnieje poczucie nieodzownej współmierności pomiędzy jej dwoma formami: historiografią i fikcją³⁸.

Chińskie dyskursy artystyczne i naukowe opisują teraźniejszość społeczną poprzez historyczne narracje, co jest rysem tradycyjnym tej kultury. Zmiany zachodzące w obrębie tradycji intelektualnej dotyczą zaś formułowania tez i osądów o przeszłości w zgodzie z aktualnym *Weltanschauung*. Co istotne, jak zwracał uwagę już w 1968 roku Franz Schurmann, nawet w

35 Hong Zhicheng, *Zuojia quxi de wenzueshi: dui jinqi san ben „Zhongguo dangdai wenzueshi' jiaocai de jiantao [The Literary History of Author Absence: A Review of Three Recent „Modern Chinese Literary History” Text Books]*, „Dangdai zuojie pinglun” 2006, nr 5, cyt. za: He Zhaotian, *Postsocialist...*, dz.cyt., s. 136.

36 Jane Gallop, *The Historicization of Literary Studies and the Fate of Close Reading*, „Profession” 2007, s. 181-186.

37 Anthony C. Yu, *History, Fiction and Reading of Chinese Narrative*, „Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews” 1998, vol.10, no.1/2 (lipiec), s. 14.

38 Andrew H. Plaks, *Towards a Critical Theory of Chinese Narrative*, [w:] *Chinese Narrative. Critical and Theoretical Essays*, Andrew H. Plaks [red.], Princeton University Press, Princeton 1977, s. 311.

obrębie chińskiej ideologii komunistycznej aktualizującej się w myśli Mao Zedonga, koncepcja utopii, czy jak kto woli „kroczenia ku świetlanej, komunistycznej przyszłości”, nie odgrywała aż tak znaczącej roli jak wizja „minionego, utraconego złotego wieku”³⁹ – w maoizmie sprawczość, supremacja, dominacja kulturowa etc, nie są jakościami społeczno-politycznymi, które trzeba zbudować od podstaw, celem rewolucji jest ich odzyskanie, uczynienie ich na nowo, tym razem lepszymi i trwalszymi. W tej logice rozpatrywać należy zarówno chińską organizację społeczną, jak i konstrukcję kategorii *minzu*, czy wreszcie fundamenty teoretyczne krytyki artystycznej.

Znamiennym dla rozważań nad kulturą chińską jest fakt, że poszukiwania inspiracji i źródeł intelektualnych nawet najbardziej aktualnych wydarzeń związanych z dynamiką światowego „tu-i-teraz”, rozpoczynają się od przywołania odległej czasowo argumentacji, na której kośćcu (nie zaś kanwie) zostaje osadzona problematyka współczesna. Refleksja nad kulturową wytwórczością chińską musi uwzględniać wielowiekową ciągłość nawarstwiających się znaczeń i komunikacyjnych funkcji ekspresji (jak choćby fikcji literackiej), aby retrospektywne ukontekstowanie dzieła artystycznego wytwarzało pole nowego osądu o czasie, w którym zostało ono stworzone.

W eseju „History, Fiction and the Reading of Chinese Narrative” Anthony C. Yu kreśli cienką, czerwoną linię pomiędzy klasyczną literaturą historyczną, a historiografią, przywołując liczne starożytne, jak i zupełnie współczesne rozważania nad dziełami takimi jak „Zuozhuan”⁴⁰, „Kroniki Wiosen i Jesieni”⁴¹, „Zapiski historyka”⁴² czy klasyką literacką okresu Dynastii Ming. Sięgając choćby do konfucjańskiego komentatora z II w.p.n.e., Donga Zhongshu (董仲舒), Yu zarysowuje pierwszą oś podziału w chińskiej krytyce literatury i historiografii: choć wydarzenie historyczne opisywane jest w kategorii pewnych myśli przy użyciu konkretnego języka, a związek między nimi wydaje się organiczny⁴³, to badacz winien pozostać jednak świadomy tendencji języka do „zdrady”, to zaś:

prawdopodobnie dało początek charakterystycznej opozycji w starożytnej myśli chińskiej pomiędzy *shishi* 實事 (prawdziwe lub faktyczne zdarzenie) i *kongyan* 空言, który to termin odnosi się do „pustych słów,

39 Jak podkreśla Schurmann konstatacja ta pozostaje w mocy z wyłączeniem okresu kampanii Wielkiego Skoku Naprzód, zob. Franz Schurmann, *Ideology and Organization in Communist China*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1968, s. 41.

40 „左氏傳”, kronika okresu 722-468 p.n.e., powszechnie uznawana za pierwszy narracyjny tekst historiograficzny, autorstwo przypisywane Zuo Qiumingowi (左丘明).

41 „Chunqiu”/《春秋》, przynależąca do „Pięcioksięgu konfucjańskim” („Wu jing”/“五經”) kronika Państwa Lu obejmująca lata 722-481 p.n.e. „Zuozhuan” stanowi komentarz do „Chunqiu”.

42 „Shiji”/“史记”, powstała w latach 109-91 p.n.e. kronika historii od czasów mitycznych (Żółty Cesarz, Huang di/ 黃帝) do czasów jej powstania. Autorem kroniki jest Sima Qian (司馬遷), najśłynniejszy historyk starożytności chińskiej.

43 (...) *chińskie rozumienie historii to przede wszystkim językowa transkrypcja tego, co zostało powiedziane lub się wydarzyło* (jiyan, jishi/ 紀言紀事). Anthony C. Yu, *History, Fiction...*, dz. cyt., s.3.

próżnych przemów” lub nabiera specjalnego znaczenia „teoretycznych formuł” w takim sensie, że nie są one same przez się ugruntowane w faktach.⁴⁴

Wartość wywodu historycznego zależy więc od przydania „prawdziwej nazwy” zdarzeniom (faktom), literackość opisu owych wydarzeń nie będzie wówczas świadczyła przeciwko wiarygodności historycznej. W tym duchu pisał również XVII-wieczny literaturoznawca Jin Shengtan (金圣叹, 1610?-1661), który omawiając pisarstwo Simy Qiana konstatował: *język jest użyty, aby transmitować wydarzenia, podczas gdy w powieści środki językowe tworzą wydarzenia*⁴⁵.

Andrew H. Plaks pisze wręcz o „historyfikacji” (*historification*) pism autorów-literati:

Zarówno, historia, jak i fikcja są mimetycznie zaangażowane w akcję. (...) Czasami zauważalna przewaga historycznych tematów i formatu historiograficznego w chińskiej fikcji sprawia wrażenie drobnego ukłonu wykonywanego *pro forma* w stronę quasi-religijnej przewagi historii nad kulturą, jakkolwiek jednak interrelacje historycznych i fikcyjnych narracji to kwestia dwutorowa. (...) Zarówno w ramach historycznej, jak i fikcyjnej gałęzi chińskiej tradycji, ostatecznym uzasadnieniem działań narracji byłaby *transmisja* poznanych faktów.⁴⁶

Historiografia wykształciła nawyki czytelnicze i schematy narracyjne zaakceptowane, rozwijane i modyfikowane przez kolejne generacje chińskich twórców i czytelników. Anthony Yu odnotowuje tendencję chińskiej tradycji narracyjnej do chronologicznego rozumienia rozwoju fikcji. Ważkość chronologii nie neguje jednak konstrukcji narracyjnych opartych o ideę cykliczności. Wręcz przeciwnie, to właśnie zabiegi wywiedzione ze stylistyki kronik historycznych, jak repetycje, „uwarstwienie” płaszczyzn czasowych, multiplikacje i wariacje ekspozycji, często przedstawianej czytelnikowi w formie *in medias res*, zmiany punktów widzenia czy istotny w rozważaniach Qiana Zhongshu suspens, podkreślają nadrzędność, potęgę poznawczą, uniwersalizm ujęcia chronologicznego (*Z tej perspektywy nie można pomylić się co do przyjętego statusu sztuki: fikcja jest niczym innym, jak powtórzoną historią*⁴⁷). Yu przyjmuje założenie, że konstrukt taki wynika nie tylko z tradycji rytuału, ale także z silnie obecnego w myśli chińskiej przekonania o politycznej naturze historii:

Troska o pamięć o przeszłości służy celom instruktażu, ale co do zasady, tym, czego uczy historia jest sposób wyjaśniania zmiany, „losu domu panującego”, sukcesu i porażki znaczących postaci, zmienności okresów porządku i chaosu, jakie trwają od początku świata. (*Mencius*, 3,9)⁴⁸.

44 Tamże.

45 Tamże, s.7.

46 Andrew H. Plaks, *Towards a Critical Theory...*, dz. cyt., s.312. Jakkolwiek historycyzm jest metodą fascynującą ze względu na bogactwo i różnorodność znaczeniową kontekstów i tropów, które przywołuje, to Anthony C. Yu zwraca uwagę na ryzyko, jakie wiąże się z traktowaniem historyczystycznych badań jako celu samego w sobie: *chińskie założenie o historii jako cyklicznym powrocie, czy dyskursie dydaktycznym jest tak samo totalizujące, jak i zamykające. Najwyższy już czas, aby szukać innego sposobu lektury chińskiej narracji, czy to historycznej, czy fikcji.* Anthony C. Yu, *History, Fiction...*, dz. cyt., s.19.

47 Anthony C. Yu, tamże, s.16.

48 Tamże, s.10.

Polityzacja tekstu literackiego wydaje się zatem tak samo konieczną strategią analityczną, jak historycyzacja, nieuchronną nawet jeżeli czytelnik wkracza w świat „Wędrówki na Zachód”, gdzie fakt historyczny (podróż Xuanzanga do Indii w latach 627-630) daje asumpt do stworzenia rzeczywistości na poły fantastycznej, na poły religijnej, na którą składają się ironiczne, czasem wręcz szydercze, trawestacje mitów, świętych opowieści oraz ludowych podań.

Kontekst ten przekłada się na ścieżki interpretacji filmu *Zamęt w niebie*. Zaszczepienie maoistowskiego światopoglądu w tkanę „Wędrówki na Zachód” zakłada przeformułowanie narracyjnych motywów legendarno-fantastycznych, jakie przydają działalności indoktrynacyjnej walorów rozrywkowych. Co istotne, maoistowska ideologizacja „Małpiego buntu” zakłada także przeformułowanie specyficznej wizji historii zawartej w społeczno-filozoficznej krytyce autorów epoki Ming, jaką na przestrzeni stuleci – aż do momentu powstania filmu – systematycznie aktualizowali kolejni komentatorzy. Kulturowa nośność i żywotność „opowieści o Królu Małp” wiąże się bezpośrednio z potencjałem ironicznej krytyki zawartym w tekście, który w tradycji literaturoznawczej odczytywany jest jako alegoria obrazująca etyczne rozterki jednostki i społeczeństwa zakleszczonych w feudalnym, neokonfucjańskim systemie. Na tym kulturowym fundamencie kwitły lewicowe adaptacje „Wędrówki na Zachód” sprzed 1949 roku. Po Wyzwoleniu zaś kwestią krytyczną tak w sensie artystycznym, jak i egzystencjalnym, stała się problematyka zdefiniowania celów i metod małpiego buntu, określenia charakteru systemu, przeciwko któremu występuje Sun Wukong czy ideologicznej tożsamości samego buntownika, Małpiego Króla.

I.2. *Fengqi*: realia społeczno-polityczne a los człowieka

Wagnerowska formuła „Podążać każdym tropem” odnosi się do poszukiwania potencjalnych wyjaśnień bądź znamion subwersji nie tylko wewnątrz tekstu, ale też w ramach siatki odniesień intertekstualnych, adaptacyjnych, translacyjnych, intermedialnych. „Zręby” zaś to materiał badawczy pozostający poza szeroko studiowanym kanonem źródeł (jak choćby wytwory produkcji animowanej), idąc dalej: za „obszary peryferyjne” uznać można także wynikające z analizy źródeł wydarzenia i fakty kulturowe, które w studiach historyczno-filmowych pełnią rolę anegdotycznej ciekawostki (tzw. *trivia*). Już w ramach tak generalnie zasygnalizowanych przesłanek ujawnia się pierwszy istotny kontekst funkcjonowania *Zamętu w niebie* zarówno w przeszłym, jak i współczesnym obiegu dystrybucyjnym (a więc wpływający na recepcję dzieła), a także w studiach filmoznawczych. Mówienie o *Zamęcie w niebie* jako o filmie (w liczbie pojedynczej) jest do pewnego stopnia uzasadnionym (ze względu na najczęstszy sposób wyświetlania) skrótem

myślowym, niemniej *Zamęt w niebie* składa się z dwóch autonomicznych części, które powstawały na przestrzeni pięciu lat: prace na scenariuszem pierwszej części ruszyły w roku 1959⁴⁹, jej premiera odbyła się w 1961 roku, druga część trafiła zaś na ekrany kin w roku 1964. Dwa rozdzielne procesy produkcji filmowej przebiegały w zasadniczo odmiennych warunkach polityczno-społecznych, bezpośrednio rzutujących na kierunki rozwoju sztuki filmu animowanego.

Lata 1956-1962 to okres wielkiego przetasowania kadrowego i politycznego na szczytach władzy, a przede wszystkim tragiczny dla społeczeństwa chińskiego okres kryzysu gospodarczego. W 1957 roku Mao Zedong rozpoczął implementację radykalnej polityki gospodarczej, funkcjonującej od wiosny 1958 pod nazwą Wielkiego Skoku Naprzód⁵⁰, który wedle rozmaitych szacunków pochłonął pomiędzy 20 a 50 milionów ofiar⁵¹. Jednocześnie Wielki Sternik prowadził brutalną politykę rozgrywki partyjnej ze swoimi przeciwnikami: Liu Shaoqi (刘少奇), Dengiem Xiaopingiem (邓小平) i Pengiem Dehuaiem (彭德怀). Okres ten pozostaje także niezwykle znaczący w wymiarze geopolitycznym, szczególnie w kontekście relacji ChRL i ZSRR: od wizyty Nikity Chruszczowa w Pekinie w lecie 1958 roku stosunki bratnich krajów ulegały coraz wyraźniejszemu pogorszeniu (tzw. „Chruszczewizm” zaczął denotować „fałszywy światopogląd”, ideologiczną zdradę w myśleniu i działaniu jednostek oraz zbiorowości), a w 1960 roku doszło do odwołania radzieckich doradców z Chin oraz zamrożenia kontaktów handlowych pomiędzy komunistycznymi rywalami⁵². Choć brak tu miejsca na szczegółowe rozważania podstaw

49 Zob. Li, Yi, 动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成 [On Cultural Nationalism analysis of Character Performance and Design in the Animation *Havoc in Heaven*], China Academy of Art, Huangzhou 2015 (rozprawa doktorska), s. 21.

50 Dogłębne studium faz rozwoju Wielkiego Skoku Naprzód w wymiarach ekonomicznym, politycznym oraz bytowym przedstawia Frank Dikötter, zob. Frank Dikötter, *Wielki głód. Tragiczne skutki polityki Mao 1958-1962*, tłum. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013. Równie interesującą pozycją jest „Catastrophe and Contention in Rural China...” Ralpa A. Taxhtona Juniora. Historyk ten nie tylko przedstawia dynamikę ideologicznych i ekonomicznych kampanii składających się na politykę Wielkiego Skoku Naprzód, ale także dzieje zwycięstwa maoistowskiej rewolucji, zestawiając klasyczne metody badań historycznych z badaniami nad pamięcią, a także „historią mówioną” (*oral history*). Ralph A. Taxhton, *Catastrophe and Contention in Rural China. Mao's Great Leap Forward Famine and the Origins of the Righteous Resistance in Da Fo Village*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo 2008.

51 Jak wielokrotnie zaznacza Frank Dikötter, niemożliwością jest podanie pełnej odpowiedzi na pytanie o liczbę ofiar śmiertelnych (oraz pokrzywdzonych w inny sposób) kampanii Wielkiego Skoku. Szacunki, które badacze przedmiotu przede wszystkim biorą pod uwagę to dane statystyczne i demograficzne (liczba ludności, liczba urodzeń i zgonów) z lat 1950-1982 podane w Roczniku Statystycznym wydanym w roku 1984 przez Krajowy Urząd Statystyczny oraz dane ze spisów powszechnych z lat 1953, 1964, 1982. Dikötter zwraca uwagę na ułomność owych danych (przede wszystkim: brak wewnętrznej spójności, niepełna rejestracja urodzeń i zgonów, wyłączenie ze spisów członków sił zbrojnych, strategia ukrywania danych przez działaczy partyjnych, polityka różnicowania raportów dostępnych publicznie i w limitowanym obiegu wewnątrzpartyjnym), stąd szacunki przedwczesnych zgonów podawanych przez Basila Ashtona, Penga Xizhi czy Jung Chang wahają się pomiędzy 23 a 38 milionami. Według badań Cao Shuji z 2005 roku opartych o dane publikowane przez powiaty i komitety partyjne po 1979 roku, liczba ta wynosi zaś 32,5 miliona. Chen Yizi, urzędnik partyjny, który uciekł z ChRL do USA po wydarzeniach na Placu Tiananmen, podaje zaś liczbę 45 milionów ofiar w latach 1958-1962, choć w ostatnich latach mowa jest już o 55 milionach zmarłych. Zob. Frank Dikötter, *Część szósta: Sposoby umierania*, [w:] Frank Dikötter, *Wielki głód...*, dz. cyt., s.381-466 (szczególnie: s.453-466).

52 W tym samym 1960 roku ChRL rozpoczęła umocnienie współpracy gospodarczej z krajami Zachodu, lecz jeszcze

ideologicznych oraz strategii wdrażania polityki Wielkiego Skoku, to zaznaczyć należy fakt kulturowy, jakim było masowe – choć przecież nie woluntarystyczne – poparcie dla nowego gospodarczego reżimu, dzięki któremu państwo chińskie miało prześcignąć Wielką Brytanię w stopniu uprzemysłowienia kraju w przeciągu piętnastu lat. Kolektywny zapał do bicia nierealistycznych rekordów podtrzymywały działające z żelazną precyzją aparaty propagandy i represji. W pamięci historycznej szczególnie wyraźnie zapisała się kampania wyrobu stali w przydomowych piecach, której kulminacja nastąpiła w czerwcu 1958 roku:

Chcąc podtrzymać zapał, Mao we wrześniu odwiedził Wuhan, by wziąć udział w otwarciu gigantycznego kombinatu hutniczego, zbudowanego z radziecką pomocą i być obecnym przy pierwszym spuście surówki. Pobicie rekordu wyznaczono na 29 września – by uczcić przypadające dwa dni później święto narodowe. (...) W Junnannie Xie Fuzhi⁵³ rozkazał, by w tej kampanii wszyscy stali się żołnierzami, i ogłosił dwutygodniową, trwającą dzień i noc akcję zwiększania produkcji. W dzień święta narodowego Bo [Yibo⁵⁴ – dop. O. B.] ogłosił, że październik powinien być miesiącem skokowego wzrostu produkcji stali – i znów zapanowało szaleństwo. (...) Chiny ogarnęło morze ognia. Rozgrzane do czerwoności piece wszędzie były do siebie podobne, natomiast ludzkie tragedie, rozgrywające się podczas kampanii, różniły się w poszczególnych wsiach⁵⁵.

Przesilenie polityczne lat 1961-1962 związane z demaskacją katastrofalnej polityki Mao skutkującej klęską głodu doprowadziło Przewodniczącego do utraty poparcia w łonie partii, umocnienia pozycji premiera Zhou Enlaia, a przede wszystkim „Numeru 2”, czyli Liu Shaoqi⁵⁶. Stan chwilowego zachwiania potęgi Mao przerodził się w okres swoistej dwuwładzy oraz gwałtownego ścierania się stronnictw, którego „ukoronowaniem” była Rewolucja Kulturalna, czyli anarchizacja w swej

dwa lata wcześniej międzynarodowa strategia polityki Mao bazowała na eskalowaniu konfliktów, m.in. ze Stanami Zjednoczonymi w Cieśninie Tajwańskiej. W latach sześćdziesiątych ChRL nie zrezygnowało z agresywnych zachowań na scenie międzynarodowej (wojna w Indiach, 1962), niemniej to gra na planszy krajowej (przede wszystkim wybuch Rewolucji Kulturalnej w 1966 roku) determinowała dynamikę sytuacji społecznej.

53 谢富治, 1909-1972; wysoki urzędnik wojskowy oraz służby bezpieczeństwa. W okresie Wielkiego Skoku Naprzód twardą ręką zarządzał prowincją Yunnan. W lecie 1966 roku wezwał uczestników ruchu Czerwonej Gwardii do eliminowania wrogów. Do nagłej śmierci w 1972 roku trwał na stanowisku ministra bezpieczeństwa.

54 薄一波, 1908-2007; od lat dwudziestych zaangażowany w organizację struktur i walkę rewolucyjną po stronie KPCh, więzień polityczny okresu rządów Chiang Kai-sheka, od 1949 do 1958 przewodniczący Państwowej Komisji Planowania, wicepremier w latach 1957-1966, 1979-1982. W okresie kampanii Wielkiego Skoku Naprzód wypadł z łask Mao Zedonga mimo podejmowanych przez niego licznych prób okazania posłuszeństwa Przewodniczącemu. Prześladowany i surowo represjonowany w czasach Rewolucji Kulturalnej. Powrócił do znacznej pozycji i wpływów w latach osiemdziesiątych Ojciec skazanego w 2013 roku na dożywocie za przestępstwa korupcyjne Bo Xilaia, byłego sekretarza Partii z Chongqing.

55 Frank Dikötter, *Wielki głód...*, dz. cyt., s.101-103.

56 W kwietniu 1959 roku Liu awansował na zastępcę Przewodniczącego i stał się „Numerem 2”. W lipcu tego samego roku ostatecznie nie poparł Penga Dehuaia, który wystąpił z bezpośrednią krytyką Wielkiego Skoku i polityki Mao podczas partyjnej konferencji w Lushanie. Penga i wąskie grono jego zwolenników dotknęły surowe represje. W styczniu 1962 roku, tym razem za sprawą Liu, doszło do politycznego przełomu. „Numer 2” wystąpił na rozszerzonym zjeździe Partii w Pekinie, denuncjując wielki głód jako „katastrofę spowodowaną przez człowieka” (*renhuo*), o ten dramat Liu nie oskarżył jednak bezpośrednio Mao, ale centralne kierownictwo. Formalnie Liu pozostał „Numerem 2” aż do roku 1967, kiedy to został oskarżony o największe możliwe zbrodnie przeciwko systemowi, aresztowany, poddawany publicznym torturom, odseparowany od pomocy medycznej, zmarł w roku 1969.

istocie zawieszenie działalności państwa i społeczeństwa na rzecz ideologicznej, masowej i długotrwałej mobilizacji do walki z szeroko rozumianym wrogiem wewnętrznym. Wydarzenia z lat 1961-1964 nie mogą być rozpatrywane jako przejawy stabilizacji, ani nawet normalizacji społecznej⁵⁷. Nieuszlachetniający gniew oraz niezaspokojone poczucie krzywdy dominowało nad społecznymi stosunkami ludności wiejskiej, podczas gdy mieszkańcy miast (których Wielki Skok dotknął w mniej drastycznym stopniu) funkcjonowali w coraz bardziej tężejącej atmosferze ideologicznego radykalizmu i coraz zacieklejszej polaryzacji postaw przywódców partyjnych.

Ten zupełnie szkicowy zarys dynamiki politycznej krótkiego okresu, w którym powstawały dwie części *Zamętu w niebie* wskazuje na zasadniczo różną atmosferę prądów intelektualno-społecznych, wraz z którymi płynął Wan Laiming (万籁鸣), reżyser i *spiritus movens* animowanej adaptacji „Wędrowni na Zachód” (Fig.III.1). Pierwsza produkcja powstawała w okresie progresywnej i industrialnej gorączki, której założeń, tempa i metod nie sposób było nie tylko komentować, ale nawet poddawać jakimkolwiek próbom ewaluacji. W żadnym miejskim zakładzie pracy (czy tym bardziej, wiejskiej komunie) nie podejmowano wyzwań, które nie spełniałyby dwóch celów: świadczyć o potencjale chińskiego przemysłu do górowania nad innymi światowymi graczami oraz znacząco prześcignąć jakościowo i ilościowo to, co już udało się Chińczykom osiągnąć. Studio Filmów Animowanych w Szanghaju podlegało tej samej logice, mimo iż robotnicy, wykorzystywane przez nich narzędzia i wytwarzane produkty ewidencjonowano w rejestrze, wobec którego Zhou Enlai wykazywał wprawdzie zainteresowanie, lecz Mao Zedong pozostawał raczej indyferentny. Producenci SAFS położyli szczególny nacisk na opracowanie nowatorskiej techniki animacji malarskiej tuszu i wody (*shuimo donghua*), niemniej wszelka pozostała inicjowana produkcja również musiała spełniać oczekiwania związane z innowacyjnością oraz spektakularnością. W okresie realizacji drugiej części pojawił się zaś nowy rodzaj presji: konieczność antycypowania intelektualnych i ideologicznych zwrotów, których dokonywali polityczni decydenci. Co więcej, symboliczna figura Króla Małp została zaprzęgnięta do retorycznej walki, jaką na łamach propagandowej prasy partyjnej i publicznej toczył Mao Zedong ze swoimi przeciwnikami. Mao nie odwoływał się do Wanowskiego wyobrażenia przygód Suna Wukonga, lecz do adaptacji operowej „Sun Wukong trzykrotnie pokonuje Demona Śmierci”

57 Mao Zedong i jego poplecznicy z najwyższych partyjnych szczebli nie ponieśli konsekwencji działań z okresu Wielkiego Skoku. Z inicjatywy Liu i Denga w latach 1960-1961 oraz 1964-1965 przez Chiny przetoczyły się kampanie mające na celu dostarczenie reperacji ekonomicznych i moralnych poszkodowanym w wyniku głodu. Były one skierowane przeciwko lokalnym urzędnikom partyjnym, na których najczęściej zasadnie ciążyły oskarżenia o drastyczne zbrodnie i antyhumanitarne postępowanie. Kampanie te miały charakter odwetowych wieców nienawiści, osadzania winnych w obozach reedukacji i odosobnienia, redystrybucji mienia na rzecz ofiar. Często jednak w przestrzeni publicznej wymiar kar uznawany był za niewspółmierny do popełnionych przewin, rekompensaty materialne zawierały się zaś w dobrach (nie pieniądzach) o małej przydatności dla poszkodowanych. Zob. Ralph A. Taxhton, *Catastrophe and Contention in Rural China....*, dz. cyt., s. 246-253.

(1958/1960-61) – problematyka operowych adaptacji „Małpiego Króla” jest kluczowa dla zrozumienia podstawowych założeń ideologicznych oraz artystycznych Wana Laiminga, o czym szeroko mowa będzie później. Część pierwsza filmu otrzymała bardzo pozytywne recenzje i natychmiast po premierze podjęto decyzję o pracach nad kontynuacją Wanowskiej adaptacji. Do produkcji drugiej części zaangażowano większą liczbę artystów. Film ukończony w sierpniu 1964 roku bardzo szybko trafił jednak na chińską listę „półkowników”, a dystrybucję – już wspólną dla obu części – wznowiono dopiero w 1978 roku⁵⁸.

Specyficzne dla dzieła artystycznego *fengqi* nie krystalizuje się wyłącznie w odniesieniu do bezpośredniego momentu powstawania dzieła, ale jak zauważał Qian Zhongshu wiąże się z ewoluującym rozumieniem tradycji kulturowej w danym okresie. Nowe Chiny, które proklamowano 1 października 1949 roku radykalnie odcinały się od feudalnego, zależnościowego dziedzictwa, nie negując jednak koncepcji ciągłości i supremacji unikatowej chińskiej cywilizacji. O ile atmosfera Wielkiego Skoku Naprzód oraz wewnątrzpartyjna próba sił wywierały wpływ na realia produkcji, to konceptualizacja *Zamętu w niebie* warunkowana była innym klimatem polityczno-społecznym. Próba rekonstrukcji tego kontekstu winna rozpocząć się od historii jednostkowej, a więc refleksji nad życiowym losem samego reżysera, Wana Laiminga. Przypomnijmy krótko: bracia Wan, jako artyści zaangażowani politycznie, współpracowali z KPCh oraz Kuomintangiem, wspomagając antyjapoński opór produkcjami filmów propagandowych, w tym realizacją pełnometrażowego filmu *Księżniczka Żelaznego Wachlarza*. Niedługo po jego ukończeniu wyjechali jednak do Hong Kongu. Powstającymi po 1949 roku strukturami przemysłu animowanego kierował Te Wei, swoistą artystyczną opiekę nad studiem, które przenosiło się z Changchun do Szanghaju, pełnił do 1953 roku Tadahito Mochinga (Fang Ming). W tym samym roku kierownictwo studia podjęło próbę ściągnięcia Wana Laiminga z powrotem do Szanghaju. Z okazji święta niepodległości został on zaproszony do odwiedzin w SAFS, podczas wizyty artystę nakłoniono do pozostania na kontynencie. W listopadzie 1955 roku do Szanghaju powrócił Wan Guchan, który dołączył do zespołu SAFS w 1956. Wan Chaochen, który nigdy nie opuścił kontynentu, pracował już wówczas w SAFS. W Hong Kongu pozostał jedynie Wan Dihuan, który nigdy nie zdecydował się na powrót do ChRL (Fig.III.2)⁵⁹.

Być może Wana Laiminga przekonał fakt, że SAFS gwarantował możliwość realizacji filmu o Małpim Królu, który miałby być utrzymany w duchu epickiego, historycznego dramatu, jaki w tamtym okresie zdominował literaturę, teatr oraz sztukę filmową. Co więcej, filmu estetycznie

58 Li Baochuan, *Wan Laiming Yanjiu*/ 万籁鸣研究 [Studium o Wanie Laimingu], Sichuan meishu chubanshe, Chengdu 2016, s. 122.

59 Tamże, s. 107.

zakorzenionego w konwencji politycznej satyry *manhua* Zhanga Guangyu (张光宇), wybitnego grafika, ilustratora, komentatora przemian, kulturowego erudyty, a także weterana ruchów lewicowych lat trzydziestych, którego bracia Wan podziwiali i szanowali. Animowana adaptacja „Wędrowki na Zachód” była dla też braci-pionierów wielkim artystycznym marzeniem, któremu hołdowali od wczesnego dzieciństwa, co znajduje potwierdzenie we wszystkich źródłach naukowych i popularnych omawiających twórczość Wanów. Wan Laiming był czynnym pracownikiem studia w okresie „Kampanii 100 kwiatów”, a także podczas wymierzonej w uczestników tamtego ruchu kampanii „przeciwko prawicowcom”⁶⁰.

Krytyczna wymiana myśli i idei, która odbywała się pod hasłem „Niech rozkwita 100 kwiatów, niech się spiera 100 szkół”⁶¹ z pewnością wywarła wpływ na rozwój artystyczny Wana Laiminga. W autobiografii reżyser opisywał intelektualną transformację, której wówczas doświadczył, co Sean Macdonald referuje następująco:

Problemem Wana w Nowych Chinach było to, że mimo iż był on doświadczonym artystą animacji w jego filmach widoczne były wpływy hollywoodzkie: „moja dawna perspektywa artystyczna z pewnością odzwierciedlała się w pracy” (1986:116). A zatem Wan przystąpił do studiów nad literaturą i teorią sztuki w duchu marksizmu-leninizmu, szczególnie odnosząc się do „Przemówień na Yan'ańskim Forum o Literaturze i sztuce” Mao⁶².

W innym miejscu Macdonald przytacza kolejny fragment autobiografii Wana:

Mój styl bazuje na użyciu bogactwa galopujących obrazów, jasnych, kolorowych i ekspresywnych technik odważnego wyolbrzymienia. (...) Ten styl jest wyraźnie widoczny w *Zamęcie w niebie*, ponieważ po Wyzwoleniu liderzy wdrożyli proletariacką kampanię „Niech rozkwita 100 kwiatów, niech się spiera 100 szkół”, która dała mi możliwość odważnego wyrażenia własnego artystycznego stylu, co również całkowicie wynikało ze słów Lenina: „szersze możliwości muszą być niewątpliwie dozwolone dla osobistej inicjatywy, indywidualnych inklinacji, myśli i fantazji, formy i treści”⁶³.

Sytuacja Wana była zatem niezwykle dwuznaczna – był on artystą szanowanym i docenionym, o którego zaangażowanie SAFS starało się w sposób szczególny, lecz jednocześnie artystą wierzącym w potencjał kampanii „100 kwiatów”. O ile źródła milczą w kwestii represji, które mogłyby spaść na niego w czasie antyprawicowej nagonki, to sam reżyser sugeruje „pracę reformy” stylu i światopoglądu jako części procesu koniecznego w kształtowaniu autorskiego rozwoju, przy czym postawa krytyczna z okresu kampanii „100 kwiatów” zdaje się dominować nad tożsamością pozbawionego wątpliwości artysty maoistowskiego. W tym świetle Wan Laiming jawi się jako

60 Dla przypomnienia: czas trwania obu kampanii to zima 1956 – wiosna 1957, walka z prawicowym odchyleniem pozostała w mocy w czasie Wielkiego Skoku Naprzód.

61 *Let the hundred flowers bloom, let the hundred schools of thought contend! Baihua qifang, baijia zhengming!* 百花齐放百家争鸣.

62 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz.cyt., s.18.

63 Wan Laiming, Wan Guchan, *Wo yu Sun Wukong/ 我与孙悟空 [Ja i Malpi Król]*, Beiyue wenyi, Taiyuan 1986, s. 46, cyt. za: tamże, s.32-33.

twórca ambiwalentny ideologicznie, który funkcjonując w świecie rządzonym dramatycznymi napięciami stanął przed dwoistym wyzwaniem: udowodnienia swojej „przydatności” w ramach maoistowskiego aparatu produkcji kultury oraz spełnienia indywidualnego, intymnego i w pełni spersonalizowanego życiowego marzenia.

I.3. Twórcza zdrada: problem adaptacji i transmisji znaczeń ideologicznych

Spostrzeżenie Roberta Escarpita o „twórczej zdradzie”⁶⁴ znacząco zapisało się w refleksji polskich filmoznawców zajmujących się problematyką adaptacji⁶⁵, ale też wywołało oddźwięk wśród humanistów chińskich, szczególnie w kręgach traduktologów. „Zdrada” w ujęciu Escarpita odbywa się na poziomie transmisji oryginalnego dzieła w nowy system językowy i oznacza nieuchronną utratę oryginalnych znaczeń, którą rekompensują zabiegi literackie dokonywane przez tłumacza-erudyte, znawcę kultury. W 1992 roku myśl Escarpita na gruncie chińskim zaszczerpił Xie Tianzhen (谢天振), wówczas wpływowy ekspert w dziedzinie literaturoznawstwa porównawczego i traduktologii⁶⁶. W 2012 roku nadal przejawiał on zainteresowanie tą koncepcją, uznając, że generuje ona pytania znacznie donioślejsze niż sama tylko refleksja nad stylem i procedurami stosowanymi w translacji, w istocie bowiem dotyka esencjonalnego problemu obiektywizmu zarówno tekstu, jak i tłumaczenia⁶⁷. Jak zauważa Zhuang Peina⁶⁸, badaczka z Uniwersytetu Syczuańskiego, wbrew intencjom inicjatora dyskusji, chińscy akademicy podjęli przede wszystkim wysiłek namysłu nad funkcjonalnością tego obszernego konceptu, rozumiejąc go raczej jako strategię czy metodę domagającą się normatywnego opisu. Według Zhuang „twórczą zdradę” charakteryzują dualizmy (*jest zarazem dynamiczna i statyczna, jest procesem i rezultatem, fenomenem i strategią*⁶⁹), jeżeli zatem konieczna byłaby normatywizacja tego konceptu Zhuang skłaniałby się raczej ku wyabstrahowaniu problematyki od kontrowersyjnego terminu i

64 Pierwsze wydanie słynnego studium Roberta Escarpita „Sociologie de la littérature” ukazało się w 1958 roku. W języku angielskim, jako „Sociology of Literature”, zostało ono po raz pierwszy opublikowane w 1965 roku przez Lake Erie College Press Uniwersytetu Michigan.

65 Zob. Alicja Helman, *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998.

66 Książka Roberta Escarpita ukazała się w Chinach w 1987 roku nakładem wydawnictwa Anhui Literature and Art Publishing House. Kilka lat później Xie Tianzhen z Shanghai International Studies University opublikował artykuł „On Creative Treason in Literary Translation”, który zainspirował szerokie grono akademików i pisarzy. Zob. Yu Yali, *A Study of Creative Treason in Red Sorghum: From the Perspective of Rewriting Theory*, „CS Canada. Studies in Literature and Language” 2017, nr 15(4), <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/9999/10554>, DOI: <http://dx.doi.org/10.3968/9999>, (dostęp: 10. 02. 2017).

67 Xie Tienzhan, *Creative Treason: Discussion, Essence and Significance*, „Comparative Literature” 2012, nr 87(2), s. 37, cyt. za: Zhuang Peina, *On the Relation between Creative Treason and Faithfulness, Expressiveness and Elegance*, „Theory and Practice in Language Studies” 2014, nr 4(12), s. 2609.

68 Zhuang Peina, *On the Relation...*, dz. cyt., s. 2609-2613.

69 Tamże, s. 2609.

przeniesieniu dyskusji bądź to w rejony problematyki wierności, ekspresji i elegancji stylu tłumaczenia (w ślad za klasycznym ujęciem „ojca” chińskiej traduktologii, Yana Fu/ 嚴復⁷⁰) bądź teorii wariacji (postulowanej przez Cao Shunqinga z Uniwersytetu Syczuańskiego⁷¹). W ramach tej ostatniej badacze klasyfikują strategie tłumaczeniowe na kolejnych poziomach symbolicznych: języka, narodowego imaginarij, sieci tekstów kultury:

(...) wariacja w tłumaczeniu jest taką wariacją wskrośjęzykową (*cross-language*), gdzie forma i treść nie mogą zostać jednocześnie przeniesione, forma zostaje więc poświęcona dla treści, co wywołuje zmiany na poziomie języka. Poświęcenie formy nie gwarantuje jednak pełnego transferu treści. (...) „Zdrada” na poziomie języka nie jest tak głęboka, jak ta, która dokonuje się na poziomie kultury poprzez „kulturową filtrację”, co często wywołuje błędne odczytania⁷².

Pojmowanie „twórczej zdrady” jako „wariacji” dokonującej się na poziomie językowym i kulturowym zdaje się znakomicie określać problematykę skomplikowanej siatki relacji intertekstualnych i ideologicznych, oplatającej fenomen adaptacji „Wędrówki na Zachód”. Kolejne adaptacje Mingowskiej klasyki to grupa zjawisk artystycznych zróżnicowanych ze względu na wielość wykorzystywanych strategii realizacyjnych, jakie generują wielorakość interpretacji. Jednocześnie jest to także grupa kulturowych „bodźców” o potencjale narodotwórczym, co oznacza, że adaptacje przygód Małpiego Króla w znaczącym stopniu współtworzą symboliczny język opisu oraz zbiorowe wyobrażenia, jakie identyfikują chińską wspólnotę narodową. W takiej perspektywie wszelkie adaptacje „Wędrówki na Zachód” to ekspresja zintegrowanego konglomeratu systemu-państwa-kultury.

Twórczy proces powstawania *Zamętu w niebie* Wana Laiminga z trzech powodów znacząco wykracza poza typowy schemat oparty na relacji „materiał oryginalny – adaptacja filmowa”. Transfer treści i formy pomiędzy tekstem literackim a filmem został bowiem na kilku poziomach zapośredniczony. Po pierwsze, jak zostało przedstawione w poprzednich częściach tego rozdziału, animowana adaptacja z lat sześćdziesiątych funkcjonuje jako element dynamicznego, usieciowanego *continuum* o pokaźnym ładunku symbolicznym, które rozwija się na przestrzeni chińskich dyskursów od pięciuset lat. Sinologiczno-literaturoznawcza debata nad przemianami zachodzącymi w klasycznym tekście, czy choćby samymi kontrowersjami wokół atrybucji autorstwa tekstu, jest bogata i fascynująca, lecz nie stanowi bezpośredniego kontekstu dla rozważań nad filmem Wana Laiminga. Założenie takie można przyjąć ze względu na nieoczywisty charakter materiału oryginalnego. Literacka „Wędrówka na Zachód” (czy raczej jej fragment, tj. siedem

70 Yan Fu, *Preface to Translation of T. H. Huxley's Evolution and Ethics*, [w:] *Collection of Papers on Translation Studies (1894-1948)*, Editing Board of Translation Newsletter, Translators Association of China [red.], Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing 1984.

71 Chao Shunqing, *Study of Comparative Literature*, Sichuan University Press, Chengdu 2005.

72 Zhuang Peina, *On the Relation...*, dz. cyt., s. 2610-2611.

pierwszych rozdziałów, czyli „Małpi bunt”) stanowi wprawdzie naczelny punkt odniesienia dla narracji filmu animowanego, lecz zabiegi adaptacyjne, jakie odbywały się w szanghajskim studiu od końca pięćdziesiątych odnosiły się do poetyki szczególnie istotnych dla maoistowskich polityków spektakli operowych – „Zamętu w niebie” (1951/55), „Piętnastu sznurów monet” (1954) oraz „Sun Wukong trzykrotnie pokonuje Demona Śmierci”⁷³ (1958/1960-61)⁷⁴. Kontekst powstawania opery „Zamęt w niebie” jest zasadniczy dla zrozumienia realiów towarzyszących produkcji obu części filmu Wana Laiminga. Przywołanie problematyki związanej z operami „Piętnaście sznurów monet” oraz „Sun Wukong...” dopełnia zaś ówczesny krajobraz zideologizowanej produkcji kultury, determinującej procesy realizacji i odbioru obu części.

Operowy „Zamęt w niebie” powstawał w pewnym stopniu pod auspicjami Zhou Enlaia, a aktor odgrywający rolę Króla Małp, Li Shaochun (李少春, 1919-1975) zdołał zbudować postać, która stała się archetypem kolejnych wcieleń Suna. „Piętnaście sznurów monet” tak bardzo zaintrygowało Premiera Zhou, że poświęcił tej operze dwa znaczące wystąpienia adresowane do kadr artystycznych i umysłowych. Opublikowane w formie esejów, wskazywały one kierunki dyskusji krytycznej, jaka w ramach kampanii „100 kwiatów” miała przetoczyć się przez środowiska kulturotwórcze Nowych Chin⁷⁵. Opera „Sun Wukong...” znalazła zaś „recenzenta” w osobie samego Mao Zedonga. „Dyskusja krytyczna”, jaką Przewodniczący toczył z Guo Moruo przy pomocy poezji, określiła rezerwuar pojęć i metafor później często wykorzystywanych w rozgrywkach politycznych toczonych w dyskursie publicznym. Wreszcie, w rozważaniach nad strategią Wana Laiminga i jego współpracowników z SAFS, uwzględnić należy specyfikę medium filmu animowanego, które niejako z natury działa na zasadzie nieustannej adaptacji – scenariusz adaptowany jest jako storyboard, ten zaś staje się podstawą konkretnych projektów graficznych, które następnie powielają rysownicy, faziści, konturzyści i inni realizatorzy, przydając im nowych elementów bądź redukując te oryginalne, aby animatorzy oraz operatorzy nadali obrazom wymiar ruchu. W animowanych adaptacjach nie tylko więc wyraziste kontury kategorii „materiału oryginalnego” ulegają zatarciu, ale także dochodzi do multiplikacji instancji autorskiej.

73 W tłumaczeniu Tadeusza Żbikowskiego adekwatny rozdział nosi tytuł „O tym, jak Duch Śmierci – Kostucha trzykrotnie kusiła t'angowskiego mnicha oraz jak ów mądry mnich rozgniewał się na wspaniałego króla małp i go przepędził”. Jest to rozdział drugi w tomie „Wędrowka na Zachód” (w kontekście obu części rozdział szesnasty). W tłumaczeniu Anthony'ego Yu rozdział ten nosi tytuł „The Cadaver Demon Three Times Mocks Tripitaka Tang; The holy monk in spite banishes Handsome Monkey King”, jest to rozdział dwudziesty siódmy zawarty w tomie drugim (czterotomowe wydanie w tłumaczeniu Yu nie ingeruje w numerację rozdziałów oryginału, a więc tom drugi rozpoczyna się od rozdziału dwudziestego szóstego). Dla przejrzystości tekstu będę stosować tłumaczenie własne oparte o tytuł angielski opery.

74 Tytuły oryginalne oper: „Zamęt w niebie” („Nao tiangong”/ “闹天宫”), „Piętnaście sznurów monet” („Fifteen Strings of Coins”/ „Wushi guan”/ “五十贯”), „Sun Wukong trzykrotnie pokonuje Demona Śmierci” („Sun Wukong Three Times Beats the White-Bone Demon”/ „Sun Wukong sanda baigujin”/ “孙悟空三打白骨精”).

75 Zhou Enlai, *Two Talks on the Kunqu Opera Fifteen Strings of Coins. April and May 1956*, [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, dz. cyt., s. 197-205.

Sun Hongmei szczegółowo opisuje warunki powstawania i ideologiczne założenia operowej adaptacji „Małpiego buntu” w latach pięćdziesiątych. Znaczenie tej opery dla filmu Wana interesuje również Seana Macdonalda⁷⁶ oraz Li Yi. Autorstwo maoistowskiej wersji „Zamętu w niebie” przypisywane jest dramaturgowi Weng Ouhongowi (翁偶虹, 1908-1994) i aktorowi Li Shaochunowi. W 1951 roku ci uznani artyści wspólnie opracowali adaptację „Małpiego buntu” odpowiadającą nowym realiom politycznym. Już wtedy dokonali zasadniczej narracyjnej ingerencji, którą późniejsze adaptacje powielały, co w konsekwencji doprowadziło w przeciągu dekad do masowego, błędnego rozpoznania historii Małpiego Króla wśród tych odbiorców kultury, którzy nigdy nie sięgnęli po przypisywany Wu Cheng'enowi oryginał. W książce rozdział siódmy kończy się bowiem klęską porywczej Małpy: po wzniesieniu zamętu w niebiańskim pałacu, pożarciu brzoskwiń nieśmiertelności z ogrodu Cesarzowej Matki oraz spożyciu eliksiru i pigułek nieśmiertelności z laboratorium Laozi, Małpa zostaje poskromiona przez Buddę i uwięzioną pod jego dłoń, czyli Górą Pięciu Żywiołów. W spektaklu Wenga-Li Małpa odnosi jednak druzgocące zwycięstwo nad zastępami niebiańskich wojowników, a Nefrytowy Cesarz zmuszony jest uciec z pałacu. Na gruzach imperium Sun Wukong zatyka swój sztandar i wraca na rodzinną Górę Kwiatów i Owoców. Nie ma już mowy o 500-letnim oczekiwaniu na szansę odkupienia, ani też o konsekwencjach niesubordynacji, z którymi liczyć się musi nawet tak wielki mędrzec jak Sun Wukong. W ideologii imperialnych Chin bunt przeciwko feudalnej hierarchii wymagał kary, w Chinach rewolucyjnych był on wartością nadrzędną, samą siebie usprawiedliwiającą, nie wymagającą też ponoszenia jakiegokolwiek dalszej odpowiedzialności – Małpa nie zostaje następnym cesarzem, wybawia niebo spod władzy rozkapryszzonego tyrana i jego apologetów nie po to, aby awansować w strukturze władzy, ale aby tę strukturę rozsadzić.

Wizja Wenga-Li tak bardzo zainspirowała Zhou Enlaia, że w 1955 roku zachęcił twórców do rozwinięcia narracji i wydłużenia czasu trwania spektaklu, a przede wszystkim do mocniejszego zaakcentowania jako wzorców pozytywnych trzech motywów. Były to kolejno motyw walki jednostki z opresją, motyw intryganctwa i knowań cesarskiego dworu oraz motyw prostoty charakteru Małpiego Króla, która daje mu siłę w walce z wyrefinowanym i oderwanym od ziemskiej rzeczywistości dworem⁷⁷.

Aby odnieść się do strategii adaptacji Wenga-Li, które rekonstruowali badacze filmu animowanego, warto przywołać pewne podstawowe fakty związane z chińską sztuką operową, tak aby specyfika zmian, jakich dokonali artyści w latach pięćdziesiątych – zarówno o naturze ogólnej,

76 Tę część refleksji Macdonald zawdzięcza Sun Hongmei, w swej publikacji medioznawca z Florydy odnosi się do wystąpienia konferencyjnego badaczki na forum Association for Asian Studies w San Diego w roku 2013.

77 Zob. Sun Hongmei, *Transforming the Monkey*, dz. cyt., s. 67; Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 20-21; Li Yi, *On Cultural Nationalism...*, dz. cyt., s. 12-17.

jak i tych o charakterze niuanu – mogła wybrzmieć wyraziście. Co więcej, to właśnie konwencje opery pekińskiej stanowiły naczelną punkt odniesienia dla twórców z SAFS, którzy realizując film w ramach stylu narodowego (*minzu*), relacje animacji i opery uważali za najistotniejszy wyznacznik kulturowej tożsamości dzieła.

„Zamęt w niebie” przynależy do gatunku opery pekińskiej (*jingju*, 京剧), którego rudymenty ukształtowały się pod koniec XVIII wieku w oparciu o schematy performatywne oper Kunqu, Shaanxi, Anhui i Guandong, prezentowanych wówczas na scenach północnej stolicy⁷⁸. W pekińskiej sztuce operowej łączą się tradycyjne style *xipi* (西皮) i *erhuang* (二黄), co determinuje tonację, tempo oraz rytm⁷⁹. Do końca wieku XIX *jingju* osiągnęła status gatunku wiodącego, a współcześnie – szczególnie poza sinocentrycznym kręgiem kulturowym – stała się wręcz synonimem ogólnego terminu „chińskiej opery” (*xiqu*, 戏曲)⁸⁰. Kunsztowna gra aktorska w chińskiej operze wiąże się przede wszystkim z umiejętnościami śpiewu oraz akrobatyki, bohaterowie identyfikowani są w ramach typów postaci, ich motywacje, pragnienia, sposoby działań i interakcje wyznacza zaś usankcjonowana konwencja.

W obrębie opery pekińskiej doszło do utrwalonego kulturowo i społecznie, międzygenderowego (*cross-gender*) przemieszczenia znaczeń, które, jak wielokrotnie podkreśla przyglądający się *jingju* z interdyscyplinarnej, antropologiczno-genderowej perspektywy, Huai Bao, nie miało charakteru transgresji, lecz wręcz przeciwnie – proces ten wynikał z podporządkowania się normom prawnym i zwyczajom epoki Qing. Już w 1772 roku cesarz Qianlong wprowadził liczne obostrzenia wobec tych zespołów operowych, w których grały kobiety, aby wkrótce doprowadzić do pełnego zakazu ich występów. Dopiero w latach siedemdziesiątych XIX wieku kobiety powróciły na sceny szanghajskie. Rząd republikański odwołał zakaz w 1912 roku, lecz jeszcze przez długi czas aktorki operowe nie mogły liczyć na tak szerokie uznanie jak mężczyźni – w przeciągu dekad wobec ról kobiecych⁸¹ w tradycji *jingju* wykształcił się bowiem schemat performatywny, który polegał nie tyle na realistycznym odwzorowaniu kobiecości, co na

78 W 1790 roku do Pekinu przybywały trupy operowe z różnych regionów Chin, aby uczcić urodziny Cesarza Qianloga oraz pamięć Cesarzowej Matki Xiaoshengxian. *Jingju* formowała się pod wpływem oper regionalnych, któremu poddawały się tradycyjne dla Pekinu formy sceniczne.

79 Zob. Luo Yuming, *A Concise History of Chinese Literature. Vol. 1*, tłum. Ye Yang, Brill, Leiden, Boston 2011, s. 881.

80 Znikoma wiedza o chińskich tradycjach operowych jest wyraźnie dostrzegalna w świecie zachodnim, Huai Bao wspomina: *Moi studenci prawie w ogóle nie mieli wiedzy o jingju czy xiqu, nie wspominając już o międzygenderowej performatywnej tradycji nandan. Niektórzy, szczególnie ci o chińskich korzeniach, którzy byli w Chinach, twierdzili, że trudno jest im podziwiać tę sztukę, ponieważ jingju brzmi jak „miauczenie kota”. Kilko studentów widziało mistrzowski film Żegnaj moja konkubino (reż. Chen Kaige, 1993) i bazując na nim postrzegali jingju jako sztukę „głośną”, „kolorową”, „wystylizowaną” i „wykonywaną tylko przez mężczyzn”. Huai Bao (aka H. B. Dhawa), *Cross-Gender China. Across Yin-Yang, Across Cultures, and Beyond Jingju*, Routledge, Oxon, New York 2018, s.11.*

81 *Dan*/旦, postaci grane przez kobiety; *nandan*/男旦, mężczyźni odgrywający role kobiece.

„supozycjonalności” (*suppositionality*) przedstawienia: jingju *nie odtwarza gender w formie mimetycznej reprodukcji, ale raczej jako rzeczywistość wystylizowaną i abstrakcyjną*⁸². Obecność kobiet w zespołach operowych była naturalnie pożądana przez decydentów kultury Nowych Chin z uwagi na postulowany emancypacyjny charakter zachodzących przemian, przy czym po 1949 roku wszelkie formy *xiqu* poddano znaczącym ideologicznym trawestacjom. Na początku XXI wieku redakcja „Xinhua” wyrażała zaś zaniepokojenie zanikiem cross-genderowych tradycji w operze pekińskiej⁸³.

W tradycyjnych spektaklach rolę Króla Małp odgrywać może kilku aktorów podczas tego samego przedstawienia, a w toku występu Małpa zmienia kostiumy oraz rekwizyty. Aktorzy odgrywają postać Suna w ramach dwóch typów: *wusheng* (武生) i *wuchou* (武丑). *Wusheng* to postać z grupy *sheng* – bohater męski, wojownik, znakomicie walczący wręcz i świetnie posługujący się bronią długą (w takim wypadku jest to postać pełna majestatu, ubrana w długie szaty) lub krótką (bohater zwinny, szybki, noszący krótkie szaty)⁸⁴. *Wuchou* przynależy zaś do grupy bohaterów błazeńskich (*chou*), często uważanej za najciekawszą spośród czterech typów⁸⁵ bohaterów chińskich oper. Przedrostek -wu oznacza, że jest on wojownikiem, „rekrutować się” może jednak spośród wszystkich klas (podczas gdy postać *sheng* jest nobliwej proveniencji), a status społeczny nie determinuje jego poczynania w obrębie opowieści. Postać *wuchou* wykorzystując komizm i sprawność fizyczną dąży do choćby chwilowego poluzowania statycznych, hierarchicznych relacji pomiędzy pozostałymi postaciami.

Przed 1951 rokiem aktor Li Shaochun odtwarzający rolę Suna Wukonga bazował przede wszystkim na strategiach komicznych oraz konwencjonalnej interpretacji postaci Króla jako „jedności małpy, bóstwa i człowieka”⁸⁶. W toku prac nad maoistowską adaptacją Li dokonał jednak rekonceptualizacji postaci Suna wzbogacając ją o wartość *renmin xing* (specyfikę ludu, *people's character*/ 人民性):

Kiedy znów gram moją rolę nie tylko wyrażam szczególne cechy Małpiego Króla, takie jak zdolność do szybkiej, ciętej riposty, humor, komiczną beztroskę. Bardziej staram się wyrażać jego ducha prowokacyjnego optymizmu, staram się zharmonizować cechy szczególne wewnętrznego temperamentu z formą⁸⁷.

Tradycyjne aktorskie ujęcie roli Suna Wukonga jako „małpy zachowującej się jak człowiek” zostało zastąpione konceptem „małpy zachowującej się jak lud”. Podobnie jak w przypadku tradycji cross-

82 Huai Bao (aka H. B. Dhawa), *Cross-Gender China...*, dz. cyt., s. 11.

83 Na, *Men for Women: Fatal Question for Beijing Opera*, „Xinhua”, (16. 11. 2000), <http://www.china.org.cn/english/4087.htm>, (dostęp: 15. 07. 2018).

84 Xu Chengbei, *Peking Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 52.

85 Pozostałe dwie grupy to postacie kobiece *dan* oraz silne postacie męskie, tzw. „malowane twarze” *jing* (淨).

86 Zob. Sun Hongmei, *Transforming Monkey...*, dz. cyt., s. 84.

87 Li Shaochun, *Bu pingfan de shinian* [Not an Uneventful Decade], tłum. Sean Macdoanlda, „Xiju bao” 1959, nr 17, s. 7-8, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 21.

genderowej, nie chodziło tu o wykreowanie realistycznej figury trybuna ludowego przebranego w kostium legendarnego bohatera, ale o swoiste nadanie „znanej twarzy” idealnemu wyobrażeniu – w tym wypadku wyobrażeniu ludu, który byłby sprawczy, odważny, waleczny, radykalny, a przede wszystkim, zgodnie z wolą Zhou Enlaia, czysty i silny w swym nieokrzesianiu. Twórcom filmu animowanego zdecydowanie zależało na wytworzeniu jakości *renmin xing* w celuloidowym świecie, jest to jednak jakość związana z performatywnością, a więc fenomenem spoza rzeczywistości płaskiej animacji rysunkowej. Ówczesni dziełu filmowemu interpretatorzy uznawali *Zamęt w niebie* za film, który z sukcesem transmituje właściwe wyobrażenie ludu, z dzisiejszej perspektywy należy jednak naturalnie brać pod uwagę dominację klisz i sloganów w silnie zideologizowanym maoistowskim dyskursie krytycznym. Jak się wydaje, analiza *Zamętu w niebie* w tym kontekście koncentrować się winna na określeniu efektywności wytworzonej korespondencji pomiędzy intencją ideologiczną a środkami wyrazu, za pomocą których stworzona została postać Króla Małp. Przede wszystkim zatem analizie poddany powinien zostać projekt graficzny postaci oraz partykularne dla animowanego Suna wizualne schematy ruchu i transformacji⁸⁸.

Typowe role operowe zakładają specyficznie określone konwencje wykonania – sposoby wokalizy, choreografia ruchów, estetyka kostiumów, ułożenia włosów i makijaż sceniczny nie tylko tworzą zestaw symboli, które widzowie dekodują i interpretują, ale także mogą służyć jako narzędzia narracyjne⁸⁹. Makijaż Króla Małp znacząco się wyróżnia na tle wzorów malowania twarzy przynależnych innym typom postaci. Czerwone, żółte i białe owale rozchodzą się promieniście wokół oczu i nosa Małpy, układając się w zaskakujące – czasem przerażające, czasem zaś komiczne – wzory geometryczne. „Małpia maska” nie odwzorowuje twarzy ludzkiej, ani zwierzęcej, raczej zaś wskazuje na transgresyjną (w sensie przynależności gatunkowej) tożsamość postaci, która zdolna jest do natychmiastowych transformacji, wywodzi się z pogranicza światów ludzkiego i zwierzęcego i granice te nieustannie przekracza, jednocześnie jest bogiem i demonem, mędrcom i błaznem, czy jak chce Sun Hongmei wcieleniem tricksterskim (Fig.III.3).

Twórcy animowanej grafiki, Yan Dingxian (晏定仙) i Lin Wenxiao (林文肖), opierając się na projektach artystycznych Zhanga Guangyu, zachowali tradycyjny makijaż. Decyzja ta z

88 Z pewnością analizę taką warto byłoby uzupełnić o rozpatrzenie problematyki związanej z jednym z nielicznych animowanych środków ekspresji o charakterze performatywnym, tj. aktorstwem głosowym (*voice acting*). Z uwagi na dystans językowy uniemożliwiający autorce wyjście poza odbiorczą intuicję, nie będzie ona analizować jednak metod reinterpretacji tradycji aktorskiej, jakie zastosowano w filmie Wana Laiminga. Należy tu jednak zaznaczyć kilka faktów bazowych: partie wokalne zostały z filmu usunięte, aktorzy głosowi odgrywają swoje role w ramach mówionych dialogów. Energicznego głosu przybierającego nierzadko szydery ton Sunowi Wukongowi użył Qiu Yuefeng. Powolny, na wpół senny głos Nefrytowego Cesarza należy zaś do aktora Fu Runshenga. Jak dostrzeżają Sean Macdonald: *Wypowiedane słowa przepelnione są archaiczną pekińską dykcją*, tamże, s. 20.

89 Słynnym jest przykład wiosła implikującej sytuację podróży wodnej bohaterów, ale warto także mieć na uwadze, że nawet najdrobniejsze niuanse okazują się nieść znaczenie narracyjne, jak np. jedwabne łąty na czarnej sukni starszej kobiety świadczą o jej szlachetnym pochodzeniu, bieżących tarapatach finansowych i aspiracjach do powrotu do sytuacji sprzedniej.

pewnością była podyktowana chęcią bezpośredniego odniesienia się do ugruntowanych znaczeń komunikacji wizualnej, jakie wytworzyły się w obrębie pekińskiej opery, ale także pozwoliła szanghajskim artystom na odcięcie się od disnejowskiego realizmu, w którym antropomorfizacja jawi się jako dominujący paradygmat przedstawienia. Myszy, lisy, słonie czy inne stworzenia ze studia w Burbank obdarzone są mimiką, tikami i drobnymi ruchami charakterystycznymi dla ludzkich mięśni, lecz same sylwetki postaci nie odwzorowują precyzyjnie anatomii ciała ludzkiego lub zwierzęcego. Mimo to widz filmu disnejowskiego rozpoznaje postaci jako realistyczne, a w konsekwencji z łatwością akceptuje je jako personifikacje znanych z rzeczywistości zachowań i motywacji. W globalnym ujęciu twórczość disnejowska stanowiła naczelną punkt odniesienia dla wszystkich artystów śledzących rozwój animacji w latach trzydziestych i czterdziestych. Wan Laiming oglądał *Królowną Śnieżkę i siedmiu krasnoludków*⁹⁰ w szanghajskim kinie, można też zakładać, że podczas pobytu w Hong Kongu miał liczne okazje do zapoznawania się z innowacjami z USA, tym bardziej, że kilka pierwszych filmów dla dzieci, które wyreżyserował w SAFS wydaje się być pod silnym wpływem disnejowskiej estetyki.

Być może jednak bardziej istotnym pozostaje fakt, iż estetycznie *Zamęt w niebie* zrywa także z Fleischerowskimi konwencjami przedstawienia, które we wczesnej fazie twórczości braci Wan stanowiły dla nich źródło bezpośrednich inspiracji. Postacie stworzone przez Maxa i Dave'a Fleischerów, jak choćby klaun Koko, Betty Boop czy pies Bimbo, nie tyle wyrastają z działań antropomorfizujących, co odwrotnie – to postaci ludzkie nabierają drobnych cech, gestów czy wyrazów twarzy, które sprawiają, że widz zaczyna postrzegać je niczym zabawne, nieco pokraczne postaci o niedookreślonej przynależności gatunkowej. W filmie *Księżniczka Żelaznego Wachlarza* postać Suna Wukonga obdarzona jest drobną sylwetką, której niezwykłość przejawia się przede wszystkim poprzez kontrast pomiędzy zwinnym, filigranowym ciałem, a dużą, nieforemną, białoczną głową obdarzoną podłużną szczęką z jednej strony przypominającą psi pysk, z drugiej zaś przywodzącą na myśl kaczy dziób. W sylwetce i sposobach poruszania się Suna z adaptacji okresu wojennego odnajdujemy podobieństwo do bohaterów zaludniających świat Fleischerowskich kreskówek (Fig.III.4).

Widz *Zamętu w niebie* akceptuje postać Suna Wukonga jako reprezentację małpy, choć rozpoznanie to przede wszystkim uzasadniają znaki odczytywane poprzez znajomość konwencji (nazwa „Król Małp” oraz operowa maska-twarz). Sun w dużo mniejszym stopniu niż jego poddani przypomina prawdziwą małpę – ich brązowe ciała (interpretowane jako pokryte futrem) pozostają odsłonięte, a człękokształtne sylwetki nie ulegają ciągłym metamorfozom. Nie przypomina jednak też człowieka – antropomorfizacja zarezerwowana jest dla Cesarza, jego doradców, ludzkimi

90 *Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937, reż. David Hand.

sylwetkami obdarzeni są także niebiańscy herosi (Nezha, Erlang) i demoniczni pomocnicy mistrza Laozi, podczas gdy Sun to postać lekko zdeformowana, pozostająca w stanie ciągłego ruchu, wibracji, które sprawiają, że jego obecność w kadrze nieraz markują jedynie smugi. Choć chudy i przygarbiony, porusza się jednak swobodnym, posuwistym krokiem. Potrafi w dowolnym momencie wyprostować się niczym struna bądź złożyć jak scyzoryk. Podczas licznych figuratywnych transformacji postać Suna często podlega skurczeniu bądź przybiera gigantyczne rozmiary. Nierzadko też całkowicie zmienia przynależność gatunkową przemieniając się w ptaka, rybę, lwa, a nawet świątynię. Trudno jest także określić wiek Wielkiego Mędrca – czasem na jego twarzy wymalowany zostaje rękami rysowników i fazistów wyraz bezbrzeżnej, dziecięcej głupoty, czasem oczy zachodzą mgłą i zmęczeniem niczym u starca, czasem zaś małpią, operową maskę wykrzywia wściekłość lub szydery śmiech, z których emanują wyłącznie emocje, a kwestia identyfikacji tożsamościowej staje się całkowicie pozbawiona znaczenia.

Jak podkreśla Alexandra Bonds, badaczka historii kostiumu szczególnie zainteresowana tradycją opery pekińskiej, o ile podstawowym rozróżnieniem, jakie należy poczynić, aby zrozumieć przebieg narracji operowej, jest identyfikacja bohaterów w ramach typów postaci, to analiza formy, koloru oraz wzorów i materiałów samych kostiumów pozostaje równie istotna dla rozumienia operowej opowieści. Sun Wukong najczęściej nosi więc zbroję, jeżeli jednak jego postać nie jest zaangażowana w walkę ubrany zostaje w szaty dworskie, w obu przypadkach na jego strojach wyszyte są symbole smoka konotujące władzę i potęgę. Co więcej, aktorzy odgrywający Małpę noszą dodatkowo futra bądź inne elementy wskazujące na przynależność bohatera do świata zwierząt. Bogato zdobione stroje świadczą o wysokiej randze bohatera, który przeistaczając się ze srogiego władcy w błazna (i z powrotem) zawsze pozostaje jednak wybitnie uzdolnionym wojownikiem. Podczas licznych i efektownych akrobacji jego szerokie rękawy i nogawki, a także pióra i inne wyszukane strojenia głowy pozostają w ciągłym, spektakularnym tańcu. W filmie Wana, Sun został jednak przyodziany niezwykle skromnie⁹¹ – prosta czapka osłania mu głowę, a zwykła apaszka, koszula w jednolitym żółtym kolorze i cętkowana, krótka spódnica zastępują tunikę, zaś spodnie niemal organicznie łączą się z płaskimi trzewikami. Animowany kostium doskonale przylega do ciała bohatera, czy wręcz stapia się z nim nie pozwalając widzowi odnieść wrażenia, że pod tą powłoką mogłaby znajdować się jakakolwiek rzeźba ciała. Poza spłaszczonym kształtem głowy nic też nie świadczy o zwierzęcym pochodzeniu postaci⁹² – Król Małp nie ma

91 Wyjątki od tej reguły są nieliczne. Poza dwoma sekwencjami, kiedy to Małpa obejmuje niebiańskie urzędy, bogato zdobiony kostium pojawia się także w scenie z pierwszej części, kiedy to na samym początku filmu Małpa powraca zwycięska na Górę Kwiatów i Owoców i witana jest przez oczekujące ją radośnie małpiątka. Wtedy czapkę Suna Wukonga zdobią charakterystyczne pióra.

92 Tu także zaznaczyć należy pewien wyjątek, jakim jest sekwencja inicjalna, która pojawia się jeszcze przed napisami początkowymi, kiedy to ze skały rodzi się Małpa – postać zwierzęca przepasana jedynie szarfą niejako „wytryska” z

nawet ogona, nie wspominając o futrze. Mimo iż Sun Wukong dwukrotnie obejmuje stanowisko na dworze cesarza (w pierwszej części głównego koniuszego, w drugiej głównego strażnika Brzoskwinowego Sadu), to tylko za pierwszym razem pozwala przebrać się niebańskim doradcom w strój dworski. Szerokie szaty są jednak na niego zdecydowanie za duże, gibka Małpa „tonie” w otchłani wytwornego kostiumu i rozbawiona nim szybko go porzuca.

Zarówno w klasycznym, jak i maoistowskim ujęciu, Król Małp nosi szaty koloru złotego, co wydaje się najbardziej znaczącym elementem przedstawienia, już tylko ze względu na fakt, iż od VI wieku tę barwę „centralną” (odpowiadającą środkowi ziemi, podczas gdy czerwień, zieleń, biel i czerń odpowiadają kolejnym kierunkom świata) uznawano za kolor cesarski. Bonds wyraźnie zaznacza, że w operze kolor żółty zarezerwowany jest dla cesarza i jego rodziny⁹³, lecz pewne odcienie złota mogą pojawiać się na strojach ważnych mędrców. Sun Wukong w tradycji stanowi wyjątek, który Bonds tłumaczy następująco: *Małpi Król nosi kolor żółty, ponieważ został wskazany jako niebiański święty przez Buddę Zwycięzcę*⁹⁴. W maoistowskiej adaptacji postać Buddy (czy choćby wybawicielki Małpy, bodhisattwy Guanyin) w ogóle się nie pojawia – nie tylko jako bohater w narracji, ale nawet jako ponadnaturalna instancja, którą przywoływaliby bohaterowie w swych wypowiedziach. W świecie maoistowskiego *Zamętu w niebie* istnieje natomiast cesarz – wbrew tradycji ubrany jest on w długie szaty utrzymane w tonacjach beżu i brązu, ma pokryte różem policzki, ubielony nos oraz drobny zarost (Fig.III.5). O ile poprzez kolorystykę i rozmiar stroju postać ta wpisuje się w dostojny typ *sheng*, to jednak brak długiej, gęstej brody (postać wyróżnia się natomiast komicznym wąsem) oraz makijaż kojarzący się raczej z postaciami zniewieściałymi⁹⁵ bądź kunktatorskimi⁹⁶, znacząco kontrastują powagę i majestat przypisywane *laosheng* (tj. mędrcom i dostojnikom). Jeżeli więc uwzględnić przekaz płynący już z tego pobieżnego przeglądu kostiumologicznego, to okazuje się, że w maoistowskiej adaptacji od samego początku jasnym jest, że jedynym praworządnym władcą tego świata jest Małpi Król, a cesarz to nieudolny uzurpator. Co więcej, wyraźnie Małpa nie zamierza reprodukcować dawnych mechanizmów władzy, zrywa z miejscem w hierarchii, jakie mogłaby jej ofiarować konwencja – postać Suna całą sobą negując ideę statusu społecznego manifestowaną poprzez strój, ten bowiem jest tylko wierzchnią warstwą ciała, powłoką konieczną dla ochrony zdrowej i zwinnej fizyczności.

Linie, które nadają cielesności figurze Suna są giętkie, sprawiają wrażenie podatnych na

wnętrza góry i wykonuje spontanicznie ewolucje na niebie.

93 Alexandra B. Bonds, *Beijing Opera Costumes. The Visual Communication of Character and Culture*, University of Hawaii Press, Honolulu 2008, s. 73.

94 Tamże.

95 Róż na policzkach charakterystyczny dla postaci kobiet, zarówno tych szlachetnie urodzonych (*qingyi*/ 青衣), jak i pięknych „kwiatów” o różnym statusie społecznym (*huadan*/ 花旦).

96 Biały nos charakterystyczny dla intrygantów z typu *jing*.

rozciągliwość, podążają za linią rysunku chmur czy smug na niebie. I rzeczywiście, Sun Wukong wykonuje płynne, okrężne ruchy, podróżując na chmurach bądź nurkując w głąb oceanu porusza się raczej po okręgach niż liniach prostych. Ciało Małpy podąża za kształtem i trajektorią obiektów, które przyciągają jego uwagę (schody prowadzące do sali tronowej) lub pełnią funkcję użytkową (chmury, które służą Małpie jako środek transportu). Spektakularność wizualna, jaką na scenie zapewnia poruszany w rytm akrobacji strój wojownika o kunsztownej ornamentyce, w filmie animowanym całkowicie zastępuje organiczna harmonia postaci i tła. Wrażenie lekkości pojawia się dzięki wtopieniu sylwetki Małpy w krajobraz niebiańskich przestworzy – dwóch wiecznie zmiennych i ruchomych, a przecież doskonale do siebie pasujących elementów. W tym zakresie postać Cesarza znów jawi się jako znacząco opozycyjna wobec dynamicznej Małpy. Jest on bowiem bohaterem statycznym, niejako przykutym do swego tronu. Nawet w scenach, w których Cesarz przemieszcza się po niebiańskich posiadłościach zasiada on w lektyce. Do samodzielnego ruchu zmuszony jest dopiero w ostatniej scenie drugiej części, kiedy to musi salwować się ucieczką z pałacu. Najczęściej pokazywany z żabiej perspektywy, nie jawi się jednak jako postać pomnikowa, ale raczej zdeformowana, groteskowa, ociążała. Linie, którymi jest wyrysowany wydają się zaś sztywne, kanciaste, niezdolne do jakiegokolwiek ewolucji czy dynamicznej transformacji.

Charakterystyczna postać Małpy wywodzi się z „Komiksowej Wędrówki na Zachód”⁹⁷ Zhanga Guangyu, tj. kanonicznej reprezentacji przygód Małpiego Króla w rewolucyjnych Chinach (Fig.III.6). Nazwisko Zhanga, wybitnego karykaturzysty i ilustratora, pojawia się w czołówkach obu części filmu w funkcji kierownika artystycznego. To jego wizja artystyczna wyrażona w politycznej *manhua* z lat czterdziestych determinowała projekty postaci filmu Wana Laiminga. Mingowski klasyk w wersji rewolucyjnej *manhua* to nie tyle adaptacja tradycyjnej opowieści, co uwspółcześniona, satyryczna wariacja na jej temat, której nadrzędnym celem była krytyka kuomintangowskich Chin oraz szerzej, świata kapitalistycznego. Zhang opracowywał serię ilustracji w wojennych latach czterdziestych, które spędził w Hong Kongu oraz Chongqing. Druk kolorowych ilustracji nie był wówczas możliwy, dlatego też po raz pierwszy zostały one zaprezentowane publiczności w 1945 roku podczas wystawy sztuki współczesnej w Chengdu⁹⁸.

Znamiennym jest wpływ kultury zachodniej na wizję Zhanga uwidaczniający się nie tylko w dynamizmie i frywolności rysunków postaci, ale także narracji komiksowej „Wędrówki na Zachód” i wizji świata stojącej za tą konkretną interpretacją Mingowskiej legendy:

W serii sześćdziesięciu obrazów Zhanga, pisma [cel pielgrzymki – dop.OB] to Demokracja. Podróżnicy

97 „Cartoon Journey to the West”/ „Xiyou manji”/ “西遊漫記”.

98 Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, University of Carolina Press, Berkeley 1996, s.121.

przemierzają Królestwo Pieniądza, symbol upadku ekonomicznego Chin; Królestwo Aiqin – ai to egipskie społeczeństwo niewolników, a qin to tyrania Qin Shihuangdi – co odnosi się do wymuszonego poboru i władzy tajnych agentów oraz szpiegów; Miasto Szczęśliwych Snów, gdzie żyje się w amerykańskim stylu dbając jedynie o własne potrzeby materialne. W końcu wędrowcy poszukujący Demokracji trafiają do rzeczywistości faszystowskiej, personifikowanej przez Hitlera, Mussoliniego i admirała Tojo⁹⁹.

W interpretacji Seana Macdonalda niezwykle istotnym jest spostrzeżenie o fenomenie multiplikacji i zdolności do transformacji Suna Wukonga jako esencjonalnej cesze tego bohatera oraz jakości wyzwalającej refleksję krytyczną w odbiorze prac Zhanga Guangyu. „Seryjność” wcieleń postaci Króla Małp okazuje się nieść przekaz ambiwalentny – z jednej strony bowiem wielość wcieleń Małpy wspiera interpretację, w myśl której figura Suna reprezentuje zróżnicowany, lecz zjednoczony lud, z drugiej zaś w sposób autotematyczny zwraca uwagę na medium, tworząc przestrzeń dla rewizji i krytycyzmu¹⁰⁰. Sean Macdonald zwraca też uwagę na ironiczny charakter prac Zhanga Guangyu, w których sparodiowana zostaje społeczna idea „Trzech Zasad” Sun Yat-sena (nacjonalizmu, ludowładztwa, dobrobytu ogólnonarodowego)¹⁰¹. Jeżeli zatem założyć, że wizja Zhanga Guangyu – zarówno artystyczna, jak i światopoglądowa – bezpośrednio manifestuje się w dziele Wana Laiminga, uprawnionym staje się poszukiwanie w filmie przejawów krytyki ideologicznej wymierzonej w dogmatyzm dominującej doktryny oraz tropów kontynuujących linię politycznej refleksji okresu wojennego, której świadomi byli przedstawiciele elit artystycznych i intelektualnych Nowych Chin. Problem potencjalnego „drugiego dna” filmu Wana Laiminga można rozwiązać jedynie w oparciu o analizę narratologiczną, a więc w bezpośrednim kontakcie z tekstem.

Projekty tła (tzw. scenografii) w animowanym *Zamęcie w niebie* są imponujące pod względem subtelnej kompozycji kolorystycznej opartej na różach, błękitach i złocie, ale także delikatności i wibracji linii oraz kształtów, które tworzą rozciągliwy, bezkresny, niebiański krajobraz. Jak zwraca uwagę Li Yi, choć w historiografii animowanej kinematografii chińskiej wkład Zhanga Guangyu w film Wana Laiminga zyskał szerokie uznanie i dogłębny opis, to rola jego brata i wieloletniego współpracownika, Zhanga Zhengyu (张正宇) pozostaje niemal zapomniana. Z badań Li Yi wynika, że to Zhang Zhengyu był autorem projektów tła, które jedynie konsultował ze starszym bratem¹⁰². Chiński badacz zwraca też uwagę na fakt, iż Zhang Guangyu,

99 Tamże.

100 Sean Macdonald, *Animation in China...*, dz.cyt., s. 37.

101 Tamże, s. 35.

102 Nazwisko Zhanga Zhengyu pojawia się dopiero w czołówce drugiej części filmu. Li Yi wspomina nieliczne źródła, w których omawiany jest podział pracy pomiędzy braćmi Zhang w toku produkcji filmu animowanego, w tym miejscu przywołuje: Li Kewei, *Danao taingong donghuapian zaoxing sheji* 《<大闹天宫>动画片造型设计》 [Zamęt w niebie. Projekty artystyczne filmu animowanego], Shanghai renmin meishu chubanshe/ 上海人民美术出版社 [Shanghai People's Fine Arts Publishing House], Szanghaj 1980; Lu Shaofei, *Zhuangshi*, 《装饰》 [Tworzenie dekoracji], „Jidacheng er gexin”/ 《集大成而革新》 [„Synteza i innowacja”] 1992, nr 4; rozmowa z Yanem Dingxianem, zob. Li, Yi, 动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成 [On Cultural Nationalism analysis of Character Performance and Design in the Animation *Havoc in Heaven*], China Academy of

będący w czasie trwania produkcji w wieku podeszłym, od 1960 roku borykał się z poważnymi problemami zdrowotnymi, a zatem rzeczywiście mógł potrzebować wsparcia nie tyle asystenta, co samodzielnego współpracownika. Li Yi nie znajduje definitywnej odpowiedzi na wątpliwości związane z udziałem braci Zhang w produkcji SAFS, pozostawiając to pytanie jako istotne dla jego dalszych planów badawczych.

Pochylając się nad tzw. *background design* należy także zaznaczyć istotny udział w pracach artystów animacji Yana Dingxiana oraz trzech pionierek filmu animowanego: wybitnej operatorki kamery Duan Xiaoxuan, Tang Cheng, pierwszej w studio reżyserki, która przy tej produkcji otrzymała status „drugiego reżysera”, a także rozpoczynającej wówczas swą pracę w SAFS, jednej z późniejszych reformatorek języka chińskiej animacji, Lin Wenxiao. Yan i Lin są małżeństwem, które przez lata pracowało w SAFS i odegrało szczególną rolę w rozwoju artystycznym szanghajskiego studia w okresie otwarcia i reform. W *Zamęcie w niebie* współpracowali przy tworzeniu i ożywianiu projektów artystycznych braci Zhang. W filmie dokumentalnym z 2005 roku, Yan i Lin mówią:

W każdej scenie przykładaliśmy szczególną uwagę do kreowanego tła i atmosfery, aby uspołnić scenę z osobowością i stylem bohaterów. Zaabsorbowaliśmy najlepszą esencję chińskiej sztuki ludowej i dodaliśmy do niej własne wyobrażenia. W rezultacie film ma specyficzny charakter. Z uwagi na fantastyczną atmosferę mitologiczną, dążyliśmy do wytworzenia kolorystycznej jedności, prostoty elegancji oraz takiego sposobu tworzenia obrazów, które byłyby bardziej „rozmyte” niż „realistyczne”¹⁰³.

Podobne cele przyświecały Duan Xiaoxuan (Fig.III.7), która w tej produkcji eksperymentowała z nowymi sposobami wielokrotnego naświetlania, tak aby w efekcie obraz błyszczał, migotał się i skrzył. Podczas produkcji przełomowego filmu *Kijanki szukają mamy*, mimo iż Tang Cheng (Fig.III.8) formalnie pełniła rolę drugiej reżyserki, to w istocie często przejmowała obowiązki pierwszego reżysera. John A. Lent i Xu Ying odnotowują również, że *mimo iż Wan Laiming jest określany reżyserem Zamętu w niebie, to najczęściej ona zarządzała realizacją, szczególnie wtedy, gdy Wan przebywał w szpitalu*¹⁰⁴. Bogactwo świadectw o zaangażowaniu i przebiegu procesu konceptualizacji oraz realizacji filmu przez Wana Laiminga wskazywałoby na pewną przesadę obecną w przytoczonym stwierdzeniu, choć jednocześnie wydaje się także, że jedyne, co z całą stanowczością stwierdzić może współczesny, zachodni badacz zainteresowany realnym udziałem kobiet w produkcji z SAFS w okresie maoistowskim, to fakt, że dysponujemy wyłącznie szczątkowymi źródłami na ten temat, a historia chińskiej animacji czeka na narrację z gatunku

Art, Huangzhou 2015 (rozprawa doktorska), s. 50.

103 Cytat pochodzi z filmu dokumentalnego, *Wan Brothers and Havoc in Heaven/ Wan xiongdi he Danao tian gong/ 《万兄弟和“大闹天宫”》*, 2004, prod. SAFS. Film opatrzony tłumaczeniem Yinghua Moore'a jest dostępny na stronie Animation Resources, <https://animationresources.org/refpack023-havoc-in-heaven-1960-1964/>, (dostęp: 15. 08. 2018).

104 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, Jackson 2017, s. 179.

herstory.

Opera Wenga-Li oraz *manhua* Zhanga Guangyu stanowią bezpośrednie punkty odniesienia dla trajektorii narracyjnej oraz wizji artystycznej filmu Wana Laiminga. Źródła ideologicznej wymowy filmu poszukiwać jednak należy w szerszej siatce nawiązań intertekstualnych, przede wszystkim odnosząc się do wzmiankowanych już przedstawień operowych, jakie wywarły ogromne wrażenie na najważniejszych przywódcach partii i narodu: premierze Zhou Enlaiu i przewodniczącym Mao Zedongu. Odpowiednie umocowanie przekazu filmu w dyskursie ideologicznym było niezmiernie istotnym wyzwaniem dla twórców filmu, rozpatrywanym zarówno w kategoriach artystycznych, jak i egzystencjalnych, na co wskazują słowa samego Wana Laiminga wypowiedziane w latach osiemdziesiątych:

Li Keruo i ja zostaliśmy poproszeni o napisanie scenariusza. Po pierwsze martwiliśmy się, czy będziemy mieć odwagę, aby przedstawić tę historię tak jak jest ona opowiedziana w książce. Wtedy była to kwestia wrażliwa. Studiowaliśmy pierwsze siedem rozdziałów „Podróży na Zachód” i wierzyliśmy, że mają one głębokie znaczenie – ujawniają ostry kontrast, jakim jest konflikt i walka pomiędzy opresorem, a uciskanymi (...). W toku wydarzeń Małpi Król dojrzewa, pomysłowo wykorzystuje swą odwagę, jest bohaterem niezłomnym, nieustępliwym, zwycięskim. Posiada cechy prawdziwej małpy, jest żywiołowym zuchwalcem. (...) Jest także troskliwy i zacny, a więc tworząc jego postać koniecznym było wyolbrzymienie pewnych aspektów i zastosowanie naszej własnej wyobraźni¹⁰⁵.

Przed Wanem Laimingiem i Li Keruo postawiono zatem ogromne wyzwanie przeniesienia mitycznej, tricksterskiej – a więc z gruntu ambiwalentnej i podważającej utarte *status quo* – opowieści w nowo zdefiniowany paradygmat narracji historycznej, która mogłaby służyć zarówno celom edukacyjnym (a więc w warunkach systemu maoistowskiego, indoktrynacyjnym) oraz sławić sztukę i kulturę Nowych Chin na świecie.

I.4. Bezpośrednie ideologiczne implikacje *Zamętu w niebie*, czyli myśli Zhou Enlaia na temat funkcji sztuki oraz roli artysty

Premier Zhou Enlai odegrał niezwykle doniosłą rolę w historii kultury XX-wiecznych Chin. W przywództwie partyjnym i rządzie odpowiadał za międzynarodowe relacje ChRL w obszarze gospodarki, polityki i kultury, jego działalność w zakresie budowania sojuszy została przedstawiona we fragmencie pracy poświęconym konferencji w Bandungu. W krajowej polityce balansował pomiędzy pełnym poparciem a subtelną opozycją przeciwko decyzjom Mao Zedonga, nierzadko wybierając drogę ustępstw i samokrytyki, dzięki czemu zachowywał pozycję w aparacie partyjnym. Nie podważając przywództwa Mao, ani jego katastrofalnych w skutkach kampanii społeczno-

105 Film *Wan Brothers and Havoc in Heaven*.

gospodarczych, posiadał jednak kontrolę nad pewnym obszarem decyzji politycznych, dzięki którym w dłuższej perspektywie możliwa była ekonomiczna restrukturyzacja maoistowskich Chin oraz zachowanie części materialnego i symbolicznego dziedzictwa w latach Rewolucji Kulturalnej. W pamięci zbiorowej Zhou Enlai stał się figurą współczującego i mądrego przywódcy, który z troską i miłosierdziem pochyła się nad każdym indywidualnym problemem, pracując dla społeczeństwa bez jakiegokolwiek wytchnienia¹⁰⁶. Na taką percepcję postaci Zhou wpływ miała opinia Denga Xiaopinga, który będąc przedmiotem wielu nagonek politycznych w czasach rządów Mao, głęboko szanował i podziwiał Zhou Enlaia. Jednocześnie Deng także sformułował spostrzeżenia ujawniające ambiwalencję polityczną Zhou¹⁰⁷. W oczach Zachodu, Premier Zhou symbolizuje wartości pojednania, otwarcia i międzykulturowego zrozumienia, w dużej mierze dzięki późniejszym świadectwom Henry'ego Kissingera¹⁰⁸. Wreszcie, o czym była już mowa, w kontekście historii filmu animowanego Premier odegrał znaczącą rolę w formalnym dowartościowaniu tej dziedziny sztuki.

Z perspektywy historyka kultury niezwykle interesującymi źródłami są ideologiczne eseje i odezwy Zhou Enlaia kierowane do kadr artystycznych i intelektualnych. Nie tylko bowiem objaśniał on w nich doktrynę, ale w dużej mierze dążył też do wytworzenia obszaru dla krytyki artystycznej, czyli tej dziedziny refleksji, którą w sposób oczywisty eliminuje system totalitarny. Działania te ograniczał oczywiście sam system, który współtworzył i popierał Zhou Enlai, dla zrozumienia *fengqi* pierwszego etapu okresu klasycznego chińskiej sztuki filmu animowanego

106 Ten wyidealizowany obraz utrzymuje się w mocy w wyobraźni zbiorowej po dziś, czego dowodzi popularność nagrodzonego licznymi chińskimi trofeami festiwalowymi filmu Li Chena *Historia Zhou Enlaia (Zhou Enlai de si ge zhoye/ 周恩来的四个昼夜)* z 2013 roku. Film opowiada o czterech dniach z życia Zhou przemierzającego Chiny w dobie klęski głodu.

107 *Bez premiera „rewolucja kulturalna” byłaby znacznie gorsza. Bez premiera „rewolucja kulturalna” nie ciągnęłaby się tak długo*, zob. Gao Wenqian, *Zhou Enlai: The Last Perfect Revolutionary*, tłum. Peter Rand, Lawrence R. Sullivan, Public Affairs, New York 2007, s. 162. *Był wówczas na niezwykle trudnej pozycji, mówił, że wielokrotnie czynił rzeczy, których nie chciał czynić. Ale ludzie mu wybaczyli, bo gdyby nie mówił i nie robił, tego co mówił i robił, on sam nie przetrwałby i nie odegrałby roli neutralizującej, co zredukowało straty. Udało mu się ochronić wielu ludzi*, Deng Xiaoping, *Answers to the Italian Journalist Oriana Fallaci*, (21. - 23. 08. 1980), [w:] *The Selected Works of Deng Xiaoping. Vol. II*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/answers-to-the-italian-journalist-oriانا-fallaci/>, (dostęp: 10.07.2018).

108 Wypracowując mapę drogową kontaktów pomiędzy USA a ChRL na początku lat siedemdziesiątych, Henry Kissinger bezpośrednio współpracował właśnie z Zhou Enlaiem. Amerykański polityk poświęcił postaci chińskiego premiera *gros* wspomnień i analiz, z których wyłania się obraz relacji pełnej szacunku i intelektualnej fascynacji, np. *W mojej sześćdziesięcioletniej karierze nie spotkałem postaci bardziej interesującej niż Zhou Enlai. (...) Mao dominował na każdym spotkaniu, Zhou stopniowo je sobą wypełniał. Pasja Mao przyniatała przeciwnika, Zhou przekonował go albo wyprowadzał w pole swoim intelektem. Mao był sardoniczny, Zhou – przenikliwy. Mao uważał się za filozofa, Zhou – za administratora i negocjatora. Mao chciał zmieniać bieg historii, Zhou wolał zgłębiać jej nurt*, Henry Kissinger, *O Chinach*, tłum. Magdalena Komorowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 250-251. Zasadniczo odmienny, mocno krytyczny, pogląd na postać Zhou prezentuje Frank Dikötter: *Choć w tych pierwszych miesiącach Wielkiego Skoku Zhou Enlai nieustannie musiał znosić pogardę i poniżenie, nigdy nie cofnął swego poparcia (...). Brakowało mu sił, by obalić swego pana, ale cieszył się poparciem pianistów i mógł się wycofać – kosztem kariery. (...) Mao Zedong był wizjonerem, Zhou Enlai akuszerem, który przekształcał koszmary w rzeczywistość*, Frank Dikötter, *Wielki głód...*, dz. cyt., s. 53.

wyduje się jednak koniecznym dostrzeżenie tej swoistej wyspy intelektualnych wahań, przestrzeni, w której refleksja mogła oderwać się od wymiaru politycznego, a skoncentrować na celach i metodach działalności artystycznej. Kampania „100 kwiatów” u swego zarania i w swych konsekwencjach miała przede wszystkim charakter polityczny, a jednak jej dynamika wpłynęła znacząco na sposoby ekspresji opracowywane w rewolucyjnych Chinach. Podobnie zwrot ku tradycji, jaki dokonał się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych poza bezpośrednim przekazem ideologicznym, niósł w sobie ożywczą dla życia intelektualnego wartość reinterpretacji wzorów kulturowych¹⁰⁹.

Komentarze Zhou do opery „Zamęt w niebie” wywarły bezpośredni wpływ na przygotowania do produkcji animowanej adaptacji „Wędrowni na Zachód”, ale jak zostało już zasygnalizowane, spostrzeżenia Premiera na temat innych oper realizowanych w omawianym okresie również oddziaływały na twórców szanghajskich. Spektakl z gatunku opery Kunqu¹¹⁰, „Piętnaście sznurów monet”, jaki obejrzał Zhou Enlai w 1954 roku, stał się przedmiotem jego rozważań z zakresu powinności, swobody i wolności artystycznej twórców z maoistowskich Chin. Opera ta zaintrygowała Zhou z uwagi na fakt, iż to przedsięwzięcie artystów z Zhejiang było pierwszą od dekad próbą przywrócenia gatunku Kunqu. W jego ocenie artystyczno-ideologicznej była to w dodatku niezwykle udana próba. Dwa przemówienia poświęcone temu spektaklowi, które wygłosił w kwietniu i maju 1956 roku określają intelektualne założenia Zhou Enlaia wobec kampanii „100 kwiatów”. Teksty te warto rozpatrywać w powiązaniu z metaforyczną koncepcją wyrażoną w tym samym okresie przez Zhou o „dwóch nogach, na których porusza się twórczość” (co oznacza konieczność świadomości artysty w zakresie osiągnięć sztuki narodowej i tendencji

109 Na tej samej zasadzie warto analizować także niektóre dzieła chińskiego kina aktorskiego tej epoki, jak np. film *Dwie siostry*, który w tym świetle ujawnia determinację do kulturowego rewizjonizmu jako obraz zanurzony w dziedzictwie. Dramat młodych aktorek z prowincji rzuconych w latach trzydziestych XX wieku na szanghajskie sceny, przybliży gatunkowy charakter opery Shaoxing, niezwykle istotną rolę w warstwie wizualnej pełnią zaś malownicze zdjęcia rozrzuconych po wsiach i miasteczkach wolno stojących scen operowych, a tradycyjna muzyka i operowa wokaliza stanowią trzon ścieżki dźwiękowej filmu, rzadko jedynie zakłócanę współczesnymi motywami ilustracyjnymi. Reżyser Xie Jin wraz ze scenarzystami Lin Gu i Xu Jin rewidują też humanistyczne koncepcje Lu Xuna, które w latach sześćdziesiątych ideologia dominująca zdołała już spetryfikować (a więc obedrzeć ze znaczeń poruszających serca i umysły odbiorców) oraz odnoszą się do postulatów emancypacji kobiet i samoświadomej twórczości krytycznej, czyniąc to wbrew uproszczonej deklaratywności nowomowy, ale poprzez konstruowanie takich napięć emocjonalnych pomiędzy bohaterkami, aby ich wybory nie poddawały się jednoznacznym osądom. Film *Dwie siostry* wyprodukowano w roku 1964, a więc tworzony był on w tym samym klimacie artystyczno-intelektualnym co *Zamęt w niebie*. O innych kontekstach filmu *Dwie siostry* zob. część I, przypisy 41, 173.

110 Typ Kunqu powstawał w okresie Dynastii Yuan (XIII-XIV wiek), aby zdominować sztukę operową w okresie od wieku XVI do początku wieku XX. Kunqu od innych gatunków odróżnia się stosowanym instrumentarium, składem małej orkiestry towarzyszącej aktorom oraz równoważnością muzyki, melorecytacji i choreografii łączącej taniec z akrobatyką. Mimo iż w schyłkowym okresie dynastii Qing tradycja Kunqu została w znacznym stopniu wyparta przez operę pekińską, to pewne charakterystyczne dla niej akty sceniczne pozostały istotnym elementem repertuaru najbardziej wyrafinowanych XX-wiecznych mistrzów operowych i tak np. Mei Lanfang (梅兰芳, 1894-1961) w czasie swych moskiewskich występów w 1935 roku wykonywał przede wszystkim partie z oper Kunqu. Zob. Tan Ye, *Historical Dictionary of Chinese Theatre*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Toronto, Plymouth 2008, s. 156-158.

sztuki zagranicznej) oraz jego przemówienia z 1961 roku wygłoszonego na konferencji poświęconej związkom literatury i filmu¹¹¹. Dyskurs Premiera dostosowuje się do wymogów ideologicznych czasów, w których prezentował on publicznie swoje myśli, wykorzystuje strategię samokrytyki, odnosi problematykę ontologii dzieła sztuki do partykularnej, ideologicznej dominanty, najczęściej zaczerpniętej z aktualnych słów lub działań Przewodniczącego Mao. Jednocześnie jego metoda krytyczna oraz pogląd na rolę dziedzictwa kulturowego oraz bieżącej twórczości artystycznej w rozwoju społeczeństwa okazują się koherentne i w swej esencji niezmiennie.

W warstwie ocen ideologicznych Premier podkreślał przede wszystkim antyfeudalny i antybiurokratyczny charakter nowej sztuki. W tym świetle postulowany przez niego paradygmat realistyczny stawał się przejawem specyficznej postawy pragmatycznej. Fundamentalną zasadą kultury maoistowskiej było tworzenie sztuki uosabiającej lud i służącej mu, wrażliwej na jego potrzeby, świadomej klasowo i bezpośrednio opowiadającej się po stronie chłopów, robotników i żołnierzy. Ten z gruntu socrealistyczny zestaw założeń generował, podobnie jak w innych krajach komunistycznych, światy przedstawione o naturze binarnej, pozbawione dramaturgicznych niuansów ewokujących odbiorczą ciekawość i procesy identyfikacji. W 1961 roku Zhou przywołując przykład kina dokumentalnego zauważał, że w kinematografii chińskiej doszło do przerostu produkcyjnego (*overproduction*): według bieżących planów powstać miało osiemdziesiąt filmów, wyprodukowano ich zaś 103, przy czym żadnego Premier nie uznawał za sukces artystyczny. *Praca umysłowa nie może być zuniformizowana, a slogany to nie sztuka*¹¹², argumentował wówczas Zhou Enlai, a czytelnik jego przemówień może odnieść wrażenie, że powraca on do swych wcześniejszych o czterech lata przemysłów o realizmie. Przekonywał wtedy, że nie wystarczy przedstawić widzowi czy czytelnikowi „z życia wziętej” opowieści o chłopach, robotnikach bądź bojownikach Ósmej Armii. Przede wszystkim zarówno konstrukcja narracyjna, jak i charakter postaci fikcyjnych, winny zmuszać odbiorcę do postawienia sobie zasadniczych pytań o społeczną funkcję przedstawionych wydarzeń i bohaterów w procesie powstawania idealnego, socjalistycznego, w perspektywie zaś komunistycznego, społeczeństwa. Sztuka może oddać ludowi sprawiedliwość dziejową wtedy, gdy nie opowiada historii zabarwionych indywidualnymi egoizmami, partykularnymi interesami czy też – posługując się maoistowską retoryką – subiektywizmem. Realizm w ujęciu Zhou jest zatem taką strategią artystyczną, która podkreśla utylitaryzm pragnień i motywacji bohaterów, odbiorcza atrakcyjność wywiera zaś dużo

111 Zhou Enlai, *Talk on the Joint Meeting of Participants in a Forum on Literature and Art, and Participants in a Conference on Film Scenarios*, (19.06.1961), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, dz. cyt., s. 331-360.

112 Tamże, s. 338, 347.

silniejszą perswazję niż schematyczne przedstawienie propagandowe.

Zhou Enlai w operze „Piętnaście sznurów monet” dostrzegał świat Chin cesarskich, w którym nie pojawia się jeszcze myśl o rewolucji w ujęciu lenińskim czy maoistowskim. Nakreślony zostaje jednak obszar, na którym może (i powinien) zrodzić się bunt – jest to pole określone solidarnością klasową, do którego akces umożliwia odpowiednia świadomość społeczna. W operze agentem owej świadomości jest urzędnik, którego troska o sprawiedliwość wprawia w ruch dochodzenie ujawniające knowania lokalnego bogacza, co ratuje przed egzekucją ubogą wdowę i jej ukochanego. Według Zhou w temacie historycznym udało się twórcom odnaleźć manifestację problemu złożonego i istotnego dla współczesnych rewolucjonistów. Sztuka, jak przekonywał, jest narzędziem transformacji myślenia, im więcej zatem bodźców i stymulantów, im więcej podchwytliwych, niejednoznacznych i ważkich pytań przemyśli widz w toku konfrontacji dzieła artystycznego z założeniami doktryny, jaką wyznaje, tym większą ma on szansę na rozwój swej własnej świadomości klasowej. Z tego też względu Zhou Enlai cenił i zachęcał twórców do sięgania po dzieła klasyki literackiej i adaptowania ich. Z jednej strony kierował się on mniej lub bardziej jawnie forsowaną koncepcją „sztuki kroczącej na dwóch nogach”, a więc zbalansowanego, jednoczesnego czerpania z artystycznego źródła inspiracji, jakim jest symboliczny rezerwuar kultury narodowej oraz zasób znaczeń i metod twórczych czerpanych z wzorów obcych kultur. Z drugiej zaś strony zwracał uwagę na konieczność pogłębionych studiów z zakresu kultury chińskiej i osadzaniu nowych dzieł przede wszystkim w kontekście osiągnięć rodzimej cywilizacji, przy czym „translacja” osiągnięć Chin epoki imperialnej w nową kulturę winna odbywać się przy poszanowaniu tradycyjnych wartości artystycznych oraz charakteru medium, w ramach którego adaptowany jest partykularny materiał, wreszcie przy służebnym uwzględnieniu potrzeb i zasad społecznych akceptowanych w Nowych Chinach¹¹³.

Świat przedstawiony opierać się może więc na fikcjonalnych wydarzeniach i postaciach, musi jednak nieść prawdę o społeczeństwie w maoistowskim rozumieniu historycznym. Co istotne, nie chodzi tu o ścisłość faktów i detali, ale o odsłonięcie prawdy o ucisku i ujarzmieniu zarówno w konfucjańskiej strukturze społecznej, jak i w relacjach pomiędzy Chińczykami a innymi narodami. Dzieło sztuki winno także prawdziwie ukazywać współczesność, nawet jeżeli tematyzuje przeszłość. A zatem opowieść o czasach minionych musi dawać wskazówki godne zastosowania w dniu dzisiejszym i przedstawiać je w zgodzie z kompetencjami odbiorczymi oraz potrzebami współczesnych widzów czy czytelników. Z tej perspektywy, według Premiera, nie wystarczy więc, aby aktor operowy znał dziedzictwo gatunku operowego, który uprawia, ale koniecznym jest, aby

113 Zhou Enlai dodawał też: *W warunkach naszego społeczeństwa, możecie odnieść sukces, tak długo jak z całych sił zmierzacie w słusznym kierunku*, Zhou Enlai, *The Talks on the Kunqu Opera...*, dz. cyt., s. 199.

poświęcał się też refleksji nad marksizmem-leninizmem oraz myślą Mao, jak i studiom nad językiem, historią, geografią czy matematyką. Tylko wtedy bowiem rzeczywiście będzie mógł on „ubrać progresywne idee w starodawny kostium”, a więc osiągnąć stan idealnej równowagi pomiędzy szacunkiem dla tradycji, a służbą współczesnemu narodowi, zmierzającego według totalnych założeń jego przywódców ku transformacji w jedną, wspólną klasę wytwórców, oddającą swym działaniem sprawiedliwość dziejową uciskanemu narodowi. Historiografia to zatem baza, źródło wykreowanej artystycznie atmosfery, fundament, na którym rozpościera się siatka społecznych, ideologicznych i kulturowych odniesień. Według Premiera treść dociera do czytelnika poprzez odpowiednio skonstruowane i przekonujące w swym charakterze postaci. Dla stworzenia wiarygodnego bohatera oraz uniknięcia narracyjnej monotonii warto więc porzucić dogmatyczną dbałość o szczegóły historyczne, przy czym niezalecane byłoby nachalne modernizowanie treści. Współczesne, rewolucyjne idee należy wyrazić w języku i formie przynależnej tradycyjnym gatunkom. Skończone dzieło poddaje się ocenie artystycznej, politycznej (naczelnym kryterium ideologicznym pozostaje pytanie o podmiot, któremu służy), społecznej (do jakiego stopnia wzmacnia świadomość klasową), a wreszcie zostaje skonfrontowane z masami, jak stwierdzał bowiem erudyta i koneser kultury klasycznej Zhou Enlai, *jeżeli ludowi dzieło się podoba, a wam nie, dlaczego oczekujecie, że to wasza opinia będzie miała znaczenie*¹¹⁴.

Zmiany zasugerowane przez Premiera względem opery pekińskiej „Zamęt w niebie” dotyczyły konstrukcji postaci i sposobów w jakie wchodziły one ze sobą w interakcje. Scenarzyści filmu opierali się na rozwiązaniach narracyjnych opracowanych przez twórców opery, nadal jednak pozostawało przed nimi wyzwanie transpozycji owych zmian w obręb medium filmu animowanego, której dokonać musieli we współpracy z rysownikami i animatorami. Rozważmy problem przeniesienia pojęcia „Król Małp uosabia prostotę ludu” w świat rysunkowej animacji w zgodzie z kryteriami określonymi przez Zhou Enlaia. Przede wszystkim należy odpowiedzieć sobie na pytanie kim jest lud w legendarnym świecie „Małpiego buntu”. Komunistyczne imaginariusz wymaga, aby lud reprezentowały masy, które wspólnie wykonują pewną praktykę dnia codziennego (najczęściej pracę fizyczną). W animowanym *Zamęcie w niebie* sekwencja przedstawiająca masowy wysiłek pojawia się już na samym początku filmu, kiedy to Sun Wukong powraca (na zasadzie *deus ex machina*) na Górę Kwiatów i Owców i przygląda się trenującym militarny dryl małpiątkom. Projekty ich postaci przypominają Króla Małp, figury są jednak znacząco mniejsze. Sun wyłania się zza wodnej zasłony ubrany w strój wywiedziony z tradycji operowej, szybkimi ruchami zrywa z siebie bogato zdobiony kostium i dołącza do swych podwładnych, aby wskazać im właściwą metodę treningu. Staje się jednym z nich, mimo iż góruje nad pozostałymi małpami rozmiarami i

114 Zhou Enlai, *Talk on the Joint Meeting...*, dz. cyt., s. 347.

sprawnością.

Jedną z sekwencji wprowadzonych przez twórców filmu w pierwszej części (a nieobecną w literackim oryginale) jest opieka nad niebiańskimi końmi, którą Sun Wukong sprawuje w cesarskiej stajni z racji przyznanego mu urzędu koniuszego (*pimawena*). W Mingowskiej powieści Sun Wukong objąwszy stanowisko zapoznaje się z rejestrami i wykazami koni, nadzoruje kancelistów, strażników i innych pracowników stajni, którzy niemal słaniają się na nogach od nadmiaru pracy przy tysiącu silnych i narowistych koni. Gdy Małpa dowiaduje się, że *pimawen* nie jest jednak stopniem istniejącym w niebańskiej hierarchii, a stanowiskiem wymyślonym przez doradców Cesarza *ad hoc*, po to tylko, aby zadowolić próżność Suna, wpada on w furję i obrażony ucieka z Nieba. Tymczasem w filmie, gdy Sun Wukong przekracza progi niebiańskiej stajni od razu z empatią uwalnia podrzędnych stajennych od natłoku biurokratycznej pracy. Przygląda się pięknym rumakom o delikatnych sylwetkach mieniących się wszystkimi kolorami tęczy i dostrzega ich zniewolenie. Wypuszcza je zatem z ciasnych boksów, aby mogły biegać i paść się na niebiańskich przestworzach, sam zaś przemienia się w chmurę skrapiającą końskie ciała lekkim deszczem. Oto prawdziwa prostota, która pozwala zrozumieć sytuację opresji i udzielić natychmiastowej pomocy uciskanym.

Wreszcie, przywołać warto sekwencję finałową drugiej części filmu, kiedy to Sun Wukong przepędza z obróconego w perzynę pałacu Nefrytowego Cesarza i jego doradców. Sekwencję tę szczegółowo analizuje Sean Macdonald porównując użyte w niej środki wyrazu z filmową ekspresją innego klasycznego filmu pełnometrażowego Jin Xi *Pawia księżniczka* (1963):

Gdy Sun Wukong przypuszcza szarżę na pałac, Nefrytowy Cesarz i pozostali przy nim doradcy skadrowani są pomiędzy nogami Króla Małp. W tym momencie dopełnia się zmiana władzy, jedyne, co zostaje Cesarzowi to opuszczenie tronu, a Sunowi kompletne zniszczenie pałacu¹¹⁵.

Znaczącą zmianę treści legendy dobitnie przekazują środki ekspresji (kadrowanie rysunku, montaż), które nie znajdują zastosowania we wcześniejszych sekwencjach. Dobitnym wydaje się także ideologiczna konkluzja dzieła, w której Sun nie porzuca swych poddanych dla niebiańskiego tronu, a ponownie stapia się w jedność ze swym ludem. Metaforycznie więc to lud (uosabiany przez Suna) przepędza popleczników feudalizmu, w walce zdobywa niezależność i samokontrolę (Fig.III.9). W chińskiej historii kultury drugiej połowy XX wieku i lat ostatnich potwierdza się zaś masowe przekonanie odbiorców o wyjątkowości filmu Wana Laiminga, zarówno jego wysokich walorach artystycznych, jak i rozrywkowych, które wspólnie sprawiają, że film ten uważnie studiowany jest na wszystkich wydziałach animacji chińskich uczelni artystycznych, ceniony przez krytyków i kuratorów, ale przede wszystkim z ogromną siłą, pomimo upływu dekad i gruntownej społecznej

115 Sean Macdoanld, *Animation in China...*, dz. cyt., s.127.

transformacji, rezonuje w kulturze masowej.

I.5. Maoistowska interpretacja *Zamętu w niebie*, czyli relacja Mao Zedonga i Suna Wukonga

W dyskursie popularyzatorskim często pojawia się spostrzeżenie jakoby wstrzymanie kinowej dystrybucji drugiej części *Zamętu w niebie* po premierze w 1964 roku wiązać się miało z obawą władzy przed łąčeniem małej rebelii z wezwaniem do obalenia Wielkiego Sternika. Wydaje się jednak, że taka rekonstrukcja motywacji ówczesnych decydentów polityczno-kulturalnych nie znajduje przekonujących przesłanek w wydarzeniach historycznych. Rudolf Wagner, który znakomicie zrekonstruował wykorzystanie postaci Suna Wukonga w propagandowym dyskursie artystycznym okresu maoistowskiego, zwięźle odnosi się w swym studium również do filmu Wana Laiminga. Jest dla niego oczywistym, że animowanego Króla Małp w istocie traktować należy jako transfigurację Mao Zedonga¹¹⁶, a więc przywódcę, a nie obiekt rebelii. W wywodach Przewodniczącego, Sun Wukong nie raz symbolizował władzę, którą Mao przypisywał bądź to indywidualnej instancji (sobie samemu), bądź zrewoltowanemu ludowi (jak choćby wezwania kierowane do hunwejbínów z uniwersytetów Pekíńskiego i Qinghua¹¹⁷). Wydaje się też, że literacko-mitologiczna postać Suna była dla Mao fascynująca i inspirująca, stąd zapewne jego żywe zainteresowanie kolejnymi adaptacjami „Wędrówki na Zachód” niezależnie od wykorzystanego medium. Nie znajdujemy źródeł świadczących o szczególnym zainteresowaniu Przewodniczącego filmem animowanym, ale można przyjąć założenie, że Mao Zedong był świadomy decyzji ministerstwa kultury podlegającego premierowi Zhou, aby pierwsza część filmu Wana Laiminga reprezentowała kinematografię ChRL na festiwalach w krajach Bandungu, Czechosłowacji i Szwajcarii. Należy też zauważyć, że pierwsze represje spadły na pracowników SAFS jeszcze w okresie poprzedzającym maj 1966, który historycy uznają za początek Rewolucji Kulturalnej. Filmy powstałe w studio w tym okresie konsekwentnie wycofywano z obiegu bez jakichkolwiek względów merytorycznych (w takim sensie, jaki mógł nadać efektom pracy i funkcjonowaniu jednostek, system maoistowski).

Jak relacjonuje Rudolf Wagner, Mao szczególnie zainteresował się operą „Sun Wukong

116 Rudolf Wagner, *The Contemporary...*, s. 143

117 Wagner cytuje wypowiedź Mao z 1966 roku: *Działacze lokalni powinni dać z siebie więcej Sunów Wukongów, którzy żywiołowo wywoływaliby rozruchy w pałacu niebiańskiego władcy*, zob. tamże, s. 204.

trzykrotnie pokonuje Demona Śmierci”¹¹⁸. Zanim jednak przywołana zostanie charakterystyka jego specyficznej pracy krytyka artystycznego (bądź sprawnego politycznego gracza wykorzystującego wydarzenia kulturalne do sterowania publicznym dyskursem), warto wcześniej przywołać fakt, iż w podstawowym dla myśli maoistowskiej eseju „W sprawie sprzeczności” (1937) pojawia się odwołanie do postaci Króla Małp. Przywołanie to służy egzemplifikacji tez stawianych przez Mao i czynione jest w charakterystycznym dla Przewodniczącego-ideologa stylu. Mnożenie barwnie ilustrujących pewne tezy analogii do mitologii oraz literatury i historii cesarstwa jest często występującą strategią dyskursywną Mao Zedonga. Niemniej, w świetle wyraźnego przywiązania Przewodniczącego do postaci Mędrca Równego Niebu, ciekawym wydaje się fakt, że w wykładzie „W sprawie sprzeczności” w figurze Suna Wukonga, Mao dostrzega schemat fałszywego rozpoznania rzeczywistości i w gruncie rzeczy sytuuje dyskursy odwołujące się do chińskiej przeszłości fantastycznej raczej w rejestrze intelektualnych miazmatów niż wartości pozytywnych. Wykładając tę tezę Mao przestrzega przed naiwnością mitologizacji, w tym miejscu właśnie czyni komentarze wobec legendy o Małpim Królu:

Jeżeli weźmiemy najrozmaitsze metamorfozy, o których mowa w mitach, jak na przykład (...) o 72 metamorfozach Sun Wu-kunga z książki „Si ju-ci” (...) to zobaczymy, że wzajemne przekształcenia się przeciwieństw w tych mitach są naiwnymi fantastycznymi przekształceniami, wytworem subiektywnej wyobraźni ludzi, powstałym pod wpływem przekształceń niezliczonych i różnorodnych realnych przeciwieństw; nie są to bynajmniej realne zmiany zachodzące w konkretnych przeciwieństwach, (...)

a dalej – w ślad za Marksem – przekonuje, że o ile mity sprawiają ludziom przyjemność, to pozbawione są realnej jedności, konkretności, jakim jest rzeczywista kondycja rzeczy i zjawisk, (...) *były to tylko jedności urojone*¹¹⁹.

W retoryce Mao z końca lat trzydziestych (a więc okresu formacyjnego dla artystów i intelektualistów aktywnych w okresie „Kampanii 100 kwiatów”) zdolność Suna do metamorfozy (jakość tak znacząca dla interpretatorów i historyków filmu animowanego), stanowi raczej dowód na fałszywość, czy może krótkowzroczność światopoglądu, jaki ukształtował „Wędrówkę na Zachód”. W czynionych przez niego na przestrzeni dekad odniesieniach do Mingowskiego bohatera wyraźnie rysuje się podziw Przewodniczącego wobec innej sprzeczności specyficznej dla Króla Małp, jaką można byłoby zidentyfikować jako sposób sprawowania władzy, którego jedną (główną) stroną byłby brutalny radykalizm, drugą zaś podległość bądź służebność (wobec mnicha Tangowskiego czy dzieci-małpiątek). Na wątku relacji Małpy i Mnicha koncentrował się

118 Warto też dodać, że operę „Sun Wukong...” można traktować jako jeden z pierwowzorów (czy raczej, znaczących punktów odniesienia w intertekstualnej siatce) innego pełnometrażowego filmu animowanego *Król Małp pokonuje Demona Zła* (1985).

119 Mao Zedong, *W sprawie sprzeczności*, [w:] *Mao Tse-Tung. Dzieła Wybrane*, tom 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1954, s. 370, 371.

Przewodniczący, gdy rzucił wyzwanie ideologom i intelektualistom, najpierw półotwarcie dyskutując z czołowym krytykiem Guo Moruo o interpretacji opery „Sun Wukong.”, co wywoływało i podsycalo konfuzję poznawczą wśród elit, po czym przeniósł oskarżycielską argumentację do dyskursu publicznego i do tak ukształtowanej metaforyki odwoływał się w czasie Rewolucji Kulturalnej¹²⁰.

W tym momencie skoncentrować się warto na pokłosisi spektaklu, jakim była dyskusja pomiędzy Mao Zedongiem, a Guo Moruo, która oddaje gęstniejącą atmosferę wokół krytyków literackich, teatralnych i filmowych, zachęcanych przez Zhou Enlaia do wyrażania osądów wykraczających poza obowiązującą linię krytyki ideologicznej. Dla uchwycenia znaczeń tej dyskusji warto jeszcze wcześniej przywołać naczelne tezy Mao Zedonga dotyczące twórczości artystycznej, jakie wyłożył, w równie słynnym co „W sprawie sprzeczności”, wykładzie o sztuce i literaturze w Yan'an w maju 1942 roku. Tekst ten uznać można za szczególnie dobitny przejaw krytyki ideologicznej, w której wartość, jaką jest walka polityczna całkowicie dominuje nad refleksjami o naturze kulturowej czy artystycznej. Jeżeli ponad dziesięć lat później Zhou Enlai twierdził „Slogany to nie sztuka”, to twórcy, których rozwój artystyczny i intelektualny kształtował się w odniesieniu do tez Przewodniczącego z Yan'an, musieli uważać przesłanie Zhou za, jeżeli nie rewolucyjne, to, co najmniej konfundujące. „Wykład yan'ański” to polityczno-artystyczny manifest okresu wojny, stworzony przez dowódcę dla wykonawców rozkazów. Cechuje go szczególna bezwzględność i bezpośredniość. Mao Zedong nie tylko bowiem przemawiał wówczas do towarzyszy partyjnych, którzy wstąpili w szeregi rewolucyjnego wojska i pod jego kierunkiem studiowali doktrynę. Na początku 1942 roku rozpoczęła się w bazach komunistów w Yan'an „kampania naprawy stylu pracy”¹²¹, której bezpośrednim impulsem były wystąpienia w prasie i poprzez *dazibao* (大字报, gazety wielkich znaków) pisarza Wanga Shiweia (王实味, 1906-1947) krytykującego hierarchię i system przywilejów, jaki skonstruowali partyjni przywódcy. W ciągu roku toczyły się dyskusje, wiece krytyki i samokrytyki, aby w 1943 roku rozpoczęły się aresztowania, tortury oraz egzekucje. Wprowadzono także system masowej inwigilacji oparty na obowiązku donosicielstwa, jaki spoczywał na każdym członku społeczności (*Jeżeli jesteś niewinny, to nie masz nic, o czym nie mógłbyś powiedzieć partii*¹²²), niemal codziennie odbywały się masowe „spotkania indoktrynacyjne”, a komunistyczną społeczność odcięto od środków komunikacji ze

120 Refleksja nad dyskursem Mao odnoszącym się do „Wędrowni na Zachód”, który pojawiał się w pismach i przemówieniach Przewodniczącego w czasie Rewolucji Kulturalnej wykracza poza zagadnienia poruszane w tej dysertacji. Znakomitym punktem wyjścia do zapoznania się z tym zjawiskiem są omówienia Rudolfa Wagnera zawarte w cytowanej już tu wielokrotnie książce *The Contemporary Chinese Historical Drama* (szczególnie s. 196-219).

121 *Rectification movement/ zhengfeng yundong/ 整风运动*.

122 Jung Chang, Jon Halliday, *Mao*, tłum. Piotr Amsterdamski, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2007, s. 249

światem zewnętrznym. Terror w Yan'anie trwał do roku 1944 i uznawany jest w historii komunistycznych Chin za pierwszy przejaw działania na masową skalę maoistowskiego systemu totalitarnego.

Przede wszystkim Mao definiował „front artystyczny”, na którym służą komunistyczni twórcy – przebiega on nie tyle na polu walki zbrojnej z wrogiem, co na polu moralnym i motywacyjnym wewnątrz mas rewolucyjnych (ludowych). Aby stać się żołnierzem na tym froncie (czyli twórcą), jednostka musi zrewidować swoją świadomość klasową, postawę społeczną¹²³, rozumienie odbiorców, pojęcie systemu pracy, a wreszcie pogłębiać studia z zakresu marksizmu-leninizmu. Problematyka odbiorców wiąże się z postulatem prowadzenia przez pisarzy i artystów oddolnej edukacji kulturalnej, zaś problem systemu pracy rozwiązuje się, gdy artyści zbliżają się do mas ludowych¹²⁴, oba te postulaty wydają się antycypować system reedukacji. Podobnie jak Premier, Mao także przykładał wagę do realizmu i uznawał wartość związków sztuki rewolucyjnej ze sztukami tradycyjnymi oraz ekspresją artystyczną spoza Chin¹²⁵. Twórczość sięgająca po inspiracje stworzone poza światopoglądem Rewolucji (tj. kultury tradycyjnej czy kultur obcych) naturalnie musi jednak służyć masom. Tym, co znacząco utrudnia ten cel jest „sektarstwo” (*sectarianism*) szerzące się wśród komunistycznych pisarzy i krytyków literackich, któremu to zjawisku Mao poświęca wiele uwagi, dając jasno do zrozumienia, że dogmatyczni teoretycy oderwani od życia mas są w istocie egzystencjalnym problemem dla rozwoju partii i nowego społeczeństwa.

Przykładem artystycznego dogmatu byłby krytykowany przez Mao postulat „podnoszenia

123 *Z indywidualnej postawy wynikają specyficzne postawy wobec specyficznych spraw. Na przykład, czy jednostka ma je wychwalać, czy też demaskować? To jest pytanie o postawę. Jaka postawa jest pożądana? Powiedziałbym, że obie. Pytanie, z kim ma się do czynienia? Istnieją trzy rodzaje ludzi: wróg, sojusznik w zjednoczonym froncie i nasi ludzie, tj. masy i ich awangarda. Wobec każdej grupy należy przyjąć inną postawę.* Mao Zedong, *Talks at the Yen'an Forum on Literature and Art. May 1942*, [w:] *Selected Works of Mao Tse-Tung. Volume 3*, Foreign Languages Press, Beijing 1965, s. 80.

124 (...) „styl masowy”. *Ale co tak to naprawdę to oznacza? Oznacza to, że myśli i uczucia naszych pisarzy i artystów winny się zlewać z myślami i uczuciami robotników, chłopów i żołnierzy. (...) Poprzez „bohatera pozbawionego sceny dla swego męstwa”, mamy na myśli, że wasze zbiory wielkich prawd nie są doceniane przez masy. Im częściej pokazujecie masom weteranów, tym mniej będą oni skłonni was zrozumieć. Jeśli chcecie, żeby masy was rozumiały, jeżeli chcecie być jednością z masami, musicie zdecydować się na przejście długiego, a czasem bolesnego procesu hartowania. (...).* Dalej Mao przywołuje własne doświadczenia z czasów młodości i używa zabarwionej totalitarnie metafory czystości: *Nie przeszkadzało mi ubranie inteligenta, bo wierzyłem, że jest czyste, ale nie ubrałbym wtedy stroju należącego do robotnika czy chłopca, bo wierzyłem, że jest brudne. (...)* [Potem stał się rewolucjonistą – dop.O.B.] *Zaczęłam czuć, że w porównaniu z robotnikami i chłopami, inteligenci, którzy nie przeszli zmiany, nie byli czysti, i z tego zrozumiałem, że to robotnicy i chłopci są najczystszymi ludźmi, nawet jeżeli ich ręce ubrudzone są ziemią, a stopy wysmarowane krowim łajnem, to byli czystszy od burżuazji, czy drobnomieszczańskich intelektualistów, tamże.*

125 Slogan Zhou o „sztuce kroczącej na dwóch nogach” znajduje swoje źródło w wykładach z Yan'an. Mao pisze: *Dzieła literackie i artystyczne czasów minionych nie są źródłem, ale strumieniem; zostały wytworzone przez naszych przodków i obcokrajowców z surowego materiału literatury i sztuki, którzy znaleźli oni w życiu ludzi żyjących w ich czasach i ich miejscach. Musimy przejść wszystko to, co najlepsze w naszym dziedzictwie literackim i artystycznym, krytycznie przyswoić to, co ubogacające i wzorować się na twórczości literackiej i artystycznej wytworzonej z surowego materiału życia naszych ludzi, naszych czasów i naszego miejsca, tamże.*

standardów artystycznych”, bowiem taka postawa skutkuje zaniedbaniem działalności, którą dziś można by określić jako popularyzatorską. Po drugie zaś to masy, ich emocje, wrażliwość i potrzeby dyskursywne oraz estetyczne winny zostać rozpoznane i zrozumiane przez twórców, podczas gdy dbałość o kunszt artystyczny odrealnia problemy, jakie sztuka powinna poruszać. Sztuka o realistycznej formie i treści może używać satyry tylko po to, aby demaskować te tradycje i grupy, które uważane są za wrogie. Ironiczne piśmarstwo Lu Xuna winno być docenione, ale nie kopiowane (warto w tym miejscu zaznaczyć, że to właśnie „yan'ański wykład” przyczynił się do petryfikacji oddziaływania dzieł Lu Xuna i ich kontestacji w dekadach post-maoistowskich). I choć satyra, łączona z krytyką i samokrytyką, jest do pewnego stopnia potrzebna, to Mao postuluje *zakaz nadużywania satyry*, natomiast nie widzi potrzeby ograniczania wypowiedzi pochwalnych, szczególnie jeżeli sławiłyby one *proletariat, Partię Komunistyczną, Nową Demokrację i socjalizm*¹²⁶.

Mao Zedong odnosił się do problematyki relacji propagandy i sztuki, bezpośrednio stwierdzając, że wszelka działalność artystyczna musi być w całości podporządkowana zadaniom rewolucyjnym wyznaczanym przez Partię. Jakakolwiek opozycja wobec tej linii uznawana jest za wyraz dualizmu, pluralizmu, czy co gorsza trockizmu¹²⁷. Nie oznacza to bynajmniej, że Mao zrównywał kryteria estetyczne z politycznymi, dopuszczał on bowiem niższą jakość estetyczną dzieł, które dobrze służą walczącemu ludowi, potępiał zaś dzieła najwyższej próby artystycznej, które służą wrogom. Umiejętność rozpoznania jakości artystycznej i odpowiednia polityczna metoda, według której działo takie się potępia, wydają się fundamentalnymi narzędziami maoistowskiej artystycznej krytyki ideologicznej. Mao denuncjował wreszcie najcięższy, jak mogłoby się zdawać, błąd czyniony przez kadry intelektualno-artystyczne, tj. wrażliwość humanistyczną:

Absolutnie nie istnieją na świecie miłość lub nienawiść pozbawiona przyczyny czy powodu. Jak chodzi o tzw. umiłowanie ludzkości, to nigdy nie istniała taka wszechogarniająca miłość, bo ludzkość podzielona jest na klasy. (...) Nie miłujemy wrogów, nie miłujemy społecznego zła, naszym celem jest ich zniszczenie. To jest zdrowy rozsądek; czy naprawdę może tak być, że nasi niektórzy pisarze i artyści ciągle tego nie rozumieją?¹²⁸

W Yan'anie Przewodniczący nie tyle stworzył więc podwaliny maoistowskiej teorii sztuki, literatury i krytyki artystycznej, co pod woalem dyskusji o pracy kadr intelektualno-artystycznych atakował przeciwników politycznych. Podobny schemat działania zastosował na przełomie lat pięćdziesiąt i sześćdziesiątych. W 1958 roku Mao interpretował operę „Sun Wukong...”:

Pielgrzym Sun nie szanuje ani prawa, ani Niebios, dlaczego nie uczycie się od niego? Jest przeciwko dogmatyzmowi, ma odwagę działać. Zhu Bajie to liberalizm, ale z pewną dozą rewizjonizmu; zawsze myśli o

126 Tamże.

127 Tamże.

128 Tamże.

tym, jak by tu przejść w stan spoczynku. Oczywiście to nie była dobra Partia [pielgrzymi jako Partia – dop.O.B.]. Byli jak Druga Międzynarodówka [z 1889], a Tang Seng nawiązuje do [Edwarda] Bernsteina¹²⁹.

W 1960 roku artyści operowi skupieni wokół urzędu w Zhejiang przystąpili do kolejnych prac adaptacyjnych nad operą interpretującą rozdział „O tym, jak Duch Śmierci – Kostucha trzykrotnie kusila t'angowskiego mnicha oraz jak ów mądry mnich rozgniewał się na wspaniałego króla małp i go przepędził”. Jak stwierdza Rudolf Wagner, tym razem adaptatorzy nie wprowadzali w treść zmian tak znaczących, jak miało to miejsce przy „Zamęcie w niebie”¹³⁰. Oś dramaturgiczna tego fragmentu „Wędrowki na Zachód” rozwija się wzdłuż konfliktów Suna z Zhu Bajie i Tangowskim mnichem. Świnia zarzuca Małpie, że przez jej upór pielgrzymi wystawieni są na głód i niekończący się trud drogi, natomiast mnich nie chce dłużej tolerować brutalności Małpiego Króla. Nie rozumie bowiem, że okrutne morderstwa, których dokonuje Sun na trzech kolejnych ofiarach (piękna dziewczyna, staruszka i starzec) to w istocie walka z demonem, który przybiera rozmaite wcielenia. Sun musi opuścić pielgrzymów i wraca do swych małpich dzieci, a mnich natychmiast wpada w sidła demona. Zhu Bajie pokornie błaga Suna o powrót i pomoc w walce, co też Wielki Mędrzec czyni.

Opera, w którą wprowadzono pewne poprawki, ponownie została wystawiona na scenach pekińskich w październiku 1961 roku. W zbliżonym okresie odbyły się premiery spektakli teatralnych i oper krytycznych wobec Mao Zedonga, m.in. „Odejdźcie z urzędu Han Ruia” Wu Hana. Podobnie jak dwadzieścia lat wcześniej w Yan'anie, Mao znów walczył z elitami partyjnymi i intelektualnymi. Jednym z bezpośrednich powodów konfliktu było zasadnicze zachwianie się jego politycznej pozycji po klęsce Wielkiego Skoku Naprzód oraz otwartej próbie podważenia jego przywództwa przez Penga Dehuaia na konferencji w Lushanie (lipiec-sierpień 1959). W tym samym też czasie Związek Radziecki ostatecznie odmówił dalszych negocjacji w sprawie dostarczenia bomby atomowej Chińczykom i odwołano radzieckich dyplomatów z Pekinu. Klęska głodu i nieludzkie warunki pracy doprowadziły do sytuacji, w której centralny ośrodek władzy musiał zacząć demonstracyjnie usuwać ze stanowisk lojalnych lokalnych działaczy (tzw. walka z „agresywnymi kadrami”). Przede wszystkim jednak na przełomie maja i czerwca 1961 roku na spotkaniu kierownictwa partii umocowany jako „Numer 2”, Liu Shaoqi, rozpoczął walkę z Przewodniczącym oskarżając centrum partyjne o popełnienie licznych, poważnych błędów i prowadzenie linii politycznej posiadającej wiele słabych stron. Grupy robocze wewnątrz partii rozpoczęły analizy raportów z terenu, tym razem jednak poszukując danych, które wykazywałyby skalę zniszczeń i tragedii, nie zaś urojone i sfałszowane statystyki.

Pod koniec dziesiątego miesiąca premier Zhou uczestniczył w Moskwie w kongresie

129 Rudolf Wagner, *The Contemporary Chinese...*, dz. cyt., s. 145.

130 Zob. tamże, s. 143-148.

radzieckiej partii komunistycznej. Przed wyjazdem czterokrotnie oglądał spektakl z Zhejiang i wreszcie zarekomendował go Przewodniczącemu¹³¹. Mimo to żaden z wiodących partyjnych dzienników nie opublikował recenzji, co mogło zapowiadać kontrowersje. Jedynym, który już na początku listopada wydał drukiem swe przemyślenia (na prośbę artystów) był prominentny działacz partyjny Guo Moruo¹³². Była to nie tyle recenzja, co poemat „Obejrzawszy >>Sun Wukong...<<”¹³³, w którym Guo pragnął podkreślić wagę i artyzm przedstawienia, jakie w jego odczuciu prezentowało stosowną linię doktrynalną, a także – w przeciwieństwie do słynnego spektaklu Wu Hana – oddawało cześć Przewodniczącemu. Analiza Wagnera wykazuje, że panegiryk Guo podąża za linią interpretacyjną legendy o Małpim Królu z roku 1958, a więc w walce sprzeczności „lud – władza” głównym wrogiem wspaniałej Małpy jest mnich Tangowski (*miłosierny dla wrogów, podły dla przyjaciół*// (...) *tyśiąc noży powinno pokroić ciało Tanga Senga na kawałki*¹³⁴), który uosabia chruszczowowski rewizjonizm wewnątrz partii chińskiej, podczas gdy krwiożerczy imperializm (postać Demona) okazuje się przeciwnikiem drugorzędny. Jak pisze Wagner:

Niestety, Guo Moruo, zbyt skwapliwie zidentyfikował „edukacyjne znaczenie” sztuki i czyniąc wszystko, co w jego mocy, aby była ona znana szerokiej publiczności, kompletnie nie trafił w sedno sprawy. (...) Rozwój historii rozsądził historyczną kanwę będącą w użyciu w 1958, stanowiącą podstawę interpretacji Guo. Ten, doskonale znając passus z 1958, próbował być posłusznym i traktował dyrektywy Mao dosłownie. Ale Przewodniczący nie był Maoistą; szybko potrafił zmieniać swoje kalkulacje¹³⁵.

W połowie listopada Mao napisał poemat pod wymownym tytułem „Odpowiedź do towarzysza Guo Moruo”, jednoznacznie podważający interpretację pisarza, a zatem kwestionujący przydatność tych spośród kadr, którzy nie dostrzegli, że roztaczający „piekielny odór” (*demonic vapors*) demon jest jednocześnie przejawem imperializmu, jak i rewizjonizmu. Mnich tangowski okazuje się być

131 Tamże, s. 151.

132 郭沫若, 1892-1978. Nazywany „poetą narodowym”, pisarz, historyk, tłumacz, absolwent medycyny. Weteran KPCh należący do niej od 1927, spędził wiele lat na emigracji w Japonii ze względu na prześladowania polityczne. Od 1949 roku pełnił wiele zaszczytnych funkcji, m.in. przewodniczącego Chińskiej Akademii Nauk. Jego liczne artykuły publikowane zarówno w prasie codziennej, jak i w periodykach naukowych czy publikacjach partyjnych silnie wpływały na kształtowanie się dyskursu krytyki polityczno-artystycznej (m.in. odegrał znaczącą rolę w słynnej kampanii krytyki sztuki „Odejdźcie z urzędu Han Ruia”). W czasie Rewolucji Kulturalnej na Guo i jego rodzinę spadły bardzo dotkliwe represje, mimo podejmowanych przez niego wielokrotnych i upokarzających aktów samokrytyki.

133 Właściwie Wagner pisze o pewnej specyficznej formie krytyki artystycznej – *yijian*, czyli tekstu udzielającego rad i wskazówek, który utrzymany jest w formie poetyckiej. Wiersz Guo nosi tytuł „Seeing 'Sun Wukong Three Times Beats the White-Bone Demon'” (tytuł oryginału „Kan Sun Wukong sanda baigujing shuzeng Zhejiang sheng shaojutuan”). Wagner cytuje wiersz Guo za „Renmin Ribao” z 1 listopada 1961 i odnosi czytelnika do angielskiego tłumaczenia w publikacji *Ten More Poems of Mao Tse-tung*, Eastern Horizon Press, Hongkong 1967. s. 29, zob. R. Wagner, *The Contemporary Chinese Historical Drama...*, dz.cyt., s.148.

134 Tamże.

135 Tamże, s. 150; Frank Dikötter przytacza pewną wypowiedź Mao z roku 1959, która mogłaby uzasadniać ironiczną konstatację Wagnera: *Reprezentuję pięćset milionów chłopów i dziesięć milionów lokalnych kadr. Najważniejsze, by być prawicowym oportunistą; musimy podtrzymywać prawicowy oportunizm. Jeśli nie przyłączycie się do mnie w ruchu na prawo, sam będę prawicowcem i sam stanę przed groźbą wykluczenia z partii*, Przemówienie Mao 5 marca 1959, cytowane w: *Mao Zedong zhuan 1949-1976*, Pang Xianzhi, Jin Chongji [red.], Zhongyang wenxian chubanshe, Beijing 2003, s. 922, cyt. za: Frank Dikötter, *Wielki głód...*, dz. cyt., s.135.

zaś jednostką wiedzioną fałszywym subiektywizmem, postacią „kroczącą kapitalistyczną drogą” (*zouzipai/ 走资派*), którą można jednak jeszcze odpowiednio poinstruować.

Krytyka poglądów Guo była w swej istocie, jak przekonuje Wagner, zakamuflowaną krytyką Partii lub tych jej działaczy, którzy nie tylko nie potrafili dostrzec nowych warunków historycznych wpływających na rozwój społeczeństwa, ale także tych, którzy próbowali zrewidować politykę Partii. W wierszu Mao wybrzmiewa znany już z rewolucyjnych adaptacji „Wędrowki na Zachód” motyw zrównania niebios z gołą ziemią. Ten rodzaj mocy, którą ujawnia Małpi Król (dużo istotniejszy od błazeńskiej zdolności metamorfozy), spleciony zostaje z rewizjonistycznym zagrożeniem:

Złota Małpa w porywie wznosi swą ciężką niczym tysiąc *jun* żerdź//
i tysiąc mil nefrytowego firmamentu zostaje oczyszczone z pyłu.//
Jeżeli dziś Sun Wielki Mędrzec jest szanowany//
to tylko dlatego, że wokół znów roztacza się piekielny odór¹³⁶.

„Piekielny odór” w dość oczywisty sposób interpretować można jako wszelkie symboliczne, komunikacyjne i polityczne manifestacje myśli rewizjonistycznych. To właśnie ta fraza powracała w chińskim dyskursie epoki Rewolucji Kulturalnej, kiedy to w sposób totalny publiczne zostało zrównane z prywatnym, a słowa Przewodniczącego Mao, stosowane przez niego metafory i chwytły retoryczne, zastąpiły wszelkie wymieniane przez członków społeczeństwa komunikaty.

Mao wstrzymał się z publikacją wiersza. Adresat, pierwszy raz zobaczył go w styczniu 1962 roku na spotkaniu Politbiura, choć wiedział, że niektórzy z działaczy partyjnych poznali jego treść już wcześniej. Prominentny pisarz natychmiast odpowiedział wierszem zwrotnym, w którym czołobitnie powtarzał za Mao nową interpretację opery. Aż do roku 1964 wiersze te cyrkulowały pomiędzy przedstawicielami partyjnej elity wprawiając jej członków w konfuzję. W międzyczasie grupa oficjeli z Zhejiang przystąpiła do kolejnej adaptacji, tym razem zrealizowany został aktorski film operowy (pod tym samym tytułem co spektakl: „Sun Wukong trzykrotnie pokonuje Demona Śmierci”), który miał oddawać przeformułowaną wizję napięć dramaturgicznych „Wędrowki na Zachód” epoki maoizmu. W 1962 roku film wszedł do dystrybucji, wydano także streszczającą film książkę z ilustracjami, zaś w 1964 roku oficjalne dzienniki przedrukowały wiersz Mao wraz z odpowiedzią Guo. Już w styczniu 1964 roku dziennik „Wenyibao”¹³⁷ rozpoczął dyskusję nad „piekielnym odorem” znów dającym się odczuć w kręgach radzieckich imperialistów i prawicowych oportunistów w rodzaju Penga Dehuaia i innych wewnątrzpartyjnych rewizjonistów.

Zarysowane tu zostały, jak się wydaje, podstawowe historycystyczne konteksty

136 Rudolf Wagner, *The Contemporary Chinese Historical Drama...*, s. 151.

137 „Literature and Art Newspaper”/ „文艺报”, magazyn wydawany trzy razy w tygodniu w Pekinie przez Stowarzyszenie Pisarzy Chińskich oraz wydawnictwo Xinhua od 1949 roku (z przerwą w latach 1966-1976).

interpretacyjne *Zamętu w niebie* Wana Laiminga. Dwuczęściowa animowana adaptacja drobnego fragmentu „Wędrówki na Zachód” jest wytworem działalności tak artystycznej, jak i ideologicznej. W ramach obu tych dyskursywnych dziedzin twórcy z SAFS musieli rozważyć specyfikę medium, czyli „przetłumaczyć” silnie zakorzenione w dyskursach wysokich i popularnych figury retoryczne, metafory i alegorie, jakie ewokuje w kulturze chińskiej ów wyjątkowy pierwowzór. W wymiarze artystycznym poszukiwali takich środków wyrazu filmowej animacji, które pozwoliłyby na przywołanie oczywistego rezerwuaru znaczeń, symboli i konwencji narracyjnych wykształconych w tradycyjnej sztuce operowej. W wymiarze ideologicznym zaś, twórcy musieli uwzględnić zarówno kryteria wiążące poetykę opowieści fantastycznej z zalecaną doktrynalną praktyką poszukiwania sensu sztuki w życiu codziennym mas, jak i te o charakterze utylitarnym (służba ludowi, świadomość klasowa manifestująca się w dziele etc.), które pozornie szerokiemu obszarowi działalności artystycznej wyznaczają w gruncie rzeczy bardzo wąskie granice ekspresji.

Oba wymiary łączą się zaś z charakterem kolejnego wyzwania, jakie stało przed artystami, czyli przekonującego i (adekwatnego dla każdego z nich) wartościowego usytuowania nowego dzieła w istniejącej bogatej siatce odniesień intertekstualnych. W kategoriach sztuki artystycznej trudno mieć jakiegokolwiek wątpliwości, że Wan Laiming, Tang Cheng, Yan Dingxian, Lin Wenxiao, Duan Xiaoxuan, bracia Zhang Guangyu i Zhengyu oraz inni pracujący przy filmie realizatorzy, stworzyli film unikatowy, a także przełomowy w szerszej perspektywie dziedzictwa chińskiej kinematografii. Polityczny wymiar filmu określić można w bezpośrednim kontakcie z tekstem, tj. w toku analizy narratologicznej. *Zamęt w niebie* reinterpretuje tradycyjny schemat fabularny, ale też tradycję pojmowania narracji artystycznej jako alegorycznej opowieści o współczesności, aktualizującej się w odniesieniu do nurtów intelektualno-politycznych rządzących epoką. Na początku lat sześćdziesiątych ideologiczni krytycy koncentrowali się na koncepcjach realizmu i utylitaryzmu zawartych w dziele, specyficznie przedstawienia pojęcia władzy, walki rewolucyjnej oraz dyskredytacji indywidualizmu. W procesie analizy ujawni się konstrukcja dramaturgiczna, ustanowione w jej ramach dynamiczne relacje zachodzące pomiędzy bohaterami a światem przedstawionym oraz przyjęty przez twórców i dekodowany przez odbiorców zasób symboli ideologicznych. W ten sposób postawić można zasadnicze dla tej pracy pytanie o stopień kompatybilności pomiędzy opowieścią filmową, a modelem ekspresji pożądanym w systemie maoistowskim..

II. Podążając za Demoniczną Małą: analiza narratologiczna

Proponowana poniżej analiza narratologiczna poprowadzona w duchu koncepcji Ricka Altmana ma doprowadzić do określenia poziomu zideologizowania filmu *Zamęt w niebie*, tj. określenia sposobu działania mechanizmów transmitujących treści zgodne z doktryną oraz sposobu maskowania tych treści przed widzom, tak aby proces indoktrynacji przebiegał w sposób przezroczysty, nie wywołując zbędnych wahań, ani tym bardziej buntu. Przystępując do analizy filmu animowanego należy wziąć pod uwagę fascynujący potencjał animacji do wytwarzania tzw. „artystycznej kontrabandy”. Historia rozmaitych animowanych kinematografii wskazuje, że w obrębie tej gałęzi sztuki filmowej, którą decydenci oraz główny nurt krytyki zwykł traktować jako infantylną bądź edukacyjną rozrywkę dla dzieci, twórcy filmowi w skrytości niszy często wchodzili w rolę krytyków systemu operujących aluzjami, metaforami, niedopowiedzeniami, które oddziaływały na widzów poszukujących wentyla wolności. Antycypowany ciężar propagandowy filmów realizowanych w Związku Radzieckim i innych państwach Układu Warszawskiego czy USA epoki maccartyzmu często okazuje się zaskakująco ulotny, a treści tworzone w warunkach silnej presji politycznej przejawiają zdolność subwersji. Spostrzeżenie to stanowi przedślad towarzyszący badaczom filmu animowanego, który skonfrontowany z wiedzą o totalitarnych realiach życia i twórczości w maoistowskich Chinach musi zostać odpowiednio przeformułowany. Interesować nas będzie zatem nie tyle pytanie w jaki sposób chińscy artyści animacji w latach sześćdziesiątych „przemycali artystyczną kontrabandę”, ale to, czy można zaobserwować ich wysiłki zmierzające w takim kierunku. Jeżeli dostrzec będzie można artystyczne pole wahań bądź sugestie odstępstw doktrynalnych, to nadal należy podchodzić do takich spostrzeżeń z rezerwą i – w duchu krytyki ideologicznej – nieustannie zadawać pytania o to komu odstępstwa te służą i jaką posiadają wartość społeczną, innymi słowy: czy mamy do czynienia z rewizjonizmem, czy zaś z eskapizmem.

II.1. Główne założenia teorii opowiadania Ricka Altmana

Opublikowaną w 2008 roku w Stanach Zjednoczonych (i nieprzetłumaczoną dotąd na język polski) książkę „A Theory of Narrative” na gruncie polskim zaprezentowała Alicja Helman¹³⁸. Altman przedstawia niezwykle koherentną metodę i – jak udowadnia w toku gruntownych analiz dzieł europejskiego kanonu literackiego, jak m.in. „Pieśń o Rolandzie”, „Odyseja”, „Pani Bovary” czy „Szkarałatna litera” (a więc tekstów, do których „przywarły” pewne usankcjonowane przez literaturoznawczą tradycję schematy interpretacyjne) – ożywczą intelektualnie. Rewidując relacje pomiędzy tekstem a odbiorcą, nie tyle stwarza od nowa podmiotowość odbiorcy, co wyposaża go w

138 Alicja Helman, *Teoria opowiadania Ricka Altmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 46-59.

poręczne narzędzia krytyczne, uzmysławia dynamikę procesów, w których podążający za tokiem akcji „traci on z oczu” manipulacje dokonywane przez instancję autorską na poziomie konstrukcji bohaterów i ich relacji ze światem przedstawionym. Dynamika relacji bohater/świat tekstu jest według Altmana determinująca dla procesu absorbowania i dekodowania narracji oraz identyfikacji czytelnika ze światem tekstu. Sprawia, że czerpie on z tej interakcji emocje oraz przeżycia intelektualne i estetyczne. Jak pisze Alicja Helman,

Nie sposób (po doświadczeniach postmodernizmu zwłaszcza) wyobrazić sobie, iż można by pisać o opowiadaniu, akcji, bohaterach etc. w taki sposób by czytelnik nie natknął się na to, co już zostało napisane i to po wielokroć. Altman jest tego świadomy, ale z kolei lekcja strukturalizmu, którą przeszli badacze jego generacji, przypomina o tym, że elementy jednej całości, wyjęte z niej, złożone lub ułożone w nową całość, nie są tożsame ani takie same. Altman rozbudowuje terminologię, co nie znaczy, że po prostu proponuje nowe nazwy dla obiektów i działań stanowiących przedmiot badań. Buduje odmienne struktury i inne systemy relacyjne. (...) jego koncepcje i modele prowokują do natychmiastowego posłużenia się nimi. Są – jeśli można tak się wyrazić – gotowe do użycia.¹³⁹

Ten teoretyczny *ready-made* rzeczywiście prowokuje do jak najszybszego zastosowania, tym bardziej, że postulowany przez Altmana zasięg wykorzystywania jego teorii nie ogranicza się bynajmniej do literatury. Jedną z kluczowych, dłuższych analiz poświęconą jest malarstwu Petera Bruegla¹⁴⁰. Altman mimo iż przykłada uwagę przede wszystkim do kanonu literackiego, to częstokroć odwołuje się także do przykładów filmowych oraz architektonicznych, a w konkluzji kreśli niezwykle szerokie pole możliwych zastosowań swej koncepcji. Potencjalna wszechobecność narracji i jej siła oddziaływania na jednostkę uczestniczącą w rozmaitych formach wspólnot symbolicznych, mogłaby zostać zbadana w odniesieniu do konstrukcji i warunków funkcjonowania rzeczywistości społecznej i politycznej czy religijnej organizacji świata.

Konstruowana przez niego definicja opowieści zasadza się na trzech podstawowych obszarach: **materiał opowiadania** (akcja i postać to instancje uaktywniające narrację, przy czym już tutaj zaznacza się potrzeba zaistnienia pewnej czytelniczej kompetencji, tj. zdolności do abstrakcyjnego pojmowania realizmu, a więc rozpoznawania – „memoryzowana” – postaci ciągle się aktualizującej jako sobie tożsamej w toku zmiennej akcji), **aktywność narracyjna** (narracja jest zlokalizowana na poziomie diegetycznym dzieła, a czytelnik może uruchomić dwa procesy poznawcze – następowanie po sobie, *following* i usytuowanie, *framing* – w ramach których jednocześnie śledzimy i podążamy za rozwojem wydarzeń, jak i rozumiemy granice i fazy tekstu, jakimi mogą być początek, kulminacja, zakończenie), **aktywność czytelnika** (*narrative drive*, nastawienie czytelnika traktującego tekst jako narrację; omawiając ten element definicji Altman

139 Tamże, s. 58.

140 Wagę postulatu szerokiego spektrum aplikacji uwzględnił także wydawca książki Altmana, który umieścił reprodukcję obrazu „Zabawy dziecięce” (1560) na okładce.

przywołuje Michaela J. Toolena: *Narracja jest postrzeganą sekwencją nieprzypadkowo połączonych wydarzeń*¹⁴¹). Tak zdefiniowana narracja tekstu staje się przedmiotem analizy uprawianej w ramach trzech podejść: retorycznego, typologicznego i transformacyjnego. Podejście retoryczne ma w istocie charakter inicjalny, na tym etapie dochodzi do rozpoznania relacji pomiędzy czytelnikiem i tekstem. Podejście typologiczne zakłada rozpoznanie organizacji tekstu, uzupełnia analizę prowadzoną w ramach podejścia retorycznego. Podejście transformacyjne nakazuje skupić uwagę na sposobach transformacji narracji i jej znaczeń, co ułatwiają metody „mappingu” różnic występujących w obszarze tekstu oraz tworzenia matryc transformacyjnych i typologicznych.

Materiałem poniższej analizy są dwie części filmu *Zamęt w niebie*, czas trwania pierwszej części (premiera w 1961 roku) to czterdzieści dwie minuty, część druga (1964) trwa zaś sześćdziesiąt sześć minut. Mimo iż współcześnie obie części wyświetlane są łącznie, to każda z nich winna zostać poddana osobnej analizie. Analizy te wykażą, że części filmu oparte są na bliźniaczej konstrukcji narracyjnej. Znajomość części pierwszej w oczywisty sposób ułatwia podążanie za narracją części drugiej – dotyczy to nie tylko stopnia poinformowania odbiorcy o bohaterach i problemach, o których film opowiada, ale także wspomaga widza w procesie „orientowania się” na mapie wydarzeń.

II.2. Organizacja materiału opowiadania w *Zamęcie w niebie*

Stosunkowo rzadko filmy realizowane w klasycznym modelu SAFS uruchamiają procesy narracyjne jeszcze przed pojawieniem się napisów początkowych. Czołówki SAFS są niezwykle charakterystyczne – przede wszystkim eksponowana jest w nich nazwa studia oraz rok produkcji, napisy pojawiają się na konwencjonalnych, kolorystycznie jednolitych tłach (alternatywą jest chwyt umieszczania napisów początkowych na samoistnie przewracających się kartach książek), kaligrafia napisów nawiązuje do estetyki prezentowanego filmu, podawany zasób informacji o twórcach jest zaś szczegółowy – w związku z tym sekwencje napisów początkowych trwają kilka minut. *Zamęt w niebie* stanowi znaczący wyjątek w tym zakresie. W części pierwszej dochodzi bowiem do usytuowania narracji niejako „pomiędzy” napisami początkowymi. Najpierw oczom widza ukazuje się nazwa szanghajskiego studia, po czym oglądamy niespełna minutową sekwencję sytuującą narrację na poziomie symbolicznym. Wtedy dopiero na tle niebiańskiej scenerii pojawia się czołówka uwzględniająca wszystkie istotne departamenty zaangażowane w realizację filmu. Tym

141 Rick Altman, *A Theory of Narrative*, dz. cyt., s. 18.

fragmentom towarzyszy charakterystyczny motyw muzyczny skomponowany przez Wu Yungchi (吴应炬).

Ukonkretnienie przestrzeni i bohaterów opowieści (wspólnych obu częściom filmu) następuje dopiero po „zerowej sekwencji inicjalnej” i domknięciu napisów początkowych. O owym „zerowym” usytuowaniu mowa już była we fragmencie rozważającym graficzny projekt postaci Małpiego Króla (kwestia stroju). Jest to bowiem jedyny moment w filmie, w którym choć Sun Wukong przyjmuje zwierzęcy wizerunek, to jednak jawi się jako postać nadprzyrodzona. Pierwszym kadrem, jaki pojawia się przed oczami widza jest kłębowisko chmur, spomiędzy których wyłania się zarys niebiańskiego pałacu. Czarne tło i chmury malowane ciemnoniebieską barwą sprawiają, że pałac wydaje się miejscem groźnym i nieprzystępnym. Wertykalny ruch kamery w dół kierunkuje spojrzenie widza na granitowy, kanciasty szczyt Góry Kwiatów i Owoców. Sun Wukong wydostaje się z jej wnętrza z wigorem i pełną spontanicznością, wizualna eksplozja, jaka rozsadza skałę, zbiega się z mocnym, muzycznym uderzeniem. Król Małp wzbija się do góry, po to tylko, aby nieustannie zmieniać trajektorię lotu. Dryfując po niebie swobodnymi ruchami rozpędza chmury (Fig.III.10).

Widz rozumie, że czasoprzestrzenne warunki opowieści mają legendarny, mityczny charakter oraz rozciągają się pomiędzy wyobrażeniem niebios i ziemi. Podstawowe dychotomie zostają wyraźnie nakreślone: niebo/ziemia, góra/dół, ciemność/jasność, gęstość/przejrzystość, ciężar/lekkość. Pustka wyzierająca z bram niebiańskiego pałacu kontrastuje z żywiołowością uosabianą przez Małpę zdolną rozsadzić wnętrze góry. Mimo iż Sun Wukong pochodzi „z nizin” to natychmiast rozpoznajemy, że posiada on ponadnaturalne predyspozycje, których brak Niebiosom. Sekwencja inicjalna części drugiej nie niesie tak mocnego, symbolicznego przekazu. Rozpoczyna się od tradycyjnie skomponowanych napisów początkowych, po których na ekranie pojawiają się obrazy delikatnych, harmonijnie kłębiących się obłoków. Pierwsza scena konfrontuje widza z tokiem wydarzeń wprowadzanych na zasadzie *in medias res* – oto do centrum kadru zbliża się dworski orszak, który prowadzi Cesarza na ucztę i występ niebiańskich tancerek.

Diegeza, ukonkretniona po napisach początkowych w obu częściach, jest tożsama. Rozciąga się wzdłuż osi góra (Niebo) – dół (królestwo Małp na Górze Kwiatów i Owoców). Na poziomie porównania obu części ma ona charakter alternacyjny, jeżeli chodzi o postaci i scenerię, ale przebiega według tego samego schematu rozwoju wydarzeń: 1. pojawienie się przywódcy (Król Małp wyłania się zza zasłony wodospadu; Nefrytowy Cesarz usadowiony w lektyce wyłania się zza zastępu niebiańskich dwórek), 2. udział przywódcy w zbiorowym wydarzeniu (Król Małp dołącza do szermierskiego treningu małp-żołnierzy; Cesarz zatrzymuje orszak, aby oglądać występ tancerek), 3. zakłócona harmonia (Król Małp łamie miecz i za namową starca postanawia pozyskać

nową broń z arsenału Króla Smoków; cesarskie rozrywki zakłóca pojawienie się boskiego Generała Li Jinga informującego o zuchwalstwie i niesubordynacji Małpy mieniającej się oficjalnie Mędrce Równemu Niebu, Cesarz musi podjąć decyzję jak dalej postępować z Sunem). Sceny te charakteryzuje bogata ornamentyka projektów scenograficznych Góry Kwiatów i Owoców oraz Nieba, a także znaczna liczba występujących w nich postaci-podwładnych, pozostających w ciągłym, choreograficznie zorganizowanym ruchu (ten fakt bezpośrednio ujawnia operową proveniencję dzieła).

Tekst staje się materiałem narracyjnym wtedy, gdy w usytuowanej (określonej ramami czasu i przestrzeni) rzeczywistości przedstawionej pojawią się bohaterowie i zaczną wchodzić ze sobą w interakcje. Dynamiczne relacje między bohaterami, a także bohaterami i światem, który zapełniają, stanowią dla Ricka Altmana bodziec do wszczęcia działań związanych z analizą narratologiczną. Interakcja bohaterów oparta o relacje jest kategorią szerszą niż rozwój fabularny. Naturalnie, fabuła daje wyraz akcji, ale przecież proces rekonstrukcji fabularnej to czynność wtórna, której celem jest zrekapitulowanie sprawności konstrukcyjnej twórcy i finezji w translacji indywidualnej wyobraźni na materiał artystyczny. Altman nie neguje ważkości specyfiki medium, wręcz przeciwnie, mówi on: *Forma dyktuje akcję, nie odwrotnie*¹⁴². Wydaje się, że przede wszystkim dąży on jednak do podkreślenia roli w rozwoju narracyjnym zjawiska synergii pomiędzy postaciami (abstrakcyjnymi figurami retorycznymi, których rozwój i różnorodną kondycję obserwujemy i przeżywamy w ramach opowieści) a diegezą, z której rodzi się akcja. Gdyby rozpatrywać wprowadzenie do *Zamętu w niebie* (sekwencja „zero” oraz trening zakończony decyzją o wyprawie do Króla Smoków) z konwencjonalnej perspektywy, w której akcję inicjuje ujawnienie się schematu „wzrostu i upadku” lub „pojawienia się problemu”, to wyznaczenie toku akcji możliwe byłoby dopiero w momencie, gdy Król Małp łamie swój miecz, a czytelnik nastawiałby się na opowieść o pokonywaniu kolejnych przeciwności przez Suna Wukonga. Tymczasem w ramach analizy Altmanowskiej możliwe jest stwierdzenie, że *Zamęt w niebie* już od samego początku filmu jest opowieścią o żywiołowej Małpie, która bez jakichkolwiek zahamowań porusza niebo i ziemię. W obu ujęciach pozycja Króla Małp w świecie przedstawionym jest zasadniczo różna, przy czym analiza ewokująca tropy żywiołowości, siły, spontaniczności czy brawury, wydaje się bliższa rozumieniu celów artystycznych maoistowskich twórców.

Pojęcie następstwa w ujęciu Altmanowskim oznacza zdolność odbiorcy do organizowania narracji (tworzenia wzorów narracji, *following-pattern*) w ramach segmentów (*following-unit*), które zachodzą po sobie dzięki specyficznym przejściom – modulacjom, określanym przez Altmana w ramach trzech kategorii: modulacji metaforycznych, metonimicznych i hiperbolicznych.

142 Tamże, s. 40.

Wszystkie one zostaną omówione w kolejności w odniesieniu do konkretnych przykładów zaczerpniętych z obu części *Zamętu w niebie*. Zrozumienie charakteru występującego w tekście wzoru narracji (linearnego, cyrkularnego, zygzakowatego) jest kluczowe dla uaktywnienia podejścia typologicznego. Podejście to oznacza określenie systemu ogniskowania narracji, co pozwala na wejście w obszar dekodowania symbolicznego (rozpoznawanie statusu i treści znaczących elementów fabularnych w odniesieniu do realiów tekstu oraz konwencji wynikających ze specyfiki konkretnego medium). Klarownie zarysowany wzór rozwoju narracji ujawnia takie wątki, motywy i chwytły, które w sobie właściwy sposób eksponują czas opowiadania, motywacje psychologiczne bohaterów tekstu i mechanizmy progresji narracyjnej. Segment niesłusznie mylony jest z sekwencją – wprawdzie może być ona autonomicznym segmentem, ale definicja segmentu jest szersza niż sama tylko montażowa operacja organizująca materiał filmowy. Altman zwraca także uwagę na mylne utożsamianie procesu śledzenia następstw narracyjnych z analizą podążania za punktem widzenia, takie podejście jest adekwatne jedynie w odniesieniu do niewielkiej w istocie grupy tekstów, w których występuje instancja będąca nośnikiem punktu widzenia.

Z uwagi na heterogeniczność tekstów kultury Altman nie przedstawia jednego, obowiązującego schematu konstrukcji segmentu. Zaznacza jednak, że do wyznaczenia segmentu konieczne jest zaobserwowanie ciągłego, nieprzerwanego żadną modulacją podążania za bohaterem (ewentualnie tożsamą grupą bohaterów). Zmiana podmiotu obserwacji skutkuje przejściem do nowego segmentu. Istotny jest jednakże fakt, że w obrębie segmentu winno dojść do znaczącego przewartościowania dynamiki interakcji oraz zmiany w kondycji przedmiotu zainteresowania odbiorcy (w sensie warunków fizycznych i psychologicznych). Opowieść o buncie w niebie niemal w całości koncentruje się i podąża za postacią Suna Wukonga. Jeżeliby ortodoksyjnie traktować warunek zachodzenia zmiany podmiotu obserwacji jako konieczny do wyznaczenia nowego segmentu, obie części filmu można byłoby zamknąć nawet w dwóch bardzo obszernych, segmentach. Wydaje się, że takie podejście nie przyniosłoby ciekawych rezultatów analitycznych, bowiem doszłoby do redukcji znaczących niuansów określających relacje Króla Małp z innymi bohaterami.

Interakcje w jakie wchodzi Sun Wukong często budowane są na zasadzie jednoczesnej reprodukcji i wariacji. W obu częściach Małpa wchodzi ze swoimi antagonistami w niemal te same interakcje odbywające się w tych samych przestrzeniach, ale za każdym razem, na skutek wydarzeń, które w skali całego tekstu należałoby określić jako niewielkie, znajduje się w nowej pozycji, stawia innego rodzaju żądania, a także musi poszukiwać nowych rozwiązań. Dlatego też w toku niniejszej analizy segmenty wyznaczane są następująco: (1) podział na segmenty zachodzi tam, gdzie w sposób oczywisty dochodzi do zmiany podmiotu obserwacji (pojawia się nowy

bohater/ nowa grupa bohaterów, którzy wyznaczają kierunek interakcji w nowym segmencie), (2) podział na segmenty zachodzi tam, gdzie przedmiot obserwacji jest formalnie tożsamy, ale w istocie identyfikowany w ramach odmiennych już wartości (obserwujemy zasadniczą zmianę w jego kondycji). Oznacza to, że sytuacja przedmiotu obserwacji (wewnętrzna i zewnętrzna) w konsekwencji zmian zachodzących w finale poprzedniego segmentu stała się fundamentalnie, egzystencjalnie odmienna (np. Małpa-Zwycięzca, która ostatecznie ponosi klęskę swoje funkcjonowanie w nowym segmencie rozpoczyna od pozycji bohatera całkowicie pokonanego, uwięzionego, skowanego).

W toku analizy segmentów opowiadania obu części filmu *Zamęt w niebie* możemy otrzymać następujący schemat podziału na segmenty, który ukazuje systemową (mieszaną) strukturę tekstu (o czym będzie jeszcze mowa):

S – podmiot, P – predykat

Część pierwsza (1961 rok)

segment 0 „Ekspozycja”, system dwuogniskowy, modulacja hiperboliczna

Cesarz-Niebo (S1) pojawia się (P1) --> Małpa-ziemia (S2) pojawia się (P1)

modulacja: napisy początkowe; nowa sekwencja w zupełnie nowej scenarii

segment 1.1 „Broń”, system jednoogniskowy, modulacja metaforyczna

Małpa (S1) traci broń (P1) --> Małpa (S1) zdobywa nową broń (P2)

modulacja: podobieństwo graficzne: kształty i kolory wody oraz nieba

segment 1.2 „Nieufność/knowania”, system jednoogniskowy, modulacja metaforyczna

Cesarz (S1) ulega namowom i zaprasza Małpę (P1) --> Cesarz (S1) nakazuje śledzić Małpę (P2)

modulacja: następstwo czasu: widzimy Małpę dosiadającą chmury, cięcie do: Cesarz zleca inwigilację, cięcie do: tymczasem Małpa dociera na chmurze do stajni

segment 1.3 „Wyzwolenie i destrukcja”, system jednoogniskowy, modulacja metaforyczna

Małpa (S1) robi porządki w stajni (P1) --> Małpa (S1) obraca stajnię w perzynę (P2)

modulacja: następstwo czasu: Małpa niszczy żerdzią mury stajni i odlatuje; cięcie do: schody dworu królewskiego w pełnym planie, słychać głos jeszcze niewidocznej postaci: „Panie, stało się coś okropnego!”

segment 1.4 „Walka”, system jednoogniskowy, koniec

Małpa (S1) przyjmuje tytuł Mędrca (P1) --> Małpa (S1) doprowadza Niebo do odwrotu (P2)
w ramach tego segmentu przede wszystkim oglądamy sekwencję walki z kolejnymi niebiańskimi herosami (w tym z Nezżą)

Część druga (1964 rok)

segment 2.1 „Zaproszenie”, system dwuogniskowy, modulacja metaforyczna¹⁴³

Cesarz (S1) wysyła zaproszenie (P1) --> Małpa (S2) akceptuje zaproszenie (P1)

modulacja: następstwo czasu: Taibai i Król Małp na Górze Kwiatów i Owoców portretowani w zbliżeniach, brak aranżacji muzycznej; cięcie do: Taibai i Król Małp stoją na szczycie niebiańskich schodów, kompozycja monumentalna, ujęcie z żabiej perspektywy, ścieżka dźwiękowa oparta na operowym motywie muzycznym (naczelnym temat muzyczny filmu).

segment 2.2 „Brzoskwinie”, system jednoogniskowy, modulacja metonimiczna

Małpa (S1) obejmuje pieczę nad brzoskwiniami (P1) --> Małpa (S1) rujnuje brzoskwińowy bankiet (P2)

modulacja: przejścia dyktowane percepcją Małpy: pijana Małpa niezgrabnie siada na chmurze, która dryfuje po jasnym niebie, cięcie do: pijana Małpa dryfuje na chmurze po ciemnym niebie

segment 2.3 „Pigułki nieśmiertelności”, system jednoogniskowy, modulacja metonimiczna

Małpa (S1) błąka się pijana po niebie (P1) --> Małpa (S1) zregenerowana wraca do domu (P2)

modulacja: Małpa zrywa się do lotu, pikuje, cięcie do: scenografia Góry Kwiatów i Owoców, ruch kamery wertykalny do dołu, podekscytowane małpiątka oczekują Króla przy wodospadzie, zatrzymany ruch kamery, nagle z prawej strony kadru pojawia się Małpa, zrzuca z pleców worek wypełniony dobrami skradzionymi z sali bankietowej

segment 2.4 „Zemsta”, system dwuogniskowy, modulacja metaforyczna

Dwór cesarski (S1) pragnie zemsty (P1) --> Małpi ród (S2) pragnie zemsty (P1)

modulacja: podobieństwo graficzne: przed okrągłą twarzą Generała Li łopocze jego sztandar, płynne cięcie do: Góra Kwiatów i Owoców okrążona wojskami niebiańskimi, płynne przejście do:

143 Segment ten składa się z dwóch obszernych, wyraźnie rozdzielnych sekwencji. W toku inicjalnej sekwencji w Niebie, Cesarz traci spokój ducha na wieść o nowych przynianiach Małpy i odzyskuje go podejmując decyzję o kolejnej próbie przekupienia urzędem Króla Małp. Po konwencjonalnym wyciemnieniu akcja przenosi się na Górę Kwiatów i Owoców. Integracja obu sekwencji w jeden segment wydaje się działaniem pragmatycznym, bowiem koncentrującym uwagę na próbie omotania Suna-wcielenia ludu niebiańskimi intrygami.

łopocze sztandar Wielkiego Mędrca Równego Niebu

segment 2.5 „Bitwa”, system dwuogniskowy, modulacja metonimiczna

Cesarz (S1) przegrywa (P1) --> Małpa (S2) przegrywa (P1)

modulacja: kierunek spojrzenia Małpy: zbliżenie na twarz Małpy wpatrzonej w przestrzeń pozakadrową, złorzeczącej niewidocznym postaciom; cięcie do: Małpa przywiązana do pala, wpatrzona w przestrzeń pozakadrową, kamera podąża za spojrzeniem Suna i odkrywa naszym oczom Cesarza i jego generałów.

segment 2.6 „Eliminacja”, system dwuogniskowy, koniec

Cesarz (S1) chce wyeliminować Małpę (P1) --> Małpa (S2) chce wyeliminować Cesarza (P1)

Sekwencje nieudanej egzekucji Małpy i przegnania Cesarza z pałacu.

II.3. Problematyka modulacji

Dostrzegamy, że narracja Ricka Altmana o teorii opowiadania skonstruowana jest w ramach systematycznego opisu, który można byłoby odzwierciedlić graficznie jako piramidę. Jej podstawą są narzędzia analizy retorycznej i typologicznej, zależne od zdefiniowanego systemu opowiadania: dwuogniskowego (*dual-focus narrative*), jednoogniskowego (*single-focus narrative*) oraz wieloogniskowego (*multiple-focus narrative*). To właśnie charakter systemu – przyjętego przez twórcę i zrekonstruowanego przez odbiorcę – pozwala na wprowadzenie w tekst usankcjonowanych konwencji, zmiennych wiążących się z intertekstualnością, czy elementów parodystycznych i pastiszowych. Proces rozpoznania systemu i ewokowanych przez niego znaczeń to środek piramidy. Na jej szczycie znajduje się zaś obszar dla czynności związanych z mapowaniem i opisywaniem narracji poprzez matryce – metod, które pozwalają zweryfikować zasadność twierdzeń stawianych na etapie środkowym. Stworzenie matrycy typologiczno-transformacyjnej (sam czubek „piramidy”) nie może być traktowany tylko i wyłącznie jako analityczno-interpretacyjna, akademicka „sztuka dla sztuki”. Mimo iż możliwe jest istnienie tekstów, które w swej całości określić można w ramach jednego z wyszczególnionych przez Altmana systemów (jak choćby teksty przez teoretyka analizowane), to zupełnie oczywistym pozostaje także, że wśród zróżnicowanych dzieł, w których badacze dostrzegają obecność narracji, możliwy jest (obszerny) zbiór tekstów, w których systemy te będą współwystępować. *Mapping* i matryce pozwalają zwizualizować i opisać w możliwie skondensowany sposób strategie, w ramach

których w tekście „układają się” różne systemy, nie wywołując przy tym konfuzji i chaosu poznawczego. Animowany *Zamęt w niebie*, jak okazuje się w toku analizy, zawiera w sobie właśnie mechanizmy wywodzące się ze wszystkich trzech systemów. Jak się wydaje, pytanie o dominujący system narracyjny należy połączyć z kwestią uwikłania tekstu w zjawisko propagandowej implicytności.

Podstawą do rozpatrywania problematyki związanej z systemem narracji, jak zostało powiedziane, jest sformułowanie wniosków odnośnie występujących w tekście modulacji. Modulacje metaforyczne charakteryzują narracje dwuogniskowe, modulacje metonimiczne wiążą się z tekstami jednoogniskowymi, podczas gdy modulacje hiperboliczne przynależą do systemu wieloogniskowego. W toku analizy filmu *Zamęt w niebie* dostrzec można, że określony przez Altmana związek pomiędzy systemem opowiadania, a rodzajem modulacji może być podważalny, przede wszystkim ze względu na cechy charakterystyczne medium, w którym wyprodukowano analizowany tekst. Metaforyczne modulacje najczęściej wykorzystują tożsamość ramy czasowej. Niezwykle wdzięczną dla filmoznawcy egzemplifikacją modulacji metaforycznej jest westernowy schemat, który sprowadzić można do frazy: *Tymczasem na ranczu...* (*Meanwhile, back at the ranch...*¹⁴⁴). Czas w opowieści jest nośnikiem zmiany skutkującej progresją narracji. Następstwo wyznaczone poprzez czas może mieć charakter alternacji, kiedy to widz czy czytelnik dowiaduje się o następujących równolegle czynionych przez bohaterów przygotowaniach do pojedynku bądź pierwszej randki. W kontekście filmu animowanego cenne jest także spostrzeżenie Altmana, które wiąże ten rodzaj modulacji z reprezentacją: *Twórcy komiksów regularnie czerpią korzyść z koloru, rozmiaru czy pozycji figury, aby uzasadnić modulację jednej postaci w drugą*¹⁴⁵. W korpusie jakim są obie części *Zamętu w niebie* modulacje metaforyczne występują pięć razy i często mają charakter przejścia opartego o formę graficzną. Dobrym tego przykładem jest finał Segmentu 1.1 „Broń”, kiedy to Małpa odbiera Królowi Smoków magiczną żerdź, a kierunek opowieści zwraca się ku niebu, gdzie Król Smoków przedstawia Cesarzowi swoją skargę na Suna Wukonga (Fig.III.11).

Interakcja Króla Małp i Króla Smoków stanowi preludeum do opowieści o niebiańskim konflikcie. Warto przytoczyć w tym miejscu streszczenie tego wątku, silnie nacechowanego znaczeniami wykorzystywanymi w propagandowych interpretacjach „Wędrowki na Zachód”. Sun Wukong, rozczarowany lichością uzbrojenia, jakim dysponuje, daje się przekonać nobliwej małpie, aby udać się do Króla Smoków Wschodniego Oceanu – Ao Kuanga, w którego posiadaniu znajduje się najpotężniejszy arsenał. Sun nurkuje w wodzie i nie zważając na strażników, rekrutujących się spośród powolnych żółwi oraz zalęknionych krewetek, bezpardonowo toruje sobie drogę przed

144 Tamże, s. 23.

145 Tamże, s. 25.

oblicze Króla Smoków. Początkowo negocjacje idą sprawnie ku zadowoleniu obu stron. Król Smoków proponuje kolejne drogocenne i śmiertelnie groźne narzędzia walki. Małpa jednak kaprysi uznając wszystkie propozycje za nieinteresujące lub niegodne tak wspaniałego wojownika. Smok pragnąc skarcić zuchwalca i jednocześnie z niego zadrwić proponuje zakład: na samym dnie oceanu, w jego najgłębszym miejscu, od tysięcy lat spoczywa wbita tam złota żerdź, której nikt nie jest w stanie poruszyć, jeżeli więc Sun Wukong pragnie naprawdę wyjątkowej broni, może spróbować ją sobie zabrać. Stary Sun wyzwanie to podejmuje. Błyszcząca żerdź urzeka go, a wyryta na niej inskrypcja (*Spełniająca życzenia żerdź ze złotymi obręczami – ciężar trzynaście tysięcy pięćset funtów*¹⁴⁶) natychmiast przyciąga jego uwagę¹⁴⁷. Ku największemu zdziwieniu Smoka okazuje się, że Małpę i żerdź łączy niemal magiczna więź – Sun Wukong potrafi bowiem wypowiedzieć takie zaklęcia, które sprawiają, że piękna broń kurczy się i kurczy, aż wreszcie pomniejszona do rozmiarów szpilki mieści się w uchu Małpy, którą Król Smoków zaczyna wyklinać jako „piekielną” i „demoniczną”. Dno oceanu trzęsie się, gdy rozbawiony Sun odpływa swobodnie ku górze z żerdzią-szpiłką w uchu, a Król Smoków poprzysięga zemstę. Zdaje sobie jednak sprawę, że ani on, ani tym bardziej jego pokraczni wojownicy nie mogą stanąć do boju z armią zwinnych małp. Król Smoków wyrusza do Nieba, aby prosić Nefrytowego Cesarza o poskromienie małpiej buty, upokorzenie Mędrca, a przede wszystkim odzyskanie magicznej żerdzi. To przez smoczy donos niebiański władca zaczyna zdawać sobie sprawę, że na ziemi pojawił się dumny i waleczny wódz, który może mu zagrozić.

W ramach filmowej opowieści trzy sekwencje składają się na ten wątek, ale wydaje się, że domkniętą całość tworzą w złożeniu jako segment, w którym podążanie nakierowane jest na postać Króla Małp skoncentrowanego na idei broni – początkowo niespełniającej jego oczekiwań, potem pożądanej, wreszcie przynoszącej tym większą radość i korzyść z jej posiadania, że wiążącej się z upokorzeniem małego i słabego Smoka. W obrębie segmentu dochodzi do zmiany kondycji Króla Małp, zarówno w sensie ekonomii świata przedstawionego (zmienia się stan jego posiadania), jak i przeżywanych stanów psychologicznych (postać upokorzona staje się postacią upokarzającą). Przejście pomiędzy segmentami 1.1 („Broń”) i 1.2 („Nieufność/knowania”) ma charakter metaforyczny, ponieważ opiera się o tranzycję czasoprzestrzenną wyrażoną poprzez tożsamość grafiki. Projekt tła dna oceanu utrzymany jest w tonacji granatów i czerni – sylwetki Małpy i Smoka oraz figura żerdzi znacząco odcinają się od tła, w którym woda i jej wiry zlewają się z kształtami podwodnych skał. Za postacią odpływającą Małpy ciągną się smugi, dochodzi do

146 Wu Cheng'en, *Małpi bunt*, dz. cyt., s. 41.

147 W animowanej adaptacji moment pojawienia się żerdzi przed oczami Króla Małp jest rzeczywiście imponujący. Jak podkreślają wszyscy komentatorzy filmu wykreowanie spektakularnych, błyszczących i dynamicznych obrazów jest wyjątkowym operatorskim osiągnięciem Duan Xiaoxuan.

szybkiego wyciemnienia (ze względu na zastosowaną przez twórców kolorystykę niemal niezauważalnego), z którego wyłaniają się tumany ciężkich, czarnych obłoków. Szybko dostrzegamy różnice pomiędzy scenerią nieba a scenerią oceanu, ale to, co dystynktywne (informujące widza, że oto znajdujemy się w kolejnym miejscu i na następnym etapie opowieści) zasada się w swej istocie na podobieństwie, transformacji uprzednich motywów graficznych.

Modulacje metonimiczne Rick Altman charakteryzuje jako przejścia narracyjne wytwarzające się pomiędzy bohaterami poprzez kontakt w przestrzeni diegetycznej. Najczęstszym chwytem uzasadniającym modulację metonimiczną jest akt patrzenia – bohater obserwuje inne postaci czy rozwój sytuacji dramatycznej bądź komicznej i w ten oto niemal przezroczysty dla czytelnika sposób zmienia się obszar i zestaw śledzonych postaci. Liczne egzemplifikacje tego rodzaju modulacji odnajdujemy w tekstach jakie Altman uznaje za w pełni reprezentatywne dla opowieści jednoogniskowej („Szkarałta litera” Nataniela Hawthorne'a, „Pani Bovary” Gustawa Flauberta) czy – aby wskazać przykłady spoza medium literackiego i zachodniego kręgu kulturowego – strategię tę na przestrzeni całej swojej filmografii często wykorzystuje Jia Zhangke, którego bohaterowie w sposób swobodny, nieskoordynowany przemieszczają się w zurbanizowanym krajobrazie, stając się uczestnikami, ale często też po prostu świadkami skomplikowanych mikro-narracji z życia innych, przypadkowych bohaterów. Tranzycje narracyjne zachodzące w diegezie w sposób nieco teatralny mają u Jia Zhangke wymiar filozoficzny jako argumenty w jego dyskursie o alienacji i rodzącej się z niej frustracji oraz rozpacz.

Wracając jednak do metonimicznych modulacji, które odnaleźć można w skądinąd bliskim najslynniejszemu twórcy VI Generacji klasycznemu *Zamętowi w niebie*: w diegezie dwóch ostatnich segmentów drugiej części (2.5 „Walka”, 2.6 „Eliminacja”) dochodzi do specyficznej tranzycji. „Walka” kończy się porażką Małpiego Króla – zostaje on skrępowany łańcuchami, gdyż tracąc na moment koncentrację podczas potyczki uległ czarom przeciwników. Jego wykrzywiona w złym grymasie twarz-maską, na której ujawniają się w tym momencie zmarszczki, czyniąc sympatyczną facjatę bohatera dziwnie nieprzyjazną i posępną, pokazana zostaje nam w zbliżeniu. Sun kieruje swoje spojrzenie w przestrzeń pozakadrową i niechętnie wypowiada słowa: *Ach wy, wykorzystujecie takie tanie sztuczki, niesprawiedliwie krzywdzicie lud. Nie powiem, że bym miał was w poważaniu!* (Fig.III.12). Po cięciu na ekranie znów pojawia się Sun Wukong, dumny mimo iż przywiązany do pala, znów wpatrzony w diegetyczną przestrzeń pozakadrową. Dopiero po krótkiej chwili wypełnionej złowieszczym biciem bębnow otrzymujemy kontrujęcie, w którym widać, że wzrok Suna pada na spoczywającego na tronie Cesarza oraz otaczającą go świtę niebiańskich dostojników. Przygotowują oni egzekucję „piekielnej Małpy”, ich wysiłki spełzają jednak na niczym – topór opadający na głowę Suna rozpada się, skierowane na niego płomienie ognia Małpa

z łatwością połyka i „rykoszetem” przekierowuje na jednego z wojowników, wymierzone w niego strzały kruszą łańcuchy, którymi jest skowany. Widz obserwuje poczynania Suna Wukonga, po raz pierwszy w toku fabuły unieruchomionego (nowe warunki egzystencjalne postaci). Wydawać by się mogło, że to dalszy ciąg konfrontacji postaci Małpy i Cesarza, a jednak natura interakcji pomiędzy nimi uległa całkowitej zmianie. Sun jest indyferentny (w pewnym momencie nawet zasypia pod ostrzałem), czasem tylko reaktywny na poziomie werbalnym. W rzeczywistości relacja między bohaterami zamiera – działanie ogranicza się do obserwacji, co zdaje się podkreślać szczególnie eksponowany w tej sekwencji wizualny motyw oczu, na przemian otwieranych szeroko ze zdumienia bądź zwężanych w trosce. Tranzycje narracji w obu częściach *Zamętu w niebie* trzykrotnie zachodzą poprzez modulacje metonimiczne.

Hiperboliczne modulacje organizujące materiał narracyjny w opowieść wieloogniskową w strukturze *Zamętu w niebie* niemal nie występują. Wyjątkiem jest tutaj jedno przejście pomiędzy „sekwencją zero” a segmentem 1.1 (część pierwsza, przejście pomiędzy symboliczną sceną narodzin małpy ze skały do świata Góry Kwiatów i Owoców). Hiperbolizacja przejść pomiędzy segmentami opowieści zachodzi poza ugruntowaną w diegezie czy wymiarze czasu rzeczywistością opowiadania. Przywoływanym przez Altmana po wielokroć w tym kontekście przykładem jest schemat narracji arturiańskiej (*Opowieść zostawia teraz bohaterem x i zajmuje się bohaterem y*¹⁴⁸). Rzadkość hiperbolicznych modulacji w opowieści filmowej w przypadku *Zamętu w niebie* silnie kontrastuje ze strukturą Mingowskiej powieści, w której właściwie każde przejście pomiędzy kolejnymi rozdziałami ma charakter właśnie takiej modulacji. Być może jednak fakt wyrugowania hiperbolicznych modulacji ze struktury filmowego *Zamętu w niebie* nie powinien dziwić odbiorcy. Jak twierdzi bowiem Altman modulacje hiperboliczne otwierają pole lektury krytycznej, ironizują, autotematyzują działalność artystyczną, ale także zachęcają czytelnika do wzięcia opowieści w nawias i poszukiwania w niej drugiego dna: *Tajemnicze, nieuzasadnione, pozbawione oczywistych połączeń, hiperboliczne modulacje zawsze zdają się wprowadzać pytania o strukturę opowieści, które metonimiczne modulacje skutecznie ukrywają*¹⁴⁹. Widz zaznajomiony z konwencją otwarcia klasycznego chińskiego filmu animowanego odbierze rozdzielenie ekspozycji sekwencją napisów początkowych jako zaskakującą i znaczącą dla świata *sprzed i po* napisach. Może się wydawać, że symboliczna i patetyczna „sekwencja zero” oraz napisy początkowe mają służyć przydaniu wartości autorskiej dziełu filmowemu – co oczywiste, zapis nazwisk i funkcji pozwala na zidentyfikowanie twórców filmowych, w czołówce pojawia się też informacja o źródle adaptacji („Wędrownka na Zachód” Wu Cheng'ena jako punkt odniesienia), co łączy się z ważkością i mitycznym ciężarem

148 Rick Altman, *A Theory of Narrative*, dz. cyt., s. 26.

149 Tamże.

„sekwencji zero”. Poinformowany o randze dzieła widz poprzez modulację hiperboliczną przechodzi więc na poziom realistyczny świata przedstawionego, z którego twórcy nie będą już starali się go wytrącić. Eliminacja modulacji hiperbolicznych może wskazywać też na to, że motywacją (na poły artystyczną, na poły zaś ideologiczną) twórców *Zamętu w niebie* było wytworzenie sytuacji silnej identyfikacji widzów z bohaterem oraz ich zaangażowanie emocjonalne po jego stronie w konfliktach, w których uczestniczy, nie zaś artykułowanie wątpliwości poznawczych.

II.4. Problematyka systemów wzorów opowiadania

Naprzemiennosc modulacji stosowanych pomiędzy segmentami wytwarza specyficzną, ambiwalentną dynamikę wewnątrz filmu. Poddana odpowiednim przeformułowaniu, silnie zakorzeniona w tradycji tendencja do odczytywania tekstu „Małpiego buntu” jako alegorii, mogłaby wspierać dyskurs propagandowy, co byłoby korzystne z perspektywy maoistowskiego aparatu produkcji kultury. Ten nurt interpretacji wskazywałby na przynależność opowieści do systemu dwuogniskowego. Segmenty realizujące model dwuogniskowy odnajdujemy w „strategicznych” miejscach konstrukcji narracyjnej obu części (zawiązanie, zakończenie), jednakże ilościowo przeważają segmenty związane z systemem jednoogniskowym, przedkładającym subiektywizm i indywidualizm ponad metaforę światów antagonistycznych.

Wydaje się, że jest to spostrzeżenie znaczące, uaktywnia bowiem proces interpretacji, w ramach którego można odseparować *Zamęt w niebie* od propagandowych celów twórczości artystycznej. Nie oznacza to, że automatycznie film przesuwają się w rejestr sztuki subwersywnej. System jednoogniskowy rozmywa patos i ważkość systemu dwuogniskowego, który zaś w zamian neutralizuje psychologizm oraz potencjał introspektywny pierwszego systemu. Strategiczne przemieszanie elementów obu systemów może utrudniać odbiór filmu, choć w tej materii trudno byłoby zdobyć się na twarde osąd, jako że uwaga widza i jego gotowość do uważnego dekodowania treści w pierwszym rzędzie wiąże się z indywidualnymi umiejętnościami, predyspozycjami oraz potrzebami. Więż identyfikacji oraz zaangażowanie widza mogą jednak osłabnąć w końcowych segmentach części drugiej (dążących do ideologicznie spreparowanego finału obalenia Nefrytowego Cesarza), kiedy to opowieść silnie nacechowana jednoogniskowo przemienia się w klasyczną narrację dwuogniskową, nagle odrzucając zaangażowanie widza w śledzenie opowieści o Małpie jako jednostce targanej emocjami na rzecz śledzenia opowieści o Małpie personifikującej ideę ludu prowadzącego sprawiedliwą walkę z Cesarzem uosabiającym ideę ucisku.

Zauważamy także dodatkowy obszar, na którym zachodzi pewne zachwianie propagandowej jednoznaczności, tj. poziom estetyki obrazu. Dbalność o nią sprawia, że opozycyjny świat wartości negatywnych (Niebo) prezentowany jest w sposób atrakcyjny, wyrafinowany, można by nawet powiedzieć uwodzicielski. Sun dwukrotnie decyduje się na podróż do Nieba, gdyż cesarski wysłannik roztacza przed nim wizje piękna i harmonii tamtejszego krajobrazu. Niebiańskie sekwencje przepełnione są wizualnym splendorem przykuwającym uwagę widza i oferującym mu specyficzną dla animacji przyjemność wzrokową. W tym kontekście pojawia się hipoteza, że twórcy z SAFS, pragnący zrealizować film zarówno w zgodzie z własną wizją artystyczną, wykładnią ideologii dominującej, jak i szacunkiem dla klasycznej treści, mogli wybrać prawdziwie kompromisowe rozwiązanie, jakim jest artystyczny eskapizm, tutaj ucieczka w estetyzm.

Z uwagi na fakt, że wieloogniskowa organizacja materiału narracyjnego nie znajduje zastosowania w *Zamęcie w niebie* jej specyfika nie zostanie tutaj szerzej omówiona¹⁵⁰. Warto jednak odnotować, że jedynym segmentem, który można byłoby rozważać w kluczu systemu wieloogniskowego, jest segment 2.4 („Zemsta”). W segmencie tym Sun Wukong powraca na Górę Kwiatów i Owoców, aby rozdać swym małym dzieciom brzoskwinie nieśmiertelności wykradzione z uczty cesarzowej WangMu. Małpiątka ucztują i dokazują, a Sun śmieje się raz to radośnie uszczęśliwiony rwetesem podekscytowanych poddanych, innym zaś razem szyderczo, jakby upajał się zemstą dokonaną na hipokrytach z Nieba. Tymczasem Cesarz, Cesarzowa i wszyscy niebiańscy dostojnicy nerwowo dyskutują o tym, jak poskromić Króla Małp. Zapada decyzja o wydaniu mu srogiej i ostatecznej bitwy. Segment składa się zatem z dwóch długich scen zbiorowych, w których zróżnicowane postaci zabierają głos i sprawiają wrażenie decyzyjnych (w Niebie; Fig.III.13a), bądź koncentrują uwagę widza wykonując zindywidualizowane działania (Góra Kwiatów i Owoców; Fig.III.13b). Multifiguralność to jednak warunek niewystarczający do zaistnienia systemu wielogłosowego. W segmencie „Zemsta” dostrzegamy raczej przejaw alternacji wewnętrznie warunkowanej modulacją metaforyczną opartą na ramie czasowej.

Swoisty „narratologiczny front” przebiegający przez obie części *Zamętu w niebie* dotyczy stref wpływów systemów dwuogniskowego i jednoogniskowego. Są to systemy w znaczącym stopniu skonwencjonalizowane. Jeśliby definicje przedstawiane przez amerykańskiego teoretyka zaaplikować w toku pracy scenariopisarskiej do opracowywanej materii literackiej, można by oczekiwać powstania tekstu, który nie tyle fascynuje błyskotliwością rozwiązań, co w sposób poprawny spełnia oczekiwania przemysłu produkcji kultury, angażuje, wyzwala identyfikacje,

150 Mimo iż ten system narracyjny przeważa w światowych kinematografiach animowanych nastawionych na produkcję artystyczną, to klasyczne chińskie animacje rzadko kiedy wykazują cechy systemowe, jakie wskazuje Rick Altman. Znamiennym jest natomiast wyraźna tendencja dominacji wieloogniskowych opowieści w animacjach artystycznych, jakie powstają współcześnie w Chinach. O systemie wieloogniskowym zob. Rick Altman, tamże, s. 241-290.

podstawia pod osąd i rozpoznanie odbiorcy bohaterów przeżywających pewne ważne sytuacje i poszukujących rozwiązań w sposób zgodny z przyzwyczajeniami odbiorczymi. Ekspozycja opowieści nakreślona w zgodzie z rudymentami jednego z dwóch systemów sprawia, że odbiorca czuje się swobodnie, a jednocześnie bezpiecznie, gdy zanurza się w odmętach fikcji. Podążanie zgodne z naturą schematu narracyjnego unieważnia możliwe wątpliwości czy postawy rewizjonistyczne, tak wobec samego tekstu, jak i światopoglądu zawartego w tekście. Sam fakt przeplatania się więc dwóch systemów w dziele filmowym, jakie realizowano z myślą o spełnieniu najwyższych standardów wyznaczonych przez dominującą ideologię jawi się jako co najmniej zaskakujący i wzywa do poświęcenia mu szczególnej uwagi w toku analizy i interpretacji. Napięcia wewnątrztekstowe, jakie wytwarzają się w procesie przystosowania się odbiorcy do jednego schematu, mimo iż rozpoczął on przygodę z tekstem w ramach drugiego z nich, mogą przecież podważać fundamentalny dla mechanizmu propagandy efekt ideologiczny polegający na wytworzeniu spójności, koherencji, niekwestionowalności i akceptacji zasady binarnego wartościowania w pojmowaniu świata.

II.5. System opowiadania w podwójnej perspektywie

Aby dostrzec momenty i metody tranzykcji pomiędzy schematami narracyjnymi, jakie zastosowali w scenariuszu Wan Laiming i Li Keruo, a następnie przenieśli w obręb animacji Wan Laiming, Tang Cheng i inni artyści zaangażowani w produkcję, należy zrekonstruować opowieść animowanego *Zamętu w niebie* niejako w podwójnej perspektywie – za pierwszym razem zwracając uwagę na te jej elementy, które wpisują animowaną adaptację Wana w system dwuogniskowy, następnie zaś opowiedzieć ją raz jeszcze, tym razem rekonstruując jej fundamenty oraz spoiwa w duchu systemu jednoogniskowego.

Pisze Rick Altman:

System dwuogniskowy jest zorganizowany, jakby stał za nim boski *fiat*. Postacie podporządkowane są uprzednio przygotowanym kategoriom. Progresja tekstu zależy od wszechwiedzącego i wszechmocnego narratora. Na samym początku decyduje się *locus* wartości, które nie podlegają zmianom. Teksty dwuogniskowe zatem przyjmują ultrarealistyczną pozycję wobec problemów uniwersalnych. Kategorie generalne postrzegane są jako prawdziwe, konkretne byty, podczas gdy partykularne obiekty jedynie jako abstrakcje wywiedzione ze spraw indywidualnych, jako nazwy dane, aby wyrazić podobieństwo pewnych, zupełnie konkretnych spraw szczególnych¹⁵¹.

Przy takich założeniach wyraźnie rysuje się wspólny obszar zainteresowań dla twórców tekstów

151 Rick Altman, *A Theory of Narrative*, dz. cyt., s. 99.

kultury, jak i ideologów maoistowskich, którzy – wspomnijmy pokrótce naczelne założenia Zhou Enlaia – postrzegali sztukę jako wartościową, jeżeli osadzoną w paradygmacie realizmu (tematu, motywacji), jak i służącą prawdzie (ujawnienie opresji), a przede wszystkim zaś ludowi (wymagania czynione jednocześnie względem twórcy, krytyka i zwykłego widza). Aktor Li Shaochun aspirując do sprostania właśnie tym założeniom usiłował wzbogacić kreowaną przez siebie postać Króla Małp o uniwersalną dla Nowych Chin wartość *renmin xing* (specyfika ludu – prostota, odwaga, sprawiedliwość). Mityczno-fantastyczny świat „Wędrowni na Zachód” ma z pewnością charakter świata stworzonego wolą instancji ponadnaturalnej. Instancję narracyjną można uznać za wszechwiedzącą i wszechpotężną, w żadnym momencie filmu nie zostaje przekroczony „styl zerowy”, którego specyfika dostosowuje się do medium filmu animowanego. Idea kategoryzacji postaci występujących w fabule sprawdza się zarówno w kontekście maoistowskiej wizji kultury (wspomnijmy konsekwentną i brutalną w swej istocie kategoryzację społeczeństwa zaproponowaną przez Mao Zedonga, którą artyści winni przenosić w sferę twórczą), ale myśl ta aplikowalna byłaby przecież też w szerszym kontekście intertekstualnej genezy *Zamętu w niebie*, jaka łączy bohaterów filmu animowanego z klasycznymi konwencjami opery pekińskiej.

Na poziomie fundamentalnych założeń światopoglądowych dostrzegamy więc zgodność pomiędzy opowieścią *Zamęt w niebie*, a systemem dwuogniskowym. Spostrzeżenia te należy jednak skonfrontować ze szczegółowymi wyznacznikami systemu, jakie formułuje Rick Altman. Wyznaczniki te Altman rozróżnia w odniesieniu do synchronicznego i diachronicznego modelu rozwoju opowieści. Opisując poziom synchroniczny Altman posługuje się metaforą gry w szachy i uznaje go za „oś symetrii”, podczas gdy poziom diachroniczny – „oś integracji” – opisuje metaforą psychostazy¹⁵², sama opowieść rozciąga się w przestrzeni pomiędzy tymi osiami. Tekst dwuogniskowy konstytuuje antagonistyczne funkcjonowanie dwójki bohaterów (lub dwóch grup bohaterów) w przestrzeni skonstruowanej hierarchicznie. Na poziomie retoryki jedna z grup, jak pisze Altman, jest „uprzywilejowana”, tj. nacechowana pozytywnie. Na poziomie fabuły zaś dochodzi do konsekwentnych alternacji pomiędzy dwoma grupami. Niewątpliwie „sekwencja zero” części pierwszej *Zamętu w niebie* ustanawia hierarchiczny świat przedstawiony (ciemne, puste niebo groźnie góruje nad eksplodującą witalnością ziemią podporządkowaną Małpie). Swoboda i lekkość z jaką porusza się animowany Król Małp już w tym inicjalnym *pre-segmencie* podpowiada intuicji odbiorcy, że oto przed naszymi oczami pojawia się bohater pozytywny. Intuicja ta znajduje potwierdzenie w znakach symbolicznej komunikacji kulturowej transmitowanej na poziomie reprezentacji (projekty graficzne postaci, aktorstwo głosowe). Zaproponowany przez autorkę podział obu części na segmenty (część pierwsza: „sekwencja zero” oraz cztery segmenty

152 Zob. tamże, s.42

następstwa; część druga: sześć segmentów następstwa) ujawnia dominację alternacyjnego (zygzakowatego) schematu rozwoju fabuły, w ramach którego widz „przemieszcza się” pomiędzy Górą Kwiatów i Owoców a niebem, pomiędzy żywiołowym Królem Małp, a flegmatycznym Nefrytowym Cesarzem, pomiędzy ziemską pasją życia, a dworskim intryganctwem. W części pierwszej filmu ten schemat w pełni pozostaje w mocy, podczas gdy w części drugiej dochodzi do pewnego zachwiania (segmenty 2.2-2.3 podążają za Królem Małp i jego subiektywnym doświadczeniem). Dominacja schematu alternacyjnego na poziomie formalnym wydaje się niekwestionowalna, jednakże koncepcja Altmana pozwala nam w toku analizy na syntezę strony formalnej i zawartych w tekście dynamicznych znaczeń. W ten sposób namysł teoretyczny podąża za praktyką życia codziennego i doświadczeniem odbiorczym.

Schemat alternacyjny nie jest wyłącznie teoretycznym ekstraktem tekstu, a alternacja nie jest neutralnym zabiegiem nadającym wartość linearnej progresji tekstu. Jest to raczej strategia, która pozwala twórcom na zmanifestowanie „lustrzanej” specyfiki opisywanych zjawisk i postaci. Bohater i jego antagonistą nie rywalizują ze sobą o panowanie w hierarchii świata przedstawionego z uwagi na wewnętrzne predyspozycje czy motywacje psychologiczne, ale ich walka w istocie reprezentuje konflikt pomiędzy wyłączającymi się zbiorami idei czy wartości. W konflikt ten jest wpisana swoista waloryzacja, ale jednocześnie instancja narracyjna nie odbiera antagonistom prawa do walki (mimo iż w światopoglądzie tekstu ich walka ma charakter skazy moralnej). Dlatego też w toku alternacji odbiorca konfrontuje się z napięciem narastającym nie w ramach suspensu (rezultat walki jest przewidywalny), ale z napięciem wytwarzanym poprzez kreowanie w ramach dwóch, przeciwstawnych systemów wartości, wariantów tych samych scen, wydarzeń, konfliktów o wysokim stopniu dramatyczności (przygotowanie do bitwy, wyznanie grzechów etc.). W Wanowskiej adaptacji alternacje strukturyzujące opowieść nie skutkują jednak budowaniem dramatyizmu i napięcia. Niebo działa bowiem reakcyjnie, pomiędzy działaniami Króla Małp i Nefrytowego Cesarza nie zachodzi symetria. Cesarz ustosunkowuje się jedynie do czynów i słów Króla Małp, a kroki, które przedsięwzięje mają charakter niski, uwłaczający jego statusowi. Knuje intrygi zamiast planować taktykę.

Zaobserwujmy tę sytuację narracyjną na przykładzie segmentu 1.2 („Nieufność/ knowania”). W segmencie uprzednim pożegnaliśmy Króla Małp radośnie opuszczającego ocean z magiczną żerdzią w uchu, po to aby akcja przeniosła się do Nieba, gdzie Król Smoków składa swój donos na Suna Wukonga. Cesarz otoczony swą klakierów wysłuchuje Smoka i nie potrafi podjąć decyzji, wsłuchuje się w głosy doradców, ale czyni to z zauważalnym brakiem uwagi, ostatecznie podejmuje decyzję zgodną z sugestią ostatniego z mówców, Taibaia Ducha Gwiazdy Wieczornej Zachodniego Nieba, służalczego kunktatora, który radzi, aby Małpę sprowadzić do Nieba i osadzić

na ostatniej pozycji. Licząc na ignorancję prostego Króla Małp, Taibai zakłada, że Sun Wukong nie zorientuje się w zniewadze, ani też, jako prostaczek, nie będzie miał odwagi wyrazić swego sprzeciwu. Następnie Taibai wyrusza na Górę Kwiatów i Owoców, a Król Małp godzi się na propozycję i przybywa do Nieba. Natychmiast dochodzi do pierwszego konfliktu pomiędzy Sunem a Cesarzem. Król Małp nie poddaje się bowiem dworskiej etykietce – nie dość, że prowokuje do śmiechu i niesubordynacji strażników ustawionych wzdłuż niebiańskich schodów, to nie czuje się też zobowiązany do złożenia Cesarzowi poddańczego pokłonu. Taibai łagodzi sytuację tłumacząc krnąbrność Małpy jego ignorancją. Udobruchany Cesarz mianuje Suna głównym koniuszym. Gdy tylko Król Małp się oddala, Cesarz wreszcie podejmuje samodzielną decyzję – zleca inwigilację i obserwację Suna. Cesarski świat wyznaczają reguły biurokratyzmu, intryganctwa i podłości, nie tyle więc porządek Nieba i małpiej Ziemi stają do rywalizacji o rząd dusz, co porządek Nieba z góry zostaje ośmieszony i zdeprecjonowany, wartości cechujących ten świat nie można nawet postrzegać w rejestrze moralnym czy światopoglądowym, a jedynie jako przejaw zdziwaczałej, biurokratycznej inercji.

Klęska Cesarza jest przesądzona nie tylko dlatego, że reprezentowane przez niego antywartości nie stanowią moralnej kontrpropozycji dla świata Małpy. Jak podkreśla Altman, bohaterowie-przywódcy figuratywnie reprezentują szersze grupy postaci przynależące do ich świata, w stopniu najpełniejszym uosabiają wartości tego świata. Pojedynek przywódców to jednocześnie pojedynek całych armii. Na poziomie postaci przywódców również zachodzi zjawisko alternacji, godnych siebie przeciwników odbiorca rozpoznaje po tym, że równi są sobie w mądrości i odwadze. Tymczasem groteskowy Cesarz nie jest w żadnym stopniu przeciwnikiem wartym Króla Małp. Nie tylko ośmieszają go konwencja reprezentacji odbiegająca od sformalizowanego wizerunku cesarza, ale także sposoby, poprzez które postać ta jest budowana jako uczestnik narracji – niedecyzyjny, łatwo poddający się wpływom, małostkowy, perfidny. Cesarz nie jest więc antytezą Króla Małp, ale karykaturą, postacią pochodzącą z rejestru anegdoty, kuriozum. I tak dalej: na przestrzeni obu części filmu nie dochodzi do sytuacji, w której Cesarzowi, jego światu i przestrzeni, którą reprezentuje przypisać można byłoby fundamentalne jakości. Pod koniec części drugiej, gdy związany Sun Wukong próbuje przeczekać egzekucję (jako że bohater zjadł wiele pigułek nieśmiertelności wie, że nie zostanie zglądzony, Cesarz choć również wie o tym fakcie usiłuje zaklinać rzeczywistość i wydaje rozkazy do przeprowadzenia kolejnych prób zglądzenia Króla Małp), dochodzi nawet do tego, że Małpa zasypia pod ostrzałem łuczników. Niebo nie jest groźne, ani nawet w części nie dorównuje mądrości i moralnej potędze Suna Wukonga – ludu. *Zamęt w niebie* przyjmując formalnie epicką strategię opowieści o antagonizmie fundamentalnych przeciwieństw można traktować jako wariant narracji naznaczonej i zdeterminowanej

maoistowskim myśleniem ideologicznym. Brak napięcia moralnego pomiędzy światem Nieba a światem Króla Małp sprawia jednak, że opowieść ta traci charakter alegorii czy przypowieści, a zyskuje wymiar rozrywkowej opowieści fantastycznej, w ramach której widz oczekiwać będzie spektakularnej, wizualnej oprawy dla atrakcyjnej i zajmującej anegdoty.

W strukturze narracyjnej tekstu dwuogniskowego wyróżnia się faza wstępnej nierównowagi, jako sytuacji inicjującej akcję tekstu. Jest to taka sytuacja, w której strona „retorycznie uprzywilejowana” znajduje się w nagłym i niespodziewanym zagrożeniu, najczęściej w skutek zdrady „pośrednika”, postaci ambiwalentnej, przemieszczającej się pomiędzy zantagonizowanymi światami. Wstępna nierównowaga wyznacza napięcia wewnątrz tekstu, które sprawiają, że postaci zostają ulokowane w przestrzeni świata przedstawionego i muszą z materią tego świata wejść w interakcję, rozwiązać problem, zdobyć/odzyskać terytorium etc. Tego rodzaju inicjalna sytuacja nie występuje w filmie *Wana Laiminga*. Zmiana *status quo* w relacji Nieba i ziemi dokonuje się na skutek autonomicznej decyzji Małpy (poszukiwanie broni), nie zaś przypadku, bądź konieczności obrony ładu. Co więcej, Sun Wukong jawi się jako jedyny przywódca świata wartości (jedynego możliwego świata wartości, nie zaś wyłącznie świata „retorycznie uprzywilejowanego”). Sun Wukong jest tricksterem wtedy, gdy interpretujemy tę postać poprzez pryzmat seryjności jego wcieleń na przestrzeni korpusu rozlicznych chińskich tekstów kultury. W samym jednak *Zamęcie w niebie* Wana Laiminga, światopoglądowa czy moralna ambiwalencja tego bohatera nie zostaje uzewnętrzniona.

Systemowa struktura zakłada także funkcjonowanie postaci ambiwalentnej („pośrednika”), której działania znacząco wpływają na rozwój wydarzeń i interakcje między postaciami. Można by upierać się, że Taibai – wysłannik Niebios – mediuje pomiędzy Cesarzem a Małpą. W obu częściach pełni rolę niebiańskiego posła, dwukrotnie wprowadza Małpę do Nieba, dwukrotnie wstawia się do Cesarza za Sunem, ale przyjmuje też rolę szpiega obserwującego poczynania Króla Małp na dworze, wreszcie to on odpowiada za tę część cesarskiej strategii postępowania wobec Suna, która opiera się na kłamstwach, manipulacji, poniżeniu, korupcji. Agenda Taibaia jest w tym sensie klarowna i wynikająca wprost ze zgnilizny moralnej toczącej Niebo. Mimo to widz jest skłonny obdarzyć go sympatią. Jego postać bowiem jest wdzięcznym obiektem animacji – pulchna sylwetka porusza się zamaszystymi kreskami, krągłości projektu graficznego pozwalają na elastyczne integrowanie postaci z tłem, jego niezgrabne ruchy, drobne gesty, wyraz twarzy oraz intonacja posiadają wymiar komiczny. W ostatecznym rozrachunku jednak odbiorca *Zamętu w niebie* nie ma problemu z usytuowaniem Taibaia w gronie bohaterów przegranych, tak w wymiarze fabularnym, jak i moralnym, a więc brak mu cech charakterologicznych, które mogłyby wikłać tę postać w głębokie dylematy.

Problematyczny okazuje się także motyw całkowitej eliminacji strony opozycyjnej. Rywalizacja pomiędzy Królem Małp a Niebem zostaje zainicjowana tylko i wyłącznie z powodu chęci Cesarza do zadośćuczynienia Smokowi poprzez upokorzenie Suna Wukonga. Sun przyjmuje zaproszenie do Nieba z ciekawości, a gdy zdaje sobie sprawę, że został zmanipulowany, sam zaczyna ustalać reguły gry. Ma przewagę racji moralnej, mądrości, zdolności do transformacji, miłości swojego ludu. Wielu wybitnych wojowników (w tym Erlang i Nezha) pozostaje na usługach Cesarza więc Sun Wukong musi poświęcić tej walce trochę czasu. Niemniej, gdy wzbiorą w nim wściekłość i gniew, zakończy ją wyłącznie na swoich warunkach. W ten sposób motyw kompletnej eliminacji znajduje swoje miejsce w strukturze tekstu dwuogniskowego. Pełne unicestwienie świata opozycyjnego (poprzez zagładę bądź połączenie – w wariacie romantycznym), jak wykazuje Altman, jest immanentną cechą tego rodzaju tekstów. Walka (wojna herosów bądź walka płci) wyznacza oś fabularną. Te elementy znajdują swoje miejsce w strukturze *Zamętu w niebie*, w części pierwszej sceny bitewne zajmują około 10 minut (Fig.III.14a), w części drugiej zaś około 15 minut (Fig.III.14b). Dynamikę walki wyznaczają, zgodnie ze schematem, struktury alternacyjne. Po pokonaniu przeciwnika, na drodze Króla Małp staje kolejny niebiański heros – potężniejszy od poprzedniego, posługujący się bardziej wyszukaną bronią, zmuszający Króla do wyostrenia sprytu i poszukiwania nowych pomysłów taktycznych (przede wszystkim związanych z magicznymi zdolnościami do transformacji). Wreszcie walka dobiega kresu, zgodnie ze strategią opowieści dwuogniskowej (*Zwycięstwo, które ma miejsce na końcu tekstu, na końcu czasu, nie jest niczym więcej, jak spełnieniem tego, co było jasne przez cały ten czas*¹⁵³).

Należy jednak zaznaczyć, że scena, w której Król Małp w pojedynkę niszczy niebiański pałac, kruszy jego mury i przepędza niemoralnego władcę i jego równie skorumpowanych popleczników, nie następuje jako puenta uprzednich potyczek z wyjątkowymi przeciwnikami, jest zaś aktem zemsty, wściekłości i swoistego zde gustowania małostkowością Cesarza i żalosnością podejmowanych przez niego prób pokonania Króla Małp. Oto bowiem, gdy okazuje się, że topór, ogień, ani ostre strzały nie mają się bohatera, Cesarz oddaje Suna na pastwę Laozi. Ten – wciąż zły na Króla Małp o uprzednią kradzież pigułek nieśmiertelności i zniszczenie jego alchemicznego laboratorium – więzi Suna w rozgrzanym, magicznym piecu, aby tam go spalić żywcem. Magia Laozi okazuje się słabsza od magii Suna. Małpa dokonuje kolejnej transformacji, tym razem zmniejsza swoje ciało i przywiera do tej części pieca, do której płomienie nie mają dostępu. Laozi w swej pysze myli świecące oczy małpy z pigułkami nieśmiertelności, Sun nie spłonął, choć jego ciało pokrywa czarna, jak rozgniewane niebo sadza. Wskoczywszy z pieca darowuje życie Laozi i pędzi do sali tronowej, w której wznieca ostateczny zamęt. Rzeczywiście dopełnia się to, co było

153 Tamże, s. 115.

jasne od początku – Sun zwycięża Cesarza (Fig.III.15). Nie tyle jednak uniwersalny, mityczny czas dobiega końca, co „przebiera się miarka”, Król Małp traci wszelką cierpliwość i to on decyduje o tym kiedy nastąpi żaloszny kres Nieba. Ów koniec wybrzmiewa wprawdzie donośnie i patetycznie, ale unicestwienie Cesarza oznacza jego przegnanie z pałacu, nie zaś egzekucję, co rzadko kiedy mieści się w logice niepohamowanej, brutalnej rewolucji. Być może twórcem „zadrzała ręka” przed wykreowaniem sceny królobójstwa – w świecie totalitarnym jednostka ponosi tragiczne konsekwencje działań, za którymi nie stoją intencje transgresji, łamania prawa ani obyczaju, bowiem wszelkie jej działania w każdej chwili mogą zostać potraktowane przez aparat władzy/represji jako „fałszywy krok”. W trakcie „bliskiej lektury” decyzja o darowaniu życia Cesarzowi wydaje się jednak do pewnego stopnia łamać konwencję dwuogniskowej opowieści.

Te spostrzeżenia wydają się znamienne dla rozpoznania, na które zwraca uwagę autorka. Na poziomie podstawowych struktur narracyjnych *Zamęt w niebie* operuje strategiami schematu dwuogniskowego, jest to tekst predysponowany do odczytania binarnego, przystosowany do interpretacji czynionych w duchu ideologicznym. W toku analizy dostrzec można jednak, że treści, od których odbiorca nakierowany na system dwuogniskowy oczekiwałby potencjału ambiwalencji, takiego oczekiwania nie spełniają. W ich miejscu pojawiają się zaś treści subiektywizujące narrację, przekierowujące uwagę widza z śledzenia rozwoju walki o uniwersalne wartości na śledzenie opowieści o Królu Małp – indywidualiście. Nie zostaje więc wykluczony odbiór filmu nakierowany na niuanse wykraczające poza rozpoznawalny system dwuogniskowy. Teoretycznie, możliwość ta wręcz skutkuje negacją systemu dwuogniskowego i wytworzeniem obszaru pozaideologicznego w twórczości zrealizowanej w ramach aparatu produkcji determinowanego przez ideologię dominującą. Tak zorientowany schemat rozwoju fabularnego w koncepcji Altmana charakteryzuje zaś strategie narracyjne tekstów jednoogniskowych, czyli systemu koncentrującego się na rozwoju indywidualnym bohatera oraz tworzeniu intymnej więzi pomiędzy odbiorcą, a światem przedstawionym, która sprawia, że rozwój narracji odbiorca zaczyna internalizować i subiektywnie identyfikować.

Zarzut subiektywizmu był jednym z najcięższych oskarżeń wytaczanych przez maoistowskich ideologów. W pierwszych passusach eseju „W sprawie praktyki” (1937)¹⁵⁴ Mao Zedong zwraca się przeciwko dwóm grupom tworzącym fałszywy obraz rzeczywistości, tj. dogmatykom i empirystom. Pierwszych oskarża o działanie będące przejawem odmiany subiektywizmu, drugich o nieumiejętność wykroczenia poza wąski horyzont doświadczenia „pracy w terenie”. Maoistowska wykładnia teorii poznania jest interesująca, ale nie ma tu miejsca na jej

154 Mao Zedong, *W sprawie praktyki. O związku poznania z praktyką – związku wiedzy z działaniem (Lipiec 1937)*, [w:] *Mao Tse-Tung. Dzieła wybrane*, tom 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1953, s. 395-414.

dyskutowanie¹⁵⁵. Warto jednak nakreślić ramy maoistowskiego konceptu subiektywizmu, aby zrozumieć z jakimi pułapkami musieli radzić sobie artyści SAFS inkorporując w obręb *Zamętu w niebie* strategię tekstu jednoogniskowego. Masowe społeczeństwo totalitarne wielbi jednostkę, pod warunkiem, że afirmuje ona swoją względność, użyteczność, rozumie nienaruszalność swej pozycji w hierarchii społecznej oraz fakt, że wszelka jej aktywność służy wspieraniu aspiracji zbiorowości. Konsekwencją tego jest zresztą zjawisko kultu jednostki, kiedy to na piedestał zostaje wyniesiony jeden człowiek (wódz), wielbiony jednocześnie ze względu na jego niemal boskie przymioty (figura „słońca”), jak i niemal organiczną łączność ze swoim ludem (figura ojca i opiekuna narodu). Jeżeli jednostki w swej zbiorowości nieustannie pracują nad porzuceniem partykularnych interesów dla dobra kolektywu, to wspaniałość wodza polega na tym, że on (jednostka) emanuje najwyższymi jakościami tej zbiorowości.

Partykularyzm grozi rozwojowi społecznemu, przede wszystkim gdy ujawnia się w pozycjonowaniu dobra indywidualnego jestestwa powyżej dobra społeczności, ale także, gdy jednostka dogmatycznie pozostaje przy jednostronnych, utrwalonych rozpoznaniach dotyczących roli narodu i społeczeństwa, innymi słowy – gdy nie dotrzymuje kroku biegowi zmian zachodzących w społeczeństwie i w ideologii formułującej myślenie tego społeczeństwa. Maoista winien być zatem pryncypialny, ale jednocześnie otwarty na zmianę pryncypiów, gdy Mao Zedong (czy inny przywódca KPCh o tej randze) da ku temu sygnał. Powinien być lojalny założeniom doktryny, w tym założeniu o jej zmienności. Rudolf Wagner, a do pewnego stopnia także Sean Macdonald, postrzegają postać Suna Wukonga w *Zamęcie w niebie* jako transfigurację Mao Zedonga, czy też raczej idealną wizję wodza, jaką propaganda miała transmitować do świadomości chińskich odbiorców. Gdyby twórcy w pełni zastosowali strategię jednoogniskowości zaobserwowane przez Ricka Altmana doszłoby w tekście do co najmniej dwuznacznej indywidualizacji opowieści, jej bohatera i relacji łączącej widzów z filmem. W ramach maoistowskiej opowieści jednoogniskowej musi więc dojść do zasadniczego ograniczenia subiektywnej perspektywy w kreowaniu i postrzeganiu zdarzeń fabularnych oraz do redukcji znaczenia partykularnych motywacji inicjujących zdarzenia fabularne. Wprawdzie Rudolf Wagner analizując konflikt Mao Zedonga z Guo Moruo pisał *Przewodniczący nie był Maoistą*, jednak interpretował on w ten sposób taktykę politycznej rozgrywki, jaką Mao prowadził ze swoimi oponentami w łonie Partii, nie zaś treści zawarte w tekstach kultury maoistowskiej. W kontekście

155 Poza tekstami źródłowymi w postaci wykładów Mao Zedonga publikowanych w tomach dzieł zebranych warto sięgnąć choćby po cytowane w tej dysertacji opracowania Józefa Pawłowskiego „Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin...” i Franza Schurmana „Ideology and Organization in Communist China” czy publikację Jacka Graya i Patrick Cavendisha „Chinese Communism in Crisis...”, zob. Jack Gray, Patrick Cavendish, *Chinese Communism in Crisis. Maoism and the Cultural Revolution*, Frederick A. Praeger Publishers, New York, Washington, London 1968.

jednego z dzieł sztandarowych dla ówczesnej chińskiej kinematografii, filmu Wana Laiminga, nie ma raczej sensu karkołomne wnioskowanie, że szanghajscy twórcy, pracujący na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, pragnąc zawrzeć osobowość Wielkiego Sternika w postaci Wielkiego Mędrca Równego Niebu (intencjonalnie bądź poprzez nieuniknione skojarzenia), dopuścili się bezpośredniego oskarżenia Przewodniczącego o groźny dla społeczeństwa i narodu subiektywizm.

Z woli demiurga-animatora widz *Zamętu w niebie* lokalizuje się w hierarchicznym, wertykalnym świecie konfrontacji cesarskiego nieba z małą ziemią. Na przestrzeni narracyjnych segmentów dochodzi do alternacji, w toku których śledzimy bądź poczynania Króla Małp, bądź knowania cesarskiego dworu. Jak zostało jednak powiedziane, wydarzenia mające miejsce na dworze Nefrytowego Cesarza mają charakter działań reaktywnych, nie zaś autonomicznych. Co więcej, czynione przez stronę cesarską działania nie odzwierciedlają wszystkich sytuacji i rozterek, w które zaangażowana jest postać Małpy i emanujący z niej świat ziemski. Król Małp dba o dobrobyt swoich poddanych (małp z Góry Kwiatów i Owoców, koni z cesarskich stajni), rozwój fizyczny i potęgę militarną ludu, troszczy się o najmłodszych i najsłabszych (w jednej ze scen początkowych w części drugiej ratuje małą małą przed upadkiem z wysokości), a także podejmuje walkę z Niebem. Tymczasem wszystkie obserwowane przez widza wydarzenia toczące się wokół Cesarza dotyczą tylko Króla Małp – od pierwszej sceny dworskiej, w której Cesarz wysłuchuje skargi Króla Smoków, przez sekwencję chaotycznej dysputy najwyższych niebiańskich dostojników, którzy przybyli na bankiet Cesarzowej WangMu, lecz w sali bankietowej zastali jedynie puste stoły i uśpionych przez Suna dworzan, aż po finalną sekwencję przedłużającej się, nieudanej próby egzekucji. Nawet w pierwszej scenie części drugiej, kiedy to Cesarz przygląda się występom tancerek, jego relaks zakłóca nagłe wtargnięcie Generała Li, który błaga o wydanie rozkazu do kolejnego ataku i zwiększenie liczebności wojsk, gdyż wspaniały wojownik Nezha nie był w stanie pokonać Króla Małp. Wyjątkowy Sun Wukong niepodzielnie dominuje nad fabularnymi wydarzeniami, nawet jeżeli jego postać nie uczestniczy w obserwowanych przez widza wydarzeniach.

Wyrazista podmiotowość wyjątkowej jednostki nie jest jeszcze jednak wystarczająca do zaobserwowania strategii jednoogniskowego opowiadania. Tym, co uaktywnia tę specyficzną strategię narracyjną jest bezpośrednio zaangażowanie wyjątkowego bohatera w tworzenie znaczeń opowieści poprzez rozwój, spełnianie się bądź odnoszenie porażki w osiąganiu subiektywnych celów wynikających z indywidualnych myśli i intencji. Jeżeli w opowieści dwuogniskowej znaczenia klarowały się w odniesieniu do słów i czynów, a persona bohatera nie miała wpływu na kierunek zmian stających się jej udziałem (poddawała się bogu, historii, ludowi czy innym

fundamentalnym instancjom), to w opowieści jednoogniskowej indywidualne doświadczenie zmiany i zdolność do samodzielnej autoanalizy nadają dynamikę fabule i angażują odbiorcę. Świat opowieści dwuogniskowej konstryuuje się niejako poza czasem, podczas gdy świat opowieści jednoogniskowej rozwija się w ramach triady zorganizowanej wokół momentu decyzji i obejmuje etapy przygotowania, wyboru oraz oceny¹⁵⁶, co sprawia, że schemat narracyjny podporządkowany jest logice linearnej, nie zaś alternacyjnej (zmiana relacji w świecie przedstawionym jest nieodwracalna, niemożliwa do odzwierciedlenia jako wariant). Rozwiązanie to znajduje swój wyraz w strukturze *Zamętu w niebie*, w której przeplatają się alternacyjne warianty, w istocie jednak tok opowieści posuwa się do przodu wtedy, gdy w segmentach dochodzi do nieodwracalnej, linearnej progresji osobowości Króla Małp na skutek zmian jego relacji ze światem przedstawionym. Progresja ta jednak nie wypełnia się całkowicie – Król Małp przechodzi etapy planowania i podejmowania decyzji, lecz nie podejmuje wysiłku uświadomienia sobie znaczenia zmian, których doświadcza.

Sun Wukong jest postacią impulsywną, ale przed podjęciem decyzji (np. przyjęciem zaproszenia do nieba) waży racje i szuka uzasadnienia swoich działań. W pierwszej części motywacją do przyjęcia zaproszenia jest prestiż, jaki stałby się udziałem wszystkich małp, gdyby został on niebiańskim urzędnikiem oraz troska o wspólne dobro (Sun zwraca się do małpiątek, które chcą wyruszyć z nim w drogę: *Dlaczego nie? Najpierw Król sprawdzi, jak to Niebo wygląda, wy zostańcie tutaj i dobrze trenujcie. Jeżeli Niebo jest rzeczywiście tak znakomite, zabiorę was tam wszystkie!*). W części drugiej ujawnia się jednak indywidualizm Małpy w podejmowaniu przez nią decyzji. Finałem z 1961 roku jest sytuacja rozejmu pomiędzy Małpą a Cesarzem. Sun Wukong wraca na Górę Kwiatów i Owców, ogłasza się Wielkim Mędrcom Równym Niebu i domaga się uznania tego tytułu przez Niebiosą. Cesarz nakazuje odwrót wojsk. W części drugiej Cesarz godzi się na sugestię Taibaia, aby dokonać pseudo-uznania tytułu Suna, sprowadzić go do Nieba i podjąć kolejną próbę „udomowienia” Króla Małp, czemu ma służyć wyznaczenie go na funkcję strażnika Brzaskwiniowego Sadu, w którym to kwitną owoce nieśmiertelności. Tak jak za pierwszym razem funkcja ta nie jest w żadnym wypadku istotną pozycją w hierarchii dworu, poplecznicy cesarscy znów liczą na ignorancję Małpy w tym zakresie. Gdy Taibai przybywa na Górę Kwiatów i Owców sytuacja jest trudniejsza niż za pierwszym razem, Małpa jest nieufna i wrogo do niego nastawiona. Posłannik Nieba roztacza więc opowieści o powabach Brzaskwiniowego Sadu. O ile w pierwszej części Król Małp połykał ten haczyk ku chwale swego małpiego rodu, to tym razem wsłuchując się w słowa Taibaia i decydując podążyć za nim, nie uwzględnia już w swych planach małpiątek. Brzaskwiniowy Sad, czy raczej wizja nieśmiertelności, jawi się jako możliwość przeznaczona tylko

156 Rick Altman, *A Theory of Narrative*, dz. cyt., s. 135.

dla niego.

Podobnie jak w części pierwszej, w drugiej odsłonie Sun Wukong w pewnym momencie odkrywa manipulację, jakiej dopuścił się Cesarz. Jego obraza jest tym razem głębsza, a zemsta surowsza. Nie tylko bowiem przyznany mu został urząd niskiej rangi, ale co więcej, nie otrzymuje on zaproszenia na wspólną celebrację, brzoskwińową ucztę, podczas której niebianie zażywają eliksirów i owoców nieśmiertelności. Dowiaduje się o tym przypadkowo od drwiących z niego dwórek. Sun wpada we wściekłość. Nie chodzi tu nawet o dostęp do owoców – krnąbrna Małpa pozostawiona sama w ogrodzie, naturalnie zdążyła ich już sporo zjeść mimo zakazu. Sun został jednak znieważony personalnie, ponieważ dziewczęta nie mają pojęcia o jego tytule i nie wyobrażają sobie obecności prymitywnego małpiszona na bankiecie. Zdegradowany oraz wyśmiany, Sun wyładowuje swą wściekłość poprzez dokonanie swoistego „zajazdu”. Wkracza do sali bankietowej tuż przed pojawieniem się gości, usypia służbę, upija się, pożera znakomite potrawy. Dopiero w pijackim zwidzie przypomina sobie wreszcie o czekających na Górze Kwiatów i Owoców małpiątkach. Do magicznego worka bez dna wrzuca więc wszystko to, co zostało z uczyty bogów i wyrusza w drogę powrotną. Po ataku furii motywowanej personalną obrazą, następuje opamiętanie – Król znów służy swoim poddanym.

W obu częściach w różny sposób zdefiniowane zostają także impulsy dające bezpośredni asumpt działaniom podejmowanym przez Króla Małp. W tych momentach, w których Małpa podejmuje działania, jakie dla niebiańskich urzędników noszą znamiona zamętu (uwolnienie koni, dewastacja sali bankietowej), ujawnia się paradoksalna, żelazna konsekwencja obecna w charakterze Suna Wukonga, jaka blokuje działanie triady czasowej, o której pisał Altman. Czyn występuje jednocześnie ze słowem lub szyderczym śmiechem, planowanie i podejmowanie decyzji są niemal jednoczesne, co więcej akty te zawsze komunikują najgłębszą niezgodę na upokarzające, feudalne relacje, jakie panują w Niebie. Ponownie jednak dostrzegamy różnicę motywacji stojących za podejmowanymi decyzjami w dwóch częściach filmu. W części pierwszej Sun wchodzi do niebiańskiej stajni, dostrzega uwięzione konie i stwierdza: *Hm, bardzo źle traktują tu konie i natychmiast rozwiązuje więzy krępujące rumaki*. W drugiej zaś części pijany Sun Wukong prowadzi dialog z wyimaginowanymi interlokutorami: *Przeklęty Cesarzu, drwij ze mnie dalej, a ja oto zajmę honorowe miejsce podczas brzoskwińowej uczyty. Podejź tu i wypełnij mój kielich winem. Cesarzowo Matko, przynieś no brzoskwiń!* Mówi to rzeczywiście zajmując honorowe miejsce przy stole, pijąc jeszcze więcej wina, sięgając po kolejne przysmaki. Akty, które w części pierwszej miały charakter impulsywnego buntu w obronie pewnych idei, w części drugiej odczytujemy jako personalną zemstę.

Zablokowana w *Zamęcie w niebie* praca ewaluacji, jaką winien wykonywać bohater tekstu

jednoogniskowego, to działanie krytyczne, wyraz wahań i rozterek. Do strategii takiej zachęcał artystów w swoich wystąpieniach Zhou Enlai. Były to jednak deklaracje polityka wysokiego szczebla, ich realizacja zależała zaś od zwyczajnych obywateli wielomiliardowego społeczeństwa, którzy odpowiadali na wezwania ideologów ważąc je w kategoriach egzystencjalnych. *Zamęt w niebie* balansujący narracyjnie pomiędzy podatnym na ideologiczne inklinacje systemem dwuogniskowym, a systemem jednoogniskowym *wyzwalającym energię z rewizji różnych wersji dziejów*¹⁵⁷, znajduje unikatowy model tworzenia opowieści stojący w sprzeczności z wyznacznikiem maoistowskiego dyskursu propagandowego. Jednocześnie stoi też w sprzeczności z projektowanymi przez odbiorców poszukujących w dziedzinie filmu animowanego „artystycznej kontrabandy”, tj. twórczości subwersywnej, szmuglującej rewizjonizm i myśli dysydenckie w obszar sztuki powszechnie (i niesłusznie) postrzeganej jako naiwna, infantylna i bezbronna.

Jedną z modelowych jednoogniskowych strategii narracyjnych, które wyróżnia Altman, jest kumulacyjna metafora¹⁵⁸ (*cumulative metaphor*), w ramach której w fabule dochodzi do specyficznego powtórzenia znaczących scen czy sekwencji: bohater w konkretnym miejscu (wyjątkowych okolicznościach) przeżywa pewne formacyjne stany psychiczne bądź doświadczenia, aby w pewnym momencie (często pod koniec opowieści) powrócić w to samo miejsce i zdać sobie sprawę z wewnętrznej przemiany, jaka w nim zaszła. Tak w części pierwszej filmu, jak i części drugiej, strategia taka nie występuje. Król Małp wyrusza wprawdzie do Nieba, po to aby powrócić na Górę Kwiatów i Owoców, ale akt powrotu równa się umocnieniu stabilnej więzi łączącej go z pozostałymi małpami, podkreśleniu wagi tytułu „Wielkiego Mędrca” i zwycięstwa nad Cesarzem. Gdyby jednak potraktować obie części *Zamętu w niebie* jako jeden tekst rozdzielony swoistym „antraktem”, tak jakby chciało wielu współczesnych krytyków, historyków filmu i odbiorców, to w specyficzny sposób ujawni się w nim strategia kumulacyjnej metafory. Jak zostało powiedziane podczas drugiego nadejścia Taibaia, Król Małp jest wrogi i nieufny. Zanim pozwoli posłańcowi niebios roztoczyć malownicze wizje Brzoskwiniowego Sadu, Sun Wukong zadaje mu kluczowe pytanie i od odpowiedzi na nie uzależnia możliwość dalszego dialogu. Pyta: *Czy uważasz, że Nefrytowy Cesarz przyznaje się do porażki?* W pytaniu tym zawierają się obie siły napędzające motywację i decyzje Króla Małp. Uznanie zwycięstwa Suna Wukonga przez posła z Nieba wywyższa jednocześnie Króla, jak i małpi ród. Sun Wukong nie tyle analizuje własną przemianę wewnętrzną czy zmianę sytuacji swych poddanych, ale dąży do zewnętrznego potwierdzenia zmiany statusu. Przyjmuje pokrętne kłamstwa Taibaia za dobrą monetę, tylko dzięki temu akcja części drugiej może się rozwinąć.

157 Tamże, s. 178.

158 Tamże, s. 159, 160.

Rick Altman wielokrotnie rozważa sytuację, w której bohater pragnie zerwać z brzemieniem rodowodu, przyznać sobie własną, unikatową nazwę, poprzez którą status postaci jako zwyczajnej figury przemieni się w status bohatera. W finale pierwszej części Król Małp stawia przed Cesarzem żądanie rozpoznania tytułu „Wielkiego Mędrca Równego Niebu” w hierarchii cesarskiej, nie interesują go istniejące przywileje. Rozpoznanie i uszanowanie nazwy, którą sam sobie nadał to warunek *sine qua non* pokoju pomiędzy Niebem a małpią ziemią. Cesarski dwór rozumie bezwarunkowość tego żądania, dlatego przed Cesarzem postawiona jest alternatywa: Taibai postuluje dokonanie oszustwa i wmówienie Małpie, że tytuł został rozpoznany, Generał Li i Erlang woleliby zrezygnować z kunktatorstwa i rzucić na Górę Kwiatów i Owoców wszystkie militarne zasoby Nieba. Na sztandarze Króla Małp widnieje inskrypcja, że jest on Wielkim Mędrcom Równym Niebu. Sztandar ten załopocze w finale części drugiej, gdy widz już wie, że Niebo przemienione zostało w zgliszcza i w świecie *Zamętu w niebie*, Góra Kwiatów i Owoców jest jedyną przestrzenią, na której może toczyć się życie. Małpia walka o wyeliminowanie hierarchicznej struktury jest więc także walką o uznanie nowej (jedynie słusznej) nazwy.

System jednoogniskowy, czyli opowieść zdominowana w całości przez wyjątkowego bohatera, uaktywnia się fabularnie, gdy dochodzi do sprzężenia dwóch zjawisk narracyjnych: pojawienia się motywu pożądania oraz zainicjowanie funkcji śledzenia wydarzeń z perspektywy bohatera. Pożądanie nakierowane jest na konkretny obiekt lub inną postać – figury reprezentujące specyficzny dla bohatera cel egzystencjalny. Dążenie do spełnienia tak określonego pożądania ewokuje bunt i transgresję: *mniej dbając o jabłko, niż jego zakazany status, jednoogniskowy protagonista poszukuje indywidualności odrzucając kody ustanowione przez połączone siły Boga, ojca i społeczeństwa*¹⁵⁹. Wejście na tę drogę oznacza także zrozumienie, że cel jest wartością, którą można powiększyć (w tym sensie Altman mówi o „ekonomii” działania bohatera¹⁶⁰), ale także konfrontację z rzeczywistością, w której z łatwością dochodzi do przytłaczającej redukcji owej wartości.

W części drugiej dochodzi właśnie do takiej sytuacji narracyjnej. Po pierwsze Sun wyrusza w drugą podróż do Nieba wiedziony obietnicą nieśmiertelności. W Brzoskwiniowym Sadzie Król Małp przechadza się pomiędzy drzewkami owocowymi w towarzystwie schorowanego Ducha Ziemi. Pomiędzy jednym a drugim kichnięciem, staruszek musi powstrzymać krewką Małpę przed zrywaniem kolejnych owoców. Tłumaczy Sunowi, że brzoskwynie te należą do Cesarzowej Matki, spożywać je można w trakcie specjalnie wydawanych na tę okazję bankietów, a kolejne szczepy charakteryzują się innymi, cudownymi właściwościami, których nikt poza najwyższymi

159 Tamże, s. 121.

160 Tamże.

dostojnikami Nieba nie jest godzien. W Ogrodzie rosną więc brzoskwinie wiecznej młodości, które rozkwitają raz na 3000 lat, brzoskwinie przydające świętości, które rozkwitają raz na 6000 lat, a wreszcie brzoskwinie nieśmiertelności, dające owoce raz na 9000 lat. Gdy tylko Duch Ziemi nieopatrznie odchodzi od Króla Małp, ten sięga po najcenniejsze owoce, zjada ich tak dużo, że nawet nie zauważa faktu, że niektóre wypadają mu z rąk na ziemię.

Zrodzone z opowieści Taibaia pożądanie spełnia się w akcie jedzenia, Sunowi pozostaje do zaspokojenia już tylko jedno pragnienie: uznanie tytułu „Wielkiego Mędrca Równego Niebu”. To drugie pragnienie właśnie zostaje zakwestionowane niemal w tym samym momencie, w którym dochodzi do zaspokojenia pierwszego. W Sadzie pojawiają się służki WangMu, które drwią z Króla Małp i jego tytułu. Zanim „niebiańskie dziewczęta” (*tian guaniang*, 天姑娘) zaśmieją się Sunowi prosto w twarz, on już będzie wiedział jak nisko cenią go dwórki. Król Małp nie przejmuje narracji pierwszoosobowej, ale w tej scenie jego voyeurystyczne rozpoznanie rzeczywistości determinuje rozwój fabularny. Ukryty w koronie drzewa, magicznie zmniejszony do rozmiaru liścia, podgląda i podsłuchuje kpiące z niego dziewczęta. Schematy narodzin pożądania, redukcji wartości celu i stojącej za nim indywidualności, walki o własną nazwę, a wreszcie zabieg percypowania rzeczywistości przedstawionej z perspektywy protagonisty-podglądacza, zbiegają się jednocześnie w sekwencji ogrodowej (segment 2.2 „Brzoskwinie”). W jej symbolicznym centrum znajdujemy fantazmat, jakim jest Brzoskwiniowy Sad, rzeczywistość niosącą obietnicę szacunku, prestiżu, nieśmiertelności, dającą sposobność zaspokojenia tych pragnień, określającą cele indywidualnej walki Suna Wukonga. Uświadomienie sobie mirażowego charakteru tego miejsca, jego pozornej dostępności, szlachetności i wyjątkowości, doprowadza Suna do wściekłości i frustracji. W tym momencie rozpoczyna się nieodwracalny proces: walka o nazwę przestaje być walką o równoprawność w hierarchii Nieba. Tytuł „Wielkiego Mędrca Równego Niebu” wbrew wpisanej w niego idei równości stanie się symbolem walki o unicestwienie świata, w którym najdrogocenniejsze dobra służą jedynie wybranym. W kolejnym segmencie 2.3 „Pigułki nieśmiertelności”, wyjątkowym w strukturze obu części, widz przechodzi wraz z Królem Małp przez kolejne etapy krystalizującej się nowej tożsamości Małpy-Pogromcy (już nie tyle Małpy-Zwycięzcy).

Segment 2.3 „Pigułki nieśmiertelności” nie tylko w pełni koncentruje się na postaci Króla Małp, co całkowicie oddaje mu pole działania. W segmencie tym nie występuje bowiem żaden inny bohater, Sun Wukong jest sam. Samotność tę antycypuje uprzednia scena pijaństwa (Fig.III.16), w czasie której Sun wydaje rozkazy wyimaginowanej parze cesarskiej, bądź też rozpamiętuje upokorzenia, jakich doznał ze strony kłamliwego Taibaia, aroganckich dwórek i wyniosłego Cesarza. Reminiscencje te pojawiają się w dymkach, Król Małp krzywi się do tych obrazów lub

nawet próbuje je rozgonić dzbanem wina. Wspomnienie czekających małpiątek pomaga mu wyrwać się ze stanu żalosalnej zadumy. Spakowawszy wiktuały i drogocenne przedmioty wyrusza w drogę powrotną na Górę Kwiatów i Owoców. Jest jednak zbyt pijany i zmęczony, aby zachować równowagę i koncentrację, po raz pierwszy traci kontrolę nad chmurą służącą mu za środek transportu. Przed widzami odsłania się zupełnie nowa twarz Króla Małp, bezbronny, bezwładnie dryfujący po niebie, wykrzykujący w pustkę przestworzy swoją tęsknotę za domem. Motyw zagubienia w labiryncie Altman traktuje jeden z podstawowych wyznaczników tekstu jednoogniskowego, gdy możliwe jest odczytanie figury labiryntu jako metaforycznego ujęcia wewnętrznego zapętlenia bohatera, stanu zamroczenia, niejasności umysłu, niemożności podjęcia decyzji. Tego rodzaju interpretacja postaci Suna w segmencie „Pigułki nieśmiertelności” wydaje się uprawniona. Sun bowiem zmuszony będzie przejść przez płataninę korytarzy i zakamarków stworzoną w przestrzeni diegezy, a także poddać swoje ciało ekstremalnym eksperymentom, aby na końcu tego procesu odzyskać kontrolę nad sobą i własnymi pragnieniami.

Chmura przywodzi go do alchemicznego laboratorium mędrca Laozi. Widz coraz głębiej zapada się w zamgloną, na wpół realną rzeczywistość percypowaną przez odurzoną Małpę. W mrocznym wnętrzu unoszą się mgły, czarne schody wiodą ku ciemnej pustce, sceneria ta chwieje i się zakrzywia zwiastując konfrontację ze skrywającą się w mroku tajemnicą. I rzeczywiście, Sun Wukong odkrywa tajemne drzwi prowadzące do Pokoju Pigulek Nieśmiertelności. Za nimi znajduje potężny i rozgrzany piec (ten sam, w którym zostanie zamknięty podczas próby egzekucji), mimo pewnej rezerwy przed potęgą ognia zbliża się do niego i wyjmuje zeń błyszczące pigułki. Znajduje także eliksir nieśmiertelności przeznaczony specjalnie dla Cesarza. Rwie inskrypcję z nazwiskiem władcy na drobne kawałki i z odzyskaną werwą sięga również po tę miksturę. Po wypiciu eliksiru ciałem Króla Małp wstrząsają dreszcze, a grymasy na jego twarzy zmieniają się szybko. W rytmie werbli pragnienie nieśmiertelności spotyka się z pragnieniem pogrążenia Cesarza i dokonuje się w akcie kompulsywnej wręcz konsumpcji, nie jest to już spełnienie, a przekroczenie. Odurzenie środkami nieśmiertelności otrzeźwia go z wcześniejszego zamroczenia alkoholem. Sun planuje ucztę z małpkami, a także, jak okaże się już w następnym segmencie, przygotowania do wojny totalnej. W segmencie tym twórcy posunęli się do dalekich granic subiektywizmu, których przekroczenie, jak się wydaje się było niemożliwe z uwagi na ideologiczną specyfikę maoistowskiego aparatu produkcji i krytyki kultury. Od tego momentu opowieść więc powraca w ramy systemu dwuogniskowego, w którym klarownie zarysowane są dwie, wykluczające się strony fundamentalnego sporu.

Na poziomie poszukiwania wyznaczników systemowych, Altmanowska koncepcja inicjuje interesujące obserwacje i pozwala na skonstruowanie wniosków dotyczących zarówno przebiegu

wydarzeń fabularnych, jak i zawartych w nich znaczeń. Podział tekstu na segmenty śledzenia toku opowieści (*following-unit*) dokonuje się wobec dwóch najistotniejszych relacji wewnątrz tekstu: 1) charakteru i dynamiki zmiany zachodzącej pomiędzy bohaterami i światem przedstawionym, 2) rodzaju modulacji występujących pomiędzy segmentami. *Zamęt w niebie* charakteryzuje się zaś współwystępowalnością na przestrzeni tekstu systemów dwuogniskowego i jednoogniskowego, generowane przez artystów modulacje nie zawsze też pokrywają się z systemem, w ramach którego rozwijają się poszczególne partie filmu. Ten fakt wydaje się nie stać w sprzeczności z propozycją Ricka Altmana, która nie sprzeciwia się tezie o istnieniu tekstów „mieszanych”. W tej sytuacji warto się jednak zastanawiać, który z systemów (i z jakich powodów) ma rangę dominującą.

II.6 Podejście typologiczno-transformacyjne, czyli komu i czemu służy system mieszany?

Dostrzegamy, że w części pierwszej filmu, ekspozycja, która posiada silny ładunek symboliczny z racji zarówno pozycji w strukturze, jak i zawartej w niej treści ustanawiającej hierarchiczną przestrzeń opowieści, jest jedynym segmentem przedstawiającym wewnątrztekstowe relacje jako nacechowane dwuogniskowo. W pozostałych segmentach dynamikę przemian wyznaczają elementy charakterystyczne dla systemu jednoogniskowego. Niemniej, poza specyficzną, bo zawierającą się w napisach początkowych po zainicjowaniu diegezy, modulacją hiperboliczną w części pierwszej mamy do czynienia wyłącznie z modulacjami metaforycznymi, które wspierają system dwuogniskowy. Można zatem mówić o tendencji tekstu do wywoływania mocnych bodźców stymulujących odbiór tekstu jako dwuogniskowego, a więc lokalizujący konflikt zaistniały w świecie przedstawionym w kategoriach walki uniwersaliów.

Proces *mappingu*, narzędzie służące weryfikacji czynionych założeń na temat zmieniających się relacji wewnątrztekstowych poprzez rekonstrukcję odbiorczego procesu śledzenia fabuły, ujawnia skłonność widza do postrzegania Króla Małp jako emanacji pewnego dualizmu. Widz, który chce w filmie widzieć alegorię walczącego maoizmu i trawestację tradycyjnego tekstu kultury w zgodzie z doktryną polityczno-społeczno-kulturalną Nowych Chin znajduje w tekście elementy do tego predysponowane (przede wszystkim strategia formalnych alternacji pomiędzy segmentami, modulacje oraz zawarta w ostatnim segmencie sekwencja bitewna) i w ten sposób kierunkuje swoje nastawienie odbiorcze. Widz poszukujący pęknięć w uniwersalistycznym monolicie koncentruje się zaś wyłącznie na śledzeniu postaci Króla Małp. Jest on w tej części wprowadzany postacią dominującą, ale zmiany, jakim poddaje się jego osobowość mają charakter zewnętrzny, dotyczą

pozycji i interakcji z innymi postaciami, nie ujawniają zaś potencjału introspekcji.

W części drugiej dominującym systemem dla dynamicznego rozwoju fabuły jest system dwuogniskowy. Niemal niczym niezakłócony ponownie ustanawia ekspozycję, a więc strukturyzuje ramy świata przedstawionego w opozycji niebo-ziemia, a przede wszystkim uaktywnia fabułę, w której rozwiązaniu musi dojść do wyeliminowania drugiego, wrogiego obozu. Mimo iż Cesarz nie zostaje przez Małpę zabity, to powiewający na szczycie Góry Kwiatów i Owoców sztandar, który rozlewa się po kadrze, wyraziście sygnalizuje totalne zwycięstwo Króla Małp. W części tej pojawiają się jednak dwa segmenty zorientowane na jednoogniskowość opowieści, którym towarzyszą modulacje metonimiczne. W segmentach tych – „Brzoskwinie” oraz „Pigułki nieśmiertelności” – Król Małp uzyskuje charakter indywidualisty, ujawnia skryte, wewnętrzne pragnienia, które nie mają nic wspólnego z maoistowską służbą ludowi, a wręcz przeciwnie, wiążą się z zaspokojeniem najbardziej fantastycznej i zgubnej wizji, jaka może opętać jednostkę, czyli wizji nieśmiertelności. Pijaństwo pozbawia go w tych sekwencjach godności. Małostkowość, żal, zgryzota, złośliwość – wszystkie te cechy nieświadomie determinują działania Małpy i kierują jego chwiejny krok ku alchemicznemu laboratorium. Te dwa segmenty mogłyby zasiać w głowach odbiorców pewne wątpliwości względem systemu wartości, o który Małpa walczy na kolejnych etapach opowieści.

Ewidentna próba nadania Sunowi charakteru indywidualisty, outsidera, targanej dramatycznymi emocjami wyjątkowej jednostki sprawia, że przypominają się przywoływane już słowa Wana Laiminga, który wspominał obawy towarzyszące jemu i Li Keruo podczas pisania scenariusza: *Martwiliśmy się, czy będziemy mieć odwagę, aby przedstawić tę historię tak jak jest ona opowiedziana w książce. Wtedy była to kwestia drażliwa.* Literacka „Wędrówka na Zachód” osadzona jest bowiem niezwykle wyraziście w systemie jednoogniskowym, dla którego fundamentalne są strategie i motywy w filmie jedynie zasugerowane, wśród nich wymienić można przede wszystkim: (1) wpisany już w sam tytuł powieści, wątek podróży w nieznaną jako alegoria rozwoju mentalnego protagonisty, (2) schemat „dwukrotnej opowieści” (*tale-twice-told*), tj. takie prowadzenie akcji, aby pewne wątki znalazły swoje powtórzenie przeprowadzone w ramach dwóch różnych perspektyw moralnych (grzech/oczyszczenie, zbrodnia/odkupienie etc.), (3) wątek relacji pomiędzy Małpą a Mnichem (uczeń-nauczyciel, poddany-ojciec, opiekun-obiekt troski), który do dziś fascynuje badaczy i ewokuje kolejne dyskusje zasadniczo przekraczające ramy literaturoznawstwa czy kulturoznawstwa, a wchodzące na grunt filozofii.

W *Zamęcie w niebie* twórcy zdają się sygnalizować świadomość potencji tego tekstu do alegorycznej rozprawy z materią współczesnej rzeczywistości i kultury, konsekwentnie jednak tego rodzaju spekulacje ucinają zanim mogłyby one nabrać odpowiednich znaczeń – zyskać nazwy. W

takiej sytuacji badacz nie winien rościć sobie praw do ocen twórczości w kategoriach moralnych, lecz także nie może unikać stawiania pytań o sens tego rodzaju supozycjonalności tekstu. Akt odważnej krytyki artystycznej pozostawał w maoistowskich Chinach priorytetem jedynie w sferze deklaratywnej. W szczerych i gorzkich słowach sytuację tę diagnozowali chińscy teoretycy filmu nadrabiający dziedzictwo radzieckiej i zachodniej myśli filmowej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych¹⁶¹. Wbrew intencjom Zhou Enlaia maoistowskie Chiny nie wykształciły aparatu krytycznego w rozumieniu dyskusji opartej o analizę i interpretację dzieła filmowego. A jednak wydaje się, że poprzez swoją dwoistość systemową *Zamęt w niebie* Wana Laiminga spełnia inne oczekiwania artykułowane przez Premiera, te mianowicie dotyczące „sztuki kroczącej na dwóch nogach”, a więc efektownego, atrakcyjnego dla widza powiązania wartości społeczno-politycznych obowiązujących w Nowych Chinach z treścią odsyłającą do chińskiego dziedzictwa kulturowego. Innymi słowy, film Wana wypełnia paradygmat stylu *minzu* rozumianego nie tyle w kategoriach specyficznej techniki, eksperymentu formalnego czy adaptacji uprzednio istniejącego tekstu kultury, ale jako ekspresja stymulowana przez jedną z podstawowych poznawczych praktyk maoizmu, tj. krytyczną kontynuację tradycji.

W przeciwieństwie jednak do filmów realizowanych w technice malarskiej animacji tuszu i wody, które miały charakter ekskluzywny (tak ze względu na czasochłonność i koszty produkcji, jak i ich treść wizualną organicznie związaną z tradycjami malarstwa klasycznego), *Zamęt w niebie* realizował wezwanie Premiera w sposób inkluzywny. Atrakcyjność formy nie łączy się tutaj jedynie z feerią barw i maestrią ruchu postaci, jakie są podstawowymi składnikami przynoszącymi odbiorczą przyjemność w filmie animowanym. W dużej mierze wydaje się ona wynikać raczej ze sprawnego neutralizowania, ograniczania działania mechanizmu propagandy. Twórcy niejako prowokowali powstanie miejsc potencjalnej subwersji, za którą jednak z premedytacją nie podążali. Być może działo się tak po to właśnie, aby wszędzie tam, gdzie organizowano projekcje filmu – w Chinach czy zagranicą – móc nieść przesłanie o zaniku potrzeby autoanalizy, wahań i wątpliwości, albowiem na gruzach starego, skorumpowanego, feudalnego świata władzy cesarskiej powstał nowy świat, zarządzany przez wspaniałego, choć demonicznego wodza, niezwyciężonego i nieśmiertelnego „Wielkiego Mędrca Równego Niebu”.

161 W 1990 roku w języku angielskim ukazała się antologia tekstów teoretycznych chińskich autorów mierzących się z dziedzictwem Maoistowskiej krytyki ideologicznej. Zob. *Chinese Film Theory*, red. George S. Semsel, Xia Hong, Hou Jianping [red.], Praeger, Nowy Jork, Westport, Londyn 1990.

**CZĘŚĆ CZWARTA:
ANIMACJA W PROCESIE MODERNIZACJI.
FILM ANIMOWANY W OKRESIE OTWARCIA I REFORM**

Na początku stycznia 1976 roku zmarł Zhou Enlai. Władze państwowe nie oddały honorów Premierowi, a oburzeni tym faktem mieszkańcy Pekinu w czasie kwietniowego święta Qingming zaczęli zbierać się na Placu Tiananmen składając kwiaty, paląc kadziła i pieniądze, aby w ten sposób protestować i wspominać Zhou. Upamiętnienie to uznane zostało za nielegalne, a uczestników tzw. „incydentu na Placu Tiananmen” spotkały represje. 6 lipca zmarł Marszałek Zhu De (朱德), kolejny „ojciec założyciel” ChRL i weteran Rewolucji. 28 lipca w mieście Tangshan na północy Chin z ogromną mocą zatrzęsała się ziemia¹, ale trwający u sterów totalitarnej władzy maoiści nie dostrzegli „gniewu niebios”. Zaklinając rzeczywistość, redaktorzy „Czerwonego sztandaru” pisali:

Udało się wiele wspianiałych i poruszających osiągnięć promieniujących duchem komunistycznym. To ponownie pokazuje, że jakakolwiek poważna katastrofa naturalna może być przewyżczona, tak jak długo jak długo jest Przewodniczący Mao i centralna partia, socjalizm pod przewodnictwem proletariatu; heroiczny lud, który został wykuty w Rewolucji Kulturalnej (...) i ludzie, którzy triumfalnie kroczą naprzód denuncjując Denga [Xiaopinga – dop.OB] (...)².

Wielki Sternik zmarł 9 września. Walka tocząca się o schedę po nim przechyliła się na szalę potępianego wcześniej Denga Xiaopinga (邓小平)³. Radykalni „lewacy”, tj. frakcja Jiang Qing, zostali aresztowani, a wkrótce potem rozpoczął się proces „Bandy Czworoga” oraz trwająca przez kolejne dekady społeczno-polityczna, medialna i artystyczna kampania nienawiści i potępiania kliki „Madame Mao” jako jedynych winnych bestialstw poprzedniej epoki. Z perspektywy czasowej i dystansu geograficznego odnieść można wrażenie, że praca przeformułowania maoistowskiego socjalizmu – z totalitarnej, zideologizowanej organizacji społecznej w zmodernizowany gospodarczo system socjalistyczno-wolnorynkowy – dokonała się spektakularnie, błyskawicznie i jednoznacznie. Wizja radykalnego, polityczno-historycznego „cięcia” utrwała się ponadto w procesie rekonstrukcji działalności artystycznej i naukowej, jaka w duchu sloganu „niech rozkwita

1 Tuż po trzęsieniu ziemi statystyka dotycząca ofiar zaklasyfikowana została jako sekret. Dane upubliczniono dopiero w 1979 roku, początkowo podając liczbę 655,000, zaktualizowaną później jako 240,000 ofiar. Te ostatnie dane do dziś pozostają oficjalnymi. Zob. Lisa Yinghong Li, *Experiencing Disasters in Two Places: China's 1976 Tangshan Earthquake and Japan's 2011 Earthquake, Tsunami, and Nuclear Radiation*, [w:] *Japan after 3/11: Global Perspectives on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown*, Pradyumna P. Karan, Unryu Suganuma [red.], University Press of Kentucky, Lexington 2016, s. 420.

2 Tian Zhongtian, Huimou Qunawei Duanping, *Looking Back on Government Commentaries*, 2008, <http://blog.kdnet.net/boke.asp?09876.showtopic.166622.html>, cyt. za: Lisa Yin hong Li, tamże, s. 419.

3 Droga Denga Xiaopinga do władzy była długa i pełna zakrętów. W 1973 roku, gdy Zhou Enlai został zdiagnozowany jako chory na raka, wskazał on Denga na swego następcę na stanowisku premiera. Mimo to Deng, potępiany podczas Rewolucji Kulturalnej, wciąż musiał dbać o swoją pozycję, ale także bezpieczeństwo. W 1975 roku został wiceprzewodniczącym partii, członkiem Stałego Komitetu Politycznego, a następnie wicepremierem („numerem 3”). Po śmierci Zhou Enlaia w 1976 roku pozycja Denga gwałtownie się zachwiała, po protestach Qing Ming został odsunięty od władzy. Rewolucyjna frakcja Jiang Qing oraz frakcja Hua Guofenga (华国锋), „namaszczonego” przez Mao na sukcesora, zamierzała utrzymać kurs radykalnie rewolucyjny, bądź *status quo* w pełni zgodne z myślą polityczną Mao. Miesiąc po śmierci Przewodniczącego aresztowano Bandę Czworoga. Do końca roku 1978 pomiędzy Dengiem, a Hua Guofengiem toczyła się skomplikowana gra wpływów, z której zwycięskim wyszedł Deng.

sto kwiatów, niech dyskutuje sto szkół” z impetem rozwijała się na przestrzeni lat osiemdziesiątych, a jej kierunki determinowało nowatorstwo w obrębie metodologii, środków wyrazu czy przedmiotu dociekań. A jednak „Dengowska Nowa Era”, której początku upatruje się w postanowieniach III Plenum z grudnia 1978 roku, swoje kamienie węgielne znajduje w polityce gospodarczej początku lat sześćdziesiątych i dyplomacji późnego okresu Rewolucji Kulturalnej. Jej ambitne, formułowane w kolejnych latach cele i metody, nie podważają zaś ideologicznych fundamentów Nowych Chin proklamowanych w 1949 roku.

Reformy to rewolucja, mówił Deng Xiaoping w rozmowie z Helmutem Kohlem w 1984 roku⁴. W spostrzeżeniu tym zdaje się zawierać paradoks, którego zrozumienie jest bazą dla możliwych analiz chińskiej twórczości kulturowej lat osiemdziesiątych. Emancypacja i dogmatyzm to sprzeczności, których związek nie jest antagonistyczny. Praktykowanie obu postaw jest konieczne dla rozwoju socjalistycznej wspólnoty. Przekroczenie granic tak wolności, jak i ideologizacji prowadzi jednak do chaosu (*luan/ 亂*), powstrzymywanie transgresji jest więc obowiązkiem całej wspólnoty – Partii i ludu. Oba te fundamentalne socjalistyczne podmioty ucierpiały na skutek imperialistycznych praktyk kapitalistycznych i demokratycznych (zdegenerowane systemy dawnej władzy kolonizatorów i Kuomintangu) oraz totalitarnych praktyk maoistowskich (niedawna Rewolucja Kulturalna). Trauma staje się spoiwem nowego porządku społecznego. Tak długo jak niewysławialne i nieprzedstawialne pozostają jej głębokie przyczyny, ludzie mogą w pełni zaspokajać swoje indywidualne potrzeby i pragnienia. Jest to zatem porządek oparty na naturalnej dla jednostki pragmatyce układania sobie „życia po katastrofie”, połączonej tym razem z obietnicą konsumpcjonizmu, wymierną i już nie tak abstrakcyjną jak obietnica nadejścia komunizmu. W porządku tym zawiera się także immanentny dla doktryny mit „zakazanego owocu”, który przyciągał rzesze zagubionych w nowej rzeczywistości. Malarz Shu Qun wspominał tamte czasy: *W 1986 roku Cui Jian napisał piosenkę „Nothing to My Name”. Wyrażała precyzyjnie to uczucie, że nie mieliśmy niczego, że nasz dom odszedł. (...) Nasze obrazy zdawały się prawdziwe. Odnosiły się do niebytu lub – można też powiedzieć – do nicości i bezdroży*⁵.

Rozmaite studia poświęcone fenomenom historii politycznej, gospodarczej i kulturalnej lat

4 Deng Xiaoping, *We Regard Reform as a Revolution*, (10. 10. 1984), [w:] *Deng Xiaoping, The Selected Works of Deng Xiaoping. Vol. III*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/03/18/we-regard-reform-as-a-revolution/>, (dostęp: 17. 04. 2017).

5 Shu Qun urodził się w 1954 roku. W 1982 roku ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych Lu Xuna w Shenyangu. W 1984 roku wraz z innymi artystami zakładał Grupę Północną. Jego prace znalazły się w katalogu słynnej wystawy „China/Avant-Garde” w Muzeum Narodowym w Pekinie z 1987 roku. Mieszka w Chengdu, tworzy, publikuje artykuły krytyczne i teoretyczne. Shu Qun, wywiad z 2008 roku, <https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/materials-of-the-future-documenting-contemporary-chinese-art-from-1980-1990-1980-1990-shu-qun/object/interview-shu-qun-english-subtitles>, (dostęp: 15. 03. 2019)

osiemdziesiątych koncentrują swoją uwagę na zjawiskach petryfikujących bądź dekonstruujących wdrażany wówczas w życie porządek społeczno-polityczny. Spojrzenie na realia produkcji animowanej ukazać zaś może mechanizmy swoistej „trzeciej drogi” funkcjonującej w obrębie wytwórczości okresu otwarcia i reform. Drogi, która dzięki (lub wbrew – w zależności od interpretacji) wpisaniu w chińską animację formalnemu konserwatyzmowi, a także jej dyspozycji do akceptacji dominującej ideologii, doprowadziła do wypracowania autonomicznego języka i zestawu środków ekspresji, uniezależniającego medium animacji filmowej od innych sztuk. Jednocześnie okazała się ona prowadzić do integracji chińskich środowisk animatorów z międzynarodową wspólnotą, związki te pozostają silne do dziś.

Specyficzna dla post-maoistowskiej animacji poetyka „konserwatywnej rewolucji” wyraziście manifestuje się w filmie *Jedna noc w galerii*⁶ w reżyserii A Da i Lin Wenxiao. Film ten powstał w 1978 roku, a więc jeszcze przed zaistnieniem zjawisk przełomowych w historii sztuk pięknych i literatury⁷. Miejscem akcji jest galeria sztuki dla najmłodszych, bohaterem zbiorowym grzeczne i dobrze ubrane dzieci, projekty wizualne utrzymane są w ciepłych tonacjach żółci i czerwieni. Narracja rozwija się w duchu komiksowej humoreski, „kreskówki” zawieszającej prawa fizyki. A jednak trudno wyobrazić sobie, że A Da i Lin Wenxiao realizowali film z myślą o dziecięcej widowni. Negatywni bohaterowie tej opowieści – palący papierosy czarny cylinder i metalowa pałka – zamykają galerię i cenzurują wystawione tam obrazy przedstawiające dziecięce radości, zabawy i sukcesy. Zalewają płótna czarną farbą, na ścianach umieszczają złowrogie napisy, m.in. „kroczący kapitalistyczną ścieżką” (*zouzipai/ 走资派*), „nałożyć wysoką czapkę” (*dai gaomao/ 戴高帽*). Pod osłoną nocy pionierzy, sportowcy i zdolni uczniowie z obrazów przystępują do naprawy zdewastowanej galerii, aby nad ranem wspólnie przegonić intruzów.

Zaskakujący jest dobór środków, który zrywa z poetyką realistycznych, modelowych przedstawień rewolucyjnych. Dynamika form dyktuje tempo animowanego ruchu, postacie mogą pojawiać się zniecka, wyłaniać się z plam farby, schodzić z obrazów, dowolnie rosnąć i maleć. W sekwencji pościgu w pewnym momencie ekran podzielony zostaje horyzontalnie na pół, uciekający cylinder i pałka zdają się pędzić ku frontalnemu zderzeniu (Fig.IV.1). Nienawistne slogany przywołują echa dyskursów Rewolucji Kulturalnej, polityczne konotacje filmu są oczywiste, a jednak bezpośrednia krytyka zatrzymuje się na poziomie wskazania „zgniłych jabłek”.

6 *One Night in an Art Gallery/ Hualang yiyel 《画廊一夜》*.

7 III Plenum odbyło się w grudniu 1978 roku. Lata 1979-1980 uznawane są za początek awangardowych i nowoczesnych formacji artystycznych, symbolicznie zainaugurowanych przez działalność wystawienniczą grupy „Gwiazd” (*Stars/ xingxing/ 星星*) Zob. m.in.: Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare. A Semiotic Analysis the Chinese Avant-Garde, 1979-1989*, timezone8, Hong Kong 2003; Lidia Kasarełło, *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2000; Monika Szmyt, *Współczesna sztuka chińska. Tradycja klasyczna, socrealizm, estetyka zachodnia*, Zakład Wydawniczy „NOMOS”, Kraków 2007.

Napiętnowane zostają mierne i bezecne indywidua symbolizujące przemoc (pałka) i burżuazję (cylinder)⁸. W nocy postacie pionierów i sportowców sprzątają galerię, intruzi zaś próbują dodzwonić się do tajemniczej, odległej twierdzy, aby zdać raport ze swych niecznych czynów. Podczas gdy czarna twierdza upada i bandyci są zdani sami na siebie, to socjalistyczna młodzież znajduje wsparcie weterana-inwalidy, który pomaga im przygotować plan kontrataku. W ostatnim kadrze widzimy czerwone słońce nad budynkiem galerii (typowa symbolika kultu jednostki Mao Zedonga), ale kwiaty „wnoszące głowy ku słońcu” nie są już konwencjonalnymi słonecznikami (co należało do modelowego repertuaru imaginariów sztuki dla dzieci lat sześćdziesiątych) – przed oczami widza zakwita wymarzone sto różnorodnych kwiatów.

Kontekstem, w którym funkcjonują interpretacje *Jednej nocy...* są słowa Lin Wenxiao podkreślające charakter momentu historycznego, w jakim film powstał: *W tamtym czasie nawet zaczęliśmy tańczyć. W naszym studio! (...) To była animowana parodia Bandy Czworoga. Kiedy zaczynaliśmy ten film, nie baliśmy się*⁹. Filmoznawca musi jednak zmierzyć się z silnym dysonansem wyłaniającym się z tego tekstu kultury – czy można bowiem poważnie potraktować zabawny film dla dzieci jako element działalności kulturotwórczej, zbliżającej odbiorców do prawdy o „zakazanym owocu”?; czy przykłady użycia niecodziennych środków wyrazu sprawiają, że film ten można uznać za początek modernizacji języka chińskiej animacji? Innymi słowy: czy „bajkę na dobranoc” można interpretować w kategoriach rewizjonistycznego filmu artystycznego? David Ehrlich i Jin Tianyi udzielają twierdzącej odpowiedzi na tego rodzaju pytania, a także wspominają, że film cieszył się ogromnym powodzeniem w całych Chinach¹⁰. Wu Weihua idzie jeszcze dalej proponując *stricte* rewizjonistyczną interpretację:

Zarówno styl politycznego komiksu, jak i artystyczne otoczenie wykracza poza wizualne kręgi życia wsi i mniejszości, oferuje wyobrażenie życia miejskiego i odpowiedzi intelektualistów, proponuje co najmniej dwie rzeczy: po pierwsze – opór wobec politycznej niesprawiedliwości zakorzeniony w twórczości artystycznej, po drugie – historia ma miejsce podczas symbolicznej godziny „miejskiej północy”, niedostępnej zwykłym ludziom¹¹.

Z perspektywy dystansu kulturowego można twierdzić, że film A Da i Lin Wenxiao co najmniej stanowi przyczynek do analizy funkcji animacji artystycznej w post-maoistowskiej ChRL. Przygotowuje widza (niezależnie od jego wieku) do odbioru nowej animowanej formy –

8 Wu Weihua interpretuje te postaci jako uosobienia rewolucyjnych terminów *maozi* (帽子): etykietujące *tych* stygmatyzowanych jako „złe elementy”, w tym właścicieli ziemskich, bogatych chłopów, kontrrewolucjonistów, prawników, osoby u władzy kroczące kapitalistyczną ścieżką i reakcyjne akademickie autorytety, a także *gunzi* (棍子): polityczna tortura wykonywana przez „rewolucyjne elementy” w celu ukarania „złych elementów”, zawsze brutalnie związana z publicznym poniżeniem, fizyczną torturą i uwięzieniem. Wu Weihua, *Chinese Animation, Creative Industries, and Digital Culture*, Routledge, London, New York 2017, s. 34.

9 Lin Wenxiao, wywiad z 1992 roku, cyt. za: David Ehrlich, Jin Tianyi, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 14.

10 Tamże, s. 17.

11 Wu Weihua, *Chinese Animation...*, dz. cyt., s. 40.

tematycznie zakorzenionej w bieżącej rzeczywistości społeczno-politycznej, podporządkowującej strategię wizualności i ruchu wymogom medium, nie zaś uniwersalizującym założeniom dominującej doktryny. Co istotne, film nie neguje, ani też nie deprecjonuje, nowo zaakceptowanych tez ideologicznych (wina spada na Bandę Czworą) czy kulturowego dorobku rewolucji (walkę z fanatykami wygrywają bohaterowie realistycznego malarstwa Nowych Chin: niewinni pionierzy instruowani przez weterana). Celem artystycznej innowacji nie jest transgresja, ale stopniowa modernizacja, zmieniająca przyzwyczajenia i oczekiwania odbiorcze. Warto dodać także, że symbolika polityczna filmu nie znalazła swojej kontynuacji w innych produkcjach tego okresu, a współcześnie *Jedna noc w galerii* nie pojawia się w programach retrospektyw promujących zagranicą chińską klasykę animowaną.

Atmosfera ostrożnej ekscytacji nadchodzącymi zmianami, jaka obecna jest w filmie A Da i Lin Wenxiao, charakteryzuje animowaną produkcję lat osiemdziesiątych, która jednak stanowi korpus niezwykle zróżnicowany pod względem wyznaczonych celów, zastosowanych metod i technik oraz przyjętych stylistyk artystycznych. We wcześniejszych dekadach ta gałąź kinematografii podporządkowana została propagandzie oraz dziecięcej rozrywce i to w ramach tych mechanizmów produkcji kultury kształtowały się nurty oraz tendencje narracyjno-stylistyczne wyznaczające obszary zainteresowań animatorów. W epoce otwarcia i reform sytuacja aparatu kinematograficznego uległa istotnym przeobrażeniom, które warunkowały dynamikę pojawiających się w obszarze filmu animowanego tendencji, dryfujących pomiędzy samoświadomością medium filmowego, a procesami urynkwienia produkcji i dystrybucji. Jeżeli w okresie maoistowskim paradygmat ideologizacji w pełni zdeterminował artystyczne poszukiwania twórców filmowej animacji, to w okresie dengowskim jego totalność zastąpiła iście dialektyczna konfrontacja pomiędzy ideologizacją a komercjalizacją. Z uwagi na złożoność interpretacyjną tego zjawiska, analiza historyczno-filmowa funkcjonowania filmu animowanego w latach osiemdziesiątych w istocie zasługuje na odrębne studium. Przedstawione tutaj rozważania staną się kodą, która pozwoli wybrzmieć pytaniom o status animacji jako nośnika nowo zdefiniowanych treści ideologicznych związanych z dyskursami zarówno władzy partii-państwa, jak i subwersji intelektualnej oraz partycypacji w globalizującej się scenie animacji artystycznej. Konieczne zatem zawężenie analizowanego materiału badawczego polegać będzie na skupieniu się na formach krótkometrażowych, realizowanych z intencją eksploracji artystycznych (w mniejszym zaś stopniu komercyjnych) jakości animacji. Charakter modernizacji zachodzącej w obszarze filmu animowanego zostanie opisany na tle procesów dezintegracji struktur szanghajskiego studia SAFS, rozwoju tzw. „gorączki kulturalnej” (*wenhua re/ 文化热*) oraz włączenia chińskiej produkcji

animowanej w zachodnią cyrkulację festiwalową poprzez pokazy w Annecy i Zagrzebiu (Animafest), dwóch najstarszych i do dziś najistotniejszych ośrodków światowej animacji artystycznej. Przywołane zostaną interpretacje filmów, jakie uznać można za reprezentatywne dla owych trzech kontekstów, lecz których wyjątkowość nie pozwala stawiać twierdzeń o wykrystalizowaniu się nurtów, trendów czy tendencji o wyrazistych granicach definicyjnych.

I. Wpływ ideologii „otwarcia i reform” na produkcję animowaną

W 1956 roku Leszek Kołakowski posługiwał się metaforą „śmierci bogów” do opisu doświadczenia komunisty w pełni zdającego sobie sprawę z założycielskich grzechów systemu, w jaki wierzył, a przez to konfrontującego się z wyzwaniem ustanowienia od nowa ładu moralnego. W podobnej sytuacji ([...]) *stanęliśmy w pewnej chwili na ziemi milczenia, opuszczonej przez bogów*¹²⁾ znalazły się miliardy wyznawców maoizmu po śmierci przywódcy, którego woli i mądrości masowo przydawano moc sprawczą, lecz który nie poniósł choćby symbolicznych konsekwencji za trudności i cierpienia przez niego zainspirowane. Portret Przewodniczącego, który po dziś dzień wisi na Bramie Niebiańskiej na Placu Tiananmen oraz budowa jego mauzoleum¹³⁾, ofiarowały narodowi pewną fantomową obecność Przywódcy podczas krótkotrwałego okresu „smuty”, ale stabilna egzystencja Nowych Chin wymagała od Denga Xiaopinga i jego komitetu szybkiego sformułowania wyznania wiary, które zarówno zastępowałyby, jak i kontynuowało maoistowski absolut.

Pisma Denga Xiaopinga, członka KPCh od 1922 roku, nie wykazują radykalnej charyzmy Mao Zedonga, ani też erudycji spod znaku Zhou Enlaia. Przeformułowanie komunistycznej tradycji, jakiego dokonał Deng, wiązało się z przeniesieniem doktrynalnych aksjomatów w sferę pragmatycznej polityki gospodarczej. W duchu sloganu „nieważne, czy kot jest czarny, czy biały, ważne, aby łapał myszy”, postulował on wizję modernizacji¹⁴⁾ w obszarach przemysłu, rolnictwa, nauki i technologii oraz wojskowości, co dało podwaliny pod wielokrotnie omawiany model „socjalizmu o chińskiej specyfice”¹⁵⁾, łączącego zasady gospodarki rynkowej, planowej i

12 Leszek Kołakowski, *Śmierć bogów*, [w:] *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955-1968*, t. 2, Zbigniew Mentzel [wybór i opracowanie], Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 1989, s. 104. Tekst z 1956 roku opublikowano na podstawie maszynopisu krążącego w odpisach po kraju.

13 Mauzoleum powstało w okresie listopad 1976 - maj 1977 z rozkazu Hua Guofenga, którego decyzja zapadła wbrew postanowieniom KPCh z 1950 roku zakazującym budowania pośmiertnego kultu jednostki, a także nawet samego Mao, który chciał, aby jego ciało poddano kremacji.

14 Cztery modernizacje (*sige xiandaihua/ 四个现代化*), projekt postulowany już w latach 1965 i 1975 przez Zhou Enlaia. Zob. Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans. Chińska transformacja i jej konsekwencje*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2019, s. 30, 31.

15 *Socialism with Chinese characteristics/ zhongguoteseshahui zhuyi/ 中国特色社会主义*.

państwowego interwencjonizmu¹⁶. Zakładając, że w pierwszej kolejności państwo musi zapewnić obywatelom odzież i strawę, Deng uznawał, że Chiny nadal mogą jednak stawać do wyścigu o globalne przywództwo ekonomiczne, militarne i kulturowe. O ile w wizji Mao Zedonga drogą do tego celu był choćby Wielki Skok Naprzód, to Deng zakładał projekt realistyczny i długodystansowy, prognozując moment wejścia ChRL na poziom krajów rozwiniętych w pierwszej połowie XXI wieku. Polityką fundamentalną, przełomową i obejmującą całość zjawisk oraz relacji społecznych, gospodarczych, politycznych i kulturowych stały się „reformy i otwarcie”¹⁷. „Reformy” (czy „modernizacje”) odnosiły się przede wszystkim do kwestii gospodarczych, „otwarcie” zaś oznaczało akces Chin do globalnego rynku kapitałowego, unowocześnienie relacji międzynarodowych w duchu zarówno współpracy, jak i konkurencji – pod tym względem więc Deng Xiaoping stanowczo przeciwstawił się maoistowskiemu dogmatowi o supremacji światowej opartej o samowystarczalność.

Spośród pism Denga Xiaopinga szczególną uwagę zwraca tekst programowy z 13 grudnia 1978 roku „Uwolnić umysły, szukać prawdy w faktach i jednoczyć się w spojrzeniu na przyszłość”¹⁸, w którym przedstawił on swą wizję „chińskiej cywilizacji socjalistycznej” budowanej przez „nowego, socjalistycznego człowieka”. Manifest ten, uzupełniony później o „cztery podstawowe zasady” (socjalistyczna droga, dyktatura proletariatu, kierownicza rola KPCh, oparcie o marksizm-leninizm i myśl Mao Zedonga)¹⁹, określa konieczne do implementacji metody organizacji społeczno-politycznej, które służą wdrażanym reformom. Jak sugeruje sam tytuł dokumentu, Deng Xiaoping odnosił się do problemów terażniejszości (wymagającej od obywateli twórczego i konstruktywnego wysiłku umysłowego), przeszłości (będącej źródłem obecnej siły, nadchodzącej chwały, ale także minionego cierpienia) oraz przyszłego rozwoju „socjalistycznej cywilizacji”. Zwalczając głęboko zakorzenione w maoistowskiej mentalności kult jednostki, ortodoksję doktrynalną oraz masową praktykę pasywności intelektualnej pozwalającej na akceptację i afirmację wszelkich, nawet najbardziej karkołomnych, wolt światopoglądowych, Deng uznawał wyzwolenie (emancypację) umysłów za żywotne zadanie o charakterze politycznym.

16 Poza często przywoływanymi w tej pracy autorami takimi jak Bogdan Góralczyk, Józef Pawłowski, czy też Grzegorz Kołodko, warto sięgnąć po m.in. Wei-Wei Zhang, *Ideology and Economic Reform Under Deng Xiaoping, 1978-1993*, Routledge, London, New York 1996; Gregor, A. James, *Marxism, China & Development: Reflections on Theory and Reality*, Transaction Publishers, New Brunswick, London 1999; Ezra F. Vogel, *Deng Xiaoping and the Transformation of China*, Harvard University Press, Harvard 2013. Temat ten naturalnie rozwija też obecny Przewodniczący, a lektura jego pism daje istotne wskazówki co do rozumienia Chin dzisiejszych: Xi Jinping, *The Governance of China*, Foreign Languages Press, Beijing 2014.

17 *Gaige-kaiyang*/ 改革开放.

18 Deng Xiaoping, *Emancipate the Mind, Seek Truth from Facts and Unite as One in Looking to the Future*, [w:] *Selected Works. Vol. II (1975-1982)*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/emancipate-the-mind-seek-truth-from-facts-and-unite-as-one-in-looking-to-the-future/>, (dostęp 15. 05. 2015).

19 Zasady te zostały ogłoszone w odrębnym przemówieniu Denga z 30 marca 1979. Zob. Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans...*, dz. cyt., s. 63.

Rozumiejąc konieczność systemowej kontynuacji wskazywał te wezwania Mao Zedonga, w których zawierały się koncepcje krytyki i samokrytyki jako metody współpracy oraz integralność praktyki i doświadczenia jako metody poznania („praktyka jest jedynym kryterium prawdy” oraz „poszukiwanie prawdy w faktach”). Sens nowej debaty ideologicznej w wizji Denga dopełniała konieczna aktualizacja poglądu na rolę jednostki i znaczenie subiektywizmu. W duchu nowych wyzwań dodawał zatem, że krytycyzm i kreatywność, poszerzenie granic rozumienia ideologii i potrzeb życiowych, poznanie naukowe oraz działalność reformatorska są wprawdzie wyzwaniem przed jakim stoi zbiorowość („siły produkcyjne”, „masy”), ale przede wszystkim powodzenie reform zależy od indywidualnej odwagi, entuzjazmu, ciekawości i dociekliwości (*Aby dokonać rewolucji i zbudować socjalizm potrzebujemy wielkiej ilości tych, którzy potrafią przełamać utarte ścieżki, nie boją się myśleć, eksplorować nowe drogi i wytwarzać nowe idee*).

Sprawiedliwa ocena przeszłości miała umożliwić zjednoczenie i współdziałanie na rzecz przyszłości. Deng zaproponował swoistą „grubą kreskę”, rozdzielającą myśl Mao Zedonga i jego wczesne dokonania (*gdyby nie Przewodniczący Mao, nie byłoby Nowych Chin*) od błędów Rewolucji Kulturalnej (tj. dopuszczenia do władzy klikii Jiang Qing). W słynnym, późniejszym wywiadzie, jaki przeprowadziła z nim Oriana Fallaci, Deng przywołał tradycyjny dla chińskiego dyskursu politycznego slogan „70% dobrych decyzji, 30% błędnych decyzji”²⁰. Poprawa stylu pracy i selekcji kadr partyjnych szła w parze z generalnym stwierdzeniem, że *[W]szystkie krzywdy z przeszłości powinny być naprawione*. Jednocześnie jednak – w duchu idei „poszukiwania prawdy w faktach” – ostateczna ocena Rewolucji Kulturalnej miała zostać przeprowadzona po dogłębnych badaniach naukowych. Podczas słynnej wizyty Michaiła Gorbaczowa w maju 1989 roku Deng Xiaoping mówił: *Trzymanie się konwencji może tylko prowadzić do wsteczności i porażek (...)* *Przeszłość to przeszłość*²¹, a twierdzenia te zdają się opisywać także stosunek nowego przywódcy do dziedzictwa Mao Zedonga. Modernizacje, dzieło jego życia, były częścią Rewolucji, etapem autonomicznym i przełomowym, ale jednak pozostającym w relacji integralności i kontynuacji z etapem poprzednim.

Badacze współczesnych Chin wiele uwagi poświęcili czynnikom, które doprowadziły „człowieka roku 1978” magazynu „Time”, Denga Xiaopinga (oraz towarzyszącą mu tzw. „radę starszych”, tj. najbardziej zasłużonych seniorów i senierek z KPCh) do podjęcia tragicznej decyzji o krwawej pacyfikacji protestów studenckich na Placu Tiananmen w 1989 roku, a następnie

20 Deng Xiaoping, *Answers to the Italian Journalist Oriana Fallaci*, dz. cyt. Stanowisko to Deng wyraził już wcześniej w: Deng Xiaoping, *The „Two Whatever’s” Do Not Accord with Marxism*, (24. 06. 1977), [w:] tamże, (dostęp: 16. 07. 2017).

21 Deng Xiaoping, *Let us put the past behind us and open up a new era*, (16. 05. 1989), [w:] Deng Xiaoping, *The Selected Works. Vol. III*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/03/18/let-us-put-the-past-behind-us-and-open-up-a-new-era/>, (dostęp: 17. 06. 2018).

wdrożeniu polityki prześladowań wobec popierających protesty i pamięć o nich, negacji owej zbrodni, „wygumkowania” wydarzeń majowo-czerwcowych z podręczników historii, pamięci zbiorowej – działań kontynuowanych do dziś w przestrzeniach wirtualnych oraz relacjach międzynarodowych. Balansując pomiędzy ideami jednostkowej wolności i partyjno-państwowego unitaryzmu, Deng Xiaoping nigdy jednak nie odcinał się od ewentualności rządów siły i przymusu w sytuacji przekroczenia proponowanego przez niego porządku. Lata 1978-1979, 1981, 1983-1984 oraz 1986 to okresy represji wymierzonych w twórców tzw. „Ściany Demokracji”²² oraz kampanii „przeciwko burżuazyjnemu liberalizmowi”²³ i „mentalnemu zanieczyszczeniu”²⁴, w czasie których Deng opracowywał najbardziej optymalne metody radzenia sobie z chaosem zamieszek (*luan/ 乱*). Przypominając w 1977 roku naukowcom, intelektualistom i artystom, że *[H]istoria ciągle idzie do przodu, co oznacza, że ludzie cały czas muszą przeformułowywać swoje myślenie*²⁵, w okresach wzmocnienia inwigilacji i politycznych represji wobec tych właśnie szybko emancypujących swoje myślenie grup, nie wahał się wskazywać, że artykuł 45 Konstytucji ChRL mówiący o wolności słowa i debat został wprowadzony na użytek wichrzycieli czasów Rewolucji Kulturalnej i jako taki musiał zostać usunięty z zapisów najwyższego dokumentu. Dodawał też jednoznacznie: (...) *otwarcie na świat i powstrzymywanie burżuazyjnej liberalizacji są związane*²⁶.

Kontrolowana stymulacja intelektualnego fermentu miała przede wszystkim dawać bodźce rozwoju gospodarczego i przedsiębiorczości. Najwyrazistszą nową praktyką ekonomiczną stały się rozwijane od lipca 1979 roku tzw. specjalne strefy ekonomiczne²⁷, w których zezwolono na funkcjonowanie przedsiębiorstw typu „joint-venture”²⁸. Do 1982 roku w całych Chinach kontynentalnych działały już osiemdziesiąt trzy tego rodzaju firmy, w tym pięćdziesiąt pięć współpracujących z Hong Kongiem²⁹. Dla branży filmowej reforma rynku przede wszystkim

22 Na fali reform i otwarcia rozwinął się ruch demokratyczny, którego oryginalnym medium były tzw. gazety wielkich znaków (*dazibao/ 大字报*) umieszczane codziennie w zimie 1978-1979 na tzw. „Murze Demokracji” przy ulicy Xidan. Elektryk Wei Jingsheng (魏京生), nazywany „chińskim Wałęsą”, wystąpił z hasłem „piątej modernizacji” (*di wuge xiandaihua/ 第五个现代化*), tj. demokracji. W kwietniu 1979 roku został aresztowany, a następnie skazany na piętnaście lat ciężkiego więzienia. W wyniku zabiegów dyplomatycznych udało mu się opuścić Chiny w 1979 roku. Przebywa w USA, gdzie działa na rzecz praw człowieka w Chinach.

23 *Zichan jieji ziyouhua/ 资产阶级自由化*.

24 *Qingchu jingshen wuran/ 清除精神污染*.

25 Deng Xiaoping, *Some Comments on Work in Science and Education*, (08. 08.1977), [w:] Deng Xiaoping, *The Selected Works. Vol. II*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/some-comments-on-work-in-science-and-education/>, (dostęp: 24. 03. 2018).

26 Deng Xiaoping, *Bourgeois Liberalization Means Taking the Capitalist Road*, (maj/ czerwiec 1985), [w:] Deng Xiaoping, *Selected Works. Vol. III*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/03/18/bourgeois-liberalization-means-taking-the-capitalist-road/>, (dostęp: 13. 04. 2018).

27 *Jing ji te qu/ 经济特区*. Pierwszymi specjalnymi strefami stały się miasta Shenzhen, Zhuhai (koło Makao) oraz Xiamen i Shantou w prowincji Fujian.

28 „Wspólne przedsięwzięcie”; przedsiębiorstwa, w których kapitał zakładowy pochodzi w części od zagranicznego podmiotu.

29 Zob. Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans...*, dz. cyt., s. 101.

oznaczała zdecydowane przemiany w obrębie modelu dystrybucyjnego, co pociągnęło za sobą konsekwencje produkcyjne. Podczas gdy mechanizmy cenzorskie pozostały nienaruszone, przemianom uległy struktury państwowych wytwórni filmowych:

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych monopol CFC [China Film Corporation, dystrybutor kontrolowany przez rząd - dop.OB] stopniowo ustępował semi-kapitalistycznej sieci prywatnych studiów i firm dystrybucyjnych. Począwszy od 1984 roku wytwórnie państwowe były prywatyzowane i ponosiły odpowiedzialność za swoje zyski i straty, ale państwo nadal dyktowało scenariusze oraz to, co mogło, bądź nie mogło, zostać sfilmowane. Monopole prywatnych dystrybutorów regionalnych zostały autoryzowane w 1993 roku przez Ministerstwo Radia, Filmu i Telewizji (MRFT, później Państwowej Administracji Radia, Filmu i Telewizji, SARFT)³⁰.

Powszechny dostęp do telewizji stopniowo stawał się udziałem bogacącego się chińskiego społeczeństwa, co sprawiało, że oglądanie animacji zaczęło przynależeć do zestawu codziennych praktyk odbiorczych, nie zaś okazjonalnych wizyt w kinie bądź udziału w odgórnie organizowanych projekcjach. Animatorzy musieli zacząć produkować więcej i szybciej. Pasma, podczas których CCTV (央视, państwowy nadawca-monopolista) pokazywało produkcję animowaną, składały się z emitowanych codziennie kilku odcinków rozmaitych seriali³¹. Konsekwencją tej praktyki (stosowanej przez chińskie telewizje do dziś) jest zamawianie przez nadawcę długich sezonów, dostarczanych przez producenta w całości i z góry, co znacząco ogranicza czas trwania fazy koncepcyjnej, wymusza stosowanie uproszczonych projektów wizualnych i technik animacji, a także neutralizuje postawy autorskie na rzecz mechanicznej, rzemieślniczej wytwórczości.

W warunkach wzrastającego zapotrzebowania na „dostarczenie produktu”, Szanghajskie Studio Filmów Animowanych znalazło się w relacji konkurencji z marginalizowanym dotąd studiem animacji z Pekinu, BSEFS³². Studio pekińskie otwarto w 1960 roku, ale jego funkcją była realizacja filmów edukacyjnych i instruktażowych. Wykorzystując techniki animacji filmowej twórcy z BSEFS nie żywili ambicji artystycznej rywalizacji z animatorami szanghajskimi. Jednakże w duchu modernizacji w 1980 roku w studiu tym otwarto odrębny departament animacji, którego produkcja znacznie wykroczyła poza określone wcześniej ramy. W 1989 roku filmowcy z BSEFS zrealizowali nawet film w technice animacji malarskiej tuszu i wody (*Orchidea*, reż. Li Geng). Pod koniec lat osiemdziesiątych SAFS nie produkowało już filmów zdobywających popularność,

30 SARFT, czyli *State Administration of Radio, Film and Television/ Guojia guangbo dianying dianshi zongju/ 国家广播电影电视总局*. Zob. Peter Goderie, Brian Yecies, *Cultural Flows Beneath Death Note: Catching the Wave of Popular Japanese Culture in China*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus” 2010, nr 35(1/10), <https://apjif.org/-Peter-Goderie/3403/article.html>, (dostęp: 13.12. 2017).

31 Zob. Li Lei-lei, *Understanding Chinese animation industry: The nexus of media, geography and policy*, „Creative Industries Journal” 2011, 3(3), s. 193.

32 *Beijing Science and Educational Film Studio/ Beijing ke jiao zhipianchang/ 北京科教电影制片厂*.

uwodzących widzów atrakcyjną dynamiką i wizualnością. Satysfakcjonujących rezultatów nie osiągały nawet produkcje pełnometrażowe, które wymagały największych nakładów pracy i finansów:

Tymczasem animowane filmy pełnometrażowe produkowane w Szanghajskim Studio Filmów Animowanych, takie jak *Zamęt w niebie* (*Danao tiangong*, 1961-1964), *Nezha pokonuje Króla Smoków* (*Nezha naohai*, 1979), *Legenda tajemniczej księgi* (*Tianshu qitan*, 1983) i *Małpi Król pokonuje Demona Zła* (*Jinhou xiangyao*, 1985), znikwały na rynku i rzadko kiedy w latach dziewięćdziesiątych wyświetlano je w kinach³³.

Natomiast nieobciążone balastem tradycji produkcje z katalogu BSEFS zdobywały publiczność, a w 1995 roku (pomimo pewnych trudności) wytwórnia pekińska połączyła się z departamentem animacji telewizji centralnej, która już wkrótce miała stać się głównym i najszczerzejszym, państwowym inwestorem w sektorze animacji³⁴. W 1984 roku kolejnym rywalem SAFS stało się nowo otwarte studio w Changchun nawiązujące do tradycji północno-wschodniej wytwórni okresu Wyzwolenia.

Studio szanghajskie nie znalazło także recepty na zagrożenia, jakie wynikały z otwarcia rynku chińskiego na komercyjne relacje z inwestorami, producentami i dystrybutorami zagranicznymi. Zjawiska, które zatrzęsły produkcją animowaną w latach dziewięćdziesiątych swoją genezę odnajdują już w początkowych fazach okresu modernizacji. Konkurentem groźniejszym niż nowo powstające na kontynencie studia okazały się niskobudżetowe produkcje zagraniczne (m.in. z Hong Kongu, Korei Południowej, Japonii), których koszty licencji były znacznie niższe niż te, jakich mogli udzielać krajowi producenci. Chiny powoli stawały się też istotnym centrum „outsourcingu”. Nowe firmy (krajowe, mieszane, ale też i zagraniczne) do produkcji masowej i użytkowej przyciągały wysokimi stawkami animatorów wytrenowanych w SAFS bądź na akademiach artystycznych³⁵. Wreszcie kinematografia ChRL musiała zacząć mierzyć się ze zjawiskiem popularyzacji rynku kaset wideo, przy jednoczesnym braku zainteresowania aparatu państwa uregulowaniem przepisów prawa autorskiego. Fenomen „piractwa” nie tylko wpływał negatywnie na finansowe wyniki studiów filmowych, ale także wspierał masową fascynację japońskim *anime* czy filmami Disneya, formami należącymi nie tak dawno do rejestru tabu, wulgarności wizualnej i zgnilizny mentalnej. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych studio pogrążyło się w poważnym kryzysie, z którego wyszło poturbowane i całkowicie odmienione:

33 Amber Xu, *Lotus Lantern and the Making of the First Commercial Animated Feature Film in Mainland China – An Interview with Animator Chang Guangxi*, 03.01.2018, <http://acas.ust.hk/?s=lotus+lantern>, (dostęp: 16. 01. 2018).

34 Zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, Jackson 2017, s. 182.

35 *Kiedy Chiny otworzyły się na świat w 1978 roku wiele firm typu „joint-venture” i zagranicznych animowanych studiów wykwitło w południowych Chinach kontynentalnych w miastach takich jak Shenzhen, Zhuhai i Guangzhou. Oferowały one miesięczne wynagrodzenie w wysokości 1000 juanów, co dziesięciokrotnie przewyższało zarobki (100 juanów) animatora z Szanghajskiego Studia Filmów Animowanych i skłoniło wielu utalentowanych animatorów do wyjazdu z Szanghaju na południe.* Amber Xu, *Lotus Lantern...*, dz. cyt.

Uprzednio, Szanghajskie Studio Filmów Animowanych było dotowane, aby realizować 300-400 minut animacji rocznie, filmy miały zagwarantowaną dystrybucję poprzez *China Film Corporation*. Ta bezpieczna pozycja załamała się, gdy chińska animacja została skrytykowana za niemożność dośnięcia wymagań rynku, kiedy to japońska i amerykańska animacja coraz głębiej wchodziła w telewizję chińską, a utalentowani animatorzy dawali się skusić wyższymi wynagrodzeniami w pracy dla filii zagranicznych wytwórni³⁶.

Znaczeniem kategorii „dezintegracji SAFS” w latach osiemdziesiątych nie jest zanik struktur produkcyjnych. Studio funkcjonuje do dziś, choć istotny dla jego obecnego kierunku rozwoju pozostaje fakt, że w 1991 roku przeistoczyło się ono w firmę typu „joint-venture”. Wraz z hongkońskim współinwestorem, jako Shanghai Yilimei Animation Company Ltd.³⁷ koncentruje się na przedsięwzięciach komercyjnych, podczas gdy marka SAFS zarezerwowana jest dla sporadycznych działań artystycznych, mających przede wszystkim na celu rewitalizację dawnych sukcesów. Rozpad, o jakim mowa dotyczy raczej klarowności wizji i polityki produkcji, które do tej pory sytuowały film animowany jako formę mediującą założenia doktrynalne oraz dziedzictwo kulturowe w obszarze wizualności i narracyjności łatwo przyswajalne przez każdego rodzaju odbiorcę.

Te Wei odszedł na emeryturę w 1984 roku. W latach 1985-1989 na czele studia stał Yan Dingxian, mąż Lin Wenxiao oraz współtwórca wielu ważnych artystycznych produkcji lat sześćdziesiątych i osiemdziesiątych. Pod przywództwem Yana Dingxiana studio nie zrezygnowało z podążania „drogą do stylu *minzu*”, a więc nadal dominowały produkcje realizowane w „ściśle chińskich” technikach animacji filmowej oraz adaptacje klasycznych opowieści fantastycznych (*shenhua gushi*/ 神话故事). Pełnometrażowe filmy takie jak *Nezha pokonuje Króla Smoków* i *Król Małp pokonuje Demona Zła*³⁸ czy wycinankowy serial *Braciszkanie z tykwy*³⁹ w narracjach historycznych zyskały rangę klasyków, a współcześni widzowie powracają do tych tytułów z nostalgią. Animowaną ekspresję „nowego *minzu*” cechuje jednak ambiwalencja zupełnie nieobecna w realizacjach z epoki sprzed Rewolucji Kulturalnej. Celem polityki narodowej animacji okresu maoistowskiego była afirmacja tradycyjnych form artystycznych, przy czym dostosowanie ekspresji dziedzictwa kulturowego do bieżących wymogów doktryny nie naruszało doświadczenia estetycznego, wręcz przeciwnie – synergia sztuki i ideologii wzmacniała uniwersalistyczny przekaz o kulturowej i cywilizacyjnej potędze Nowych Chin. Swoiste „nowe *minzu*” lat osiemdziesiątych

36 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., 183.

37 Tamże.

38 *Nezha Conquers Dragon King/ Nezha nao hai*/ 《哪吒闹海》, 1979, reż. Wang Shuchen/ 王树忱, Yan Dingxian/ 严定宪, Ma Kexuan/ 马克宣, A Da/阿达; *Monkey King Conquers Evil Demon/ Jinhou xiang yao*/ 《金猴降妖》, 1985, reż. Te Wei/ 特伟, Yan Dingxian/ 严定宪, Lin Wenxiao/ 林文肖.

39 *Calabash Brothers/ Hulu xiongdi*/ 《葫芦兄弟》, w 1982 roku SAFS wyprodukowało trzynaście kultowych odcinków serialu. W następnych dekadach powstało wiele produkcji mających charakter remake'u, kontynuacji bądź *spin-off*.

nabrało natomiast dużo bardziej lokalnego, indywidualistycznego charakteru, poszukując źródeł filmowej reprezentacji i opowieści w duchowości, sztuce buddyjskiej i tradycjach mniejszości etnicznych. Tym razem jednak artyści odnajdywali inspiracje w pogłębionej refleksji nad tożsamością kulturową, nie zaś w mechanizmach egzotykcji czy asymilacji. Wśród przykładów tego rodzaju produkcji warto wymienić film *Jeleń o dziewięciu kolorach*⁴⁰ inspirowany malowidłami buddyjskimi z jaskiń Dunhuang⁴¹ czy też lalkowy serial *Effendi*⁴², tematyzujący ujgurskie zwyczaje kulturowe i społeczne. Humanistyczna refleksja nad kondycją moralną jednostki oraz dynamika relacji interpersonalnych i społecznych w sytuacjach kryzysowych zaczęły wytyczać obszary zainteresowań artystów animacji posługujących się „narodowymi” technikami i tematami.

Klasyczne pozycje „nowego minzu”, jak choćby *Małpi Król pokonuje Demona Zła*⁴³, *Motyli źródło*⁴⁴ czy *Bogini Nüwa ratuje niebo*⁴⁵ można analizować jako artystyczne trawestacje szeroko rozpoznanych, kulturowych toposów: „Wędrowni na Zachód”, melodramatycznej tradycji narracyjnej czy wreszcie starożytnej opowieści przynależącej do kanonu mitologii Hanów. Jednocześnie jednak filmy te poddają się rewizji, choćby z perspektywy genderowej. We wszystkich przywołanych tytułach strategii reprezentacji postaci kobiecych są znaczące i świadczą o trwaniu procesu kulturowej negocjacji nowego statusu społecznego kobiet.

W postaci demonicznej wiedźmy z *Króla Małp...* manifestuje się potęga kobiecej siły, determinacji i inteligencji. Te właśnie cechy popychają bohaterkę do działań okrutnych, ale też sprawiają, że jest ona równoprawną przeciwniczką Suna Wukonga. Wiedźmę, z której jaskini roztacza się „woń trującego ziela” (*ducao*/ 毒草) wiązać można z postaciami takimi jak cesarzowa Cixi bądź Jiang Qing. *Motyli źródło* jest trawestacją legendy ludu Bai (*Baizu*/ 白族) z północno-zachodniego Yunnanu. Młodych bohaterów łączy miłość i wrażliwość wobec natury i życia, ale na ich drodze staje pan feudalny, który porywa dziewczynę. Choć jest ona niewinna i delikatna to w decydujących momentach nie waha się działać samodzielnie (odmawia stosunków z porywaczem, prowadzi konia podczas ucieczki). Melodramatyczne perypetie wiodą zakochanych do tragicznego, samobójczego skoku w przepaść. Naturalnie film ten prezentuje uświęcony, romantyczny wizerunek kobiecości, ale dodać należy, że stojący za nim A Da po raz pierwszy w historii chińskiej animacji (z założenia niewinnej, dziecięcej rozrywki) zdecydował się na tragiczne zakończenie

40 *Deer of Nine Colors/ Jiuse lu* 《九色鹿》, 1981, reż. Qian Jiajun (钱家骏), Dai Tielang (戴铁郎).

41 Zob. rozdział I, przypis 138.

42 *Afanti* 《阿凡》, czternastoodcinkowy serial z lat 1979-1980 roku w reżyserii Jin Xi, A Da i Liu Huiyi (刘惠仪). Od 2018 roku SAFS znów realizuje filmy w serii *Effendi* (tym razem w 3D) prezentując obraz Ujgurów zgodny z obecnie obowiązujący politycznymi wytycznymi.

43 *Monkey King Conquers Evil Demon/ Jin hou jiang yao* 金猴降妖, 1985, reż. Te Wei (特伟), Lin Wenxiao (林文肖), Yan Dingxian (严定宪).

44 *Butterfly Springs/ Hu die quan* 《蝴蝶泉》, 1983, reż. A Da (徐景达), Chang Guangxi (常光希).

45 *Goddess Nüwa Patches Up the Sky/ Nüwa butian* 《女娲补天》, 1985, reż. Qian Yunda (钱运达).

filmowej historii.

Punkt wyjścia animowanej adaptacji mitu (*Bogini Nüwa ratuje niebo*) o założycielce rodu ludzkiego wynika z tradycyjnego wariantu opowieści⁴⁶, podkreślając sprawczość, gotowość do poświęcenia i odpowiedzialność mitycznej bohaterki. Animowana adaptacja zbudowana jest na niezwykle silnym fundamencie matriarchalnym – Nüwa, „matka ludzi”, chroni wszystkie swoje dzieci, ale warto zauważyć, że gdy rozpoczyna dzieło stworzenia rodzaju ludzkiego początkowo lepi z błota jedynie figury kobiece (Fig.IV.2). „Córki” zwracają jej uwagę na brak mężczyzn i to na ich prośbę Nüwa przekształca przygotowaną już figurę w postać męską. W klasycznych streszczeniach mitu opowieść tę kończy nota o powstaniu nowego gwiazdozbioru (w jego skład wchodzi kamienie, którymi Nüwa zalepiła pęknięte niebo), tymczasem w filmie animowanym jadeit i inne szlachetne kamienie nie wystarczają do uratowania świata – Nüwa poświęca samą siebie zaklejając niebezpieczną szczelinę własnym ciałem (Fig.IV.3). Animowana sylwetka bogini jest dynamiczna, elastyczna, projekt tej postaci posiada zarówno rys realistyczny, jak i elementy stylizacji na prostotę sztuki archaicznej. Ludzkie ciała interesują twórców, którzy – co wyjątkowe na tle innych, niezwykle konserwatywnych wizualnie produkcji SAFS – nie bali się poruszać sylwetek nagich i kształtnych, pozbawionych erotyzmu, ale przepełnionych siłą witalną.

Już choćby ten pobieżny przegląd trzech tytułów uświadamia badaczowi, że traktowanie produkcji animowanej lat osiemdziesiątych jako restytucji „stylu *minzu*”, choć formalnie uprawnione, ogranicza jednak zasięg możliwych interpretacji prowadzonych w duchu studiów kulturowych. Skazani na ciągle przeżywanie „złotego wieku”, badacze zdają się tracić z oczu fakt,

46 Jak podaje Mieczysław Künstler, podanie o Nüwa (tam Nu-kua) jest najstarszym spośród mitów o stworzeniu człowieka. Nüwa ulepiła ludzi z gliny, a ziemia i niebo oddzieliły się od siebie. Zmęczona pracą w glinie sięgnęła po gałązkę, którą zanurzała w błocie, a następnie otrzępywała. *Dlatego też moźni i czcigodni powstałi z gliny, biedni zaś i niskiego stanu urodzili się ze strząsanego błota.* Nüwa odgrywa też znaczącą rolę w micie o wielkiej katastrofie, jednej z fundamentalnych opowieści chińskich. *Niegdyś Kung-kung walczył z Czuan-hu o władzę i ze złości uderzył rogiem w górę zwaną odtąd Górą Niepełną (Pu-czou). Złamała się podpora niebios i zerwały się wiązania ziemi. Niebo pochyliło się na północny zachód. Dlatego też słońce, księżyc i gwiazdy w tę się kierują stronę. Ziemia zaś przestała wypełniać południowy wschód. Dlatego też w tę stronę zmięrają wszystkie rzeki i pył wszelki.* W przytaczanych przez Künstlera ujęciach Nüwa zbierała różnokolorowe kamienie i odłupywała łapy olbrzymiego żółwia, aby naprawić nieboskłon. Dodaje też Künstler: *Później, gdy zwyciężyła tak charakterystyczna dla tradycji konfucjańskiej tendencja uporządkowania opowieści mitologicznych i ujęcia ich w ramy historii, Nu-kua i innym bohaterom legend przypisywano cechy ludzkie, a ich życie i działalność starano się – nie bez trudu – wpisać w konkretne ramy czasowe.* Mieczysław Künstler, *Mitologia chińska*, dz. cyt., s. 48, s.63-65, s. 67. W klasycznym studium nad chińską mitologią Donald Mackenzie pisze: (...) *sprzeciwiała się zamiarom zniszczenia ludzkości. (...) Gdy demony ognia i wody, wspomagane przez zbuntowanych generalów cesarskich, wyruszyły, aby zniszczyć świat, Nu Kwa stanęła do walki z nimi. Zwyciężyła w tej wojnie, aż do czasu, gdy gigantyczny wojownik częściowo uszkodził niebo niszcząc jeden z podtrzymujących je filarów i zalał wodą znaczną część ziemi. Cesarzowa powstrzymała wzbierającą wodę przy pomocy zwęglonej trzciny, a potem odbudowała złamany filar, pod którym umieściła żółwia trzymającego firmament niczym Atlas. (...) przywróciła porządek we Wszechświecie i stworzyła kanał dla Niebiańskiej Rzeki. (...) Wśród podarunków, jakie przydała ona ludzkości był też jadeit, który stworzyła, aby ludzie mogli chronić się przed złymi wpływami i rozkładem. W tym Micie Potopu (...), bogowie figurują jako rebelianci i demony. Bogini-Matka jest protektorką Wszechświata, przyjaciółką człowieka. Wyraźnie kult Bogini-Matki był wówczas bardzo silny w Chinach.* Donald A. Mackenzie, *Myths of China and Japan*, The Gresham Publishing Company, London 1923, s. 151-152.

że dojrzałość animacji artystycznej ujawnia się wraz z potencją filmu do zmysłowej reinterpretacji tematów trudnych, bolesnych, zakorzenionych w głębokich społecznych lękach i pragnieniach. W takim ujęciu zwrot ku minionym estetykom staje się jednym ze środków ekspresji, nie zaś punktem dojścia artystycznych poszukiwań. Uwięzienie w „złotym wieku” diagnozowane bywa także jako jeden z naczelných problemów współczesnej chińskiej produkcji animowanej:

Jednakże, chińska szkoła [tj. „styl minzu”, dop.OB] pozostawia w 2D negatywne dziedzictwo „ścieżki zależności”, co oznacza tutaj, że minione decyzje wpływały na decyzje późniejsze, mimo że okoliczności nie były już dłużej właściwe. Innymi słowy, ukształtowana wcześniej chińska szkoła naznaczyła współczesny pogląd na rozwój chińskiej branży animacji. (...) Do dziś, chińska branża animacji nie stworzyła jeszcze nowej estetyki wizualnej, która mogłaby rzucić wyzwanie lub zastąpić styl narodowy w animacji, którego egzemplifikacją jest Król Małp. To implikuje, że strategia „wyjścia na zewnątrz” (*zou chu qu*) lub internacjonalizacji chińskiej animacji wyraźnie nie może zostać zapewniona w obecnych ramach⁴⁷.

Kontynuacja poszukiwań artystycznych w obszarach tradycyjnego dziedzictwa kulturowego, czyniona niejako wbrew komercjalizującemu się duchowi czasów, pozostaje zasadniczym motywem analiz chińskiej animacji lat osiemdziesiątych. Niemniej, nowe interpretacje historycznego kanonu pojawiają się wraz z pracą jego rewizji. Przegląd najistotniejszych kierunków rozwoju ekspresji i poetyki medium skupiający się na manifestacji konwergencyjnej potencji filmu animowanego ujawnić może dynamikę procesów modernizacji języka filmowej animacji, reformy stylu, emancypacji medium i międzykulturowego, środowiskowego otwarcia.

II. Animacja w procesie reformy: w stronę absurdu i redukcji

Spostrzeżeniem powracającym niczym mantra we wspomnieniach chińskich artystów i intelektualistów aktywnych w latach osiemdziesiątych jest fraza „świat zmieniał się na naszych oczach”. Usankcjonowane mocą doktryny wezwanie do „bogacenia się” padło na podatny grunt – jałowa ziemia post-maoizmu zaczęła obradzać przedsiębiorstwami i konsorcjami, obietnicami obrotem walut i międzynarodowym kapitałem, artefaktami mody i kultury popularnej. Znaczący wzrost inflacji w 1988 roku zahamował rozbudzone aspiracje i sprowokował zwykłych robotników oraz urzędników do poparcia studentów, którzy rok później prowadzili strajk głodowy na Placu Tiananmen. Jak podkreśla Bogdan Góralczyk, ci młodzi przedstawiciele elit kierowali się wprawdzie motywacjami politycznymi (przede wszystkim żądaniem demokratyzacji), ale w swej masie nie podważali doktrynalnych fundamentów systemu ChRL. Tym, co przede wszystkim oburzało pekińskich studentów były konsekwencje merkantylizacji życia społecznego: kult

47 Li Lei-lei, *Understanding Chinese animation industry...*, dz. cyt., s. 193.

namony, korupcja i uwłaszczenie nomenklatury, oszustwa finansowe i pogłębiające się podziały społeczne, a także kampanie i represje wymierzone w intelektualistów i ich warunki bytowe⁴⁸.

Intelektualiści – pracownicy uczelni, pisarze, dziennikarze, rozmaici artyści – potraktowali wezwania Denga Xiaopinga do „emancypacji myśli” w sposób niezwykle poważny⁴⁹. Ci, którzy wpłynęli na kształt postaw światopoglądowych demonstrantów z Tiananmen nie tylko obserwowali przeobrażenia zachodzące w rzeczywistości, ale także je opisywali, analizowali i krytykowali. Stosowane przez nich metody poznawcze, argumentacja, środki ekspresji oraz sposoby eksponowania myśli i twórczości, opierały się na praktykach nowatorskich, eksperymentach umysłowych i artystycznych, których punkty dojścia nie były zdeterminowane przez jakąkolwiek władczą instancję. Przedstawiciele wyłaniających się ruchów awangardowych⁵⁰ integrowali praktykę i teorię sztuk wizualnych, kina, literatury, teatru. Działanie takie stanowiło bazę do wyrażania nowych, nieuświadomionych bądź niewysłowionych do tamtej pory prawd o alienacji doświadczanej przez „nowych, socjalistycznych ludzi”. Transgresja, której system zamierzał uniknąć za wszelką cenę, była nieunikniona.

Strategie produkcji i poszukiwań artystycznych, jakimi kierowali się Te Wei i Yan Dingxian w SAFS utrzymywały film animowany z dala od ferworu „gorączki kulturalnej” (*wenhua re/ 文化热*). Przywołanie najistotniejszych kontekstów ówczesnych przemian życia intelektualno-artystycznego, które wywarły zasadniczy wpływ na funkcjonowanie całości systemu politycznego i społecznego, stanowi jednak warunek konieczny dla wyeksponowania równoległych procesów modernizacji animowanej ekspresji. Szczególną uwagę należy zwrócić na dyskusje toczone w obszarach sztuk wizualnych (malarstwa i *manhua*) oraz kina, tj. mediów, z których animacja czerpie mechanizmy i formy komunikacji artystycznej. Alicja Helman kreśląc panoramę ówczesnych prądów intelektualnych pisze:

Po raz pierwszy w historii Chińskiej Republiki Ludowej dyskusje o charakterze polityczno-ideologicznym mogły pojawić się w sferze publicznej poza aparatem ideologicznym państwa. W dziedzinie kultury doszła do

48 Zob. Bogdan Góralczyk, *Wielki renesans...*, dz. cyt., s. 125.

49 Za wygłaszanie zbyt liberalnych poglądów napiętnowani i wyrzuceni z Partii zostali intelektualiści, m.in.. filozof i wieloletni redaktor „Dziennika Ludowego” Wang Ruoshui (王若水) oraz astrofizyk Fang Lizhi (方励之). Wokół wpływowych akademików i dziennikarzy zawiązywały się grupy studenckie debatujące nad kwestiami liberalizacji, demokratyzacji, praw człowieka, które przewodziły protestowi studenckiemu w 1989 roku. Trójka intelektualistów (Liu Xiaobo, Zhou Duo i Gao Xin) oraz tajwański wykonawca muzyki popularnej Hou Dejian stanęli na czele drugiego strajku głodowego na Placu Tiananmen pomiędzy 1 a 3 czerwca.

50 Martina Köppel-Yang zwraca uwagę na płynność definicyjną pojęcia „awangardy” stosowanego do opisu sztuki chińskiej okresu otwarcia i reform. Awangarda (*qianwei/ 前卫*) posiada bowiem wiele obszarów wspólnych z terminami takimi jak nowoczesność/ sztuka nowoczesna (*xiandai, 现代*) i współczesność/ sztuka współczesna (*dangdai/ 当代*). Badaczka przyjmuje następujące wyjaśnienie: *Tutaj awangarda denotuje artystyczne trendy próbujące przekroczyć normy polityczne i społeczne, a które, pod wieloma względami, są nowatorskie. Podczas gdy: „Współczesność” jest tutaj używana w sensie wykraczania poza tradycje zachodniej, modernistycznej sztuki.* Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare...*, dz. cyt., s. 22.

głosu nowa intelektualna świadomość, afirmująca ową kulturę jako radykalnie współczesną. Niemniej odwoływano się nie tylko do tego, co w oczywisty sposób pojawiło się jako nowe, lecz także dobywano filozoficzne i polityczne inspiracje z przeszłości, represjonowanej w czasach Mao Zedonga⁵¹.

Tzw. „wielka debata kulturowa” (*wenhua da taolun/ 文化大讨论*) rewidowała metodologiczne schematy poznawcze i nawyki opisowe chińskich intelektualistów. W salach wykładowych i na łamach licznych magazynów konfrontowały się perspektywy kulturalizmu, marksizmu-leninizmu i maoizmu, szkoły futurologicznej, teorii komunikacji i cybernetyki, a wreszcie koncepcje postmodernizmu⁵². Dyskusje te cechowało wyraźne podejście komparatystyczne, będące naturalną reakcją środowisk akademickich na nagłe pojawienie się przekładów klasyki dwudziestowiecznej filozofii, literatury i teorii sztuki, w tym dzieł Maxa Webera, Zygmunta Freuda, Jean-Paula Sartre'a, Michela Foucaulta, Martina Heideggera, Ludwiga Wittgensteina czy reprodukcji dzieł Marcela Duchampa, Pabla Picassa i innych. Jak zaznaczał Huang Yongping (黄永砵)⁵³, twórca słynnej instalacji „Historia chińskiego malarstwa i historia zachodniej sztuki współczesnej wyprana w pralce w dwie minuty” (Fig.IV.4)⁵⁴, zachłyśnięcie się intelektualistów chińskich humanistyką Zachodu w istocie pozbawione było logiki (tę bowiem dyktowały kapryśne cykle drukarskie domów wydawniczych) oraz ugruntowania kontekstowego nabywanej wiedzy (tłumaczenia ukazywały się często w formie streszczeń dzieł zebranych, poprzedzonych – lub nie – krótkim wstępem): *W bibliotece Akademii [Sztuk Pięknych, dop.OB] w Zhejiang można było znaleźć albumy z pracami Duchampa, ale nie było tam teoretycznych wyjaśnień, nie było kontekstu – nie można było więc zrozumieć, co on robił. Dopiero lektura wywiadów z zachodnim awangardzistą⁵⁵ uzmysłowiła Huangowi pewien zasadniczy problem teorii i praktyki artystycznej: (...) Zobaczyć pisuar nie jest tak istotne, jak pojąć konceptualne znaczenie tego pisuaru i sposób, w jaki przetransformował on nasze myślenie. To rzecz główna. Obiekt sztuki jest drugorzędny, ale sposób myślenia o nim jest pierwszorzędny⁵⁶.*

51 Alicja Helman, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 9.

52 Wpływ Fredericka Jamesona na chińską refleksję humanistyczną został omówiony w części trzeciej.

53 Zmarły w październiku 2019 roku, Huang Yongping urodził się w 1954 roku w nadmorskim Xiamen. Ukończył malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych Zhejiang w Hangzhou. Zamieszki na Tiananmen zastały go w Paryżu, gdzie postanowił pozostać, w 1999 roku otrzymał francuskie obywatelstwo. Dla Huanga Yongpinga wpływy zachodniej awangardy były równie istotne co sztuka taoistyczna i buddyzmu chan.

54 Praca ta stanowi wczesny przykład eksperymentalnej twórczości Huanga poszukującego inspiracji w dadaizmie spod znaku Marcela Duchampa. W instalacji tej artysta „przemelił” w pralce dwa tomy kanonicznych w ówczesnym systemie edukacji malarskiej książek historycznych. „The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes”/ „Zhongguo huihua shi he xifang xiandai yishu jianshi zai xiyi jixi liang fenzhong”/ “中国绘画史和西方现代艺术简史在洗衣机洗两分钟”, 1987/ rekonstrukcja w 1993 roku; materiały: skrzynia chińskiej herbaty, papier zmielony na papkę, szkło; wymiary w cm: 76-0,60 x 48 x 68-1,30; w kolekcji Walker Art Center, Minneapolis.

55 Prawdopodobnie chodzi o: Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Editions Pierre Belfond, Paris 1967.

56 Wywiad z 2008 roku, <https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/materials-of-the-future-documenting-contemporary-chinese-art-from-1980-1990-1980-1990-huang-yongping/object/interview-huang-yongping-english-subtitles>, (dostęp: 15. 03. 2019).

Za symboliczny początek ruchów awangardowych w sztukach wizualnych uznaje się nielegalną wystawę grupy „Gwiazd” z września 1979 roku. Domagający się tzw. „piątej modernizacji” (demokracji) jej członkowie inspirowali się różnorodnymi stylami sztuki zachodniej (m.in. postimpresjonizmem, ekspresjonizmem abstrakcyjnym), postulowali hasła „sztuki dla sztuki” oraz indywidualizmu artystycznego⁵⁷. Bezkompromisowość „Gwiazd” dała impuls szerokiemu fermentowi, z którego wyłoniły się rozliczne grupy artystyczne, często skłócone ze sobą lub po prostu poszukujące przeciwstawnych treści i środków. „Sztuka ran i blizn”⁵⁸ korzystała z rewolucyjnych, realistycznych konwencji, po to, aby traumatyczną przeszłość ukazać jako intymne doświadczenie indywidualne (reprezentatywnym jest obraz Chenga Conglina „Śnieg pewnego dnia pewnego miesiąca 1968”, Fig.IV.5⁵⁹). Nowy realizm, u którego źródeł stało m.in. wyobrażenie o jakościach amerykańskiego hiperrealizmu, dążył do krytycznej trawestacji typowych, społecznych tematów oficjalnej propagandy, balansując pomiędzy intymnością reprezentacji, a reporterskim dystansem (obrazy przedstawiały sceny z życia biednych chłopów, wsi zamieszkiwanych przez mniejszości etniczne, np. obraz Luo Zhonglina „Ojciec”, Fig.IV.6⁶⁰). Monika Szmyt zaznacza, że choć różna w dobrze środków, metod i tematów, sztuka realistyczna owego okresu zawiera się w szerszym, ogólnym kierunku „Strumienia życia”⁶¹, który badaczka charakteryzuje następująco:

Malarstwo (...) rewaloryzuje propagandowe konwencje reprezentacji. Pojęcia mniejszości, starości, młodości, zostały przez nich [malarzy, dop.OB] uwolnione od konieczności niesienia ideologicznej treści maoistowskiej. Obraz członka innej grupy etnicznej nie jest pretekstem do zasugerowania spektrum wielonarodowościowej populacji Chin, lecz jego portretem. (...) Strumień Życia wynosi na piedestał *ren* – konfucjańską naczelną cnotę humanitaryzmu, „cnotę właściwego stosunku do bliźniego”, elementu filozofii wyeliminowanego m.in. przez Rewolucję Kulturalną⁶².

Echa fundamentalnej dla rozwoju chińskiej kultury dyskusji „zhongti-xiyong” z dużą mocą wybrzmiewały w okresie otwarcia i reform. Tzw. „racjonaści” (twórcy kierunku „malarstwa racjonalnego”/ *lixing hua*/ 理性画) nie dążyli do subwersywnego przejęcia minionych estetyk i strategii reprezentacji, ale raczej do ich przewyciężenia, adaptując w tym celu osiągnięcia zachodniej sztuki nowoczesnej (m.in. surrealizm, koncepcje Jerzego Grotowskiego) oraz inspiracje czerpane z buddyzmu chan⁶³. Píše Martina Köppel-Yang: *Tutaj, racjonalność nie powinna być*

57 Grupę tworzyli m.in.. Wang Keping (王克平), Qu Leilei (曲磊磊), Ma Desheng (馬德升). Zob. Monika Szmyt, *Współczesna sztuka chińska....*, dz. cyt., s. 67.

58 *Scar art/ shanghen yishu/ 伤痕艺术*.

59 Cheng Conglin (程丛林), „The Snow on a Certain Day in a Certain Month in 1968”/ „1968 nian X yue X ri xue”/ “1968 年×月×日雪”, 1979, farby olejne na płótnie, 196×296cm, w kolekcji Muzeum Narodowego w Pekinie.

60 Luo Zhongli (罗中立), „Father”/ „Fuqin”/ “父亲”), 1979, rozmiary w metrach: 2,8 x 1,78 (rozmiar znaczący, albowiem zarezerwowany dla przedstawień przywódców partyjnych), w kolekcji Long Museum West Bund w Szanghaju.

61 *Elan vital/ shengming zhi liu/ 生命之流*.

62 Monika Szmyt, *Współczesna sztuka chińska....*, dz. cyt., s. 77.

63 Tamże, s. 87.

rozumiana w wąskim sensie terminu filozoficznego. Artyści nie odnosili się do niej tylko w sensie rozumienia krytycznego lub opozycji intuicji, lecz raczej w sensie spirytualnej jakości absolutnego ducha absolutnego świata (bi'an shijie)⁶⁴. Wśród przedstawicieli owego specyficznego, artystycznego racjonalizmu znaleźć można m.in. cytowanych wcześniej Shu Quna (członek tzw. Północnej Grupy Artystycznej⁶⁵) oraz Huanga Yongpinga (założyciel aktywnej w latach 1983-1986 grupy Xiamen-dada/ 厦门达达) czy późniejszego pioniera chińskiego video-artu Zhanga Peili (张培力), a więc twórców sztuki wysoce konceptualnej, krytycznej wobec systemowego autorytaryzmu, jak i komercyjnych inklinacji sztuki współczesnej. Co istotne, artyści ci znacząco dystansowali się od przykuwających uwagę międzynarodowych kuratorów i marszandów kierunków politycznego popu i cynizmu realistycznego. Tradycyjne malarstwo *guohua* znalazło się w ogniu krytyki awangardzistów i postępowych komentatorów. W 1985 roku Li Xiaoshan wyraził zestaw radykalnych opinii twierdząc, że ekspresyjna potencja tej sztuki wyczerpała się już na początku XX wieku, a więc, jak można dodać w kontekście animacji, osiągnięcia Qi Baishiego czy Li Kerana nie mają żadnego znaczenia. Li uważał *guohua* i *huihua* za sztukę hermetyczną, sztywną w swym formalizmie, zainteresowaną wyłącznie doskonaleniem praktyki bez ambicji jej ugruntowania teoretycznego⁶⁶.

Fuzja środków ekspresji malarskiej i filmowej animacji stanowiła zasadnicze źródło dumy i spełnienia artystycznego chińskich animatorów. Awangardziści lat osiemdziesiątych chętnie wkraczali w obszary sztuki intermedialnej. Tworząc konceptualne ekspozycje i instalacje interesowali się możliwościami rejestracji filmowej czy doświadczeniami praktyk performatywnych. A jednak badacz filmu animowanego z trudem odnajduje przykłady twórczości eksperymentalnej, która bezpośrednio tematyzowałaby problematykę „gorączki kulturalnej” lub sięgałaby po inspirowane ówczesnymi teoriami sztuki, nowatorskie środki ekspresji. Znaczący wyjątek stanowi omawiany poniżej film *Picasso i jego byk*. Intuicja badawcza podpowiada, że brak dostępu do takiego materiału nie jest równoznaczny z faktem jego nieistnienia. Przede wszystkim należy zdać sobie sprawę z tego, że archiwa prac studenckich powstałych choćby w Pekińskiej Szkole Filmowej, czy podczas profesjonalnych warsztatów prowadzonych w Szanghajskim Studiu Filmów Animowanych, nie zostały odpowiednio zdigitalizowane, ani także nie są szeroko otwarte, nawet dla badaczy chińskich. Kamery poklatkowe i stoły animacyjne nie należały do typowego

64 Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare...*, dz. cyt., s.25.

65 *The Northern Art Group/ Beifang yishu qunti/ 北方艺术群体*.

66 Artykuł Li Xiaoshana najpierw ukazał się w „Jiangsu Pictorial” w lipcu 1985 roku pod tytułem *Moja opinia o współczesnym, chińskim malarstwie (My Opinion on Contemporary Chinese Painting/ Dangdai zhongguohua zhi wo jian)*. Po kolejnej redakcji opublikowany kilka miesięcy później jako *Chińskie malarstwo już jest w ślepych zaułku (Chinese Painting Already Reached a Dead End)* w „Fine Arts in China”. Zob. Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare...*, dz. cyt., s.71.

wyposażenia szkół artystycznych. Zdając sobie sprawę z istnienia logistycznych problemów, trudno jednak wyobrazić sobie, aby rozgorączkowany artyści epoki, mapujący wszelkie możliwe kanały transmisji treści i ekspresji, pominęli film animowany. Jeżeli bowiem tylko twórca znajduje się w posiadaniu niewyszukanych przecież środków produkcji, to formy ekspresji takie jak np. tradycyjna wycinanka, fotograficzny kolaż czy piksilacja (animowanie aktorów niczym lalek), nie generują zasadniczych trudności w realizacji. W tym zakresie przed historykami chińskiego filmu animowanego rysuje się więc istotne wyzwanie, które dotyczy nie tylko pozyskania materiału oraz wypracowania adekwatnej metodologii (warto np. zastanawiać się nad relacyjnością animacji, video-artu, filmów edukacyjnych itp.), ale także samej logistyki badań. Wyzwanie to wydaje się tym bardziej ekscytujące, że pewne tropy wskazują na możliwość odkrycia „zapomnianych” animowanych filmów eksperymentalnych z lat osiemdziesiątych⁶⁷.

Pozostawiając jednak na boku poszlaki i intuicje, za najdobitniejszy „dowód w sprawie” uznać można film *Picasso i jego byk*⁶⁸. Dostępna kopia nie zawiera czołówki informującej o twórcach. Paryskie centrum kinematografii chińskiej jako reżysera i scenarzystę filmu odnotowuje Jin Shi (金石), wśród współpracowników artystycznych notatka wymienia nazwiska Zhong Chunyuan (钟春源), Zhang Rui (张瑞) i Zhang Bo (张波), lecz tacy artyści (bądź artystki) nie występują w anglojęzycznych studiach nad chińską animacją. Film powstał w konkurencyjnej dla SAFS wytwórni w Changchun⁶⁹. Co najistotniejsze, jest to wyjątkowy przykład animacji eksperymentalnej, która dąży do przełamania skonwencjonalizowanych przyzwyczajień percepcyjnych widza oraz stosuje animowaną ekspresję jako środek mediacji pewnych założeń teoretycznych. *Picasso i jego byk* to film, który winien znaleźć odpowiednie miejsce w narracjach historyczno-filmowych poświęconych okresowi „gorączki kulturalnej”. O ile nie jest to pionierski wyjątek, to film ten reprezentuje animowaną awangardę lat osiemdziesiątych.

Podstawowym materiałem wykorzystanym przez Jin Shi jest poddana animacji reprodukcja serii „Byk”, tj. jedenaście czarno-białych litografii Pabla Picassa z 1945 roku⁷⁰. Drugi naczelny

67 Np. warto byłoby uważnie obejrzyć pod kątem obecności i znaczeń animowanej ekspresji zbiory obejmujące filmy eksperymentalne i prace z zakresu video-art znajdujące się w Archiwum Sztuki Azjatyckiej (Asian Art Archive) w Hong Kongu. Dodatkowo, już tylko w wyniku inicjalnej kwerendy online w zbiorach hongkońskich badacz odnajduje materiały drukowane, jak np. katalog „Alternative Film & Video Festival” (1986), w którego programie pokazywano prace z Hong Kongu, Tajwanu, Filipin, Wielkiej Brytanii i Niemiec. Można przyjąć założenie, że w tego rodzaju dokumentach badacze mogliby odnaleźć wskazówki co do możliwych „transchińskich” koneksji prowadzących do rozpoznania kierunków wymiany artystycznej zachodzącej pomiędzy Chińczykami z kontynentu, a ich rodakami z innych państw chińskich. Zob. <https://aaa.org.hk/en/collection/event-database/alternative-film-video-festival-1986-1986>.

68 *Picasso and his Bull/ Bijiasuo yu gongwu/ 《毕加索与公牛》*, 1988.

69 Studio Filmowe 1 Sierpnia/ *Bayi dianying zhipian/ 八一电影制片厂*. Zob. Na, *Picasso et son taureau*, Centre de documentation sur le cinema chinois, <http://www.cdccparis.fr/index.php/animation/details/6/86/fiches-animation-%E6%AF%95%E5%8A%A0%E7%B4%A2%E4%B8%8E%E5%85%AC%E7%89%9B>.

70 „The Bull”/ „Le Taureau”; seria litografii; w kolekcji MoMA (Museum of Modern Art) w Nowym Jorku.

motyw wizualny, czyli postać Picassa (przede wszystkim twarz, oczy, sylwetka malarza podczas pracy), zainspirowany jest estetyką litografii, przy czym kolorystyka wykorzystana w przedstawiających go sekwencjach operuje kontrastem czerwieni (postać) i czerni (tło). Ewolucja byka – od przedstawienia perfekcyjnie realistycznego, przez geometryczną abstrakcję, po umowność figury maksymalnie zredukowanej i prostotę niemal dziecinną kreski – zainspirowała chińskiego artystę do rekreowania i reorganizowania animowanych sylwetek oraz przestrzeni. Tak o procesie twórczym Pabla Picassa pisał Irving Lavin:

(...) specyficzna natura graficznej metody Picassa w litografii staje się fundamentalna: to nie tylko kwestia progresywnego uproszczenia i abstrakcji; w każdym elemencie serii kontur zdaje się coraz bardziej dominować, aż w końcu wściekły byk zostaje pokonany przez jeden, ciągły obrys o niezwykle urokliwym wdzięku. Modelowanie formy brutalnej poddaje się metamorfozie nakreślającej czystego ducha – nie ma innego sposobu, aby opisać jednoczesną degenerację byka i ożywienie tej niezemskiej, apokaliptycznej bestii⁷¹.

Jin Shi nie kopiował schematu ewolucji formy zaproponowanego przez Picassa. Proces figuratywnej redukcji, który przed oczami widza weryfikuje Jin, rozwija się poza konceptualnym łańcuchem przyczynowo-skutkowym. Logika transformacji wydaje się raczej podyktowana potrzebą artystycznej reakcji na słowa mistrza, wejścia w intertekstualny i intermedialny dialog w trybie bezpośrednim, instynktownym.

Abstrakcyjna, animowana grafika pozostaje w stosunku komplementarności z treściami ewokowanymi przez narrację z offu, lecz nie pełni wobec nich funkcji ilustracyjnej. Jin Shi przedstawia swoje rozumienie sztuki i koncepcji Pabla Picassa jako wywiedzione z zachodnich narracji krytycznych, ale przede wszystkim przefiltrowanych przez doświadczenie odbiorcze „zewnątrznego obserwatora”. Do pewnego stopnia można odnieść wrażenie, że film ten ma poniekąd ambicje dydaktyczne, prymat uwolnionej ekspresji nie zostaje jednak podważony przez potrzebę eksplikacji znaczenia sztuki Pabla Picassa. Zabieg ten bliski jest koncepcjom malarza, rekonstruowanym przez Lavina: (...) *przemyślana i koherentna litograficzna seria wydaje się szczególnie pedagogiczna; grafiki posiadają ważką, demonstracyjną jakość akademickiego ćwiczenia*⁷². Potrzeba szerzenia wiedzy i ujawnienia własnej interpretacji zjawisk z pogranicza doświadczenia artystycznego i zideologizowanej codzienności wybrzmiewa już w pierwszych kwestiach wypowiedzianych przez narratora: *Jego imię jest synonimem sztuki nowoczesnej. Co bardziej interesujące, jego imię stało się synonimem dla słów i wyrażen codzienności, takich jak „potwór”, „wybryk” i „upiór”*. Awangardowa tożsamość łączy się z wykluczeniem, deprecjacją i

71 Irving Lavin, *Picasso's Lithograph(s) „The Bull(s)” and the History of Art in Reverse. (with a Postscript on Picasso's Bulls in American Retrospect: John Cage, Jasper Johns and Roy Lichtenstein)*, Institute for Advanced Study, University of Princeton, 24. 12. 2000, s. 26,

https://publications.ias.edu/sites/default/files/Lavin_PicassoBulls_2010.pdf, (dostęp: 15. 04. 2018).

72 Tamże, s. 25.

potwarzają, ale jednostkom wybitnym ofiarowuje światową sławę. Dla chińskiego artysty najszlachetniejszym dziełem Picassa jest „Gołębek pokoju”⁷³, ale w litograficznej serii odnajduje on jakości fundamentalne tak dla ekspresji europejskiego mistrza, jak i własnego rozumienia celowości praktyki artystycznej. Niejako bawiąc się procesami (de)kompozycji form Jin Shi testuje kompatybilność elementów obrazu, kontrastując ruchy nierealistycznej sylwetki malarza podczas pracy z realistycznymi szkicami jego twarzy. Te ostatnie poddawane są multiplikacjom i defragmentacji, w efekcie niektóre zdają się parodiować kubistyczną figuratywność (Fig.IV.7). Dla Jin Shi Picasso jest ojcem-założycielem trójwymiarowości w sztuce: (...) *nadszedł nowy sposób patrzenia na świat. Był on bardziej realny niż rzeczywistość*. Te rozważania animatora-awangardzisty traktować można jako odniesienie do debat teoretycznych epoki. Jak podaje Martina Köppel-Yang problematyka piękna formy (*xingshi mei/ 形式美*) oraz piękna abstrakcji (*chuoxiang mei/ 抽象美*) silnie angażowała debatujących, w latach 1979-1985, tematom tym poświęcono 1/3 artykułów z zakresu teorii sztuk wizualnych⁷⁴. W kwestii formy kontrowersje budziło afirmowanie lub podważanie tezy o integralności artystycznego piękna i wartości, jaką jest odbicie rzeczywistości. Refleksja nad linią, fundamentalną figurą zachodniej abstrakcji, kierowała zaś rozważania w stronę relacyjności kaligrafowanego języka pisanego i twórczości operującej kodami wyabstrahowanymi ze słowników codzienności, funkcjonującej poza wiedzą, ideologią i konsumpcją, ale bezpośrednio dotykającej subiektywizmu aktów komunikowania, obserwowania czy interpretowania.

Figuratywna potencja linii opierająca się na nieskończoności, prostocie, elastyczności oraz zdolności do błyskawicznych transformacji pomiędzy skomplikowanymi konstrukcjami geometrycznymi, a kształtami surowymi, niemal prymitywnymi, wyraźnie fascynowała Jin Shi. Animowanie konturów sylwetki „byka nr 11” musiało sprawiać autorowi przyjemność. W końcowych partiach filmu zderzone zostają ze sobą sekwencje, w których mieniąca się kolorami tęczy linia „ślizga się” po czarnym ekranie, przywołując skojarzenia z non-camerowymi impresjami jazzowymi Normana McLarena (Fig.IV.8). Następnie zredukowana sylwetka byka „eksploruje” rozciągliwość kreski, podczas gdy jej realistyczne odbicie („byk nr 1”) roztapia się w wodzie niczym element malowanego tuszem obrazu (Fig.IV.9). Wreszcie skondensowana do rysunku figur podstawowych postaci „daje się” na postronku wyprowadzić z ram kadru małej dziewczynce. Tym grom wizualnym towarzyszy cytat z poety Rafaela Albertiego: *Gdy przyszedł na świat, Picasso wywołał wielki szok na świecie ponieważ wydobyl nowy wyglad swiata*. Intelktualnie i artystycznie

73 Pierwsza wersja słynnej grafiki powstała jako symbol Pierwszego Międzynarodowego Kongresu Pokojowego w Paryżu w 1949 roku.

74 Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare...*, dz. cyt. s. 68.

film Jin Shi wydaje się sytuować po stronie twórczości „racjonalistów”, dla których doświadczenia poznania, krytyki i ekspresji pozostawały połączone splotem przeżyć duchowych, pragnienia absolutu i uświadomionego przeżywania tu-i-teraz. Zainteresowanie tych twórców kierunkami sztuki zachodniej potwierdza się w filmie poprzez pełną pasji eksplorację poglądów Pabla Picassa. Szczególnie ważne jest w tym kontekście wyrażane przez Jin Shi przekonanie, że u krańca procesu twórczego reprodukowany obiekt nie ma już znaczenia, perfekcja manifestuje się w redukcji, którą poprzedza dogłębna konceptualizacja (*Picasso potrafił narysować jeden obiekt sto razy, ale niemal nigdy nie powtarzał tego samego obiektu. Przeznaczenie większości ludzi, było jedynie początkiem dla Picassa. To odzwierciedla bogactwo myśli istoty ludzkiej*).

Przeformułowanie konwencji piękna oraz zaadaptowanie abstrakcji w dyskursach lat osiemdziesiątych łączyło się z kategorią „autentyzmu” (*zhenshi/ 真实*), jednym z zasadniczych wyznaczników debat nad realizmem. Modele sztuk maoistowskich rozwijały się wokół realistycznego paradygmatu, osiągając krańcowe formy ekspresji i stylistyk w okresie Rewolucji Kulturalnej. Problematyka realistycznej reprezentacji i narracji determinowała artystyczne postawy malarzy i pisarzy, ale także przeniknęła do dyskusji filmoznawczych. Zaznaczyć należy, że chińska myśl filmowa w okresie bezpośrednio poprzedzającym epokę modernizacji raczej podążała za bieżącymi komentarzami redakcyjnymi „Dziennika Ludowego” bądź „Czerwonego Sztandaru”, nie starała się zaś skonstruować takich mechanizmów analityczno-interpretacyjnych, które mogłyby służyć artystycznemu rozwojowi sztuki. Dziedzictwo Chen Bo'er, Yuana Muzhi i Xia Yana roztopiło się w sloganowości i ideologizacji, a opracowana przez nich koncepcja *xia shenghuo* („wejście w życie”), poza wyjątkowymi wypadkami (np. kino dokumentalne, prace przygotowawcze do realizacji animacji *Pasterz i flet*), stała się narzędziem represji, lokalizacje filmowe przeniosły się zaś z powrotem do wnętrza wytwórni. Do połowy lat siedemdziesiątych panował też powszechny konsensus na temat organicznej bliskości kina ze sztukami scenicznymi i literaturą. Emancypujący się umysłowo filmoznawcy w okresie „gorączki kulturalnej” wkładali duży wysiłek w przekonanie filmowców, że kino „musi odrzucić teatr”⁷⁵, ale także przededefiniować kategorię „literackiej wartości” zawartej w dziele⁷⁶. Wśród tekstów, które stawiały sobie za cel wskazanie praktycznych metod przezwyciężenia archaiczności filmowej formy, jednym z przełomowych okazał się artykuł „Modernizacja języka filmu” autorstwa reżyserki Zhang Nuanxin (张暖忻)⁷⁷ i redaktora magazynu „Beijing Literature” Li Tuo (李陀).

75 Bai Jingsheng, *Throwing Away the Walking Stick of Drama*, tłum. Hou Jianpin, [w:] *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*, Li Pusheng, Xu Hong, and Luo Yijun [red.], Wenhua yishu chubanshe, Beijing 1989, s. 5-9, [pierwszy druk: „Film Art Reference” 1979, nr 1].

76 Zheng Xuelai, *Film Literature and Film Characteristics: A Discussion with Zhang Junxiang*, tłum. Hou Jianping, [w:] tamże, s. 38-46, [pierwszy druk: *Literature by Means of Cinematic Techniques*, „Film Culture” 1980 (luty)].

77 Reżyserka m.in. *Utraconej młodości (Sacrificed Youth/ Qingchun ji/ 《青春祭》*, 1985).

Posługując się frazą „wina Bandy Czworoga”, Zhang i Li wskazywali na obszary, w których kino chińskie najbardziej wystawione było na miałość: polityczność dominuje nad artystem, treść góruje nad formą, zaś filmowcy skupiają swoją uwagę na własnych przekonaniach i poglądach filozoficznych, a pomijają dyskusje nad technikami i ekspresją artystyczną. Dostrzegając wagę relacji kina i teatru, autorzy wskazywali na Georges Mélièsa jako filmowca, którego myślenie o dramaturgii i lokalizacji opowieści filmowej zanurzone było wprawdzie w konwencjach teatralnych, ale koncentrując się na technice (czyli zestawie fizycznych i iluzyjnych jakości kinematografu, m.in. zdjęciach trickowych, optycznych manipulacjach) zdołał on wypracować autonomiczne środki wyrazu. Zhang i Li dokonali konsekwentnego przeglądu „gramatyki” filmowego języka, której elementy można byłoby przepracować, gdyby twórczo adaptować na gruncie chińskim pomysły realizowane przez radzieckich twórców szkoły montażu, włoskich neorealistów czy francuskich nowofalowców. Powołując się na ideę modernizacji jako rewolucji, dalej uzasadniali swoje poglądy:

Narodowa stylizacja filmu nie jest czymś, czego nie można zmieniać i rozwijać, choć już raz zostało ustanowione. Przeciwnie, na podstawie historii filmu chińskiego możemy powiedzieć, że kiedy asymilowaliśmy sztukę filmową świata, to także eksplorowaliśmy i ustanawialiśmy nasz własny styl narodowy⁷⁸.

Zhang i Li nie interesowali się filmem animowanym, a jednak pewne ich spostrzeżenia mogą ukonstytuować ramy analityczne dla omawianych poniżej, nowatorskich filmów, jakie w latach osiemdziesiątych realizowali A Da (*Trzech mnichów*; *Super mydło*; *Nowy dzwonek*), Zhou Keqin (*Małpy łowią księżyc*), Hu Yihong (*Wysoka kobieta i niski mężczyzna*), Wang Schuchen (*Kładka*), a także Ma Kexuan (współreżyser *Nowego dzwonka*; reżyser filmu *12 komarów 5 mężczyzn*). Inspirujące są poglądy Zhang i Li na temat plastyczności sztuki filmowej. *Bywa, że film może się stać wizualną symfonią sztuk*⁷⁹, pisali postulując działania mające na celu syntezę dźwięku, obrazu i rytmu w taki sposób, aby oświetlenie, kolorystyka filmowych kadrów oraz znaczenia budowane w sferach performatywności i audialności, tworzyły integralną i wiarygodną rzeczywistość, której spoiwem konstrukcyjnym jest montaż. Łamiąc konwencje wywiedzione z malarstwa i teatru, a także przekraczając separację bądź ilustracyjność związków dźwięku i obrazu, przed twórcami filmowymi otwierają się nowe możliwości operatorskie i montażowe, co przekształca mechanizmy narracji i percepcji. Zdjęcia przyspieszone, podział ekranu, manipulacje i kompresje czasowo-przestrzenne, czy zaskakujące operowanie audialnością diegetyczną unowocześniają rytm filmu. Ten zaś ma nadrzędne znaczenie dla aktywowania oraz

78 Zhang Nuanxin, Li Tuo, *The Modernization of Film Language*, tłum. Huo Jianping [w:] *Chinese Film Theory*, dz. cyt., s. 10-20.

79 Tamże, s. 17.

podtrzymywania uwagi widza. Rytm wydobywa i kierkuje emocje odbiorców, pobudza ekscytację oraz mechanizmy przeżywania filmowej opowieści jako rzeczywistości identyfikowalnej, pozwalającej projektować i spełniać indywidualne pragnienia i potrzeby.

Postulaty Zhang Nuanxin i Li Tuo rezonują z nowatorskimi zabiegami, jakie zaczęli stosować autorzy podążający w kierunkach eksperymentu i abstrakcji. Znakiem rozpoznawczym twórczości A Da stały się rozwibrowana, rozedrgana i zredukowana do prostych, elastycznych linii kompozycja obrazu, a także szczególna umiejętność rytmizacji montażu i ruchu wewnątrzkadrowego. Realizując film *Małpy łowią księżyc* Zhou Keqin animował materię tradycyjnej wycinanki. Forma z pogranicza animacji płaskiej i przestrzennej w filmach podporządkowanych wyznacznikom stylu *minzu* przede wszystkim oferowała widzom atrakcyjność wizualną poprzez bogactwo skomplikowanych ornamentów w projektach postaci i tła. W filmie Zhou nabiera ona jednak odmiennej funkcji – potencja estetyczna wycinanki pozostaje istotnym nośnikiem ekspresji, ale tym razem twórcy koncentrowali się na eksponowaniu ambiwalencji wymiarów przestrzennych animowanego materiału, w konsekwencji decydującego o dynamice i choreografii ruchów.

Warto także zwrócić uwagę na osiągnięcia Ma Kexuana, który w latach osiemdziesiątych pełnił przede wszystkim funkcje artystyczne i współreżyserskie. Nieaktualizowany już niestety blog „Chinese Animation Then and Now” wyróżnia się merytorycznym opracowaniem prezentowanych tam ważkich materiałów źródłowych (storyboard z filmu *Trzech mnichów*) oraz zainteresowaniem rewizją historii chińskiej animacji. Artykuły prezentujące osiągnięcia „złotego” oraz „srebrnego wieku” (lata sześćdziesiąte i osiemdziesiąte) poświęcone są twórcom projektów graficznych (odpowiednio braciom Zhang Guanyu i Zhengyu oraz Ma Kexuanowi), nie zaś reżyserom filmów ikonicznych dla omawianych dekad (*Zamęt w niebie*; *Trzech mnichów*). Jednym z pierwszych istotnych, artystycznych przedsięwzięć Ma Kexuana była funkcja głównego animatora w wycinankowym filmie *Most Czerwonej Armii* Qiana Yundy. To wtedy animator opracował „zasadę zwielokrotnionej akcji”⁸⁰, czyli podwajania kluczowych faz ruchu (*key*). Technika ta polega na uzupełnianiu transformacji postaci o drobne, niemal niezauważalne dla widza gesty, które wpływają jednak na odbiór animowanego ruchu jako wiarygodnego i żwawego, a w szerszym ujęciu wspomagają efekty komiczne (Fig.IV.10⁸¹).

80 *Multiple action principle/ fu dong lü/ 复动律.*

81 *W scenie 104, gdy Gruby Mnich pije wodę, „według zasady pojedynczej akcji, potrzebowaliśmy tylko 4 klatki kluczowych - 1: stoi nad kadzią i trzyma czepak przed klatką piersiową, 2. pochyla się po wodę, 3. znów stoi wyprostowany z wodą w kadzi, 4. odrzuca głowę do tyłu i pije wodę, potem przejście do klatki 5 (taka sama jak 1). To dość proste, ale ruch wyglądałby sztywno i nieudolnie. Głowa, ciało, ramiona poruszają się w tym samym kierunku, zatrzymują się w tym samym czasie, a więc brakowałoby różnorodności”. Aby uczynić ruch bardziej naturalnym i subtelnym, dodał cztery kolejne klatki kluczowe nachodzące na akcję: „1A: nieco pochyla ciało i wyprostowuje ramię pomiędzy 1 i 2, 3A: skłania głowę, podczas gdy ramiona trzyma wyciągnięte, a ciało jest proste*

Nowatorstwo przejawiające się w zaakceptowaniu prymatu jakości rytmu filmu, osiąganego przy pomocy zintegrowania kompozycji przedstawień poddawanych metamorfozom, choreografii ruchów oraz dźwiękowo-wizualnych efektów montażowych, zaznaczyło się także w innowacyjnym podejściu do czasu trwania filmu. Kwestia ta z pozoru prozaiczna, okazuje się zasadnicza, zarówno w perspektywie artystycznej (wymusza przeformułowanie założeń dramaturgicznych), jak i produkcyjno-dystrybucyjnej (krótsze filmy częściej pozytywnie przechodzą festiwalową selekcję). Typowy krótki metraż lat sześćdziesiątych trwał około trzydziestu minut. Pozwalało to na prowadzenie powolnego rozwoju fabularnego, w którym ruch animowanych postaci (lalek, rysunków, wycinanych sylwetek) mógł zostać zawieszony na rzecz celebracji kunsztownych detali. W dobie konkurencji z masową produkcją japońską czy amerykańską, poetyka ta wyraźnie zaczęła nużyć widownię. Co więcej, istotną funkcję fabularną pełniły komentarze wygłaszane przez głos z offu bądź dialogi prowadzone przez postaci, a więc *gros* filmowych przemian nie tyle wizualizowano, co wyrażano słowem. Krótka forma (pomiędzy pięcioma a dziesięcioma minutami) wymusza zaś rezygnację (lub co najmniej redukcję) statycznych i pozawizualnych elementów budujących narrację, co wydaje się bliższe naturze animowanego medium, którego kluczowe jakości określa się poprzez iluzoryczność, dynamizm i asocjacyjność. Wreszcie, w latach osiemdziesiątych zrezygnowano z poprzedzania filmów długimi sekwencjami czołówek, które przydawały doświadczeniu odbiorczemu zbędnej emfazy i patosu. A Da traktował napisy końcowe jako interesujące elementy wizualności, jakie należało wiarygodnie wkomponować w strukturę świata przedstawionego.

„Reformatorzy” filmowej animacji w swej większości rekrutowali się spośród czołowych reżyserów SAFS. Nie tylko modernizowali oni animowaną ekspresję, ale także uczestniczyli w procesach transformacji warunków produkcji. A Da dołączył do studia w 1953 roku i do swej przedwczesnej śmierci w 1987, wziął udział w ponad trzydziestu realizacjach. Wang Schuchen trafił do zespołu animatorów jeszcze w 1949 roku, a więc jego pierwszym miejscem pracy było Studio Północno-wschodnie w Changchun. Zhou Keqin stał się członkiem szanghajskiego zespołu w 1961 roku, a na początku lat dziewięćdziesiątych to on doglądał transformacji SAFS z wytwórni państwowej w spółkę komercyjną. Zmarły w 2015 roku Ma Kexuan rozpoczął pracę w Szanghaju w 1959 roku wraz ze swoją żoną Wu Meikun. Debiutował jako reżyser w 1985 roku⁸², pod koniec

*pomiędzy 3 a 4; 3B: głowa i ciało w tej samej pozycji, co w 4, ale czerpak w połowie sekwencji ruchu; 4A: zamknięte oczy, usta otwarte, podczas gdy głowa i ciało się nie poruszają”. Rezultat jest bardzo żywiołowy i wnosi życie w postać. Zob. A Da, *Cong sanjuhua dao yi bu donghuapian/ 从三句话到一部动画片 [Od trzech zdań do filmu animowanego. Trzech mnichów]*, Zhongguo dianying chubanshe, Beijing 1984, s. 103. Materiały te dostępne są też na blogu „Chinese Animation Then and Now”: Na, *Three Monks Storyboards*, <https://chineseanimation.wordpress.com/category/the-silver-age/>, 26. 04. 2016, (dostęp: 15. 02. 2015).*

82 *Generalne porządki/ General Cleaning/ Da sao cu/ 《大扫除》*, 1985.

dekady porzucił SAFS na rzecz pracy komercyjnej w Shenzhen. Ten bliski współpracownik A Da, w późniejszych latach poświęcił się pracy dydaktycznej w Pekinie i wykształcił wielu spośród przedstawicieli współczesnej animacji artystycznej. Najbardziej zagadkową postacią w tym gronie jest reżyserka Hu Yihong. Źródła filmoznawcze przypisują jej realizację jedynie dwóch filmów produkcji SAFS⁸³, internetowe bazy notują udział reżyserki w serialach dla dzieci, jej nazwisko pojawia się także w przestrzeni Internetu w kontekstach producenckich rozmaitych przedsięwzięć komercyjnych ostatniego dwudziestolecia. Twórcy ci nie stworzyli wspólnego kierunku, który podjąłby walkę o dominację z koncepcją animowanego *minzu*. Filmy A Da oraz Ma Kexuana wykazują konsekwencję w rozwijaniu poszukującej postawy autorskiej. O twórczości Hu Yihong nie można stawiać twardych tez, ale jej film *Wysoka kobieta i niski mężczyzna* z pewnością wykazuje pokrewieństwo stylistyk i tematów z filmami A i Ma. Wang Schuchen oraz Zhou Keqin chętnie realizowali filmy na podstawie scenariuszy bądź projektów graficznych A Da, ale nie kopiowali jego rozwiązań z zakresu kompozycji obrazu, kreacji dźwięku i ruchu, czy złożeń montażowych. Ilekroć zarząd studia zapraszał tych twórców do współpracy przy priorytetowych, konwencjonalnych produkcjach, zawsze byli oni gotowi do udziału w nich i podkreślali znaczenie rozwoju produkcji nastawionej na pełnometrażowe adaptacje opowieści fantastycznych jako umacniających i popularyzujących styl narodowy⁸⁴.

A Da (阿达, także: Xu Jingda/ 徐景达, Fig.IV.11) jawi się jako pierwszoplanowa postać chińskiej animacji filmowej lat osiemdziesiątych z uwagi na jego dokonania artystyczne, ale także rolę, jaką odegrał w procesie „otwierania” chińskiej kinematografii animowanej, o czym mowa będzie w kolejnym podrozdziale. David Ehrlich szczegółowo przedstawia sylwetkę twórcy urodzonego w 1934 roku w rodzinie przesiąkniętej wpływami zachodnimi. Jego ojciec jako beneficjent wymiany studenckiej lat dwudziestych ukończył studia na Uniwersytecie w Michigan. Matka A Da również posiadała wyższe wykształcenie, które zdobyła w szanghajskim oddziale Smith College. Artysta początkowo studiował malarstwo na uniwersytecie w Suzhou, a w 1953 roku został absolwentem Szkoły Filmowej w Pekinie⁸⁵. Te dane biograficzne nie pokrywają się ze wspomnieniami Ma Kexuana, który rewidując kolektywny styl pracy studia, wskazywał na istniejącą wewnątrz hierarchizację:

Powiedział, że ludzie byli hierarchizowani według minionych afiliacji: pierwszą klasą byli ci, którzy przyszli z Pekinńskiej Szkoły Filmowej, tacy jak Yan Dingxian; drugą klasą byli ci, którzy wcześniej pracowali w Studiu

83 Oprócz *Wysokiej kobiety...* Hu Yihong znana jest z wyreżyserowania w 1992 roku filmu *Księżniczka lotosu* (*Princess Lotus/ Lian hua gong zhu/ 《 莲花公主 》*).

84 Te Wei uznał wkład A Da i Wanga Schuchena za zasadniczy dla pracy studia. Twórców tych oraz Zhana Tonga nazywał „trzema końmi pchającymi wóz”, jakim było SAFS. Zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China...*, dz. cyt., s. 178.

85 David Ehrlich, *Vignette: A Da, China's Animated Open Door to the West*, [w:] David Ehrlich, Jin Tianyi, *Chinese Animation* [w:] *Animation in Asia and Pacific*, dz. cyt., s. 18.

Północno-wschodnim w Changchun, jak Wang Shuchen czy He Yumen (1928-98); trzecią klasą byli absolwenci akademii i szkół artystycznych, np. Zhan Tong, A Da i Ma Kexuan⁸⁶.

Nazwisko A Da pojawiło się do tej pory w kontekście kontrowersji wokół atrybucji autorstwa techniki animacji malarskiej tuszu i wody⁸⁷. Zdolność artysty do innowacyjnego użytkowania medium animacji ujawniła się już na tym wczesnym etapie. Należy dostrzec także wszechstronność zainteresowań artystycznych A Da. Zdobył on profesjonalne wykształcenie malarskie i filmowe, stawiał podwaliny pod rozwój technik filmu animowanego, ale także aktywnie uczestniczył w środowisku *manhua* jako twórca karykatur i komiksów. Opracowane przez niego parodystyczne przedstawienie Bandy Czworoga zainspirowały projekty postaci w filmie *Jedna noc w galerii*, który współreżyserował. Pasja, jaką żywił do grafiki jest także tematem jednego z najczęściej przywoływanych świadectw o doświadczeniach animatorów podczas Rewolucji Kulturalnej: *Przez trzy lata A Da karmił setki świń i kopał kanały septyczne. Zakazano mu nawet robić szkice, A Da jednak ukrywał się nocą pod swoją moskitierą i rysował z pamięci i wyobraźni niepochlebne karykatury Bandy Czworoga, których winił za chaos w Chinach*⁸⁸. W 1985 roku założył magazyn „The World of Cartoon”, w którym satyryczne *manhua* publikowali redaktorzy naczelni Zhang Leping i Te Wei oraz inni członkowie kolegium redakcyjnego, m.in. Wang Shuchen i Zhan Tong⁸⁹.

Konteksty satyrycznej sztuki popularnej *manhua* okresu republikańskiego i wojennego zostały omówione w rozdziale pierwszym, którego część poświęcona jest rekonstrukcji modernistycznych tropów zawartych w tej formie komunikacji artystycznej. W początkach animowanej kinematografii ChRL związki stylistyczne i narracyjne grafiki *manhua* oraz filmu animowanego (*donghua*) były bardzo silne. Konceptualizacja celowości filmu animowanego jako ekspresji narodowego dziedzictwa przeniosła zainteresowania animatorów w obszar sztuki wysokiej (przede wszystkim malarstwa tradycyjnego). *Manhua* i *donghua* nadal jednak pozostawały splecione wspólnotą środowisk twórców i odbiorców. Emancypacja A Da jako reżysera ponownie wyeksponowała tę intermedialną relację.

Modernizując język filmu animowanego A Da-autor sięgał po dziedzictwo graficznego modernizmu, a jednocześnie poszerzał jego funkcjonalność estetyczną i narracyjną. Pod tym względem twórczość A Da i pozostałych „reformatorów” wpisuje się w opisywany przez Tanga Xiaobinga paradygmat szczątkowego modernizmu (*residual modernism*), tj. specyficznie

86 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 165.

87 Problematyka omawiana w części drugiej.

88 David Ehrlich, *Vignette: A Da...*, dz. cyt., s. 18.

89 *Początkowo publikowany co miesiąc, „The World of Cartoons” stał się pół-miesięcznikiem w 1993 roku, zmierzając w stronę satyry politycznej przez pewien czas w latach osiemdziesiątych nawet publikował na okładkach „komiksowe portrety” (karykatury) polityków i innych istotnych osób. Magazyn zakończył swój żywot wydawniczy w 1999 roku. Zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China...*, dz. cyt., s. 122.*

chińskiego doświadczenia postmodernistycznego. Tang przedstawiał swoje koncepcje na gruncie literaturoznawstwa, ale zostały one z sukcesem zaaplikowane przez filmoznawców, szczególnie w kontekście rozważań nad gatunkiem melodramatu. Budując aparat pojęciowy studiów nad animacją chińską warto sięgać do narzędzi już istniejących i sprawdzonych w obszarach dyscyplin pokrewnych. Działanie takie jest tym bardziej uzasadnione, że ciężąca ku autonomiczności medium animacja lat osiemdziesiątych charakteryzuje się podejściem syntezującym różne formy ekspresji, a nie ogranicza się do odgórnie narzuconego zadania polegającego na reprodukowaniu jakości partykularnej dziedziny sztuki.

Tang Xiaobing zainspirowany koncepcją „ideologii modernizmu” Raymonda Williamsa⁹⁰ zauważa, że chińska twórczość literacka lat osiemdziesiątych – stymulowana kontaktem pisarzy z XX-wiecznym kanonem Zachodu (przede wszystkim wspomnieć tu należy pisarstwo Franza Kafki) – wydobywa na powierzchnię wewnętrzne sprzeczności, jakie tkwią w recepcji europejskiego modernizmu. Chiński modernizm szczątkowy wznawia etos i tematy modernizmu⁹¹, co w warunkach „gorączki kulturalnej” oznaczało powrót do problematyki przeszłości i aktualizację gwałtownych dyskusji „oświecenia” początku XX wieku. Rewizja repozytoriów znaczeń wywiedzionych z minionej filozofii, wizualności i narracyjności, generowała nostalgię, bądź umacniała postawy krytyczne. Otwierając się na dziedzictwo zachodniego modernizmu chińscy intelektualści świadomie dokonali też przemieszania porządków przeszłości i nowoczesności. Nowoczesna świadomość (*xiandai yishi*/ 现代意识) wyrażała się w intensywnych praktykach autoekspresji, skupieniu uwagi na stanach zmiany, transformacji, progresu, co w konsekwencji prowadziło do coraz głębszego wkraczania w problematykę subiektywizmu, samoświadomości i podświadomości. Ta generalna tendencja przejawiała się zarówno w literaturze, jak i innych praktykach artystycznych, jej punktem wyjścia – z czasem zaś poręczną wymówką – stało się Dengowskie wezwanie do emancypacji myślenia. W sytuacji postmodernistycznej (*intensywne historyczne trudności, w których nieustępliwość nowoczesności jest postrzegana jako taka z przerażającą klarownością*⁹²) modernizm staje się mitem ofiarowującym drogę do racjonalnego oświecenia, które uwolniłoby rozum, cielesność i ekspresję artystyczną z okowów różnego rodzaju

90 W ramach konceptu Williamsa kanon europejskiej literatury modernistycznej opiera się na świadomym przywłaszczeniu przez opiniotwórcze grona społeczeństw kapitalistycznych pewnych jakości modernizmu jako nadrzędnych i niepodważalnych wyznaczników sztuki literackiej. Selektywny dobór lektur petryfikuje przekonanie, że manifestująca się w tekście np. problematyzacja instancji autorskiej lub denaturalizacja języka, same w sobie stanowią o modernistycznej jakości tekstu. Jeśli zatem prądy modernizmu pojawiały się w konsekwencji stopniowej degradacji wielkich narracji, to proces kanonizacji pewnych tekstów wypełniał tak powstałe wyrwy światopoglądowe europejskich elit. Raymond Williams, *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, New York, London 1989.

91 Zob. Tang Xiaobing, *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian*, Duke University Press, Durham, London 2000, s. 199.

92 Tamże, s. 197.

tabu. Na krańcu drogi nieodzownie rysuje się jednak pułapka autoparodii, repetycji, wyjąłowania znaczeń, przemiany kadru uchwyconego z wyjątkową głębią ostrości w nieostry wydruk z taniej kserokopiarki. Pisze Tang: *Jako zideologizowany dyskurs o skondensowanym doświadczeniu nowoczesności, modernizm szczątkowy jest głęboko ambiwalentny jeśli chodzi o procesy modernizacji ponieważ jednocześnie rozpoznaje je jako niezbędne i represyjne, emancypacyjne i dystopijne*⁹³.

Jednym z podstawowych wyznaczników literackiego modernizmu szczątkowego jest denaturalizacja języka (*denaturalized language*), co Tang Xiaobing wyjaśnia następująco: *pewna forma doświadczenia spowodowała, że niezbędnym stało się kwestionowanie języka i wydobywanie jego zawodności do tego stopnia, że pisarz musiał konstruować jego lub jej świat w języku i poprzez język*⁹⁴. Dyskusja Tanga Xiaobinga dotyczy przełomowych dla chińskiej literatury tekstów rewidujących fundamentalne problemy egzystencjalne przeżywane przez jednocześnie postmodernistycznego i socjalistycznego „nowego człowieka”. Tymczasem modernizacyjne inklinacje szanghajskich animatorów rozpoczynały się i kończyły na kwestiach estetyki i struktury dzieła filmowego. Mimo tej zasadniczej różnicy, warto zwrócić uwagę na znaczącą zmianę funkcji języka mówionego w słowniku filmu animowanego. W przypadku przywołanych filmów autorstwa „reformatorów” komunikacja werbalna zostaje całkowicie wyeliminowana. A przecież wszystkie przywoływane tu filmy A Da, Zhou Keqina, Hu Yihong, Wanga Shuchena i Ma Kexuana tematyzują problematykę konfrontacyjnych relacji społecznych, które prowadzą do kryzysu, bądź z niego wynikają.

Konstytutywny (choć ze względu na uwarunkowania polityczne nie w pełni wysławialny) dla fermentu intelektualno-artystycznego epoki motyw przepracowania traum przeszłości nie ujawnia się w animacji. Wykorzystując cudzysłów absurdu i anegdotycznego przerysowania filmy te komentują bieżącą sytuację społeczną. Czasem, jak np. w *Trzech mnichach* A Da, czyniąc to w sposób na tyle uniwersalny, że podsuwający krytykom interpretacje historyczne, które jednak nie znajdowały akceptacji twórcy. Żartobliwe i ironiczne filmy animowane lat osiemdziesiątych, nie definiując swojej tożsamości, sytuują się w obszarach, które wywieść można z tradycyjnych, chińskich form komicznych: wielkowiejskiej krotchwili i zabawy (*youxi/ 游戏*) gotowej do parodystycznych przedstawień postaci przy pomocy aparatów proto-animowanych (przede wszystkim zoetropu), hal rozrywki czy magazynów satyrycznych (*xiaoshi*). Strategie komunikacji humorystycznej, jakie pojawiły się na przełomie XIX i XX wieku, komentował Christopher Rea: *Żarty mogły inspirować reformę; zabawowość mogła prowadzić do nowych odkryć; kpina mogła*

93 Tamże, s. 218.

94 Tamże, s. 202.

zawstydząć potężnych i prowadzić ich do lepszego zachowania⁹⁵. Satyryczna dosadność (*fengci*, 讽刺) charakteryzowała twórczość modelowego dla komunistów pisarza okresu republikańskiego, Lu Xuna, a także przejawiała się w społeczno-politycznie zaangażowanej *manhua*. O chińskiej specyfice satyry pisał Sean Macdonald:

Fengci jako tryb pisania można odnaleźć w wielu gatunkach, ale sens „fengci” został opisany jako typ przestrogi. Ten koncept ustanawia pogląd na pisarstwo, który wciąż pozostaje wiążący dla czytelnicy produkcji kultury, której przekaz taktownie krytykuje osobę lub instytucję. *Fengci* jako ironiczna krytyka może być próbą edukowania mas (odgórną) lub, co równie ważne, próbą zapośredniczonej krytyki tych, którzy znajdują się u władzy (oddolnie)⁹⁶.

Jednocześnie, należy też zauważyć, że na etapie historycznym, w którym zaczęły pojawiać się animowane satyry posługujące się w krytyce ówczesnego *status quo* ironią i absurdem, komiczne formy ekspresji zawierały już w sobie nowe, przeformułowane w zgodzie z wyzwaniem maoizmu i post-maoizmu, znaczenia żartu, publicznej drwiny czy „śmiechu przez łzy”⁹⁷.

Film *Trzech mnichów*⁹⁸ do dziś pozostaje jednym z najpopularniejszych i najszerzej rozpoznawalnych klasyków z katalogu SAFS. Dostosowując się jeszcze do konwencji długiego czasu trwania krótkiego metrażu (dwadzieścia minut) narracja w pełni rezygnuje z komunikacji werbalnej, a jej punktem wyjścia jest przysłowie, a więc treść uproszczona, powszechnie zrozumiała, a jednocześnie stymulująca myślenie alegoryczne. „Trzech mnichów nie będzie mieć wody”⁹⁹ w kontekście polskim rozumieć można jako powiedzenie „Gdzie kucharek sześć, tam nie ma co jeść”. Podkreśla ono niemożność harmonijnej współpracy i trudności zbiorowego przekraczania indywidualnych egoizmów.

Niski mnich w czerwonej szacie jako pierwszy przybywa do świątyni położonej na wzgórzu nad brzegiem jeziora. Trud napelniania dwóch wiader wody i dźwigania ich pod górę wynagradza mu szczęśliwy uśmiech posągu Guanyin, której w ten sposób może on codziennie ofiarowywać świeże kwiaty. Gdy do eremu przybywa wysoki mnich w niebieskiej szacie muszą oni we dwójkę nauczyć się współdziałania, pomimo różnic osobowościowych (np. wzrost, Fig.IV.12) wytworzyć

95 Christopher Rea, *The Age of Irreverence. A New History of Laughter in China*, University of California Press, Berkeley 2015, s. 4.

96 Sean Macdonald, *Lu Xun, Mao Zedong, Perhaps a Badger*, „The China Beat”, Digital Commons at University of Nebraska, Lincoln, (10. 03. 2010), <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1768&context=chinabeatarchive>, (dostęp: 11. 11. 2016), s. 3.

97 *Bitter smile/ kuxiao/ 苦笑*.

98 *Three Monks/ Sange he shang/ 《三个和尚》*.

99 Pełne brzmienie przysłowia to: „Jeden mnich przyniesie dwa wiadra wody, dwóch mnichów będzie dzielić dużo wody, trzech mnichów nie będzie mieć wody” (*One monk will get two buckets of water, two monks will share a load of water, three monks will have no water/ Yi ge he shang tiao shui he, liang ge he shang tai shui he, sang ge he shang mei shui he/ 一个和尚挑水喝, 两个和尚抬水喝, 三个和尚没水喝*). Zob. *Three Monks, No Water, (Student's Talk with the Informant, Shanghai)*, USC Digital Folklore Archives. A database of folklore performances, (16. 04. 2013), <http://folklore.usc.edu/?p=17855>, (dostęp: 25. 07. 2018).

wspólny styl i narzędzia pracy (nosidło z wiadrami). Konflikt, który udaje im się zażegnać gwałtownie wybucha od nowa wraz z osiedleniem się w świątyni trzeciego mnicha, korpulentnej postaci w pomarańczowej tunice. Mnisi wykazują się całkowitą niekompatybilnością, Budda nie może patrzeć na uschnięte kwiaty, a oni sami cierpią z pragnienia. A Da zdecydował się na spuentowanie znanego przysłowia w sposób pozytywny. Popularna interpretacja tego zabiegu wiąże twórczość filmową z odgórnie zarządzoną preferencją ku poszukiwaniu konstruktywnych rozwiązań dla wszelkich problemów. Rzeczywiście, ostatnie kadry ukazują szczęśliwą Guanyin oraz mnichów współpracujących harmonijnie, niczym dobrze naoliwiona maszyna. Jednakże dramaturgiczne zakończenie historii, jakie rozwija się pomiędzy stanem konfliktu opisanym w ludowej mądrości, a filmowym „szczęśliwym finałem” manifestuje zasadniczo ambiwalentny charakter owej puenty. Napięcia pomiędzy mnichami eskalują do poziomu całkowitej wrogości. W kulminacyjnym momencie psotna mysz, która wcześniej wielokrotnie wyprowadzała ich z równowagi, potrąca ołtarzową świecę i świątynia staje w płomieniach. Do tej pory każdy z mnichów poszukiwał wszelkich wykrętów, aby przerzucić ciężar pracy na pozostałych, chciwi i pełni hipokryzji drwili z siebie wzajemnie, nie zważając na postępujący smutek buddy, ani przestrogi niebios (pomimo ich modlitw, burza, jaka nadeszła, przyniosła jedynie pioruny, nie zaś deszcz). Pożar odmienił ich całkowicie – na moment wyzbyli się wszystkich swych przywar, wspólnie gasili ogień szybko i sprawnie, bez zbędnych dyskusji wiedząc, co i w jaki sposób należy wykonać. A gdy katastrofę udało się zażegnać wspólnie otoczyli świątynną mysz, aby ją zatłuc. Opatrzność czuwała jednak nad mnichami i nie pozwoliła im przyłożyć ręki do śmierci żywego stworzenia – na widok trzech wykrzywionych w grymasach twarzy mysz padła na zawał serca (Fig.IV.13). Warto więc dążyć do ideału harmonii, zdawał się mówić A Da, ale w rzeczywistości trzeba konfrontować się z hipokryzją, pogardą, nieautentycznością wiary i lenistwem.

W tym pozbawionym dialogów i słownego komentarza filmie w specyficzny sposób zaznacza się warstwa audialna. Wyolbrzymione dźwięki przeżuwania, przetykania, krztuszenia się, pstrykanie palcami itp. nie występują tu przede wszystkim w funkcji efektów komicznych napędzających konflikty pomiędzy postaciami, ale „współpracują” z głównym tematem muzycznym oraz rytmem montażu. A Da słynął ze swej muzycznej wrażliwości (sam był muzykiem-amatorem), a także dbałości i innowacyjności w zakresie montażu dźwięku. Skoczny temat naczelny znajduje swoje warianty w scenach, w których przed oczami widzów mnisi pojawiają się po raz pierwszy. Prace konceptualne obejmowały przygotowanie przez reżysera *storyboardu* oraz określenie czasu trwania animowanych ujęć (*time sheet*). Na tej podstawie Jin Fuzai (金复载) przygotował wstępne kompozycje muzyczne. W trakcie realizacji animatorzy przekonywali czasem A Da do konieczności zmian w zaplanowanych czasach trwania faz ruchu.

Dla reżysera zasadniczym argumentem w tych dyskusjach była naczelna zasada wiarygodnej i efektownej integracji animowanego ruchu z złożeniami montażowo-dźwiękowymi (Fig.IV.14¹⁰⁰).

Narrację filmu *Trzech mnichów* buduje seria wizualnych anegdot rozwijających się w rysunkowym świecie pozbawionym ornamentyki, skonstruowanym przy pomocy prostych, niemal dziecięcych szkiców postaci i scenerii. Wygląd i ruch postaci charakteryzują ich osobowości. Mnich wysoki jak tyczka jest posępny, a jego sylwetka mało elastyczna. Niski mnich o twarzy młodzieńca porusza się zwinnie i szybko, lecz gdy się rozpędzi, zdarzają mu się komiczne podskoki i upadki. Trzeci z nich, postać okrągła i pucułowata, sunąc wzgórzem przypomina toczącą się beczkę. Zespół animatorów pod kierunkiem Ma Kexuana obdarzył ich także różnokolorowymi szatami, indywidualną mimiką, gestami charakterystycznymi dla każdej z postaci, tak aby już sama sylwetka podsuwała skondensowany zestaw tropów interpretacyjnych. Różnice w wyglądzie służą przede wszystkim osiągnięciu efektu komicznego budowanego w oparciu o ideę niekompatybilności. Żart ten czasem wykracza poza prostą konfrontację przeciwieństw (niski-wysoki, chudy-gruby, itd.), co prowadzi do autotematyzacji. W jednej ze scen obrażeni na siebie mnisi zamiast wspólnie się modlić, próbują okazać sobie wzajemną pogardę. Chcąc jak najwymowniej obrócić się do siebie plecami wykraczają oni poza przestrzeń kadru (Fig.IV.15).

Film miał swoją premierę w 1980 roku, później A Da prezentował go na festiwalach w Zagrzebiu i Annecy. Można jednak zakładać, że jeszcze przed wyjazdem do Europy twórca ten był zaznajomiony (choćby teoretycznie) z osiągnięciami „zagrzebskiej szkoły animacji”. W kolejnych swoich filmach A Da zdaje się twórczo rozwijać narracyjno-wizualne potencje tzw. zredukowanej animacji (*limited animation*)¹⁰¹. W *Trzech mnichach* zwraca uwagę funkcja białego tła, które w tradycji zagrzebskiej zdobyło rangę wysoce znaczącego wizualnego środka narracyjnego. O „żywej bieli” (*living white*) w kontekście filmu *Ciekawość (Znatizelja, 1966, reż. Borivoj Dovniković Bordo)* pisze Midhat Ajanović Ajan:

(...) białe tło służyło jako aktywny uczestnik filmowej akcji. Biel wyzwalała wszelkie możliwe rzeczy: figury i detale, które były nieodłącznymi elementami opowieści (...) We wszystkich tych filmach, jeżeli cokolwiek widzimy to służy to jakiemuś aspektowi opowiadania. W momencie, gdy funkcja tej rzeczy jest wypełniona, postać lub detal rozplywa się w białej (nie)rzeczywistości¹⁰².

100 A Da, *Od trzech zdań do filmu animowanego...*, dz. cyt., s. 5.

101 (...) miecz Damoklesa, ukryty w sentencji „chcesz kręcić, rób to tanio!” zmusił zagrzebskich twórców do wkroczenia na teren animacji zredukowanej (a więc takiej, która nie imituje pełni naturalnego – względnie filmowego – ruchu, ale przez skracanie, redukowanie pewnych jego faz, tworzy nową formę ekspresji) (...) Przede wszystkim pragnienie, żeby rozbić disnejowską, euklidesową koncepcję przestrzeni na rzecz płaskich projekcji (Koncert na mašinsku špusku) lub też świadomie antynaturalistycznych struktur (Premijera, Samac, Osvetnik), a następnie tak zredukowanym graficznym bytom przypisać ruch, który odpowiada ich specyficznej fizjonomii. Ranko Munitić, *Zagrzebska szkoła animowanego filmu*, tłum. Dorota Jovanka Cirlić, „Kwartalnik filmowy” 1997-1998, nr 19-20 (79-80), s. 306-307.

102 Midhat Ajanović Ajan, *Little Man at the Turn of the Worlds. A View of the Origin, History and the Ideological Foundation of the Phenomenon of the Zagreb School of Animated Film*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski,

W filmie A Da z (nie)realności bieli wyłania się postać niskiego mnicha, który stawia swoje pierwsze kroki w pustej, niezorganizowanej jeszcze przestrzeni – linie ruchu jego sylwetki wyznaczają kompozycyjne struktury świata przedstawionego. Skonstruowana w ten sposób mikro-rzeczywistość świątyni, wzgórza i jeziora charakteryzuje się prostotą, umownością kreski. Widz zapamiętuje widok potężnego gabarytem wzgórza dominującego nad wodą, wzdłuż którego wije się kręta ścieżka. W pewnym momencie wędrujący z góry do dołu i z powrotem mnich ponownie kroczy po pustej przestrzeni białego tła. Nieznaczne unoszenie się bądź opadanie sylwetki sugeruje pokonanie kolejnych zakrętów. Widz, który uprzednio raz już przyjrzał się ścieżce uważnie, nie musi przyglądać się jej po raz wtóry, pozbywszy się krajobrazowych ornamentów (nawet tak skromnych jak te zawarte w projektach graficznych *Trzech mnichów*), autorzy koncentrują uwagę widza na ruchu postaci. Dynamika tego ruchu uaktywnia skojarzenia takie jak pokonywanie trudności, proste szczęście, codzienny znój. Film A Da wytwarza nową dla chińskiej animacji poetykę anegdoty, której częściami składowymi są absurd, dynamiczny montaż, projekty postaci i tła zredukowane do symptomatycznych obrysów i artefaktów. W zrealizowanych później filmach *Super mydło* oraz *Nowy dzwonek* A Da coraz radykalniej wyostrzał tę poetykę w duchu krytyki społecznej.

Do narracyjnego rezerwuaru chińskiego modernizmu A Da sięgnął w sposób bezpośredni podczas realizacji serialu *Wędrowniki Sanmao*¹⁰³. Podobnie do roku 1958, kiedy to Zhang Chaoqun adaptował słynny komiks Zhanga Lepinga, twórca postaci chłopca z trzema włosami na głowie i nestor artystycznej *manhua* współpracował z animatorami. Motyw metropolii, imponującej swym nowoczesnym potencjałem, ale też napawającej przerażeniem w konfrontacji z rozpaczą zaułków i uliczną biedą, fascynował A Da, tym bardziej, że „na jego oczach” środowisko miejskie przechodziło radykalną metamorfozę. Ruch migracyjny ze wsi do miast¹⁰⁴ przeobrażał krajobraz urbanistyczny i sposoby interakcji społecznych. Konsumpcja modnych dóbr stawała się coraz łatwiej diagnozowalnym syndromem wkraczania społeczeństwa w etap znieczulicy, zastępowania idei emancypacji popkulturowym, nacjonalistycznym, nierzadko też wulgarnym eskapizmem. Przedwojenne szanghajskie imaginarium nie interesowało A Da tak bardzo, jak współczesna mu wizja transformacji miejskiego organizmu, która obejmowała reguły życia społecznego,

Bogusław Zmudziński [red.], *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2019, s. 167.

103 *The Wanderings of Sanmao/ Sanmao liuliang ji/ 《三毛流浪记》*, 1984, cztery odcinki.

104 W okresie maoistowskim migracja ze wsi do miast była niemożliwa. Komuny, do których „przywiązani” byli mieszkańcy wsi zostały formalnie rozwiązane w 1982 roku, co było pierwszym krokiem do zaistnienia ruchów migracyjnych. W latach 1985-1990 populacja miejska zwiększała się o 30-50 milionów ludzi rocznie. Ten bezprecedensowy fenomen społeczno-ekonomiczny wywarł głęboki i długotrwały wpływ na chiński krajobraz kultury, relacje społeczne, więzi prywatne, a także oczywiście rynek pracy. Zob. Keiko Wakabayashi, *Migration from rural to urban areas in China*, „The Developing Economies” 1990, nr 28(4), s. 503-523.

indywidualne przyzwyczajenia mieszkańców i narzucane im odgórnie oczekiwania ideologiczne.

Wypracowany w *Trzech mnichach* zabieg opowiadania o konfliktach i napięciach międzyludzkich poprzez niekompatybilność i różnorodność przedstawień postaci, wyraziście powrócił w filmach *Super mydło* i *Nowy dzwonek*. Oba te tytuły kondensują tok rozwoju fabularnego do sześciu (*Super mydło*) i czterech minut (*Nowy dzwonek*), oba także opierają się na prostych anegdotach. W *Super mydle* opowieść budowana jest jeszcze w ramach struktury rozwinięcia, zaskakującej przewrotki i wybrzmiewającego zakończenia, podczas gdy fabuła *Nowego dzwonka* to w istocie niezwykle uproszczony gag.

Narracyjny punkt wyjścia *Super mydła*¹⁰⁵ jest na wskroś współczesny życiowemu doświadczeniu chińskiego społeczeństwa połowy lat osiemdziesiątych. Sprytny handlarz rozkłada na ulicy stragan i zachwala wyjątkowy produkt: oto mydło, które do czegokolwiek zastosowane, zmieni wszystkie kolory w biel. Mydło zachwyca konsumentów, którzy ustawiają się w długich kolejkach, stragan rozrasta się do rozmiarów supermarketu, a gdy wszyscy mieszkańcy miasta posiadają ów biały przedmiot pożądania sprzedawca zmienia asortyment. Tym razem sprzedaje mydło, które przemienia biel w kolory czerwieni, żółci oraz niebieskiego. Ludzie znów ustawiają się w kolejce. Konsumenci rekrutują się spośród najrozmaitszych, ikonicznych przedstawień chińskiej nowoczesności. Obok umalowanych, wytwornych dam, stają mężczyźni ubrani w tradycyjne tuniki (*changshan/ 长衫*), ich oczy zasłaniają ciemne okulary, a w rękach trzymają ptasie klatki. Bogaczy i biedotę jednoczy potrzeba wydania swych zasobów w sklepie z mydłem. Większość bohaterów wydaje się pochodzić z epoki republikańskiej. Satyra A Da nie celuje w modelowe postacie robotników, żołnierzy i chłopów, ale niektórzy z kolejkowiczów wyglądają zupełnie współcześnie (szczególnie nastoletni „kolorowy ptak”). Konwencje maoistowskiego poczucia humoru nakazywały skierowanie kpiny w kierunku wyzyskiwaczy poprzedniej epoki. W ciągu kilku lat reform, pomimo intensywnych, odgórnych prób hamowania procesów liberalizacji, społeczeństwo zaakceptowało odnowę i poluzowanie form komunikacji masowej, co pozwalało artystom stawiać przed współobywatelami krzywe zwierciadła. W filmie A Da ironia otwierała się też na intertekstualność – o dobre miejsce w kolejce walczą znani z poprzedniego filmu trzej mnisi.

Reżyser ponownie zrezygnował z dialogów oraz słownych komentarzy na rzecz integracji dźwięków diegetycznych (pełne zachwyty, wznoszone *unisono* okrzyki), dźwięków, których źródła są nieobecne w diegezie, ale widz rozpoznaje je jako wiarygodne elementy świata przedstawionego (klaksony, dzwonki rowerów, tykanie zegara, odgłosy maszyny przeliczającej pieniądze), a wreszcie melodii jazzującego motywu muzycznego. Integracja tych środków rozpoczęła się już na etapie przygotowawczym. Jej celem było wywołanie wrażenia „kontrolowanego chaosu” przy

105 *Super Soap/ Chaoji feizao/ 《超级肥皂》*, 1986.

pomocy montażu dźwięku, który współgrałby z precyzyjnymi obliczeniami czasu trwania ruchów wewnątrz kadrowych i szczegółowymi projektami trajektorii transformacji animowanych elementów przedstawienia. Rytm ścieżki dźwiękowej nie tylko kierkuje ruch postaci wewnątrz kadrów, ale także determinuje kształty ich sylwetek w scenach pozornie statycznych (stanie w kolejce). Kondycja wszystkich postaci to ciągle rozedrganie wizualne, ich kontury podlegają niekończącemu się wertykalnemu rozciąganiu i kurczeniu, tak jakby byli oni skazani na wieczną, nigdy niespełniającą się ekscytację.

W tłumie bohaterów wyróżniają się cztery postaci – cwany sprzedawca, jego córka ubrana w kolorową sukienkę, której radosny bieg wśród pobielonych tłumów budzi fascynację przyciągającą klientów do nowo powstałej „SuperColor Company” oraz ubogi starszy mężczyzna i jego wnuczek. Przyglądają się oni działaniom handlarza od samego początku, nie ustawiają się jednak w kolejce, tylko smutnie stają po drugiej stronie straganu. Obserwują tłum, marzą o mydle, przeliczają pieniądze, a gdy wreszcie zdecydują się na zakup upragnionego produktu, moda szybko się zmieni. W międzyczasie starzec dostrzeże i zrozumie tragicomiczną prawdę o mydle (stan zrozumienia sugeruje nagłe przedstawienie jego oczu w zbliżeniu). W pewnym momencie z przeciwległych krańców ekranu wyłaniają się dwa orszaki – weselnicy przystrojeni są w czerwone szaty, kondukt żałobny otulony jest zaś tradycyjną bielą. Członkowie orszaku weselnego radośnie kupują mydło i ich stroje zmieniają kolor. W świecie „super mydła” nie jest możliwe wiedzieć z całkowitą pewnością, czy masy podążające za swoimi sprawami, problemami i pożądaniami, to zbiorowiska ludzi bezgranicznie zadowolonych z życia, czy też pogrążonych w całkowitej rozpacz (Fig.IV.16).

Ramy rzeczywistości filmu *Nowy dzwonek*¹⁰⁶ wyznacza pionowy przekrój bloku mieszkalnego. Bardziej niż projekt architektoniczny, kadr ten przypomina wprawkę z Mondrianowskiej abstrakcji geometrycznej (Fig.IV.17). Raz ustanowiona sceneria nie zmieni się przez cały czas trwania filmu. Projekty postaci wyzbywają się umowności prostej kreski i w porównaniu z *Trzema mnichami* oraz *Super mydłem* nabierają bardziej realistycznych cech przedstawienia. Szczególnie dotyczy to protagonisty – młodego, nowoczesnego, miejskiego mężczyzny, który poszukuje szczęścia w konsumpcji oraz chełpieniu się swymi możliwościami. Przedmiot podążania jest równie trywialny, co mydło z poprzedniego filmu. Zachwycony kiczowatą melodią nowego dzwonka, mężczyzna instaluje go w drzwiach wejściowych. Dźwięki te rozbrzmiewają na początku filmu, kiedy to bohater testuje nabytek, zachwycony nim pozwala sobie nawet na nieznaczące, taneczne podrygi. A potem zasiada w fotelu, otwiera gazetę i czeka... Wokół niego nie zapada cisza – do mieszkają wpadają dźwięki ulicy, słychać kroki na klatce schodowej, on sam sapie i wzdycha, ale radosna melodia dzwonka już się nie powtórzy. Nikt bowiem nie planuje

106 *The New Doorbell/ Xinzhuang de menling/ 《新装的门铃》*, 1986.

odwiedzić bohatera. „Bananowa młodzież” z *Super mydła* (postaci nastolatka oraz córki handlarza) biegnie po klatce, ale jeżeli zatrzymują się przy drzwiach dumnego właściciela dzwonka, to tylko po to, aby zawiązać buty. Dozorca, który puka do drzwi zamiast użyć dzwonka, zostaje przez mężczyznę symbolicznie ukarany, bowiem ten, obrażony, udaje, że nie ma go w domu. Gdy do drzwi zapuka kolejna osoba wściekły bohater zrobi mu awanturę. A Da i Ma Kexuan ukazują ten gwałtowny akt komunikacyjny jako „walkę rąk” (mężczyzna przytrzymuje drzwi i pokazuje listonoszowi dzwonek; listonosz pcha drzwi do przodu i próbuje wręczyć mieszkańcowi bloku telegram), które zdolne są rozciągać się, kurczyć i wyginać drzwi (Fig.IV.18). Wreszcie mężczyzna poniża się przed listonoszem – daje mu papierosy, błaga, aby ten zadzwonił do drzwi. Oczekując upragnionego spełnienia znów zasiada w fotelu i ... ciszę, która zapada przerywa odgłos odjeżdżającego motoru. Zrezygnowany mężczyzna pokornie powraca do swej samotnej rutyny, której towarzyszą jedynie klaksony, uliczne nawoływania, szelest obcych kroków na klatce schodowej.

Miasto w filmach A Da to przestrzeń jednocześnie boleśnie realna i abstrakcyjna. Interakcje bohaterów wyznaczają zachowania indywidualistyczne, egoistyczne i konsumpcyjne, na których przecież opierają się wszelkie eksperymenty społeczne prowadzone z hasłem „bogaćcie się” na sztandarach. Zachwył i lęk, jakie żywiły ekspresje zachodniego modernizmu wobec organizmu miasta, w warunkach chińskiego modernizmu szczątkowego zostały przemodelowane w ramach perspektywy historycystycznej (nastawionej na odsłanianie napięć i znaczeń wynikających z kontrastu wsi i miasta) oraz perspektywy lokalności, w ramach której kształtują się ludzkie doświadczenia walki o przetrwanie, podążania za aspiracjami, związków z tradycją ([...] *formy doświadczenia, które umożliwia miasto są nieustannie zaprzeczane i stają się nierealnymi w innych czasoprzestrzeniach*¹⁰⁷). Sensy filmów A Da i jego współpracowników zawierają się w obrazowaniu jeszcze innej formy doświadczenia życia w mieście epoki transformacji. W spełnieniu tego celu opracowanie plastyczne pełni jednak funkcję drugorzędą, na plan pierwszy wysuwa się zaś potrzeba wyeksponowania partykularnych działań jednostek reprezentujących ogół. Afirmująca indywidualizmy masa gorączkowo poszukuje sposobów, aby spełniać swe ambicje, ale jednocześnie pozbyć się balastu, jakim jest emancypacja umysłowa, czy odpowiedzialne samostanowienie. Konflikt, frustracja, owczy pęd za nowością, choćby najbardziej absurdalną, czy kiczowatą, oto jakości życia społecznego, które definiują stan faktyczny, a z którymi mierzyć się muszą wszelcy idealisci, artyści, doktrynerzy i handlarze epoki transformacji. I choć w swych filmach A Da śmieje się ze społeczeństwa, do którego należy, to jednak nie czyni tego w sposób obraźliwy bądź moralizatorski. „Tacy są ludzie”, zdaje się mówić. Odpowiedź na pytanie o

107 Tang Xiaobing, *Chinese Modern...*, dz. cyt., s. 214.

możliwość transformacji jednostek, równoległą wobec przemian systemu i środowiska, ale mądrzejszą o świadomość własnej śmieszności, zależy tylko od widza.

W podobnie wizualnie wyabstrahowanym środowisku miejskim Hu Yihong (胡依红) osadziła swą gorzką anegdotę o niedobranym małżeństwie¹⁰⁸. Początkowo pomiędzy wysoką kobietą, a jej niskim mężem wszystko układa się znakomicie. Niestety na swojej drodze spotykają sąsiadów, przyjaciół, lekarzy i innych, którzy usilnie próbują zaradzić niekorzystnej (w ich mniemaniu) dla mężczyzny różnicy wzrostu pomiędzy małżonkami. Kolejne atrybuty (peruka, buty na koturnach, książka itp.) mają zapewnić mu przewagę nad małżonką. Nad nią również w trosce pochylają się współobywatele, np. sąsiadka opatula ją grubym kocem, aby wyglądała na tęższą, a przez to niższą. W pewnym momencie nowożeńcy nie mają już siły bronić się przed ingerencjami z zewnątrz, co prowadzi do rozpadu ich związku i śmierci kobiety. Niski mężczyzna wyrusza w świat przywdziewając na siebie wszystkie zaoferowane mu wcześniej atrybuty męskości. Jego postać jest śmieszna, pokraczna, ruchy powolne i niezgrabne, otaczający go dawniej pomocnicy zniknęli. Pustą przestrzeń wokół niego przełamują jedynie cienkie, czarne kreski reprezentujące strugi deszczu.

W swym autorskim filmie z początku lat dziewięćdziesiątych, *12 komarów, 5 mężczyzn*¹⁰⁹, Ma Kexuan zrezygnował z zabiegu redukcji detali w projektach graficznych scenerii na rzecz przestrzeni całkowicie abstrakcyjnej. Tło o fakturze tkaniny jest planszą, na której grupa pięciu sylwetek poddaje się groteskowemu rytuałowi wystawiania się na ukąszenia komarów. Ścieżkę dźwiękową tworzą dźwięki punktowe, przede wszystkim sygnalizujące momenty ukąszenia. Rytuał jest bolesny, ale z nieokreślonych powodów konieczny. Podejmowaną przez mężczyzn próbą ulżenia sobie w tej sytuacji jest wciąganie w niego kolejnych postaci. Gdy jeden z bohaterów próbuje zerwać rytuał zabijając dwa owady, pozostali brutalnie wyrzucają go ze swego grona. Twórcy „reformatorskich” filmów animowanych nie żywili ambicji podobnych do pisarzy, malarzy czy filmowców V Generacji, których zbuntowana sztuka wywoływała intelektualne wstrząsy. Nie wydaje się też, żeby przy pomocy surowej, zredukowanej wizualności i uproszczonej, anegdotycznej narracji, dążyli oni do pobudzenia wśród odbiorców podziwu, czy potrzeby dyskusji nad pięknem formy wśród krytyków. Nowe jakości formalne zmodernizowanego języka animacji same w sobie były dla animatorów nadrzędną jakością otwierające nowe kierunki rozwoju chińskiej animacji. Miały także odrywać uwagę od fałszywych, choć pięknych, klasycznych, bądź rewolucyjnych strategii reprezentacji, wyrwać widza ze stanu (nierzadko udawanej) kontemplacji. Fałsz owego piękna zasadzał się na rozpoznaniu obecnej rzeczywistości jako całkowicie

108 *Wysoka kobieta i niski mężczyzna/ The Tall Woman and Short Husband/ Gao nuren he ai zahngfu* 《高女人和矮丈夫》, 1989.

109 *12 Mosquitos, 5 Men/ Shierzhi wezi he wuge ren/ 《十二只蚊子和五个人》*, 1992.

nieprzystawalnej do uprzednio obowiązujących kryteriów opisu i oceny zachowań społecznych, a kryteriów współczesnych jako neutralizujących wymiary autentyczności, odpowiedzialności i kolektywności, wcześniej zasadniczych dla zasad życia społecznego. Komentujący ówczesną sytuację z dystansu czasu Noblista Liu Xiaobo (刘晓波)¹¹⁰ pisał:

Po rozpoczęciu reform otwarcia Chiny stały się społeczeństwem, w którym liczy się tylko i wyłącznie zysk. Poszukiwanie korzyści osobistych przestało być złem i przestrzeń osobista również uległa poszerzeniu, jednak w odniesieniu do potęgi dyktatury jednostka nadal jest nic nieznaczącą drobiną¹¹¹.

Szanghajscy animatorzy śmiejąc się ze społeczeństwa, nie podzielali dysydenckiego radykalizmu. Redukując do minimum środki stylistyczne ewokujące eskapizm, uważnie przyglądali się zaś kondycji jednostki, „nic nieznaczącej drobiną”, odsłaniając jej absurdalnie proste schematy zachowań.

Wyłom, jaki w katalogu klasyki SAFS tworzą filmy autorstwa A Da, Ma Kexuana oraz Hu Yihong wiąże się również z faktem, że w istocie, to ci chińscy twórcy filmowej animacji po raz pierwszy zaczęli nawiązywać kontakt z widzem dorosłym. Naturalnie najwybitniejsze dzieła spod znaku *minzu* wymagały od publiczności dojrzałych kompetencji kulturowych, aby docenić ich artystyczne znaczenie. Niemniej to dzieci i młodzież stanowiły odgórnie wyznaczoną grupę docelową wszelkiej produkcji animowanej. Do dziś zresztą instytucje zarządzające kinematografią chińską nie dostrzegają potrzeby określania adekwatnych grup wiekowych dla odbiorców pełnometrażowych filmów animowanych wprowadzanych do dystrybucji kinowej. Stan ten zdecydowanie powstrzymuje współczesnych filmowców przed podejmowaniem decyzji ryzykownych artystycznie i intelektualnie. Może także wywołać groźne reperkusje wobec tych, którzy mimo wszystko decydują się na realizowanie animowanej ekspresji przełamującej społeczne, polityczne i estetyczne tabu¹¹².

110 Liu Xiaobo (1955-2017) był pisarzem, krytykiem literackim, kontrowersyjnym filozofem i działaczem praw człowieka, laureatem pokojowej Nagrody Nobla w 2010 roku. Jako sygnatariusz dysydenckiej "Karty 08" z 2008 roku został aresztowany i skazany na jedenaście lat ciężkiego więzienia. Pomimo wstawiennictwa wielu czołowych przedstawicieli świata globalnej polityki rząd chiński nie zgodził się na uwolnienie Liu. Zwolniony z więzienia do aresztu domowego z powodu raka wątroby, zmarł kilka miesięcy po diagnozie. Jego żona, poetka i artystka wizualna Liu Xia (刘霞), która od czasu uwięzienia Liu Xiaobo również przetrzymywana była w areszcie domowym, uzyskała pozwolenie na wyjazd z Chin, przebywa obecnie w Niemczech, gdzie poddaje się terapii.

111 Liu Xiaobo, *Erotyczny karnawał – krytyka chińskiej kultury komercyjnej*, [w:] Liu Xiaobo, *Nie mam wrogów*, tłum. Piotr Dubicki, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2017, s. 117.

112 O problemach produkcyjno-dystrybucyjnych wynikających z braku odpowiednich kategoryzacji pisze m.in. Li Lei-lei, zob. Li Lei-lei *Understanding Chinese animation industry...*, dz. cyt. Znamiennym przypadkiem są też niedawne kontrowersje wokół filmu *Have a Nice Day (Hao jile! 《好极了》)*, 2017, reż. Liu Jian), pokazywanego z sukcesami na europejskich festiwalach (choć z konkursu festiwalu w Annecy został on wycofany na życzenie strony chińskiej) oraz w kinowej dystrybucji we Francji, Wielkiej Brytanii i USA. Ta pełnometrażowa animacja przedstawia brutalną, choć groteskową rzeczywistość małego miasta, w którym dominuje beznadzieja, przemoc, żądza pieniądza i ogólny marazm. Film trafił do kinowej dystrybucji w ChRL, a widzowie przyzwyczajeni do pojmowania animacji jako medium dziecięcej rozrywki oraz zmyleni pozytywnym tytułem wychodzili z kin zbulwersowani. W związku z reakcjami widzów oraz generalną zmianą klimatu politycznego w kraju, twórcy filmu zdecydowali się pójść na pewien kompromis (zmiana tytułu, dodane sceny), dzięki czemu *Have a Nice Day*, już jako *Wielki świat (Da shijie)*

Nowatorską, eksperymentalną formę do konwencji filmu dla dzieci adaptowali Wang Schuchen (王树忱) i Zhou Keqin (周克勤). Pierwszy z nich, weteran SAFS, w roku 1988 zaprezentował film *Kładka*¹¹³. To prosta opowieść o różnych stworzeniach (zwierzętach i ludziach), którzy mierzą się z pozornie banalnym wyzwaniem, jakim jest jednoczesne przejście wąską kładką przez dwie postaci zmierzające na drugi brzeg rzeki z przeciwnych stron. W mniej lub bardziej kłopotliwy sposób wszyscy znajdują jakieś rozwiązanie, nawet wilk i zając potrafią się wyminąć. Zadanie to przerasta jednak dorosłych ludzi. Wystrojona, młoda kobieta i zmęczony życiem mężczyzna w średnim wieku wszczynają karczemną awanturę, która kończy się ich upadkiem do wody. Do zobrazowania tej trywialnej, niewinnej fabuły Wang Schuchen wykorzystał interesujące środki formalne. W początkowych partiach filmu, wprowadzenie kolejnych bohaterów polega na ukazywaniu ich w ramach wyciętych z tła dwóch odrębnych prostokątów. W obszarze figury (niejako „kadru w kadrze”) widać postać poruszającą się na bajkowym tle. Tymczasem w obszarze kadru wyznaczonego ramami ekranu, zmultiplikowane prostokąty otacza niebieska, pusta przestrzeń (Fig.IV.19)¹¹⁴.

Bardziej wyrafinowanym przykładem artystycznego filmu dla dzieci jest wspomniany już wcześniej film Zhou Keqina *Małpy łowią księżyc*¹¹⁵. Operujący tradycyjną, chińską wycinanką, film ten wpisuje się w stylistykę *minzu*, ale rezygnuje z typowej dla narodowej produkcji lat sześćdziesiątych emfazy. A Da był kierownikiem artystycznym tego filmu i to on stworzył słynną choreografię tańca małp ([...] *poproszony o stworzenia tańca małp, zaadaptował taniec żniwiarzy, któremu przyglądał się karmiąc świnie na wsi*¹¹⁶). Projekty graficzne wykorzystane w filmie Zhou charakteryzują się pewnym stopniem antropomorfizacji urokliwych postaci zwierzęcych, a także elegancją kolorystyczną operującą barwami czerni i granatu w projektach tła oraz jasnymi pastelami w projektach postaci. Pewnej nocy małpy zachwycają się odbiciem księżyca w jeziorze. Od tej chwili pragnienie posiadania srebrnego krążka motywuje wszystkie ich działania (Fig.IV.20). Wspinają się ku niebu, ale nie są w stanie pochwycić księżyca. Tworząc ze swych ciał łańcuch, pochylają się nad górskim jeziorem. Myląc odbicie z oryginałem uważają, że w ten sposób udało im

《大世界》), mógł pozostać w katalogach dystrybutorów. Środowisko chińskiej branży akceptuje artystyczny sukces filmu Liu Jiana, ale w komentarzach podkreślana jest niezdolność tego filmu do osiągnięcia sukcesu kasowego. Kontrowersje te omawiane są na forach internetowych, autorka rozmawiała o tym problemie z przedstawicielem ASIFA-China, zob. Olga Bobrowska, *The Development Doesn't Move on Its Own: It Is Pushed by People. Interview with Zhang Chi*, (14. 12. 2018), <https://www.zippyframes.com/index.php/interviews/interview-with-zhang-chi-asifa-china>, (dostęp: 14. 12. 2018).

113 *The Plank Bridge/ Du mu qiao/ 《独木桥》*, 1988.

114 Warto też wspomnieć, że Wang Schuchen jest pionierem animowanego komizmu. W 1958 roku premierę miał jego film *Przez Górę Małp (Pass over the Monkey Mountain/ Guohoushan/ 《过猴山》)*. Pozbawiona treści ideologicznych, do dziś zabawna, filmowa opowieść ukazywała wędrownego handlarza kapelusznymi zmagającego się ze stadem złośliwych małp. W finale filmu dochodzi do międzygatunkowej alkoholowej libacji.

115 *Monkeys Fishing for the Moon/ Houzi lao yue/ 《猴子捞月》*, 1981.

116 John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 177.

się zaczerpnąć księżyc do miski. Taniec radości przerywa próba kradzieży miski przez jedną z małąp. W konsekwencji wybucha bójka, mały rozbijają naczynie, a drogocenne dla nich odbicie księżycy wyparowuje sprzed ich oczu wraz z rozlaną wodą. U Zhou Keqin piękno formy nie przyćmiewa subwersywnego tonu opowieści – bezmyślne i chciwe stworzenia z łatwością poddają się instynktowi stadnemu, w nocnym świecie goniących za księżycem małąp jakakolwiek refleksja nad konsekwencjami pewnych zbiorowych zachowań, racjonalnością wiary w miraż i gotowością do poświęcenia się za wszelką cenę jest niemożliwa.

Dojrzewająca w SAFS w latach osiemdziesiątych nowatorska forma filmu animowanego niejako zniecała stała się rarytasem dla dyrektorów artystycznych i programowych światowych festiwalu animacji. W okresie otwarcia i reform, zachodnie środowisko animacji również przechodziło zasadniczą transformację. W modelu działania europejskich festiwalu obserwujemy wówczas coraz wyraźniejsze dążenie do separacji działań branżowych i artystycznych. Najdobitniejszym przykładem tego rodzaju praktyk jest otwarcie w 1985 roku MIFA (*International Animation Film Market*), targów producencko-dystrybutorskich, które odbywają się podczas festiwalu w Annecy, ale są zarządzane i programowane w sposób autonomiczny. Dziś to polityka i sukcesy MIFA dyktują warunki finansowo-organizacyjne festiwalu. Chińskie otwarcie dokonywane było z przesłanek pragmatycznych, a wszelkie działania międzykulturowe podejmowane w jego ramach służyły długoterminowemu celowi usytuowania instytucji i wytwórczości ChRL jako decyzyjnych i pierwszoplanowych w globalnej siatce relacji gospodarczych, politycznych i kulturowych. Jest pewnym paradoksem historii, że pierwsze kroki, jakie poczynili chińscy producenci animacji na drodze do przeformułowania branży światowej, stawiane były w Europie dzięki artystycznym poszukiwaniom autorów z SAFS. Europejska i amerykańska publiczność animacji artystycznej, przyzwyczajona do form krytycznych, społecznie i politycznie zaangażowanych oraz eksperymentalnych, odnajdywała w chińskich filmach załączki fermentu, którego w latach osiemdziesiątych zaczęło brakować zachodniej animacji.

III. Animacja w procesie otwarcia: Annecy i Animafest Zagreb

W 1956 podczas Międzynarodowych Dni Filmu Animowanego JICA (w ramach festiwalu w Cannes), Chińskie Kino Animowane zostało po raz pierwszy odkryte w Europie (jeśli się nie mylę) dzięki dwóm filmom: Dlaczego wrona jest czarna? oraz Magiczny pędzel, obaj reżyserzy byli obecni¹¹⁷, pisał w 1985 roku Bruno Edera w artykule wprowadzającym retrospektywę chińskiej

117 Bruno Edera, *Chinese Animation: Popular Art and Tradition*, „BANC-TITRE” 1985, nr 3 (05. 06. 1985).

animacji, zaprezentowanej podczas trzynastej, konkursowej edycji festiwalu Annecy. Chociaż notatka ta wprowadzała dodatkową konfuzję w kontekście tzw. „incydentu w Wenecji”¹¹⁸, to jednak kwestia dawnego, domniemanego skandalu nie była kluczową treścią w refleksji Edery. Ten uznany, szwajcarski historyk i krytyk filmu animowanego, a także pionier zachodnich studiów nad animacją chińską, przede wszystkim odnotowywał fakt kulturowy, jakim stało się otwarcie światowego grona ekspertów i entuzjastów artystycznej animacji oraz samych chińskich twórców do podjęcia wspólnej, krytycznej dyskusji nad historycznymi i współczesnymi osiągnięciami filmu animowanego z ChRL. Debata taka wymagała odejścia od komunikacji opartej o agresywną propagandę (zarówno anty-, jak i pro-maoistowską), jaka utrzymała się w ciągu wcześniejszych dekad.

Tym, co szczególnie wybrzmiewa w przywołanym passusie z tekstu Edery jest fakt, że podtrzymywanie zainteresowania Europejczyków chińską produkcją kultury w czasach Zimnej Wojny rzeczywiście należy uznać za zasługę Francuzów. Oczywiście są ideologiczne przyczyny tego stanu rzeczy. Utrzymywanie dyplomatycznych relacji pomiędzy ChRL a Francją wywierało konkretne konsekwencje polityczne, wpływające na dynamikę konfrontacji kontynentalnych rządów komunistycznych i demokratycznych. Dla władz ChRL relacje te również miały istotne znaczenie w polityce wewnętrznej i regionalnej. W obliczu klęski głodu wywołanej Wielkim Skokiem Naprzód (1957-1961) polityka zagraniczna kierowana przez Zhou Enlaia (tak w jej wymiarze gospodarczym, jak i kulturalnym) zmierzała do współpracy z krajami kapitalistycznymi. Kurs ten wiązał się również z odcięciem się maoistowskich Chin od ZSRR i jego sojuszników w 1960 roku. Brakom w zaopatrzeniu i bankructwu Juana Premier Zhou starał się zaradzić zwiększeniem importu z krajów dysponujących walutą wymienną. W okresie głodu, chiński rząd m.in. we Francji kupował kapitalistyczne zboże¹¹⁹. Pomimo silnego konfliktu ideologicznego, gospodarka chińska była więc obecna we francuskiej przestrzeni politycznej. Zgodnie z naturą dyplomacji wykorzystującej miękką siłę (*soft-power*) w przestrzeni kulturalnej Republiki znalazło się także miejsce dla eksponowania sztuki maoistowskiej. I tak na przykład w latach 1962-1965 w programach konkursowych festiwalu Annecy pokazano cztery filmy animowane¹²⁰, spośród których animacja tuszu i wody, *Kijanki szukają mamy*, została uhonorowana nagrodą dla najlepszego filmu dziecięcego.

118 Omówienie w części drugiej.

119 Wśród sześciu kapitalistycznych partnerów handlowych, Francja plasowała się na czwartym miejscu za Kanadą, Australią i Birmą. W 1961 roku Republika wyeksportowała do ChRL 0,285 mln ton zboża. Frank Dikötter, *Wielki głód. Tragiczne skutki polityki Mao 1958-1962*, tłum. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s. 165.

120 W roku 1962 pokazano filmy *Mądre kaczątko* (1960, reż. Yu Zheguang), *Kijanki szukają mamy* (1960, reż. Te Wei, Qian Jiajun); w 1963 roku *Żeń-szeń (Spirit of Ginseng/ Renshen wawa/ 《人參娃娃》*, reż. Wan Guchan); w 1964 roku *Most Czerwonej Armii* (1964, reż. Qian Yunda).

Retrospektywa honorowa (*tribute*) z 1985 roku, jaką zapowiadały widzom Annecy artykuły Bruna Edery, planowana była jako szeroko zakrojona panorama dokonań artystycznych SAFS, a także okazja do włączenia chińskich producentów w globalny obieg dystrybucyjny. Należy bowiem mieć na uwadze, że w tym samym 1985 roku w Annecy zainaugurowano targi MIFA. Bezpośrednim impulsem kierującym zainteresowanie organizatorów w stronę chińskiej kinematografii była wcześniejsza o dwa lata wizyta A Da w Annecy. W archiwum francuskiego festiwalu odnajdujemy niepełną korespondencję z lat 1984-1985, jaka toczyła się pomiędzy dyrektorem Jean-Lucem Xiberrasem, Brunem Ederą, Marie-Claire Quiquemelle (historyczką filmu z Centre Pompidou, bardzo dobrze znającą realia SAFS), panem Shi Fangyu z Biura Filmowego przy Ministerstwie Kultury ChRL i innymi osobami oraz instytucjami zaangażowanymi w organizację wydarzenia. Korespondencja ta ujawnia początkowy zapał i rozmach, z jakim Xiberras, Edera i Quiquemelle przystąpili do prac kuratorskich, ale wraz z upływem miesięcy z treści listów i telexów wyłaniają się kolejne przeszkody organizacyjne, ich możliwy polityczny kontekst pozostaje jednak wyłącznie w sferze domysłów. Chińska retrospektywa z 1985 roku odbyła się w wymiarze dużo skromniejszym niż zakładały wstępne ustalenia. Być może, momentami zbyt bezpośredni ton dyrektora Xiberrasa, któremu zdarzało się szorstko popędzać partnerów, również mógł wpłynąć na ambiwalentny stosunek strony chińskiej do tego przedsięwzięcia. Należy jednak zaznaczyć, że publicznie wyrażana w okresie przygotowawczym intencja prezentowania chińskiej animacji jako istotnego wydarzenia w strukturze przełomowej dla festiwalu Annecy trzynastej edycji, uaktywniała krytyczną recepcję służącą budowaniu kanonu, a jednocześnie wskazywała ChRL jako fascynujące, rozwojowe i warte eksperckiego zainteresowania nowe centrum animacji filmowej.

Chińsko-amerykański „restart” z 1972 roku ustanowił paradygmat nowych relacji świata Zachodu z Chinami Ludowymi, który zawierał się w koncepcji normalizacji bilateralnych relacji w duchu ideologicznego rozejmu oraz stopniowego otwierania pól przyszłej współpracy w wymiarach gospodarki, technologii, nauki i kultury. Jednocześnie światowe mocarstwa nie rezygnowały z dyskursów tożsamościowych, utrwalających przekonanie każdej ze stron o jej wyjątkowości oraz geopolitycznej misji dziejowej¹²¹. Poprzedzony działaniami z zakresu tzw. „dyplomacji

121 Paradygmat ten ujawnia się w konwencji, jaką przyjął tzw. „komunikat szanghajski” wydany 28 lutego 1972 roku. Treść tego formacyjnego dokumentu opracowywali Zhou Enlai i Henry Kissinger, który tak podsumowywał jego charakter: *Zhou pokazał mi wersję zgodną z zaleceniami Mao. Zaczął od komunikatu, który w bezkompromisowych sformułowaniach przedstawiał stanowisko Chin. Dalej pozostawiono puste strony, które miały zawierać nasze stanowisko, jak się spodziewano przeciwne i równie twarde. Część końcowa miała zawierać punkty wspólne. W pierwszej chwili byłem zaskoczony. Po chwili jednak dotarło do mnie, że ta niecodzienna formuła stanowiłaby rozwiązanie problemów obu stron. Każda mogłaby potwierdzić swoje fundamentalne przekonania, co uspokoiłoby opinię publiczną w obu krajach, a także sojuszników. Punkty sporne znano od dziesięcioleci. Kontrast stanowisk uwypukliłby osiągnięte porozumienie, a pozytywne zakończenie nabrałoby wiarygodności.* Henry Kissinger, *O Chinach*, tłum. Magdalena Komorowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014, s. 276.

pingpongowej”¹²² i wizytami przygotowawczymi prezydenckiego doradcy do spraw bezpieczeństwa, Henry'ego Kissingera w 1971 roku, tygodniowy pobyt Richarda Nixona w Pekinie (21.-28. 02. 1972) okazał się jednym z zasadniczych punktów zwrotnych Zimnej Wojny.

Ambiwalencja postaci Nixona jest fascynująca: w obronie wizji republikańskiego ładu społecznego, nie cofał się przed używaniem metod zaczerpniętych z repozytorium władzy autorytarnej; w imię utrwalania światowej dominacji zachodniej demokracji, otworzył maoistom drogę do przejęcia miejsca Tajwanu w Radzie Bezpieczeństwa ONZ (październik 1971); jako zagorzały antykomunista nie wahał się przed eskalacją przemocy wojennej w Wietnamie i Kambodży, aby po chwili powagą swego urzędu gwarantować wsparcie dla dengowskiej, nowej, „socjalistycznej cywilizacji”. Historyczne, medialne oraz popkulturowe narracje rekonstruujące wydarzenia 1972 roku, odwołują się do determinacji Nixona w forsowaniu własnej wizji świata wbrew przeciwnikom i sojusznikom, ale także pragmatyki *real politik*, uznawanej tak przez Zhou Enlaia, jak i Henry'ego Kissingera za doskonałe, długoterminowe narzędzie budowania wpływów i dobrobytu. Jednocześnie istotnym punktem odniesienia opowieści o amerykańsko-chińskim „restarcie” jest przerażający majestat kultu jednostki Przewodniczącego Mao, który wprawdzie słabł fizycznie, lecz którego osoba i myśl nadal zdolne były budzić lęk oraz ślepą wiarę. Dwie fotografie, wykonane w przeciągu zaledwie czterech lat (1972; 1976), wytyczają symbolikę opowieści o początkach chińsko-amerykańskiego otwarcia. Jest to historia o przemianie polityków-bogów decydujących o losach globu i mas (Fig.IV.21¹²³) w pozbawionych mocy sprawczej starców (Fig.IV.22¹²⁴). Dynamika dialogu, jaki rozwinął się w latach osiemdziesiątych stopniowo poddawała się siłom odśrodkowym, które tworzyły wyłomy w propagandowym monolicie. Dwustronna, coraz bardziej zindywidualizowana praca dekonstrukcji mitów i wzajemnych uprzedzeń aktywowała się pomiędzy uczestnikami wymiany, których motywowała ciekawość weryfikacji własnej twórczości

122 *Ping-Pong diplomacy/ pingpang waijiao/ 乒乓外交*, chińsko-amerykańskie aktywności dyplomatyczne z początku lat siedemdziesiątych mające na celu sondowanie klimatu politycznego oraz oczekiwań opinii publicznej w sytuacji możliwego restartu stosunków pomiędzy USA a ChRL. Mistrzostwa świata w ping-pongu rozegrane w Japonii w 1971 roku stały się areną działań dyplomatycznych, kiedy to w konsekwencji spotkania sportowców Zhuanga Zedonga (庄则栋) i Glenna Cowana amerykańska reprezentacja została zaproszona do rozegrania gościnnych spotkań w Pekinie. Była to pierwsza wizyta delegacji z USA w Chinach od 1949 roku. Wizyta amerykańskich tenisistów stołowych rozpoczęła się 10 kwietnia 1971 roku, ich 8-dniowy pobyt szczególną troską otoczył Zhou Enlai. 14 kwietnia otwarto dla zwiedzających, zamknięte od wybuchu Rewolucji Kulturalnej, Zakazane Miasto, a amerykańska administracja zniosła sankcje ekonomiczne nałożone na ChRL. Zob. Hasło: „Ping-Pong Diplomacy”, [w:] *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution*, Guo Jian, Yongyi Song, Yuan Zhou [red.], The Scarecrow Press Inc., Lanham, Toronto, Oxford 2006, s. 222-223.

123 Słynne zdjęcie uścisku dłoni Mao i Nixona interpretowane było w prasie chińskiej jako dowód dobrej kondycji fizycznej Przewodniczącego. W swych wspomnieniach lekarz Li Zhisui podkreśla jednak, że Mao cierpiał wówczas na obrzęki. Zob. Li Zhisui, *Mao. Prywatne życie przewodniczącego*, tłum. Zygmunt Zaczyn, Politeja, Warszawa 1996, s.536-540.

124 *Pod koniec życia Mao miał poczucie wspólnoty z dymisjonowanymi przywódcami, a zwłaszcza z pozbawionym urzędu prezydentem Stanów Zjednoczonych Nixonem, którego zaprosił do Chin na prywatne pożegnanie w lutym 1976 roku.* Jung Chang, Jon Halliday, *Mao*, tłum. Piotr Amsterdamski, Albatros Wydawnictwo A. Kuryłowicz, Warszawa 2007, s. 552.

w ramach warunków kulturowych określających światopogląd „Innego”. Tego rodzaju procesy obserwować można w filmie dokumentalnym¹²⁵ relacjonującym koncerty Jean-Michela Jarre'a w Pekinie i Szanghaju w 1981 roku¹²⁶. Był on pierwszym zachodnim muzykiem, którego zaproszono do ChRL. To wykłady mistrzowskie Jarre'a na temat syntezatorów oraz muzyki elektronicznej zainspirowały eksperymenty studentów Centralnego Konserwatorium Muzycznego w Pekinie (CCoM), wśród nich Zhanga Xiaofu (张小夫), pioniera chińskiej sceny undergroundowej końca lat osiemdziesiątych¹²⁷.

Kuratorzy wydarzeń poświęconych kinu chińskiemu pracujący w początkowych fazach otwarcia i reform, musieli w swej praktyce mierzyć się z wyzwaniem polityczności, która obejmowała współwarunkujące się kwestie artystyczne (proces selekcji), logistyczne (dostęp do kopii) i obszary międzykulturowych relacji interpersonalnych. Problemy te pozostają istotne również dla współczesnych kuratorów, ale w tamtym wyjątkowym momencie historycznym, kiedy to rozpoczęły się geopolityczne ruchy tektoniczne redefiniujące powojenny układ sił, uczestników wymiany międzykulturowej obarczał ciężar poczucia przełomowości i idąca za tym odpowiedzialność. Pojawiające się z obu stron błędne rozpoznania antropologiczne i semiotyczne mogły prowadzić do poważnych konfliktów, nadszarpując klarujące się mechanizmy wzajemnego zaufania i podważając sens pielęgnowania pogłębionych form wymiany, co wypychało kulturę i humanistykę z obszaru zainteresowań pragmatycznych dyplomatów. W tej perspektywie wśród wczesnych przykładów traumatycznych spotkań międzykulturowych przywołać warto kontrowersje wokół dokumentalnego filmu *Chiny* (1972, *Chung kuo*) w reżyserii Michelangelo Antonioniego. W 1977 roku zarówno Antonioni, jak i dyrektor weneckiego Biennale, Carlo Ripa di Meana¹²⁸, zostali oskarżeni o manipulacje, przekłamania, działania na szkodę narodów chińskiego i włoskiego, a także wrogość wobec nowego porządku międzynarodowego. Rządy włoski i chiński domagały się wycofania filmu z programu Biennale. Dyrektor Ripa di Meana nie przychylił się do tych żądań, w związku z czym do ochrony sali kinowej oddelegowano oddziały policji. Kryzys ten barwnie

125 Zob. dokument telewizyjny: *Jean-Michel Jarre: The China Concerts*, 1982, reż. Andrew Piddington, prod. Central Independent Television, Wielka Brytania.

126 Wspominał Jarre: *To co się wydarzyło było naprawdę dziwne. Po czasach maoistowskich, kiedy jakakolwiek muzyka zachodnia była niedozwolona przez dwadzieścia pięć lat, ktoś z brytyjskiej ambasady w Pekinie podał moje albumy do chińskiego radia. (...) Nastolatki nie miały pojęcia co się działo na Zachodzie w kwestiach muzyki i kina więc oczywiście to był dla nich wielki szok. (...) Będę szczerzy, nigdy nie dowiedziałem się kto podjął decyzję. Pewnie ci ludzie dwa lata później mogli się obawiać więzienia przez to [zaproszenie – dop.OB]. Cała ta sprawa była jak granie na księżycu. Michelangelo Matos, Jean-Michele Jarre, *A Guide to Jean-Michele Jarre's Biggest Live Performances*, January 7, 2016, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/01/jean-michel-jarre-live-feature>*

127 Zob. Leigh Landy, *The three paths: cultural retention in contemporary Chinese electroacoustic music*, [w:] Simon Emmerson [red.], *The Routledge Research Companion to Electronic Music. Reaching out with Technology*, Routledge, New York 2018, s. 80.

128 Włoski intelektualista i polityk Partii Socjalistycznej. W latach 1974-1978 był dyrektorem Biennale w Wenecji. W późniejszych latach pełnił funkcje w Parlamencie i Komisji Europejskiej.

opisywał Umberto Eco:

Antonioni, znerwicowany i zmartwiony, znów przeżywał swój bardzo osobisty i paradoksalny dramat – antyfaszystowski artysta, który pojechał do Chin zainspirowany uczuciem i szacunkiem, a który znalazł się w sytuacji oskarżonego o bycie faszystą, reakcjonistą opłacanym przez sowiecki rewizjonizm i amerykański imperializm, znenawidzony przez 800 milionów ludzi¹²⁹.

Analizując strukturę nieporozumień, jakie zaistniały pomiędzy wszystkimi stronami konfliktu, Eco wskazywał obszary, które wymagają niezwyklej uwagi aktorów zaangażowanych w stymulowanie dialogu międzykulturowego. Stąpają oni bowiem po ruchomych piaskach politycznej kultury, ale przede wszystkim biorą udział w starciach etnocentrycznych dogmatyzmów (tj. komentatorskiej inklinacji ku zastępowaniu krytycyzmu dyskursami nacjonalistycznymi) oraz symbolicznej przemocy ubranej w kostium estetycznej egzotyki.

Pierwsze pokazy aktorskiego kina chińskiego w Europie Zachodniej po Rewolucji Kulturalnej odbyły się w Paryżu i Pesaro w 1978 roku. Krótka retrospektywa została pokazana w sześciu paryskich kinach studyjnych, podczas gdy Festiwal Nowego Kina w Pesaro (*Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*) zaprezentował szerszy program zbudowany na bazie paryskiego przeglądu. Kuratorka pokazów w Paryżu, Danielle Wasserman, dokonała selekcji w oparciu o materiał przygotowany wcześniej przez chińskich oficjeli. Wasserman wskazała interesujące ją różne okresy historii kina, lecz ostatecznie na ekranach wyświetlono jedynie pięć produkcji z lat 1961-1965 oraz 1974. Włoska i francuska prasa¹³⁰ wspominały rozczarowanie publiczności (przeważnie studenckiej). Można zakładać, że wielu spośród widzów żywiło nostalgię za wartościami lewicowej rebelii sprzed dekady, w ramach której wybrzmiewał nurt radykalnego, maoistowskiego „lewactwa”¹³¹. Do niedawna zbuntowana, współcześnie skonfundowana, zachodnioeuropejska młoda elita nie odnalazła poruszających treści politycznych, filozoficznych, ani też wiarygodnych przedstawień w skrajnie wyidealizowanym, rewolucyjnym realizmie sztuki filmowej ChRL.

Bruno Edera wspominał o zasadniczej roli Francji w prowadzeniu międzykulturowego dialogu europejsko-chińskiego, pomimo żywionej w obrębie obu systemów wrogości ideologicznej. Annecy w latach sześćdziesiątych (później też jugosłowiański Zagrzeb) sytuowało się w forpoczcie owego dialogu. Wspomnieć też należy o sporadycznych wypadkach, kiedy to w ówczesnych programach konkursowych (przede wszystkim kina dziecięcego) chińska animacja narodowa

129 Umberto Eco, *De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo [On the Occasion of Antonioni's China Film]*, „Film Quarterly” 1977, nr 30(4) (lato), s. 9.

130 Zob. *Chińskie filmy w Paryżu i Pesaro*, „Kino” 1978, nr 9, s. 43-47; Guy Hennbelle, *10 grzechów kina chińskiego*, s. 45, [pierwszy druk: „Ecran” 1978]; Regis Bergeron, *Nakazy estetyczne pani Mao. Dwie rozmowy Regisa Bergerona z filmowcami chińskimi*, tłum. Jerzy Lasota, s. 45-46, [pierwszy druk: „Ecran” 1978 (15. 04. 1978), nr 68]; Hanna Książek-Konicka, *Pesaro 1978: film chiński*, s. 46; Guy Hennbelle, *Rozmowa z Regisem Bergeronem*, s. 47, [pierwszy druk: „Ecran” 1978 (15. 04. 1978), nr 68]; Ferdinando Scianna, *A publiczność?*, s. 47, [pierwszy druk: „L'Europeo” 1978 (24. 02. 1978), nr 8].

131 „Lewakami” nazywano frakcję Jiang Qing.

pojawiła się w Locarno i Odense¹³². Od 1973 roku produkcje SAFS incydentalnie pokazywano w programach rozmaitych europejskich przeglądów kina artystycznego (*art-house*), aby w latach 1978-1980 festiwale w Londynie i Cannes zwróciły uwagę swych kuratorów na szanghajskie studio¹³³. *Wydaje się, że chiński film animowany, chociaż nie jest to jeszcze w pełni widoczne, wraca do formy*¹³⁴, twierdził optymistycznie Edera w 1980 roku, a najbliższa przyszłość pokazała, że w kontekście międzynarodowym owa pozytywna konkluzja nie była przesadzona.

Filmy z SAFS oraz reprezentujący je chińscy twórcy trafili do Annecy przez Zagrzeb. Choć pomiędzy francuskim festiwalem, a producentami z Szanghaju i Pekinu z biegiem lat udało się wytworzyć bliskie więzi współpracy, to początki określić można jako trudne. W 1981 roku w programie dla dzieci zaprezentowano bajkę *Czarny kogut*¹³⁵, ale pokazowi nie towarzyszyła delegacja filmowców. Przełomowa okazała się czternasta edycja festiwalu (1983), podczas której A Da pełnił funkcję członka jury. Choć może raczej „zwrotu akcji” należy upatrywać w wydarzeniach roku 1982, kiedy Nicole Salomon, wówczas „prawa ręka” nowo mianowanego dyrektora Jean-Luca Xiberrasa, związana od lat z Annecy główna koordynatorka ds. współpracy międzynarodowej, w Zagrzebiu została przedstawiona A Da. „Reformator” języka chińskiego filmu animowanego budził zainteresowanie środowiska nie tylko ze względu na swoje filmy znajdujące uznanie krytyków, czy pochodzenie z kraju, który „na oczach wszystkich” wychodził z totalitaryzmu. Tym, co dodatkowo przyciągało międzynarodowe środowisko do A Da był fakt, że mówił on dobrze po angielsku. Tak swoje pierwsze spotkanie z artystą (które również miało miejsce w Zagrzebiu) wspominał David Ehrlich:

Wszyscy się sobie przedstawili i na tyle, na ile pozwolił mi mój chiński z kursu podstawowego pogawędziliśmy o śniadaniu i Zagrzebiu, skończyło mi się słownictwo więc wyruszyłem do centrum festiwalowego. Już na ulicy obejrzałem się za siebie i zobaczyłem, że jeden z Chińczyków idzie za mną. Obdarzył mnie najszerszym uśmiechem, jaki kiedykolwiek widziałem i powiedział płynną angielszczyzną: *Nazywam się A Da. Uczyłem się angielskiego w „Szkołe Piotrusia Pana” w Szanghaju, kiedy byłem dzieckiem, ale proszę, nie mów o tym innym Chińczykom. W Chinach nadal jest zabawnie*¹³⁶.

W 2017 roku Nicole Salomon wspominała, że decyzję o zaproszeniu A Da do Annecy podjęła instynktownie, w tym samym momencie, w którym go poznała. W sposobie bycia A Da i budowaniu przez niego relacji międzyludzkich było coś ujmującego i serdecznego, co znajduje

132 Wzmianki o takich pokazach festiwalowych filmów *Kijanki szukają mamy* oraz *Pasterz i flet* znajdujemy u Rolfa Giesena.

133 Oba festiwale prezentowały filmy pełnometrażowe: w Londynie w programie znalazł się *Zamęt w niebie*, zaś w Cannes *Nezha pokonuje Króla Smoków*.

134 Bruno Edera, *Film animowany w Chińskiej Republice Ludowej*, „Panorama” 1980, s. 64, [pierwszy druk: Bruno Edera, *Le cinema d'animation en Republique Populaire de Chine*, „La revue du cinema. Image et son ecran” 1980, s. 93-105, jako *Animated Film in the People's Republic of China*, „Animafilm” 1980].

135 *The Black Rooster/ Hei gongji* 《黑公鸡》, 1980, reż. Pu Jiaying (蒲家祥).

136 David Ehrlich, *Vignette: A Da...*, dz. cyt., s.18

wyraz w poświęconych mu notach biograficznych, ale także we wspomnieniach osób takich jak Nicole Salomon:

Był trochę nieśmiały. Pewnego razu jedliśmy karczochy, wyjaśniałam mu, co robić z sosem winegret i liśćmi, gdy nagle zaczął się śmiać, i śmiać. Spytałam: 'Z czego się śmiejesz?', a on odpowiedział: 'Ale jak w ogóle wyjaśnić moim ludziom, czym są karczochy?'. W mojej pamięci A Da jest bardzo, bardzo ludzki¹³⁷.

W jury A Da współpracował z Georgesem Schiwzgebelem (władającym językiem chińskim), Jerzym Teoplitzem, Johnem Canemakerem i Markiem Andrieux. Główną nagrodę festiwalu przyznali oni filmowi *Wymiary dialogu* Jana Švankmajera (1982, *Možnosti dialogu*, Czechosłowacja), w ten sposób wnosząc wkład w umacnianie statusu filmu czeskiego surrealisty jako najwybitniejszego dzieła światowej kinematografii animowanej. Lektura druków festiwalowych (katalog, magazyn „BANC-TITRE”) nie świadczy jednak o szczególnym podkreśleniu pobytu A Da w strukturze programu festiwalu. Podobnie do pozostałych jurorów zaprezentował się publiczności podczas konferencji prasowej (pokazano *Trzech mnichów*), był jednym z kilkunastu prelegentów w panelu dotyczącym edukacji („Film animowany w szkole: pedagogika jutra?”¹³⁸). W dniu otwarcia odbyła się projekcja *Zamętu w niebie*, ale materiały nie informują o ewentualnej prelekcji i dyskusji po pokazie. Salomon w ramach AAA (Annecy Animation Atelier, program edukacyjny organizowany we współpracy, lecz niezależnie od festiwalu) zorganizowała warsztat animacji dla dzieci, który prowadził chiński reżyser. Po latach wyrażała pewne wątpliwości co do zaangażowania w ten projekt pozostałych członków organizacji:

A Da sam stworzył muzykę do filmu warsztatowego, bo my nie dostaliśmy na to pieniędzy. Wszystko przeznaczano na festiwal, co było normalne, ale uważałam, że ktoś powinien być się zająć warsztatem, bo to był pierwszy taki warsztat. Nie było pieniędzy, ani czasu, ale A Da w pewnym momencie gdzieś zniknął z kinooperatorem i przygotował muzykę. Zrobił to tak po prostu¹³⁹. (Fig.IV.23)

Archiwa Annecy z 1983 roku skrywają pewien znakomity skarb, przechowywany w zwyczajnej, białej kopercie z napisem „China Varia” – jest to siedemnaście celuloidowych klisz z całkowicie zapomnianego, rysunkowego filmu A Da *Melodia obrazu*¹⁴⁰ (Fig.IV.24a,b,c,d). John Lent i Xu Ying wspominają go jako pierwszą chińską próbę łączenia dokumentalizmu i animacji. Przywołują też słowa syna A Da, Xu Changa: *W tym dokumencie stosował specjalne połączenia ujęć, ruchów i efektów specjalnych jako metodę o wysokim poziomie ekspresyjności, która nadaje nieruchomym obrazom wrażenie ruchu i rytmu (...)*¹⁴¹. Film ten nie jest szeroko znany chińskim animatorom, ani

137 Nicole Salomon, wywiad z grudnia 2017, nagranie w posiadaniu autorki.

138 Wśród pozostałych prelegentów znaleźli się m.in. David Ehrlich oraz Rob Engler, szwajcarski animator, który niedawno jeszcze pracował w Tainan National University of Arts na Tajwanie.

139 Nicole Salomon, wywiad z grudnia 2017, nagranie w posiadaniu autorki.

140 Notatka odręczna A Da na materiale archiwalnym podaje tytuł angielski *Melody of Vision*; Lent i Xu podają tytuł *Songs of Painting*, zob. John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, dz. cyt., s. 178. Chiński tytuł filmu w zapisie pinyin to *Hua de ge* (《画的歌》), film powstał w 1983 roku.

141 Xu Chang, *Recalling Ah Da*, „International Journal of Comic Art” 2012, nr 14(1), s. 288-89; John A. Lent, Xu

zachodnim badaczom (wspominają o nim jedynie Lent i Xu). W archiwum Annecy odnajdujemy zaledwie jego ślad, który może świadczyć o zarzuconych później przez A Da „reformatorskich” eksploracjach stylistyki *minzu*. Obrazy z życia wiejskiego (rytuały, natura, zwierzęta) reinterpretują tradycyjne motywy sztuki ludowej z Jinshan (金山区)¹⁴², obecnie południowo-zachodniej dzielnicy Szanghaju. Z kadrów zdaje się przebijać spokój płynący tak z duchowego wyciszenia na łonie przyrody, jak i prozaicznych radości życia w zgodzie z cyklami natury. Kolorystyka utrzymana jest w tonacjach czerni, brązów i czerwieni. Proste sceny odznaczają się bogactwem figuratywnym (w niektórych kadrach występuje nawet kilkanaście postaci), chociaż detale przedstawień mają walory umowności i uproszczenia. Z zapisków na kartce, do której przyklejono paski celuloide dowiadujemy się, że film ten miał zostać zaprezentowany w programie pozakonkursowym. Druki festiwalowe nie wspominają tego wydarzenia. Nicole Salomon pamiętała pewne zamieszanie wokół kwestii pokazu związanego z A Da, ale nie miała pewności, czy *Melodia obrazu* w ogóle została w Annecy pokazana, czy też obecność tego filmu w światowej stolicy animacji artystycznej ostatecznie ograniczyła się do zamknięcia w archiwum kilkunastu klisz.

Po 1983 roku skonfliktowana z dyrektorem Xiberrasem, Nicole Salomon odsunęła się od organizacji festiwalu. A Da powrócił do Annecy dwa lata później jako członek honorowego komitetu organizacyjnego. Tym razem festiwal zadbał o docenienie tego nieformalnego „ambasadora chińskiej animacji”. W korespondencji z Ministerstwem Kultury organizatorzy wyrażali oczekiwanie, że A Da będzie członkiem zaproszonej do Francji delegacji z SAFS, a na miesiąc przed festiwalem (3 maja 1985) Jean-Luc Xiberras pisał do Ambasady ChRL wprost, że koniecznie prosi o pozostawienie A Da w składzie delegacji (Fig.IV.25). Jak zostało już wspomniane, koncepcja retrospektywy honorowej opracowywana była przez Xiberrasa, Bruna Ederę i Marie-Claire Quiquemelle. Francuska historyczka filmu posiadała kontakty w SAFS, a także doświadczenie w organizacji przeglądów filmów chińskich. W styczniu 1984 roku była jedną z głównych koordynatorek „Dni telewizji chińskiej” w Paryżu („Les journées de la télévision chinoise”)¹⁴³, w przeglądzie pokazano osiemnaście animacji dla dzieci. Pod koniec maja 1984 roku Edera pisał do Xiberrasa:

Proszę pozwolić mi przekazać Panu, że od 1965 roku jestem w kontakcie z Chińczykami i moje badania zostały w całości przeczytane, sprawdzone i poddane korekcie przez rozmaitych chińskich specjalistów; jako pierwszy opublikowałem kompletne artykuły i filmografię (teraz oczywiście bardzo niekompletne) i mogę twierdzić, że jako jeden z pierwszych, w ramach działalności ASIFA, przyglądałem się istnieniu tej mała

Ying, tamże.

142 Notatka odręczna A Da, materiał z archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki.

143 Organizatorzy: L'Institut National de la Communication Audiovisuelle, Centre Georges Pompidou. Zob. Martine Colarossi, Carmen Pellachal, Marie-Claire Quiquemelle, Catherine Zbinden, *La télévision chinoise*, 18. - 23. 01. 1984, Centre Georges Pompidou (katalog), materiał z archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki.

znanej animacji, która jednak, jeśli chodzi o Annecy była obecna już w roku 1960 (w Cannes już w 1956)¹⁴⁴. Edera załączał swoje dotychczasowe publikacje¹⁴⁵, materiały wizualne pozostające w jego prywatnym archiwum (pochodzące z Szanghaju fotosy, projekty graficzne itp.) oraz opracowane przez niego spis literatury przedmiotu i szczegółową filmografię chińskiej animacji (1922-1980). 20 września 1984 roku dyrektor Xiberras skierował oficjalne zaproszenie na ręce pracownika Ministerstwa Kultury ChRL, Shi Fangyu¹⁴⁶. Przedstawiony przez Xiberrasa program (Fig.IV.26) honorowego udziału chińskiej animacji w Annecy miał obejmować: przegląd filmów historycznych (zaproponowano, że kuratorzy dokonają wyboru spośród filmów wyselekcjonowanych przez stronę chińską, jedynym tytułem wymienianym wprost jako pożądanym była *Księżniczka Żelaznego Wachlarza* braci Wan z 1941 roku), wystawę rysunków, wycinanek i lalek (określanych jako materiały używane w *typowych technikach*), dwujęzyczną publikację autorstwa Marie-Claire Quiquemelle¹⁴⁷. Jean-Luc Xiberras zapraszał także chińskich producentów do udziału w MIFA oraz wspominał o możliwości organizacji specjalnych pokazów we Francji w przeciągu następnego roku. Pozytywna odpowiedź nadeszła z Pekinu 17 października.

Kolejne dokumenty ujawniają narastanie napięć pomiędzy francuskimi organizatorami, a chińskim Ministerstwem Kultury. Dyskusje toczyły się wokół składu osobowego delegacji, negocjowano pokrycie kosztów transportu kopii 35 mm, wyraźnie także kurczył się obszar decyzyjny francuskich kuratorów. W styczniu 1985 roku Shi Fangyu informował¹⁴⁸, że Ministerstwo postanawia zgłosić do konkursu trzy filmy¹⁴⁹, a dziesięć tytułów pokazać w ramach retrospektywy¹⁵⁰. Tymczasem 22 marca dyrektor Xiberras przypominał, że festiwal wciąż oczekuje na kopie filmów zgłoszonych do konkursu przez Chińczyków. Sugerował nadanie taśm pocztą

144 Bruno Edera do Jean-Luc Xiberras, fax w języku francuskim, 29. 05. 1984, materiał z archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki.

145 Bruno Edera do Jean-Luc Xiberras, załącznik do wiadomości fax w języku francuskim: spis publikacji i filmografia, 29.05.1984, materiał z archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki.

146 Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, fax w języku angielskim, 20. 09. 1984, materiał z archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki.

147 W archiwum festiwalu Annecy zachowane jest jedynie wydawnictwo w języku angielskim. Marie-Claire Quiquemelle, *The Wan Brothers and 60 Years of Animated Film in China*, tłum. Claire Beliard, JICA Diffusion, Festival d'Annecy, Centre International du cinema d'animation, Annecy 1985. W tej publikacji Chris Berry otrzymał podziękowania autorki. Artykuł ten przedrukowany został następnie w publikacji zbiorowej: Marie-Claire Quiquemelle, *The Wan Brothers and Sixty Years of Animated Film in China*, [w:] *Chinese Cinemas*, Chris Berry [red.], British Film Institute, London 1991, s. 175-186.

148 Shi Fangyu do Jean-Luc Xiberras, fax w języku francuskim, 21.01.1985 (przyjęty: 30.01.1985), materiał z archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki.

149 Były to: *Motyli zdroj*, *Sieć* (*A Net/ Wang/ 《网》*), 1985, reż. Yan Shanchun/ 阎善春) i *Dziecko ognia* (*Child of Fire/ Huo tong/ 《火童》*), 1984, reż. Wang Borong/ 王柏荣).

150 Były to: *Księżniczka Żelaznego Wachlarza*, *Pasterz i flet*, *Nezha pokonuje Króla Smoków*, *Małpi Król pokonuje Demona Zła*, *Trzech mnichów*, *Małpy łowią księżyc*, *Walka bekasa z małżem* (*Snipe-Clam Grapple/ Yu bang xiang zhang/ 《鹈蚌相争》*), 1983, reż. Hu Jinqing), *Pan Nan Guo* (*Mr. Nan Guo/ 《南郭先生》*), 1981, reż. Qian Jiaxing/ 钱家驊), jeden odcinek z serialu *Effendi* oraz film występujący pod francuskim tytułem *L'enfant du neige* (możliwe, że chodzi o film *Bahwanek/ Snow Kid/ Xue haizi/ 《雪孩子》* z 1980 roku w reżyserii Lin Wenxiao/ 林文肖).

dyplomatyczną. Zaskakująco dodawał też, że organizatorom zależałoby, aby do tej pospiesznie nadawanej przesyłki, strona chińska dołączyła trzy kolejne, wcześniej nie omawiane w zachowanej korespondencji filmy (Fig.IV.27)¹⁵¹. W maju (tj. na miesiąc przed festiwalem) z Ambasady ChRL nadeszły materiały promocyjne oraz nieprzetłumaczone z chińskiego opisy filmów. Dokumentacja archiwalna nie jest kompletna więc nie znamy wyjaśnień i tonu ostatecznych ustaleń pomiędzy stronami, ale rozdźwięk pomiędzy finalnymi decyzjami programowymi, a inicjalnymi planami kuratorskimi wydaje się znaczący. W programie konkursowym nie pokazano żadnego chińskiego filmu¹⁵². Programy specjalne ograniczyły się do projekcji *Księżniczki Żelaznego Wachlarza* oraz kilku współczesnych filmów krótkometrażowych i jednego pełnego metrażu¹⁵³. Za udział filmu *Legenda tajemniczej księgi* w targach MIFA Jean-Luc Xiberras dziękował niemieckiemu dystrybutorowi (Manfred Durniok Production)¹⁵⁴. Zgodnie z planem powiodła się natomiast wystawa artefaktów animacji filmowej oraz publikacja artykułu Marie-Claire Quiquemelle.

Wybiórczość zachowanego w archiwum materiału nie pozwala stawiać tez o przyczynach kuratorskiego niepowodzenia, jakim była specjalna chińska retrospektywa w Annecy 1985 roku. Merytorycznie opracowywali ją wyjątkowi eksperci, a organizatorzy festiwalu żywili przekonanie o potencjale artystycznym, komercyjnym i medialnym działań włączających chińską animację w obieg europejski. Strona chińska nastawiona była na komunikację powolną, wyważoną i podporządkowaną własnej agendzie, a więc przewidywalną w zgodzie z modelem funkcjonowania chińskich instytucji zagranicą w okresie otwarcia. Mimo tych obiecujących początków ambitne cele nie zostały osiągnięte. Z perspektywy organizacji festiwalu eksponujące świeżość form artystycznych, znaczącym problemem musiało być powtórzenie w programie specjalnej

151 Były to: *36 znaków* oraz pierwszy odcinek *Wędrowek Sanmao*, oba w reżyserii A Da, a także *Legenda tajemniczej księgi* (*The Legend of a Sealed Book/ Tianshu qitan/ 《天书奇谈》*, 1983, reż. Wang Shuchen). Zob. Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, telex w języku angielskim, 22. 03. 1985, materiał w archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki. W międzyczasie Festiwal Annecy przerwał konwersację z British Film Institute, będącym w posiadaniu niepełnej kopii 35 mm filmu tytułowanego w zachowanej korespondencji jako *Popular Chinese War Songs* w reżyserii braci Wan. Proces zapewniania licencji pokazowych, jaki nakreślili pracownicy BFI również nie wydawał się prosty: (...) *będziemy potrzebowali zgód zarówno od Chińskiego Archiwum Filmowego, jak i Filmoteki w Tuluzie, francuskiego członka Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych*. Zob. Elaine Burrows (British Film Institute, National Film Archive) do Jean-Luc Xiberras, fax w języku angielskim, 07. 03. 1985, materiał w archiwum Annecy, fotokopia w posiadaniu autorki.

152 Katalog „Annecy 1985” podaje, że w konkursie reklam pokazano *Decis: Yield and Prosperity* (produkcja: Comic Showreel TV, Mitsubishi Hongkong, Hong Kong/ Francja, wideo to promowano jako pokazywane w telewizji w Chińskiej Republice Ludowej), w konkursie animacji muzycznych: *Zen Tzien* (reż. Yi-Chih Chen, muz. Peter Otto, Tajwan/ USA).

153 Wśród krótkich metraży zaprezentowano: *Pan Nan Guo, Małpy lowią księżyc, Effendi* (odc. 14), *Walka bekasa z małżem*. Ten ostatni pokazano także w przeglądzie zwycięskich filmów z poprzedniej edycji Animafestu. Katalog wymienia film *Małpi Król pokonuje Demona Zła* jako film krótkometrażowy (podczas gdy jest to pełny metraż), natomiast rubryka przewidziana dla czołówki filmu pełnometrażowego jest pusta. Zapewne więc jest to pomyłka edytorska, można twierdzić, że program Annecy 1985 przewidywał pokaz czterech krótkich metraży i jednego filmu pełnometrażowego. Zob. „Annecy 1985” (katalog), s. 92-96.

154 Jean-Luc Xiberras do Mary Gay Dolorfino (Manfred Durniok Produktion), fax w języku angielskim, 19. 07. 1985, fotokopia w posiadaniu autorki.

retrospektywy, aż trzech filmów pokazywanych w poprzednich latach w Zagrzebiu (*Pan Nan Guo*, *Małpy łowią księżyc*, *Walka bekasa z małżem*). Ten wybór może świadczyć bądź o zaniku chińskiego zainteresowania festiwalem w Annecy (repetycja nie wymagała podejmowania nowych działań biurokratycznych w Pekinie i Szanghaju). Jeżeli zaś wyboru tego dokonali francuscy organizatorzy, to intuicyjnie tego rodzaju kuratorską wpadkę wiązać by można z przesłankami logistycznymi (np. kwestia dostępu do kopii pokazowych).

Jakiegokolwiek były przyczyny ostatecznych decyzji programowych, to retrospektywa z 1985 roku powtarzała rozpoznania poczynione przez ekspertów oglądających te filmy wcześniej w Zagrzebiu. W konsekwencji ówczesny widz festiwalowy mógł dojść do przekonania, że filmy te reprezentują punkt dojścia rozwijanych w Chinach stylistyk. Na podstawie pięciu filmów, których pokazy w przeciągu trzech lat powtórzyły się na dwóch najistotniejszych, światowych festiwalach, mogło utrwać się przekonanie o chińskiej animacji jako kinematografii dziecięcej, której nowatorstwo formalne zawierało się w konwencji chińskiej wycinanki (*Walka bekasa z małżem*, *Małpy łowią księżyc*), a narracyjnie zdominowanej przez opowieści fantastyczne i baśniowo-historyczne, przede wszystkim zaś przez repozytorium fabularne legendy o Małpim Królu (*Księżniczka Żelaznego Wachlarza*, *Małpi Król pokonuje Demona Zła*, *Pan Nan Guo*). W tego rodzaju konkluzjach spełniała się chińska polityka promowania sztuki spod znaki *minzu* jako reprezentatywnej dla wszelkich wartościowych zjawisk artystycznych z ChRL.

Być może zdając sobie sprawę z nieadekwatności programu z 1985 roku, organizatorzy nie włożyli wysiłku w wyeksponowanie retrospektywy w strukturze festiwalu. Możliwe także, że wspomnienie nieporadności hołdu z połowy lat osiemdziesiątych sprawiło, że gdy w 2017 roku festiwal w Annecy powrócił do koncepcji specjalnej, szerokiej retrospektywy chińskiej animacji („Focus on China”¹⁵⁵), to wydarzenie nabrało charakteru spektakularnego (szczególnie udział chińskich producentów w MIFA), interdyscyplinarnego przedsięwzięcia. Dział promocji nadał blokowi chińskich wydarzeń wyjątkowego rozgłosu, a biuro festiwalowe spełniało wszelkie prośby strony chińskiej, łącznie z wycofaniem z konkursu filmów pełnometrażowych, niepoprawnego politycznie *Have a Nice Day* (*Hao jile! Da shijie*, reż. Liu Jian).

Wciąż wyraźna różnica w definiowaniu festiwalowej misji i priorytetów pomiędzy organizatorami Annecy (nastawionymi na stymulację branży) i Animafestu (nastawionymi na stymulację dyskursów krytyczno-filmowych) sięga korzeniami do dekady lat osiemdziesiątych. Jak wnioskować można z lektury festiwalowych druków (katalogi, codzienne biuletyny) zagrzebski festiwal Animafest wykazywał się konsekwencją w rozpoznawaniu nowych kierunków

155 Kuratorami chińskich programów oraz wystaw w 2017 roku byli Marie-Claire Quiquemelle, Gerben Schermen, Sébastien Sperer, Lucie Cabanes i Maurice Corbet.

stylistycznych pojawiających się w obszarze chińskiej animacji w przeciągu tamtej dekady. Taką postawę programową kolejnych dyrektorów artystycznych¹⁵⁶ i organizującej prace biura programowego (w tym działania kuratorskie) Margit Buby Antauer¹⁵⁷, interpretować można jako przejaw szerszej wizji artystycznej, którą Animafest proponował swym uczestnikom. Ówczesne biuletyny festiwalowe nie tylko informowały o programie i twórcach, ale także publikowały rozważania historyczno-teoretyczne uznanych jugosłowiańskich filmoznawców i krytyków filmowych, m.in. Hrvoje Turkovića, Nikoli Majdaka czy Ranko Munitića. W ten sposób Animafest współtworzył intensywną wówczas dyskusję nad wypracowaniem fundamentów teorii studiów nad filmem animowanym. Dla zobrazowania potencji Animafestu do wytwarzania atmosfery fermentu intelektualno-artystycznego warto przywołać wspomnienie Marcina Giżyckiego w obszernym fragmencie:

W 1980 roku uczestniczyłem w Animafest Światowym Festiwalu Filmu Animowanego w Zagrzebiu jako redaktor naczelny kwartalnika ASIFA „Animafilm”. (...) Szybko stało się jasne, że był to nie tylko ważny czas w historii Polski, ale także w historii ASIFA oraz teorii filmu animowanego. Podczas spotkania zarządu ASIFA, które odbyło się w trakcie festiwalu, po kilku godzinach deliberacji, powstała nowa definicja animacji. (...) „Sztuką animacji jest tworzenie ruchomych obrazów poprzez manipulację we wszystkich możliwych technikach oprócz metod kina żywego planu” (Animafest 1980:8). (...) nie ma tam nawet wzmianki o „filmie animowanym”. Zamiast tego mówi się o „sztuce animacji”, tak jakby autorzy chcieli stwierdzić, że film animowany był tylko jednym z wielu sposobów wprawiania obrazów bądź obiektów w ruch. (...) To, co tu jest rewolucyjne to brak uprzednio obowiązkowego komponentu każdej wcześniejszej definicji: fotografii poklatkowej. (...) Wydaje się, że definicja ASIFA tak naprawdę nie rozwiązała istniejących problemów, raczej zaś otworzyła drogi nowych możliwości¹⁵⁸.

Trudne momenty wspólnej historii Annecy i Animafestu¹⁵⁹ dziś nie rzutują na kwestie

156 Želimir Matko (1972, 1974), Radovan Kraljić (1978, 1980), Jura Šaban jako dyrektor organizacyjny (1982, 1984), Borivoj Dovniković Bordo (1986, 1988, 1990), Joško Marušić pełnił funkcję dyrektora artystycznego przez całą dekadę lat dziewięćdziesiątych.

157 Margit Buba Antauer współpracowała w różnej formie z festiwalem od końca lat siedemdziesiątych. W kryzysowym 1992 roku podjęła się pełnienia funkcji dyrektorki organizacyjnej. Odeszła z biura festiwalowego w 2008 roku.

158 Marcin Giżycki, *Animation since 1980: A Personal Journey*, [w:] *Global Animation Theory. International Perspectives at Animafest Zagreb*, Franziska Bruckner, Daniel Šuljić, Nikica Gilić, Holger Lang, Hrvoje Turković [red.], Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Dehli, Sydney 2019, s. 3-4.

159 W 1992 roku ASIFA wycofała swoje poparcie dla festiwalu w Zagrzebiu, jak tłumaczono w 1994 roku z powodu nieporozumień komunikacyjnych pomiędzy zarządem ASIFA a ówczesnym dyrektorem Joško Marušićem. Zob. Gunnar Strom, notatka, [w:] *11/94, 11th World Festival of Animated Film Animafest Zagreb 1994*, [w:] *Z... is for Zagreb/ Z znači Zagreb 1972-2002. History Companion/ Priručnik za sjećanje*, Margit Buba Antauer [red.], 15. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2002, s. 266-267. W 1994 roku, kiedy Chorwacja zaangażowana była w wojnę o niepodległość z Jugosławią, ówczesny dyrektor Joško Marušić zdecydował, aby nie przyjąć do konkursu filmów serbskich. Decyzja ta była tłumaczona ich niskim poziomem artystycznym, ale środowisko dostrzegało w niej motywacje polityczne. Działaniem francuskiego festiwalu, które szczególnie zabolalo organizatorów zagrebskich było jednak podjęcie decyzji o organizacji festiwalu w Annecy co roku (wbrew oryginalnym intencjom ASIFA, aby festiwale uzupełniały się i organizowały kolejne edycje w trybie biennale). Lata 1998-2004 były dla Animafestu kryzysowe w sensie artystycznym i programowym, festiwal w Zagrzebiu długo poszukiwał dla siebie odpowiedniej, nowej formuły. Obecnie, podobnie do Annecy, organizowany jest co roku.

artystyczne związane z bieżącą współpracą. Festiwale te „kohabitują” ze sobą na scenie światowej animacji artystycznej. W popularnym ujęciu festiwal w Zagrzebiu przywołuje się jako przykład wydarzenia integrującego środowisko filmowe poprzez tworzenie przestrzeni dla spotkań spontanicznych, pozbawionych ciężaru hierarchiczności i rynkowej presji. Ci, którzy od lat przyjeżdżają do Zagrzebia wiążą ten zwyczaj z pamięcią o ożywczej roli intelektualnej, artystycznej i politycznej, jaką Animafest pełnił w czasach Zimnej Wojny. „Eksterytorialność ideologiczna” Jugosławii Marszałka Tity sprawiała, że zarówno socjalistyczne, jak i kapitalistyczne struktury produkcji filmowej nie musiały stosować rygorystycznych kryteriów doktrynalnych wobec filmowców pragnących zaprezentować swą twórczość międzynarodowej publiczności. W trzydziestą rocznicę inauguracji festiwalu (jednocześnie podczas jego piętnastej edycji) Bob Godfrey¹⁶⁰ wspominał:

Byłem tu podczas pierwszych festiwali i świetnie się bawiłem. (...) Myślę, że najlepsze czasy festiwalu były w latach siedemdziesiątych z uwagi na fakt, że autorska animacja otrzymywała większe wsparcie. To były czasy Zimnej Wojny – a więc Wschód i Zachód konkurowały ze sobą na wszystkich poziomach. (...) Zagrzeb był dla nas epicentrum animacji, częścią Bałkanów, do której przyjeżdżaliśmy oczekując, że będzie – i tak właśnie było – z sukcesem łączyła ponad podziałami¹⁶¹.

Sami organizatorzy dodatkowo przypisywali festiwalowi inne jeszcze znaczenie polityczne. Inicjatorami Animafestu byli filmowcy i producenci tworzący tzw. „zagrzebską szkołę animacji”, związaną z wytwórnią Zagreb Film. Szkoła zagrzebska, jako ruch artystyczny, charakteryzowała się preferencją ku technice rysunkowej oraz wypracowaniem metod „animacji zredukowanej”, które służyły łamaniu disnejowskich konwencji ruchu i reprezentacji, co przekładało się na specyficzną dynamikę, komizm oraz uproszczoną estetyką zmierzającą w stronę geometrycznej abstrakcji.

Ta formacja artystyczna o luźnej strukturze (reżyserzy, animatorzy i inni artyści pracujący w Zagreb Film zwykli byli współpracować ze sobą pełniąc rozmaite funkcje w kolejnych produkcjach) zaczęła powstawać już pod koniec lat czterdziestych. Przełomowym momentem w historii zagrzebskiego filmu animowanego było zdobycie Oscara przed Dušana Vukotića za film *Surogat* (1961). Hollywoodzki splendor sprowadził do Zagrzebia amerykańskich i zachodnioeuropejskich producentów telewizyjnych, co pozwalało zagrzebskiej wytwórni utrzymywać się w finansowej czołówce jugosłowiańskiego systemu studyjnego. Ten w części zależał od decyzji centralnych, ale w znacznej mierze zobligowany był do krajowego i międzynarodowego funkcjonowania na zasadach rynkowych. Zagrzebscy animatorzy – pochodzący

160 1921-2013. Brytyjski animator, producent i współtwórca animacji zdobywających nominacje do nagród BAFTA i Oscara, m.in. *Kama Sutra Rides Again* (1971), *Dream Doll* (1979, współreż. Zlatko Grgić), *Small Talk* (1994, reż. Kevin Baldwin), jego film *Great* (1975) był pierwszym brytyjskim filmem animowanym, który zdobył Oscara.

161 Bob Godfrey, notatka, [w:] *15/02 15th World Festival of Animated Films Zagreb 2002*, [w:] *Z... is for Zagreb*, dz. cyt..., s. 371-372.

z niemal wszystkich republik i regionów autonomicznych Jugosławii – współtworzyli także środowisko karykaturzystów, ilustratorów, twórców satyrycznych komiksów i innych wizualnych form komentujących rzeczywistość. Tworzone przez nich animacje unikały jednak bezpośredniego zaangażowania politycznego, co odczytywano jako przejaw oportunistycznego zagrzebskich artystów¹⁶², stojący w sprzeczności ze zrewoltowanym etosem jugosłowiańskiego kina epoki Czarnej Fali. Pod koniec lat osiemdziesiątych w obliczu wzrastającego zagrożenia nacjonalistycznego niektórym weteranom „szkoły” zarzucano konserwatyzm i wsteczność intelektualną. Midhat Ajanović, zasłużony badacz zagrzebskiej animacji, dostrzega korelację pomiędzy ideologicznymi wyborami twórców z Zagrzebia, a ikoniczną dla „szkoły” metaforyczną postacią „małego człowieka”, jaka w różnych wariantach stylistycznych i narracyjnych powracała w kolejnych filmach zagrzebskich artystów:

Idea małego państwa istniejącego na pograniczu pomiędzy dwoma gigantycznymi i wrogimi światami przewijała się w filmach realizowanych w studiu zagrzebskim. Mała oaza wolności otoczona presją, zgrozą i niebezpieczeństwem była ciągle obecnym motywem animowanych anegdot czołowych mistrzów szkoły. Mały człowiek wykorzystywany przez otoczenie, który, pomimo problemów, ciągle walczył o swój styl życia, niezależność i neutralność, stał się wspólnym mianownikiem wszystkich autorów Zagrzebskiej Szkoły¹⁶³.

Za ostatni znaczący tytuł „zagrzebskiej szkoły” uważa się film Zdenka Gašparovića *Satiemania* (1979). Ta poetycka adaptacja dzienników artysty z podróży po Stanach Zjednoczonych jest prowokacyjną krytyką społeczeństwa konsumpcyjnego. Blisko związani ze „szkołą” artyści i krytycy, m.in. Borivoj Dovniković Bordo, Ranko Munitić, później także Joško Marušić, wyznaczali kuratorskie zainteresowania Animafestu jako dyrektorzy artystyczni festiwalu i członkowie rady programowej. Kształtowany przez nich ruch artystyczny oraz festiwal filmowy z sukcesem realizowały politykę otwarcia na świat, a jednocześnie wykazywały szczególne przywiązanie do tożsamości lokalnej. Przymiotnik „zagrzebska”, nie zaś „chorwacka”, w nazwie formacji jest znaczący, podobnie jak pełna nazwa festiwalu: „Animafest Zagreb. Światowy Festiwal Filmu Animowanego”. Artyści-organizatorzy pochodzili z różnych stron federalnego kraju Marszałka Tity. Zagreb (miasto, studio, festiwal) był miejscem-bazą, z którego wyruszali wraz ze swymi filmami, aby skutecznie podważyć krajową dominację Belgradu, ścigać się z najistotniejszymi ośrodkami animacji Europy Wschodniej (m.in. Sojuzmultfilm, Se-ma-for, Pannonia film), regulować działania międzynarodowego stowarzyszenia ASIFA oraz prowadzić rywalizację w ramach hollywoodzkiego modelu globalizującego się rynku. Intencję stojącą za afirmacją „zagrzebskiej” identyfikacji

162 Wrażenie to uzasadniał także fakt, że czołowi twórcy w większości związani byli z aparatem władzy: zdobywca Oscara Vukotić zrealizował kilka filmów otwarcie pro-reżimowych, podziwiani za poczucie humoru Vatroslav Mimica i Nedeljko Dragić należeli do Centralnego Komitetu Związku Komunistów Jugosławii. Zob. Midhat Ajanović Ajan, *Little Man at the Turn of the Worlds...*, dz. cyt., s. 170.

163 Tamże, s. 171.

opisywał Ivo Škrabalo¹⁶⁴:

Po otrzymaniu niemal wszystkich nagród na międzynarodowych festiwalach (...) filmowcy i przywódcy Zagrzebskiej Szkoły Animacji poczuli impuls, aby stworzyć ich własny festiwal, który afirmowałby Zagrzeb, miasto, które w przeciągu ostatnich piętnastu lat stało się jednym z czołowych źródeł nowych idei i modeli myślenia o animacji. (...) W ciemności, która zapadła po stłumieniu Chorwackiej Wiosny, władze zainstalowane po wstrząsach wewnątrz partii Tity (...) w końcu 1971 roku, zobaczyły szanse na wyróżnienie się poprzez udzielenie wsparcia autentycznym jakościom artystycznym, które były dumą Chorwacji¹⁶⁵.

W 1978 roku Animafest zaprezentował retrospektywę chińskiego filmu animowanego, która objęła sześć filmów¹⁶⁶. Zarówno program, jak i wprowadzenie do retrospektywy opublikowane w katalogu, zostały przekazane dyrekcji festiwalu wprost z Ambasady ChRL¹⁶⁷. Wstęp objaśniający historię i różnorodność stylu *minzu* nie odnosił się do zaprezentowanej i w istocie dość przypadkowej selekcji. Recenzent redakcji „La Stampa” surowo krytykował ten program (choć należy dodać, że również dzisiaj byłoby trudno sprostać wyrażanym oczekiwaniom krytyka):

Z pewnością rozczarował się ten kto oczekiwał szerokiej i wymownej panoramy obejmującej całą historię chińskiego kina animowanego, przyglądającej się pracom i autorom, którzy najlepiej reprezentują sztukę i kulturę ludu sprzed i po objęcia władzy przez Mao, sprzed i po „Rewolucji Kulturalnej”. Kilka wyświetlonych filmów, w sumie sześć, powstało na początku lat sześćdziesiątych, wykazało niezwykle częściowy obraz i nie mogły wskazać ogólnych tendencji czy indywidualnych poetyk¹⁶⁸.

Kontakty jugosłowiańsko-chińskie zacieśniały się od połowy lat siedemdziesiątych. Na przełomie roku 1977 i 1978 Organizacja Koncertów Zagrzeb (*Koncertna direkcija Zagreb*), instytucja publiczna stojąca m.in. za organizacją Animafestu, przygotowała występy zagrzebskiego chóru w ChRL i Korei Północnej. Koordynatorką tego wyjazdu była Margit Buba Antauer, jeszcze wtedy niezwiązana z festiwalem animacji. Antauer zapamiętała kontrast pomiędzy zamrożoną w totalitaryzmie Koreą, a modernizującymi się Chinami:

Byliśmy tam z grupą około 100 studentów. Absolutnie każdy zakochał się w Chinach dzięki ludziom, których

164 Krytyk filmowy, scenarzysta, a także w latach dziewięćdziesiątych polityk Chorwackiej Partii Socjalistyczno-Liberalnej (*Hrvatska socijalno-liberalna stranka*).

165 Ivo Škrabalo, *Remembering the 10th Animafest – the 1st in independent Croatia*, [w:] *10/92 10th World Festival of Animated Films Zagreb 1992*, [w:] *Z... is for Zagreb*, dz. cyt..., s. 241-242. Na marginesie warto też dodać, że dyskurs ten w latach dziewięćdziesiątych nierzadko eksploatowano w sposób nacjonalistyczny (szczególnie w mediach i komunikatach ministerialnych). Już od 1994 roku dla organizatorów Animafestu stało się jasne, że emfatyczna afirmacja lokalności szkodzi wizerunkowi festiwalu jako wydarzenia dążącego do otwartości i przełamywania kulturowych barier.

166 Wyszczególniony w katalogu program nie notuje dat produkcji przy wszystkich tytułach, w zapisie stosowana jest także chorwacka transliteracja powstała na bazie zapisu *pinyin*. Poza filmami *Kijanki szukają mamy* i *Dziennik Xiao Lina* (*Xiao Lin Diary/ Xiao Lin riji/ 《小林日记》*, 1965, reż. Hu Jinqing/ 胡进庆) trudno jest stwierdzić, które filmy zaprezentowano. Pozostałe tytuły podano tu za katalogiem: *Siao liyu tiao lun men, Avantage malog šarana*, 1962, 19 min; *Čang cai vuli de čuce/ Bambusova mladica izrala u kući*, 1965, 20 min; *Teng ming tian, Pričekajmo do sutra*, 1976, 15 min; *Siao ge er ling, dva mala brata*, 14 min. Zob. *Retrospektivni program. Kineske animacije*, [w:] „Animafest 1978” (katalog), s. 10.

167 Na, *Bogat i živopisan kineski animirani film*, [w:] *Retrospektivni program. Kineske animacije*, [w:] „Animafest 1978” (katalog), s. 5-9.

168 Gianni Rondolino, *Il festival a Zagarabia. „Cartoons” cinesi con propaganda*, „La Stampa” 1978, nr 144 (24.06.1978).

poznaliśmy, a z którymi nie mogliśmy się porozumieć, bo nie znali angielskiego. Ale czuło się coś fantastycznego, wszędzie, gdziekolwiek szliśmy, byliśmy serdecznie witani. To były bardzo ciekawe czasy¹⁶⁹.

W przełomowym dla teorii filmu animowanego 1980 roku, Animafest stworzył także szansę dla rozwoju chińsko-zachodniego dialogu międzykulturowego, posługującego się narzędziami produkcji animacji artystycznej. Festiwalowi jurorzy (Vasco Granja, Roswitha Fischer, Attila Dargay, Laurentiu Sibiu, Zdenko Gašparović) nagrodzili Specjalnym Wyróżnieniem film *Lis i myśliwy*¹⁷⁰. Jest to misterny wycinankowy kolaż, który interpretować można w kategoriach ekspresji subwersywnej. Brutalny i prymitywny myśliwy w toku rozwoju fabuły traci strzelbę, atrybut władzy, męskości oraz autorytetu. Przebiegłe leśne zwierzęta (lis i wilk) zaczynają tropić i upokarzać swego niedoszłego kata, od którego odsuwają się dawni towarzysze polowań. Żyjąc w strachu i ubóstwie myśliwy przemierza scenerię bajkowego, zimowego krajobrazu, z której co jakiś czas wyzierają postaci zwierzęce, ukrywające się za demonicznymi maskami (Fig.IV.28).

W obszernej analizie pełnometrażowego filmu Wanga Shuchena *Nezha pokonuje króla smoków* (zrealizowanego rok później niż film *Lis i myśliwy*), Sean Macdonald proponuje przeniesienie pojęcia „sztuki blizn” obecnego w literaturoznawstwie i historii sztuki¹⁷¹ w obręb refleksji nad chińską animacją. Pisze:

Ten tryb (...) świadczył raczej o politycznym niż artystycznym podejściu, zmianie w historycznym postrzeganiu rewolucyjnego bohatera (Lu i Yi 2011:25). A zatem można postrzegać moment „blizn” w produkcji kultury w ChRL jako sąsiedni wobec „upadku bohatera i bohaterskich narracji” (Berry 2004:102) w kinie¹⁷².

Film Hu Xionghua można odczytywać jako pewien wariant „sztuki blizn”. Trauma generująca przemoc jest podstawą interakcji pomiędzy bohaterami. Wszelkie ich działania realizowane są w trybie przemocy, sytuacje komiczne wywołują „śmiech przez łzy”, gdyż zaangażowane w nie postacie motywowane są lękiem, chęcią zemsty i upokorzenia przeciwnika. Żadnego z bohaterów nie można uznać za postać pozytywną, ani tym bardziej heroicznie modelową. Kolejny poziom subwersji pojawia się na poziomie metafilmowym. Jeśli bowiem postrzegać idealizm i perfekcjonizm stylu *minzu* jako „wielką narrację” chińskiej animacji, to w filmie Hu dochodzi do zakwestionowania tej tradycji intelektualno-artystycznej. Z formalnej perfekcji osiągniętej przy pomocy technik i imaginariów tradycyjnych dla kultury chińskiej, wyłania się świat, którym rządzi zło. Jakkolwiek wizualna brutalność nie eskaluje do rozmiarów nieakceptowalnych w kontekście produkcji dla dzieci, to *minzu* staje się mediatorem wysoce niepokojących napięć, do tej pory nieobecnych w chińskim kinie animowanym.

169 Margit Buba Antauer, wywiad z września 2017, nagranie w posiadaniu autorki.

170 *The Fox and the Hunter/ Huli dalieren/ 《狐狸打猎人》*, 1978, reż. Hu Xionghua/ 胡雄华.

171 *Shanghen wenxue/ 伤痕文学 i shanghen yishu/ 伤痕艺术*,

172 Sean Macdoanld, *Animation in China...*, dz. cyt., s. 168.

Film Hu Xionghua pozytywnie zaskoczył tych widzów Animafestu, którzy pamiętali sztampowość pokazu z 1978 roku. Ciekawość pobudziła także otwarta dyskusja panelowa poświęcona strategii działań chińskich animatorów w kontekście polityki otwarcia i reform, w której wzięli udział John Halas¹⁷³, Bruno Edera, Jin Xi (obecny jako zastępca dyrektora SAFS) i Hu Xionghua. Dyskusję tę relacjonuje artykuł opublikowany w festiwalowym biuletynie pod wiele mówiącym tytułem: „Chińska Republika Ludowa dołącza do ASIFA?”. Niepodpisany z nazwiska reporter zaznaczał na wstępie: *Pan Halas podkreślił, że jak zwykle Jugosławia występowała jako przyjazny katalizator relacji pomiędzy różnymi krajami świata*¹⁷⁴. Jin Xi i Hu Xionghua szczegółowo opowiadali o kondycji pracy artystycznej w SAFS. Podwali, że studio zatrudniało wtedy 500 pracowników, rocznie produkowało 200-300 minut animacji i kształciło około dwudziestu adeptów, zaś głównym kanałem upowszechnienia szanghajskiej produkcji była telewizja (szczególnie format „niedzielných poranków”). Co sprzeczne z ustaleniami Davida Ehrlicha i Jin Tianyi¹⁷⁵ oraz relacjami delegacji chińskich z późniejszych lat, Jin i Hu przedstawiali strukturę studia jako trójdzielną, obejmującą departamenty reżyserii, animacji i scenopisarstwa. Pozostałe źródła mówią o podziale departamentów z uwagi na stosowane techniki animacji (rysunkowa, *stop motion* oraz wycinankowe kolaże). Jin Xi tak opisywał styl pracy w studiu szanghajskim, którą znamionowała obecność postawy autorskiej: *Są też sytuacje, kiedy to jedna osoba realizuje wszystko, pisze scenariusz, projektuje, animuje i reżyseruje*¹⁷⁶. Podczas tej edycji Animafestu chińska delegacja wzięła udział w nadzwyczajnym posiedzeniu generalnym ASIFA. Treści opublikowane w materiałach „Animafest 1980” podkreślały ważne znaczenie ścisłej współpracy międzynarodowej, przedstawiały struktury chińskiej kinematografii animowanej, a także starały się rozpoznać autorskie osobowości, tradycyjne i nowe kierunki obecne w animacji ChRL.

Dwa lata później do Zagrzebia przyjechał A Da, który swoje doświadczenia z festiwalu w Jugosławii opublikował w Chinach¹⁷⁷. W artykule tym twórca *Trzech mnichów* zwracał uwagę na społeczną funkcję, jaką pełni festiwal, podkreślał aspekty pracy organizacyjnej oraz rekonstruował

173 1912-1995, słynny węgiersko-brytyjski animator, członek-założyciel ASIFA. Jako pionier węgierskiej animacji współpracował blisko z Gyulą Macskássy i Georgem Palem. W 1936 roku wyjechał do Wielkiej Brytanii, gdzie poznał swą przyszłą partnerkę artystyczną (oraz żonę) Joy Batchelor, wspólnie założyli w 1940 roku słynne studio Halas and Batchelor. Zrealizowali ponad siedemdziesiąt filmów krótkich, a także pierwszy, pełnometrażowy, brytyjski film animowany *Folwark zwierzęcy* (*Animal Farm*, 1954). W latach 1979-1988 John Halas pełnił funkcję prezydenta stowarzyszenia ASIFA, przejmując ją po Normanie McLarenie.

174 Na, *The People's Republic of China to Join ASIFA?*, „Biuletyn Zagreb 80” 1980, s. 8.

175 David Ehrlich, Jin Tianyi, *Animation in China*, [w:] *Animation in Asia and Pacific...*, dz. cyt., s. 20-22.

176 Na, *Education and Entertainment? A conversation with Chinese artists: Jin Xi, filmmaker and deputy director of the Shanghai Animated Film Studio, and He Ju-hong, filmmaker*, [w:] „Biuletyn Zagreb 80” 1980, s. 10.

177 A, Da, *Z xing manji - yi canjia segele di wu jie shije meishu dianying jie!* 《Z行漫记——参加萨格勒布第五届世界美术电影节归来》 [Zapiski z wizyty w Zagrzebiu – uczestnicząc w 5. Światowym Festiwalu Filmów Animowanych w Zagrzebiu], „Shijie dianying” [„World Cinema”] 1983, nr 4, s. 214-230.

praktyki programowe zagrzebskich kuratorów. Przede wszystkim jednak przedstawił obszerne analizy środków wyrazu animacji użytych w filmach, które zwróciły jego szczególną uwagę, m.in. *Droga do sąsiada* (*Put k susjedu*, 1982, reż. Nedeljko Dragić) i *Tango* (1980, reż. Zbigniew Rybczyński). Za szczególnie inspirujące uznawał zabiegi służące kondensacji filmowego opowiadania – integrację ruchów postaci z jej projektem graficznym, zapętlenia, prostotę wizualną scenerii i oryginalne metody jej prezentacji (redukcja do prostych kompozycji na białym tle u Dragića; konsekwencje wynikające z zastosowania jednego, statycznego punktu widzenia u Rybczyńskiego). To dzięki tego rodzaju innowacyjnym działaniom, przekonywał chiński animator, film ujawnia zaskakujące i ożywcze znaczenia narracyjne. Obecność w Zagrzebiu chińskich twórców oraz postać samego A Da, który posiadał dar szybkiego budowania relacji interpersonalnych, budziła ekscytację gości festiwalu, lecz jak wspominała Margit Buba Antauer: *zwyczajna publiczność nie była nim tak bardzo zainteresowana, ludzie niewiele o nim wiedzieli. Ludzie byli zainteresowani filmami, bo nikt nie potrafił sobie wyobrazić, co się w Chinach dzieje*¹⁷⁸.

Chińską kinematografię animowaną podczas „Animafest 1982” reprezentowały całkowicie odmienne od siebie stylistycznie filmy: *Trzech mnichów*, *Małpy łowią księżyc* oraz *Pan Nan Guo*¹⁷⁹, klasyczna w formie wycinanka o tematyce historyczno-baśniowej. Żaden z nich nie zdobył jednak uznania jury¹⁸⁰, w skład którego weszli Jurij Norstein (ZSRR), Saul Bass (USA), Bob Balser (Hiszpania), Miloš Macourek (Czechosłowacja) i Borislav Šajtinac (Jugosławia). Delegację szanghajskiego studia tworzyli „reformatorzy” A Da i Zhou Keqin oraz „weteran”, Zhang Songlin (张松林), który poświęcił swoje ambicje artystyczne na rzecz pracy dydaktycznej i badawczej. Wprawdzie przedstawiciele studia szanghajskiego opuszczali Zagrzeb bez cennych trofeów, ale udało się im wówczas zbudować sieć kontaktów prowadzących do przyszłej profesjonalnej współpracy. A Da nawiązał zaś przyjaźnię z Davidem Ehrlichem, amerykańskim twórcą filmów eksperymentalnych, pedagogiem i historykiem filmu animowanego oraz Georgesem Schwizgebelem, jednym z najwybitniejszych twórców animacji malarskiej.

Podczas konferencji prasowej poświęconej Chinom, A Da odpowiadając na pytania o swój stosunek do sztuki animacji, koncentrował się na wysiłku modernizowania technik filmowych i sposobów ekspresji, określał też cechy charakterystyczne czyniące filmy chińskie (w tym jego własną twórczość) innymi od pozostałych kinematografii:

178 Margit Buba Antauer, wywiad z września 2017, nagranie w posiadaniu autorki.

179 *Nanguo xiansheng*/《南郭先生》, 1981, reż. Qian Jiaxing/ 钱家骅.

180 Nikt z uczestniczących wówczas w konkursie nie mógł czuć się zadowolony. W 1982 roku jury zdecydowało o nieprzyznaniu głównej nagrody, a decyzja ta została poparta przez wielu festiwalowych gości rozmawiających z reporterami biuletynu. Jurorzy wydali wspólne oświadczenie, w którym zachęcali filmowców *do przejawiania aspiracji głębszego zaangażowania w pożeniecie znaczącej treści z nową formą, a także do rozpoznania ważności odpowiedniego tempa* [filmu – dop. OB] *i zwięzłości ekspresji*. „Biuletyn Zagreb 82” 1982, s. 2.

Oglądaliśmy pewne starsze filmy Disneya. (...) Widzieliśmy też filmy z krajów socjalistycznych. To wszystko jest bardzo inspirujące, ale to inspiracja pochodząca z innych krajów. Chcemy robić filmy w pewnym narodowym stylu. Idea wyrażona w moim filmie *Trzech mnichów* jest zarówno narodowa, jak i międzynarodowa. Historia jest chińska, ale film, można powiedzieć, został zrealizowany w sposób międzynarodowy. Nie ma dialogów i może być zrozumiały przez wszystkich¹⁸¹.

Przede wszystkim jednak podkreślał on znaczenie festiwalu jako doświadczenia poznawczego. Z reportażu A Da wiemy, że z zainteresowaniem oglądał on filmy „zagrzebskie”. W twórczości Nedeljko Dragića, Borivoja Dovnikovića Bordo czy Dušana Vukotića odnaleźć można takie jakości filmowej animacji, które uzasadniają poszukiwanie pokrewieństwa artystycznego pomiędzy A Da i filmowcami z Jugosławii. Tak w Szanghaju, jak i Zagrzebiu eksperymentowano z redukcją ornamentyki projektów plastycznych, poszerzając narracyjno-stylistyczną funkcjonalność białego tła. Rezygnacja z disnejowskiego i socjalistycznego realizmu pozwalała twórcom eksplorować formy konstrukcyjnie proste (linia, podstawowe figury geometryczne), lecz efektownie poddające się metamorfozom, zaskakująco dynamicznym, wywołującym efekty komiczne. Funkcjonując zarówno w świecie animacji, jak i komiksu, A Da i jego „zagrzebscy bracia” poszukiwali jak najbardziej efektywnych środków osiągnięcia montażowej precyzji, tak wewnątrz kadrów, jak i w szerszych złożeniach. Animowany materiał stawał się przejawem sztuki filmowej dzięki procesom syntezy efektów wizualnych i dźwiękowych. Te zaś mogły obejmować nowatorsko skomponowane tematy muzyczne, eksperymenty związane z realistyczną audialnością diegezy, ale także zaskakującymi dla widza wyolbrzymieniami czy zapętleniami. Zgodnie z własną wrażliwością i zapatrywaniem ideologiczno-filozoficznymi wszyscy ci twórcy zwracali uwagę na zagrożenia społeczne szybko zmieniającego się świata. Pochłonięci konsumpcją bohaterowie zrealizowanych po powrocie z Zagrzebia filmów *Super mydło* i *Nowy dzwonek* – „nic nieznaczące drobiny” – w swej prozaicznej śmieszności budzą skojarzenia z zagrzebskim motywem „małego człowieka”.

W 1984 roku do Zagrzebia przyjechał reprezentujący swój film w konkursie reżyser Hu Jinqing (胡进庆). Jury, w którego składzie znaleźli się Osvaldo Cavandoli, Paul Driessen, Adrienne Mancina, Anatolij Petrov i Nedeljko Dragić, doceniło szanghajskiego twórcę specjalnym wyróżnieniem za *wyjątkową wrażliwość, urok i atmosferę*¹⁸² odnalezionymi w filmie *Walka bekasa z małżem* (1983). Specyfika użytej przez Hu animowanej wycinanki polega na tym, że metodą kolażu połączył on sylwetki wycięte z papieru bawełnianego i obiekty zrealizowane w rozmaitych technikach malarskich. Etap konceptualizacji założeń filmu trwał cztery lata, około pięciu lat Hu Jinqing poświęcił na szkolenie techniczne zaangażowanych w produkcję artystów. Sama realizacja

181 Na, *Animation in the People's Republic of China: between Tradition and Contemporaneity (talking to artists from the Shanghai Animated Film Studio)*. „Biuletyn Zagreb 82” 1982, s. 14

182 „Biuletyn Zagreb 84” 1984, s. 40.

zajęła osiem miesięcy, co było zgodne z produkcyjną praktyką SAFS. Na podstawowej płaszczyźnie interpretacyjnej, ta silnie zmetaforyzowana opowieść o wodnych zwierzętach, może zostać opisana ludową mądrością: „gdzie dwóch się bije, tam trzeci korzysta”. Kontemplacja wodnego krajobrazu w filmie Hu łączy się z zadumą nad minioną i współczesną kondycją ludzką. Sam reżyser sugerował dziennikarzom festiwalowego biuletynu zasadność interpretacji osadzających konteksty filmu w chińskich warunkach historyczno-kulturowych: *Kiedy dwie osoby ze sobą walczą, trzecia czerpie korzyści z sytuacji. Często tak było w historii Chin, że dwa małe państwa były skonfliktowane, a trzecie na tym korzystało*¹⁸³.

Dwa następne wycinankowe filmy Hu – *Strach na wróble*¹⁸⁴ oraz *Walka kogutów*¹⁸⁵ – pokazywano w programach konkursowych Annecy w latach 1987 i 1989. Oba wyróżnia zdolność twórcy do kreacji atmosfery niesamowitości, przez którą niepokojąco sączą się siły autodestrukcyjne. Szczególnie interesujący jest *Strach na wróble* z uwagi na wykorzystanie klasycznych imaginariów malarstwa krajobrazowego (scenerie wodne), w jakich rozgrywa się historia pewnej obsesji. Rybak pragnąc przegonić znad rozlewiska dzikie ptactwo konstruuje coraz bardziej przerażające kukły. Gdy wreszcie sam niczym strach na wróble stanie w wodzie, jego postać wywoła w ptakach oczekiwane przerażenie, ale aby osiągnąć spełnienie i przegonić ptactwo „na dobre”, nie będzie on już mógł nigdy opuścić jeziora.

A Da powrócił do Zagrzebia w 1986 roku prezentując w konkursie filmów edukacyjnych 36 *znaków*¹⁸⁶ i zwyciężając w swojej konkurencji. Tym razem reprezentował on Stowarzyszenie Chińskich Animatorów (Chinese Animators' Association) jako jego wiceprzewodniczący oraz członek zarządu chińskiego oddziału ASIFA (Fig.IV.29). Podczas tradycyjnej konferencji prasowej ogłosił przygotowania do inauguracji festiwalu animacji w Szanghaju¹⁸⁷. W jednym z wywiadów dokonywał przeglądu warunków produkcyjnych branży chińskiej, wymieniając liczbę realizowanych filmów oraz nagród, które trafiły do SAFS w ciągu historii studia. Mówił także

183 Na, *The Way It's Done in China. We spoke to Chinese animator Hu Jinqing*, tamże, s. 7.

184 *The Straw Man/ Cao ren/ 《草人》*, 1985.

185 *Cockfight/ Douji/ 《斗鸡》*, 1988.

186 *36 Characters/ Sanshiliu gezi/ 三十六个子*, 1984.

187 Festiwal ten utrzymał się jednak zaledwie przez dwa lata. Naturalnie, festiwale i konkursy o zasięgu krajowym były organizowane w ChRL wcześniej (wśród najistotniejszych wymienić należy Festiwal „100 Kwiatów”). Obecnie najbardziej prestiżowymi chińskimi festiwalami animacji są CyberSousa w Xiamen (organizowany przez ASIFA-China), Festiwal Animacji w Hangzhou oraz CICAFA (China International Cartoon and Animation Festival), jednak mają one charakter oficjalny i komercyjny. Konkurs animacji organizowany podczas festiwalu „Złoty Koń” na Tajwanie cieszy się ogromnym prestiżem, ale udział w nim kontynentalnych artystów bywa zależny od centralnych decyzji politycznych (w 2019 roku Ministerstwo Kultury zawiesiło udział chińskich produkcji we wszystkich konkursach). Wśród małych, ale ciekawych imprez można wymienić studencki 56. Moon Animation Festival w Chengdu (czternasta edycja festiwalu w 2019 roku) oraz nowo powstały Feinaki International Animation Festival w Pekinie (pierwsza edycja w 2019 roku), który kontynuuje artystyczne ambicje China Independent Animation Forum, od 2018 roku finansowanego i kontrolowanego przez oficjalne urzędy.

wprost: *Ponad 500 osób tam pracuje (...) 200 spośród nich to pełnoprawni autorzy*¹⁸⁸. Możliwość bezpośrednich interakcji i wzajemnego inspirowania się pomiędzy artystami pochodzącymi z różnych krajów i kontekstów kinematograficznych była dla A Da najistotniejszą przesłanką w organizacji szanghajskiego festiwalu.

Prezentowany w konkursie film *36 znaków* jest swoistym „instruktażem” dla początkujących ze stawiania chińskich ideogramów. W toku kolejnych, dziecięcych opowieści przygodowych, linie tuszu swobodnie przepływają przez filmowe kadry po to, aby ostatecznie nabrać odpowiednich kształtów w zgodzie ze sztuką stawiania kresek w odpowiedniej kolejności. Zapytany przez reporterów biuletynu o inspirację dla tego filmu A Da odparł: *Wpadłem na ten pomysł w Zagrzebiu cztery lata temu podczas rozmowy z moim przyjacielem Davidem Ehrlichem. On trochę potrafi pisać chińskie znaki, tak jakby rysował scenariusz. Zamiast o tym mówić, narysuję ci to. Tutaj, teraz możesz nauczyć się nowych chińskich znaków...*¹⁸⁹ (Fig.IV.30).

Gorliwość chińskich autorów do uczenia się i analizowania animacji z nowych perspektyw, a także ich zapał do przepracowywania zachodnich wpływów w celu rozwija nowocześnie, lecz adekwatnych w warunkach chińskich, strategii narracji oraz reprezentacji, znalazła oddźwięk wśród goszczących na „Animafest 1986” artystów ze Szwajcarii, USA i Polski. Grupa eksperymentatorów i autorskich osobowości podjęła się wspólnej realizacji wyjątkowego filmu zbiorowego (*omnibus*), *Wariacje przeliczania (Academy Leader Variations, 1987)*¹⁹⁰. Ku zdumieniu uczestników tego przedsięwzięcia, projekt, zrodzony z dyskusji i anegdota, zdobył nagrodę w konkursie animacji podczas festiwalu w Cannes. Zaangażowani artyści w swych segmentach, tematyzowali pierwotny i uniwersalny materiał filmowy, tj. dołączony do początku rolki element taśmy filmowej, który zawiera podstawowe o niej informacje (*film leader*). W wariacie stosowanym przez Akademię Filmową (*academy leader*) widoczne na taśmie odliczanie obejmuje rejestr 12-3 (przy czym „9” oraz „6” są usunięte, aby uniknąć ewentualnych pomyłek). Każdy z zaangażowanych twórców stworzył krótką animację, której rytm dyktowało widoczne w kadrach odliczanie charakterystyczne dla materialności początku taśmy filmowej. Międzynarodowa grupa eksperymentatorów zmieniła jednak numerację (8-2), a każdy numer-kadr ewokował nowe, absurdalne bądź też surrealne transformacje (Fig.IV.31).

Kolektywna praca odbyła się w trybie transnarodowym – wszyscy artyści pracowali

188 „Biuletyn Zagreb 86” 1986, s. 13.

189 Tamże, s. 14.

190 W projekcie udział wzięli: Yan Dingxian, A Da, Chang Guangxi, He Yumen, Hu Jiqing, Lin Wenxiao (Chiny); Georges Schwizgebel, Claude Luyet, Daniel Sutez, Martial Wannaz (Szwajcaria); David Ehrlich, Skip Battaglia, Paul Glabicki, George Griffin, Al Jarnow (USA); Jerzy Kucia, Piotr Dumala, Stanisław Lenartowicz, Krzysztof Kiwerski, Mieczysław Janik (Polska). Warto nadmienić, że jedyną kobietą w tej grupie była Lin Wenxiao.

oddzielnie, montażem i koordynacją kopii zajmował się David Ehrlich. A Da zmarł przed ukończeniem filmu, zimą 1987 roku:

W drodze do Pekinu, aby rozpocząć działalność nowego departamentu animacji w Pekinńskiej Szkole Filmowej, A Da skarżył się na silne bóle głowy, a kiedy dotarł do Pekinu, został zabrany do szpitala. Gdy lekarz poznał jego imię wykrzyknął: „Och, to ty jesteś reżyserem słynnego filmu o trzech mnichach noszących wodę!”. A Da, który pracował nieustraszenie przez lata tworząc przełomowe filmy, nauczając nowe pokolenia animatorów i otwierając szanghajska animację i jej artystów na świat, odpowiedział z westchnieniem: „Tak, ale nie mogę już dłużej nosić wody”. Potem przewrócił się i nigdy nie odzyskał przytomności, zmarł kilka dni później z powodu krwotoku w mózgu. Miał pięćdziesiąt trzy lata, jak zwykł mówić ze śmiechem, „Tyle samo co Kaczor Donald”¹⁹¹.

Podczas kolejnej edycji Animafest upamiętnił A Da pokazując w konkursie jego ostatni film, *Nowy dzwonek*. W tym samym roku działalność rozpoczął festiwal w Szanghaju. ASIFA-China (chiński oddział ASIFA) w pełni wtopiła w międzynarodowe środowisko artystycznej animacji delegując do Zagrzebia twórców, którzy nie tylko reprezentowali własne filmy, ale także byli gotowi do krytycznej dyskusji i oceny osiągnięć innych kinematografii. Jednym z nich był Yan Dingxian, w przeszłości bliski współpracownik A Da, pod koniec lat osiemdziesiątych nowy „numer 1” SAFS, który dołączył do grona jurorskiego „Animafest 1988” obok Richarda Evansa, Jima Hensona, Karela Zemana i Zlatko Boureka (Fig.IV.32).

Jeden z członków zarządu dzisiejszej ASIFA-China, Zhang Chi, w rozmowie z października 2018 roku, powiedział: *Rozwój nie kroczy sam z siebie, popychają go ludzie*¹⁹². Choć miał on w tamtym momencie na myśli współczesne warunki chińskiej produkcji animowanej, to fraza ta służyć może podsumowaniu dorobku A Da. Był on autorem filmowym, reformatorem, którego wizjonerstwo polegało na wytyczeniu drogi do modernizacji archaicznego języka filmu animowanego i zainicjowaniu procesu integracji z międzynarodowym środowiskiem artystycznym. Sztuka interesowała go jednak bardziej niż branża. W tym sensie podobnych mu światopoglądowo partnerów artystycznych, poszukiwał w Zagrzebiu i Annecy, tego rodzaju autorów zamierzał ściągać do Szanghaju. Jako twórca społecznie zaangażowanej *manhua* lat osiemdziesiątych i wydawca satyrycznych magazynów komiksowych czuł się kontynuatorem tradycji stanowiącej o korzeniach animacji filmowej. Doceniał formę, która wyrosła z założeń estetycznych, filozoficznych i politycznych chińskiego modernizmu okresu republikańskiego, a także bojowego, patriotycznego entuzjazmu brygad artystycznych, gotowych poświęcać życie na liniach frontów wojny domowej i sino-japońskiej w imię ludu, ale także w imię nowoczesnej sztuki.

A Da był współtwórcą „złotej epoki”, podczas której z entuzjazmu tragicznego Wielkiego Skoku Naprzód, zrodziły się podstawy techniczne i intelektualne, paradygmatycznego dla

191 David Ehrlich, *Vignette: A Da...*, dz. cyt., s. 20.

192 Olga Bobrowska, *The Development Doesn't Move on Its Own...*, dz. cyt.

chińskiego filmu animowanego narodowego stylu *minzu*. Ten przyjął najdojrzałą formę w filmach realizowanych w technice animacji malarskiej tuszu i wody (*shuimo donghua*), ale także adaptacjach opowieści fantastycznych (*shenhua gushi*), w tym przede wszystkim kolejnych epizodów „Wędrowki na Zachód”. To legenda o Małpim Królu przez wieki wzbogacała rezerwuar narracyjnych i symbolicznych, historyczno-krytycznych dyskursów oraz ikonografii wykorzystywanych tak dla komentowania sytuacji społecznej, jak i w walce ideologicznej. Paradoksalnie, zasada „poszukiwania prawdy w faktach” zawiera w sobie ideę niezwykle znaczącą dla badań nad chińskim filmem animowanym. Historia chińskiej animacji to historia Studia, artystycznego kolektywu i zdeterminowanej ideologicznie twórczości manifestującej określony wzorzec pamięci oraz tożsamości kulturowej i narodowej. Jednocześnie jest to historia ambitnych przedsięwzięć artystycznych, potencjalnie subwersywnej modernizacji, a wreszcie emancypacji indywidualistycznej, autorskiej subiektywności.

POSŁOWIE

Poznanie „Innego” rozpoczyna się, ale w istocie także kończy, na tropach oraz zrębach¹ prawdy wywodzonej z obserwacji nad faktami kulturowymi, umocowanymi w subiektywizmie artystów, kuratorów i selektorów ustanawiających historyczno-filmowe kanony. Konstytytywne dla czynionych spostrzeżeń są indywidualne zainteresowania badaczy, a także pomyłki własne oraz ich poprzedników, niekompletność materiału zachowanego w archiwach, a wreszcie jednostkowa wrażliwość, przefiltrowana przez artystyczne imaginaria oraz doświadczenia mniej lub bardziej przypadkowych spotkań międzykulturowych. Metodyczny namysł pozwala zdefiniować mechanizmy tworzące sieć wahań, błędów i fascynacji, ale proces poznania zawsze będzie charakteryzował się niestabilnością struktury, a przez to też względnością konkluzji.

Złożoność problemu Chin polega również na tym, że propagandę i rzeczywistość dzieli głęboka przepaść², pisał Liu Xiaobo. Prawda o rzeczywistości chińskiej pozostaje poza zrozumieniem badacza przybywającego do Chin z odległego kręgu kulturowego, podczas gdy wiedza o działaniu aparatu propagandy poddaje się analizie, interpretacji i ukontekstowaniu. Jest osiągalna, co rodzi ryzyko zastępowania obrazu rzeczywistości modelem, którego geneza tkwi w ideologicznej potrzebie manipulowania wiedzą, komunikacją i schematami wyobraźni zbiorowej. Stąd też w studiach nad kulturą chińską konieczna jest ciągła praca rewizji. Proponowane w tej rozprawie spojrzenie na historyczny rozwój trendów i tendencji chińskiej kinematografii animowanej z perspektywy jej głębokiego osadzenia w ideologicznych dyskursach totalitarnych Chin Mao Zedonga oraz autorytaryzmu epoki otwarcia i reform, znajduje swoje uzasadnienie w integralnym splocie, jaki w historii XX-wiecznych Chin połączył myśl polityczną i produkcję kultury. Jeżeli u swego początku chińskie kino aktorskie powstawało z myślą o miejskiej, burżuazyjnej publiczności poszukującej wizualnej atrakcji i nowoczesnej rozrywki, to animacja filmowa u swego zarania stanęła po stronie polityczno-społecznego zaangażowania wymagającego radykalizmu i światopoglądowego zadeklarowania. Aspirując do rangi artystów, nie zaś tylko rzemieślników wytwarzających prostą rozrywkę, animatorzy poszukiwali strategii narracji i

1 Warto przywołać raz jeszcze wskazówkę badawczą, jakiej udzielił Rudolf Wagner: *Po pierwsze, podążać każdym tropem. Po drugie, zwracać uwagę raczej na zręby, niż to, co w centrum*. Rudolf G. Wagner, *The Contemporary Chinese Historical Drama. Four Studies*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990, s.ix.

2 Liu Xiaobo, *Erotyczny karnawał – krytyka chińskiej kultury komercyjnej*, [w:] Liu Xiaobo, *Nie mam wrogów*, tłum. Piotr Dubicki, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2017, s. 117.

reprezentacji w tradycyjnym malarstwie i rewolucyjnej grafice, formach ekspresji powszechnie uznawanych za wartościowe nośniki chińskiej esencji kulturowej. W ten sposób więc animacja wpisywała się w zestaw narzędzi wykorzystywanych w pracy przywracania świetności chińskiej cywilizacji, co dla nawet najbardziej ze sobą skonfliktowanych intelektualistów i polityków XX wieku, stanowiło decydujące, egzystencjalne wyzwanie przed jakim stały Chiny – państwo, naród, społeczeństwo, lud, partia.

Slogan „sztuka w służbie ludu”, który funkcjonował pod każdą, komunistyczną szerokością geograficzną, wyznaczał konkretną linię artystycznych poszukiwań. Jeżeli chiński, socjalistyczny aparat produkcji kultury był w stanie zgodzić się na wykorzystywanie narzędzi pochodzących z ekskluzywnego rejestru sztuki klasycznej, bądź modernistycznego rezerwuaru symboliczno-poetyckiego, to treści winny były jednak jednoznacznie wiązać sztukę z rzeczywistością, zgodnie z doktrynalnym rozpoznaniem eksponować tematy współczesne lub w nowym duchu rewitalizować ludowe tradycje. Kolejne ograniczenie, z jakim mierzyli się (i do pewnego stopnia do dziś się mierzą) chińscy animatorzy wiązało sztukę filmową z pedagogiką. Według dyrektyw tworzonych na podstawie wykładni dominującej doktryny, nawet najsubtelniejsze formy animowanej ekspresji miały sens tylko wtedy, gdy powstawały z myślą o dzieciach i młodzieży. Awangardowe prądy lat osiemdziesiątych nie odcisnęły swego piętna na animacji w sposób bezpośredni. „Gorączka Kulturowa” umożliwiła grupie twórczych jednostek pracujących w Szanghajskim Studiu Filmów Animowanych na unowocześnienie języka animacji filmowej i nawiązanie kreatywnej współpracy międzynarodowej, ale obowiązek „służby ludowi” zniosły dopiero mechanizmy komercjalizujące, urynkowiające produkcję, nie zaś artystyczno-intelektualna rebelia animatorów.

Historia chińskiej animacji rozwija się wzdłuż trajektorii zupełnie odmiennej od tej jaką przeszły animowane kinematografie krajów zachodnich i europejskiego komunizmu. Jako obszar chińskiej produkcji narodowej zrodziła się późno, bo dopiero w latach dwudziestych i natychmiast związała się w zakresie teorii oraz poszukiwań artystycznych z Ruchem Ocalenia Narodowego. Od końca lat pięćdziesiątych, aż do początku lat osiemdziesiątych była też odizolowana od wymiany doświadczeń i poglądów, jaka odbywała się w obiegu zachodnim oraz cyrkulacji festiwalowej podlegającej wpływom ZSRR. Pewne rozwiązania techniczne, które filmowcy z innych krajów podpatrywali u twórców kanadyjskich, francuskich, czy japońskich, w ChRL musiały wykuwać się niezależnie, metodą prób i błędów czynionych przez rodzimych animatorów. Filmy ze Związku Radzieckiego oraz krajów satelickich, choć w części dostępne twórcom chińskim, nie mogły jednak w sposób uwidaczniający się w dziele stanowić artystycznego punktu odniesienia.

Jednocześnie filmowcy chińscy przede wszystkim nastawieni byli na sprostanie zasadniczemu, ideologiczno-artystycznemu wyzwaniu, tj. pracy przeformułowania w zgodzie z

obowiązującą doktryną treści, technik oraz środków wyrazu odnajdywanych w rezerwarze własnego dziedzictwa kulturowego (*gaizao/ 改造*). Wszyscy kontrolujący aparat produkcji kultury decydenci – humanistyczny Zhou Enlai, liberalny Xia Yan, radykalna i totalitarna Jiang Qing, czy wreszcie dążący ku modernizacji w duchu podaży i popytu Deng Xiaoping – podkreślali konieczność zrozumienia przez artystów, że owo przeformułowanie nie polega jedynie na włączeniu w tworzone dzieło wątków i przedstawień zaczerpniętych z symbolicznego fundamentu Nowych Chin. Sztuka realistyczna i autentyczna miała eksplorować to, co znane chińskiej publiczności, lecz czynić to w sposób nowy, poruszający, unikatowy. Celem mogło być odsłonięcie emocjonalnej głębi rewolucyjnych doświadczeń (sztuka modelowa postulowana przez Jiang Qing), ukazanie humanitaryzmu i heroizmu jako moralnych podstaw funkcjonowania socjalistycznego społeczeństwa kroczącego ku komunizmowi (postulaty Zhou Enlaia, ministrów Xia Yana i Chena Huangmeia), czy też przyczynienie się artystów do całościowej modernizacji społecznej w duchu emancypacji myśli (poglądy Denga Xiaopinga). Totalistyczna, radykalna, często wewnętrznie sprzeczna i przesycona niejasną metaforyką, zmuszająca do ciągłej pracy antycypacji, interpretacji i rewizji, myśl Mao Zedonga obejmowała każdą z tych perspektyw, jednocześnie każdej z nich przydając ideologiczny oręż w walce z politycznymi przeciwnikami. W tym świetle zachowawczość szanghajskich animatorów można postrzegać jako przejaw konsekwencji w podążaniu „drogą środka”, tj. koncentracji na artystycznym rozwoju kolektywu tworzącego zespół szanghajskiego studia, bez angażowania się w spory doktrynalne. Animatorzy nie uniknęli czystek okresu Rewolucji Kulturalnej, ani też organizacji wieców krytyki i samokrytyki. Niemniej, dostrzec należy niepodkreślany mocno w literaturze przedmiotu, ale przecież znaczący fakt, że choć w zespole SAFS nie brakowało konfliktów ambicjonalnych, to nie znajdujemy świadectw bądź wspomnień mówiących o upokarzającej i moralnie degradującej walce politycznej pomiędzy pracownikami studia. Maoistowski postulat integracji praktyki i teorii przekładał się na rekonfigurację zachowań zbiorowości w zakładach pracy, uniwersytetach, rodzinach, często prowadząc do sytuacji traumatycznych. Przykład SAFS ukazuje inną historię życia i twórczości w warunkach dyktatury, tj. mikro-historię peryferiów produkcji kultury, gdzie artyści zachowywali godność nie poprzez radykalne, spektakularne dzieła, gesty i deklaracje, ale przez wspólny wysiłek rozwijania technik i estetyk sztuki, od której nikt nie oczekiwał niczego innego niż wytworzenia atrakcyjnych form dla działań indoktrynacyjnych i propagandowych.

Imaginaria tworzone przez szanghajskich animatorów przesycone są symboliką i poetyką maoistowskiej sztuki propagandowej, narracje kopiuje znaczenia i schematy rozwoju fabularnego wypracowanego w obrębie innych sztuk (np. malarstwa, opery), ale też i w porozumieniu z przywódcami sprawującymi opiekę i kontrolę nad aparatem produkcji. Chińscy ministrowie kultury,

jak np. Xia Yan czy Chen Huangmei, ale przede wszystkim Premier Zhou Enlai, jeżeli nawet nie byli bezpośrednio zaangażowani w działalność studia w Szanghaju, to swoimi decyzjami wpływali na akceptowane i realizowane przez podwładnych Te Weia rozwiązania artystyczne. W tym spostrzeżeniu zawiera się zasadniczy paradoks, który determinuje wszelkie interpretacje i wartościowanie chińskiej sztuki maoistowskiej, a także wpływa na charakter post-maoistowskiej ekspresji. Tak jak postać Zhou Enlaia jawi się jako ambiwalentna, z gruntu tragiczna, bowiem rozdarta pomiędzy lojalnością wobec doktryny (władzy i prawa), a potrzebą ocalenia ludzi i dziedzictwa kulturowego nie mieszczących się w ramach dogmatu, tak chińska produkcja kultury (masowa, lecz nie komercyjna) okazuje się aparatem wewnątrznie popękanym, generującym zunifikowane wzorce identyfikacji, a jednocześnie dążącym do wyzwolenia twórczej subiektywności.

Przy wszystkich swych ograniczeniach, klasyczna chińska animacja również przejawia tę specyficzną dwoistość. Z jednej strony w badanym korpusie obserwujemy bowiem nierzadko przerażające w swej dosadności egzemplifikacje maoistowskiego radykalizmu (filmy lalkowe You Leia), z drugiej zaś, już tylko przy pomocy analizy narratologicznej, badacz może argumentować przekonanie o eskapizmie, sprzecznym z zasadą klarowności światopoglądowej, obecnym choćby w najznamienitszym „skarbie” okresu klasycznego, tj. filmie *Zamęt w niebie* Wana Laiminga. Sprzeczności ujawniają się też w toku analizy procesu konsolidacji konceptu „stylu narodowego (*minzu*)” wokół malarskiej animacji tuszu i wody jako specyficznej formy eksperymentalnej. Ale też i animacja lat osiemdziesiątych manifestuje pewną dwoistość ideologiczną – twórcy bliscy artystycznie „reformatorowi” języka filmu animowanego, A Da, przecież w zgodzie z założeniami doktryny sięgali po tematy współczesne, bliskie życiu i rzeczywistości ludu. Animacja, w której wyzwolone zostają jakości anegdoty, absurdalności skojarzeń i atrakcyjności transformacji, okazuje się jednak narzędziem działającym niczym „krzywe zwierciadło”. Lud okresu otwarcia i reform to społeczeństwo konsumpcyjne, groteskowe tak w zbiorowym, ślepym pędzie ku nowości, jak i egoistycznej, utowarowionej alienacji.

W szerokim sensie to treści kulturowe poddawane zideologizowanej pracy przeformułowania stanowią o tendencjach występujących w chińskiej produkcji animowanej, mowa tu o tradycyjnej ekspresji wizualnej, performatywnej i literackiej, ale także mitach założycielskich Nowych Chin. W sensie węższym w tej specyficznej tkance produkcji kultury odnajdywane są trendy przyczyniające się do autonomizacji medium animacji filmowej, transponujące narzędzie masowej mobilizacji i dziecięcej rozrywki w rejestr sztuki. Można powiedzieć, że na przestrzeni XX wieku, w chińskim monolicie radykalnej propagandy, film animowany czynił zarówno subtelne wyłomy dywersyfikujące metody zideologizowanej pracy przeformułowania dziedzictwa, jak i

dążył do wytworzenia języka oraz imaginariów zdolnych komentować bieżące warunki społeczne w sposób niezagrażający egzystencji twórców. Celowość takich działań widzieć można dwojako: bądź jako stworzenie kulturowego „wentylu bezpieczeństwa” dla szerokiej publiczności, bądź jako wytworzenie „bezpiecznej przystani” dla filmowców i artystów poszukujących drogi ucieczki spod reżimu politycznej sfery publicznej i prywatnej. Klasyczna chińska animacja, często infantylna, technicznie ustępująca dokonaniom innych kinematografii, w późniejszym okresie też i wyraźnie niedofinansowana, byłaby więc wyjątkowym fenomenem, pozbawioną awangardowych aspiracji twórczością autoteliczną.

Na koniec warto dodać jeszcze jedną uwagę. Jako istotna gałąź przemysłu rozrywkowego, film animowany posiada znaczący status w obrębie współczesnego aparatu chińskiej produkcji kultury. Podczas gdy sen Zachodu o „końcu demokracji” zakończył się wraz z globalnym wzrostem tendencji populistycznych, w Chinach doszło do konsolidacji narracji geopolitycznych i nacjonalistycznych. Dziś – cztery dekady po proklamowaniu etapu otwarcia i reform przez Denga Xiaopinga, trzy dekady po masakrze na Placu Tiananmen, dwie dekady po powrocie Hong Kongu do Chin kontynentalnych oraz dziesięć lat po spektakularnym sukcesie Igrzysk Olimpijskich w Pekinie – to cywilizacja zachodnia próbuje określić swoje położenie na planszy zglobalizowanego rynku, rozwoju technologicznego i usieciowionych, wirtualnych interakcji komunikacyjnych. Chiny tymczasem prą do przodu, a masy społeczne z niezwykłą łatwością funkcjonują w wymiarze intermedialnej wizualności, aplikowanej we wszystkich aspektach życia codziennego. Animacja użytkowa jest „prozą” mediów społecznościowych, wirtualnych portfeli czy systemu „kredytu zaufania społecznego”³, podczas gdy animowane *blockbustery* opowiadające o nowych przygodach Małpiego Króla bądź *Nezhy* w imponujący sposób zdobywają chińskie *box-office*. Współczesna, zideologizowana praca przeformułowania dziedzictwa trwa, a przy pomocy narzędzi rynku kapitalistycznego coraz wyraźniejsza jest tendencja zastępowania modernizacji artystycznej, technologiczną. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Zhou Enlai „przećwiczył” użyteczność filmu animowanego jako narzędzia *soft-power*. Jakościowy skok technologiczny i komunikacyjny sprawia, że w tym zakresie możliwości chińskiej produkcji kultury znacząco się poszerzyły. Fakt, że chińskie kino, w tym film animowany, pozostaje w przeważającej mierze skoncentrowane „na sobie”, tj. na dylematach i dziedzictwie chińskiej kultury, jest dostrzegany przez producentów chińskich jako problem, dla którego należy znaleźć odpowiednio uniwersalizujące remedium.

3 *Social Credit System/ shehui xinyong tixi/ 社会信用体系*, ogólnochiński program oceny członków społeczeństwa, pilotowany od 2014 roku, planowo w 2020 roku ma objąć wszystkich obywateli Chin. Wartości przyznawane ocenianym jednostkom zależą zarówno od ich zachowań w przestrzeni publicznej (system współpracy z miejskim monitoringiem, rejestracją zachowań kierowców na drogach, itp.), on-line (zachowania w sieciach społecznościowych, serwisach zakupów przez internet, itp.), w relacjach z usługodawcami (banki, restauracje, itp.) oraz w relacjach z reprezentantami państwa (urzędy skarbowe, sądy, policja, itp.).

Słowo *xianchuan* (宣 传), niegdyś używane w kontekście działań rządowego departamentu propagandy, dziś oznacza promocję i upublicznianie⁴. W tym samym czasie obecność w obiegu festiwalowym chińskiej twórczości niezależnej znacząco wzbogaciła międzynarodowe słowniki wizualnej metaforyczności i subtelnej krytyki społecznej, które nieść może animacja artystyczna. Studiowanie klasycznej chińskiej animacji nie musi być więc akademicką odmianą uprawiania „sztuki dla sztuki”, ale procentującym w przyszłości przyczynkiem zbliżającym zachodnich odbiorców kultury do zrozumienia założeń ideologicznych i artystycznych trybu produkcji kultury, który, wytworzywszy długoterminową strategię i w sprzyjających warunkach finansowych, uczestniczy już w walce o globalną dominację symboliczną.

⁴ Zob. David Wolf, *Public Relations in China: Building and Defending your Brand in the PRC*, Palgrave Macmillan, London 2015, s. 46.

FILMOGRAFIA

FILMY ANALIZOWANE SZCZEGÓŁOWO

- *36 znaków/ 36 Characters/ Sanshiliu gezi/ 三十六个子*, 1984, reż. A Da/ 阿达
- *Bogini Nüwa ratuje niebo/ Goddess Nüwa Patches Up the Sky/ Nüwa butian/ 《女娲补天》*, 1985, reż. Qian Yunda (钱运达)
- *Dlaczego wrona jest czarna?/ Why the Crow Is Black?/ Wuya weishenme shi heide?/ 乌鸦为什么是黑的?*, 1955, reż. Qian Jiajun/ 钱家骏, Li Keruo/ 李克弱
- *Dzieciak z żelaza/ Little Iron Pillar the Boy/ Xiao tiezhu/ 《小铁柱》*, 1951, reż. Te Wei/ 特伟, Tadahito Mochinaga (Fang Ming/ / 方明)
- *Dzwonek jelenia/ (Lu ling/ 《鹿铃》*, 1982, reż. Tang Cheng/ 唐澄, Wu Qiang/ 邬强
- *Jedna noc w galerii/ One Night in an Art Gallery/ Hualang yiye/ 《画廊一夜》*, 1978, reż. A Da/ 阿达, Lin Wenxiao/ 林文肖
- *Kijanki szukają mamy/ Where Is Mama? lub Little Tadepoles Looking for Mama/ Xiao kedou zhao mama/ 《小蝌蚪找妈妈》*, 1960, reż. Te Wei/ 特伟, Qian Jiajun/ 钱家骏, Tang Cheng/ 唐澄
- *Kładka/ The Plank Bridge/ Du mu qiao/ 《独木桥》*, 1988, reż. Wang Schuchen/ 王树忱
- *Kogut pieje o północy/ Rooster Crows at Midnight/ Banye ji jiao/ 《半夜鸡叫》*, 1964, reż. You Lei/ 尤磊
- *Lis i myśliwy/ The Fox and the Hunter/ Huli dalieren/ 《狐狸打猎人》*, 1978, reż. Hu Xionghua/ 胡雄华
- *Magiczny pędzel/ Magic Brush/ Shenbi/ 《神笔》*, 1955, reż. Jin Xi/ 靳夕
- *Mała Ósma Armia (1973, Xiao balu/ 《小八路》*, reż. You Lei/ 尤磊
- *Malpy łowią księżyc/ Monkeys Fishing for the Moon/ Houzi lao yue/ 《猴子捞月》*, 1981, reż. Zhou Keqin/ 周克勤
- *Melodia obrazu/ Melody of Vision lub Songs of Painting/ Hua de ge/ 《画的歌》*, 1983, reż. A Da/ 阿达
- *Most Czerwonej Armii/ Red Army Bridge/ Hongjun qiao/ 《红军桥》*, 1964, reż. Qian Yunda/ 钱运达

- *Nowy dzwonek/ The New Doorbell/ Xinzhuang de menling/ 《新装的门铃》*, 1986, reż. A Da/ 阿达, Ma Kexuan/ 马克宣
- *Pasterz i flet/ Cowherd and his Flute/ Mudi/ 《牧笛》*, 1963, reż. Te Wei/ 特伟, Qian Jiajun/ 钱家骏
- *Picasso i jego byk/ Picasso and his Bull/ Bijiasuo yu gongwu/ 《毕加索与公牛》*, 1988, reż. Jin Shi/ 金石
- *Sen cesarza/ The Emperor's Dream/ Huangdi meng/ 《皇帝梦》*, 1947, reż. Chen Bo'er/ 陈波儿
- *Super mydło/ Super Soap/ Chaoji feizao/ 《超级肥皂》*, 1986, reż. A Da/ 阿达
- *Trzech mnichów/ Three Monks/ Sange he shang/ 《三个和尚》*, 1980, reż. A Da/ 阿达
- *Uczucia z gór i wody/ Feelings from Mountains and Water/ Shanshui qing/ 《山水情》*, 1988, reż. Te Wei/ 特伟, Yan Shanchun/ 阎善春, Ma Kexuan/ 马克宣
- *Walka bekasa z małżem/ Snipe-Clam Grapple/ Yu bang xiang zhang/ 《鹬蚌相争》*, 1983, reż. Hu Jinqing/ 胡进庆
- *Wariacje przeliczania/ Academy Leader Variations*, 1987, kolektyw
- *Wędrowki Sanmao/ Wanderings of Sanmao/ Sanmao liulangji/ 《三毛流浪记》*, 1958, reż. Zhang Chaoqun/ 章超群
- *Wysoka kobieta i niski mężczyzna/ The Tall Woman and Short Husband/ Gao nuren he ai zahngfu/ 《高女人和矮丈夫》*, 1989, reż. Hu Yihong/ 胡依红
- *Zamęt w niebie/ Havoc in Heaven lub Uproar in Heaven/ Da nao tian gong/ 《大闹天宫》*, 1961-1964, reż. Wan Laiming/ 万籁鸣
- *Zarozumiały general/ The Conceited General/ Jiao'ao de jiangjun/ 《骄傲的将军》*, 1956, reż. Te Wei/ 特伟
- *Zhu Bajie je melona/ Zhu Bajie Eats Watermelon/ Zhu Bajie chi xigua/ 《猪八戒吃西瓜》*, 1958, reż. Wan Guchan/ 万古蟾, Hu Jinqing/ 胡进庆
- *Złota muszla/ Golden Conch/ Jinse de hailuo/ 《金色的海螺》*, 1963, reż. Wan Guchan/ 万古蟾, Qian Yunda/ 钱运达

FILMY ANIMOWANE PRZYWOŁYWANE KONTEKSTOWO

filmy chińskie

- *Braciszkwowie z tykwy/ Calabash Brothers/ Hulu xiongdi/ 《葫芦兄弟》*, 1982, serial

- **Czarny kogut/ The Black Rooster/ Hei gongji/ 《黑公鸡》**, 1980, reż. Pu Jiaying (蒲家祥)
- **Dobrzy przyjaciele/ Good Friends/ Hao pengyou/ 《好朋友》**, 1954, reż. Te Wei/ 特伟
- **Dziecko ognia/ Child of Fire/ Huo tong/ 《火童》**, 1984, reż. Wang Borong/ 王柏荣
- **Dziennik Xiao Lina/ Xiao Lin's Diary/ Xiao Lin riji/ 《小林日记》**, 1965, reż. Hu Jinqing/ 胡进庆
- **Effendi/ Afanti/ 《阿凡》**, 1979-80, serial
- **Goląbek pokoju/ Peace Pigeon/ Hepingge/ 《和平哥》**, 1950, reż. Tao Jin/ 陶金
- **Grzybobranie/ Mushroom Picking/ Cai mogu/ 《采蘑菇》**, 1953, reż. Te Wei/ 特伟
- **Have a Nice Day/ Hao jile/ 《好极了》**, 2017, reż. Liu Jian
- **Heroiczne siostry ze stepu/ Little Sisters of Grassland/ Caoyuan yingxiong xiao jiemei/ 《草原英雄小姊妹》**, 1964, reż. Tang Cheng/ 唐澄, Qian Yunda/ 钱运达
- **Historia wielkiego wiosła/ The Story of a Big Oar/ Dalu de gushi/ 《大櫓的故事》**, 1976, reż. You Lei/ 尤磊
- **Jeleń o dziewięciu kolorach/ Deer of nine colors/ Jiuse lu/ 《九色鹿》**, 1981, reż. Qian Jiajun/ 钱家骏, Dai Tielang/ 戴铁郎
- **Kampania tępienia wróbli/ The Great Sparrow Campaign/ Da maque/ 《打麻雀》**, 1958, reż. You Lei/ 尤磊
- **Kartki na ziarno/ Grain Coupon/ Shuangjiang/ 《霜降》**, 2011, reż. Chen Xi/ 陈曦, An Xu/ 安旭
- **Komendant Li i trudna lekcja brygady kuchennej/ Chief Li Challenges the Cookhouse Squad/ Li kezhang qiao nan chuishi ban/ 《李科长巧难炊事班》**, 1965, reż. You Lei/ 尤磊
- **Król Małp pokonuje Demona Zła/ Monkey King Conquers Evil Demon/ Jinhou xiang yao/ 《金猴降妖》**, 1985, reż. Te Wei/ 特伟, Yan Dingxian/ 严定宪, Lin Wenxiao/ 林文肖
- **Król Małp: Zamęt w niebie/ Uproar in Heaven/ Da nao tian gong/ 《大闹天宫》**, 2012, reż. Su Da/ 速达, Chen Zhihong/ 陈志宏
- **Księżniczka Żelaznego Wachlarza/ The Princess Iron Fan/ Tie shan gongzhu/ 《铁扇公主》** 1941, reż. Wan Laiming/ 万籁鸣, Wan Guchan/ 万古蟾
- **Legenda o Płonącej Górze/ Flaming Mountain Legend/ Huo yan shan/ 《火焰山》**, 1958, reż. Jin Xi/ 靳夕
- **Legenda tajemniczej księgi/ The Legend of a Sealed Book/ Tianshu qitan/ 《天书奇谈》**, 1983, reż. Wang Shuchen/ 王树忱
- **Łuk i strzały/ Bow and Arrow/ Dai xiang de gongjian/ 《带响的弓箭》**, 1974, reż. Hu Jinqing/ 胡进庆
- **Mali wartownicy Morza Wschodniochińskiego/ Little Sentinel of East China Sea/ Donghai xiao shaobing/ 《东海小哨兵》**, 1973, reż. Hu Xionghua/ 胡雄华
- **Mały bohater znad trzciny/ Reed hero/ Ludang xiao yingxiong/ 《芦荡小英雄》**, 1977, reż. Hu Xionghua/ 胡雄华, Zhou Keqin/ 周克勤
- **Mały trębacz/ Little Trumpeter/ Xiaohaoshou/ 《小号手》**, 1973, reż. Wang Shuchen/ 王树忱, Yan Dingxian/ 严定宪
- **Mądre kaczątko/ The Clever Ducklings/ Congming de yazi/ 《聪明的鸭子》**, 1960, reż. Yu Zheguang/ 虞哲光
- **Motyli zdroj/ Butterfly Springs/ Hu die quan/ 《蝴蝶泉》**, 1983, reż. A Da/ 徐景达, Chang Guangxi/ 常光希
- **Nezha pokonuje Króla Smoków/ Nezha Conquers Dragon King/ Nezha nao hai/ 《哪吒闹**

- 海》, 1979, reż. Wang Shuchen/ 王树忱, Yan Dingxian/ 严定宪, Ma Kexuan/ 马克宣, A Da/ 阿达
- **Orchidea/ The Orchid Flower/ Lan huahua/ 《兰花花》**, 1989, reż. Li Geng/ 李耕, prod. BSEFS
 - **Pan Dongguo/ Mr Dongguo/ Dongguo xiansheng/ 《东郭先生》**, 1955, reż. Yan Zheguang/ 虞哲光, Xu Bingduo/ 许秉铎
 - **Pan Nan Guo/ Mr. Nan Guo/ 《南郭先生》**, 1981, reż. Qian Jiaying/ 钱家骅
 - **Pastuszek/ A Shepherd Boy/ MUYANG shaonian/ 《牧羊少年》**, 1960, reż. You Lei/ 尤磊
 - **Pawia Królowa/ Princess Peacock/ Kong Que Gong Zhu/ 《孔雀公主》**, 1963, reż. Jin Xi/ 靳夕
 - **Pewne działania, które nie zostały jeszcze zdefiniowane w rewolucji/ Some Actions Which Haven't Been Defined Yet in Revolution**, 2011, reż. Sun Xun/ 孙逊
 - **Po szkole/ After School/ Fangxue yihou/ 《放学以后》**, 1972, reż. kolektyw
 - **Pościg za łatwą zwierzyną/ Go After an Easy Prey/ Wengzhongzhuobie/ 《瓮中捉鳖》**, 1949, reż. Chen Bo'er/ 陈波儿
 - **Przez Górę Małp/ Pass over the Monkey Mountain/ Guohoushan/ 《过猴山》**, 1958, reż. Wang Shuchen/ 王树忱
 - **Recycled**, 2012, reż. Lei Lei/ 雷磊, Thomas Sauvin
 - **Sieć/ A Net/ Wang/ 《网》**, 1985, reż. Yan Shanchun/ 阎善春
 - **Strach na wróble/ The Straw Man/ Cao ren/ 《草人》**, 1985, reż. Hu Jinqing/ 胡进庆
 - **Sztuka lalkarska/ Hand Puppetry/ Zhangzhong xi/ 《掌中戏》**, reż. Zhang Chaoqun/ 章超群, Yan Zheguang (虞哲光)
 - **Walka kogutów/ Cockfight/ Douji/ 《斗鸡》**, 1988, reż. Hu Jinqing/ 胡进庆
 - **Wędrowni Sanmao/ The Wanderings of Sanmao/ Sanmao liuliang ji/ 《三毛流浪记》**, 1984, serial

filmy spoza ChRL

- **Alakazam The Great/ Saiyuki/ さいゆうき**, 1960, reż. Taiji Yabushita, Daisaku Shirakawa, Japonia
- **Arie Preriae**, 1949, reż. Jiří Trnka, Czechosłowacja
- **Ciekawość/ Znatizelja**, 1966, reż. Borivoj Dovniković Bordo, Jugosławia
- **Chiny w ogniu (Ręce precz od Chin)/ (Kitaj w ognie (ruki procz ot Kitaja!)/ Kumaй в огне (руки прочь от Кумая!)**, 1925, reż. Zenon Komisarenko, Jurij Merkulow, Nikołaj Chodatajew, Związek Radziecki
- **Cudzy głos/ Chuzhoy golos**, 1949, reż. Ivan Ivanov-Vano, Związek Radziecki
- **Dobry wojak Szejek/ Dobrý voják Švejk**, 1955, reż. Jiří Trnka, Czechosłowacja
- **Dragon Ball/ Doragon Boru/ ドラゴンボール**, 1986-1989, prod. Toei Animation, Fuji TV, serial, Japonia
- **Droga do sąsiada/ Put k susjedu**, 1982, reż. Nedeljko Dragić, Jugosławia
- **Fire Ball/ Hong hai'er dahua huoyan shan/ 红孩儿大话火焰山**, 2005, reż. Wang T'ung, Tajwan
- **Mały staw przy wielkim murze/ A Little Pond by the Great Wall/ Malen'kij prud u podnogija Velikoj Steny**, 2012, reż. Dmitri Geller, Rosja/ Chiny
- **Międzyplanetarna rewolucja/ Mieżplanietnaja riwolucyja/ Межпланетная революция**, 1924, reż. Zenon Komisarenko, Jurij Merkulow, Nikołaj Chodatajew, Związek Radziecki
- **Ryby, pływacy. łodzie/ Fishes, swimmers. Boats**, 2017, reż. Dmitri Geller, Rosja

- *Satiemania*, reż. Zdenko Gašparović, 1979, Jugosławia
- *Słowik cesarza/ Císa ův slavík*, 1949, reż. Jiří Trnka, Czechosłowacja
- *Surogat*, reż. Dušan Vukotić, 1961, Jugosławia
- *Tango*, 1980, reż. Zbigniew Rybczyński, Polska
- *Widziałem, jak myszy grzebały kota/ I Saw Mice Burying a Cat*, 2011, reż. Dmitri Geller, Rosja/ Chiny
- *Wymiary dialogu/ Možnosti dialogu*, reż. Jan Švankmajer, 1982, Czechosłowacja

FILMY AKTORSKIE I DOKUMENTALNE PRZYWOŁYWANE KONTEKSTOWO

- *800 herosów/ 800 Heroes/ Babai zhanshi/ 《八百壯士》*, 1938, reż. Ying Yunwei (应云卫)
- *Chinese Odyssey Part One: Pandora's Box, A/ Xiyou ji di yibai ling yihui zhi yueguang bao he/ 《西游记 第一百零一回之月光宝盒》*, 1995, reż. Jeffrey Lau
- *Chinese Odyssey Part Two: Cinderella, A/ Xiyou ji da jieju zhi xian lu qi yuan/ 《西游记大结局之仙履奇缘》*, 1995, reż. Jeffrey Lau
- *Chinese Odyssey Part Three, A/ Dahua xiyou 3/ 《大话西游3》*, 2016, reż. Jeffrey Lau
- *Chiny/ Chung kuo*, 1972, reż. Michelangelo Antonioni, Włochy
- *Dwie siostry/ Two Stage Sisters/ Wutai jiemei/ 《舞台姐妹》*, 1964, reż. Xie Jin/ 谢晋
- *Dziewczyna o białych włosach/ White-Haired Girl/ Bai mao nü/ 《白毛女》*, 1950, reż. Wang Bin/ 王滨, Shui Hua/ 水华
- *Historia Zhou Enlaia/ The Story of Zhou Enlai/ Zhou Enlai de si ge zhouye/ 《周恩来的四个昼夜》*, 2013, reż. Chen Li/ 陈力
- *Jean-Michel Jarre: The China Concerts*, 1982, reż. Andrew Piddington, prod. Central Independent Television, Wielka Brytania
- *Małpi Król 1-3/ Xiyou ji da nao tian gong/ 《西游记大闹天宫》*, 2014-2016, reż. Pou-soi Cheang, ChRL/ Hong Kong/ USA
- *Młodość/ On Youth/ Qingchun xian/ 《青春线》*, 1934, reż. Yao Sufeng (姚苏凤)
- *Nieznane przyjemności/ Ren xiao yao/ 《任逍遥》*, 2002, reż. Jia Zhangke
- *Noworoczna ofiara/ New Year's Sacrifice Zhu fu/ 《祝福》*, 1956, reż. Hu Sang/ 桑弧
- *Przedwiośnie w lutym/ Early Spring in February/ Zaochun eryue/ 《早春二月》*, 1964, reż. Xie Tieli/ 谢铁骊
- *Rewolucyjna rodzina/ A Revolutionary Family/ Geming jiating, 《革命家庭》*, 1961, reż. Shui Hua/ 水华
- *Rewolucjoniści/ Revolutionaries/ Shengsi tongxin/ 《生死同心》* 1936, reż. Ying Yunwei (应云卫)
- *Nowe legendy o Małpim Królu/ The New Legends of Monkey King*, 2018-dziś, prod. Netflix, serial, Australia
- *Tao i Li/ Plunder of Peach and Plum/ Taoli jie/ 《桃李劫》*, 1934, reż. Ying Yunwei (应云卫)
- *Wan Brothers and Havoc in Heaven/ Wan xiongdi he Danao tian gong/ 《万兄弟和“大闹天宫”》*, 2004, prod. SAFS
- *Wędrownka na Zachód/ Xiyou ji, 《西遊記》*, 2013, reż. Tsai Ming-liang, Tajwan
- *Życie Wu Xuna/ The Life of Wu Xun/ Wu Xun Zhuan/ 《武训传》*, 1951, reż. Sun Yu (孙瑜)

SPIS ILUSTRACJI

Fig.1 Kadr z filmu *Kartki na ziarno*, reż. Chen Xi, An Xu

Fig. 2 Sun Xun, „Nie jesteśmy już politycznymi zabawkami”, [w:] *Republic of Jing Bang*, dz. cyt.

Fig. 3 Kadr z filmu *Recycled*, reż. Lei Lei, Thomas Sauvin

Fig. 4 Polsko-chińskie relacje kinematograficzne: scenarzysta Ju Min i dyrektor Lo Chin Ju w redakcji "Filmu", 1950 rok

Fig.I.1 Na., „Typowy Chińczyk”, [w:] „Modern Sketch” 1937

Fig.I.2 Liao Bingxiong, „Profesorski posiłek”, 1945

Fig.I.3 Ye Qianyu, „Nowe fronty walki?”, „Shidai manhua”, lata trzydzieste

Fig.I.4 Zhang Guangyu, „Degeneracja”, „Shanghai Sketch”, 23.11.1929

Fig.I.5 Gao Longsheng, „Zjednoczeni”, „Yuebao”, 15. 03. 1937

Fig.I.6 Ye Qianyu, „Sekret bogacenia się”, „Modern Sketch”, luty 1934

Fig.I.7 Wang Zhu, „Ilustrowana biografia dziecięcej prostytutki”, „Modern Sketch” 1934-37

Fig.I.8 Ye Qianyu, „Kwiat społeczeństwa”, „Shanghai Sketch” 11. 08. 1928

Fig.I.9 Liu Xinquan, „Zachodni wiatr przeraża Wschód”, lata trzydzieste

Fig.I.10 Chen Juanyin, „Patrząc na wschód słońca nad Morzem Wschodnio-chińskim”, "Modern Sketch" 1936

Fig.I.11 Zhang Ding, „Ofiary głodu leżą martw w dziczy (sceny z centralnego Syczuanu)”, „Modern Sketch”, 04. 1934

Fig.I.12 Li Keran, „Zawody w zabijaniu”, „Wenyi zhendi”, 01. 01. 1939

Fig.I.13 Feng Zikai, „Bombardowanie”, 1937

Fig.I.14 Chen Yanqiao, „Nasza awangarda”, „Resistance Sketch” 1938, nr 3 (luty)

Fig.I.15 Li Hua, „Skowane Chiny zawyły”, [w:] „Resistance Sketch” 1938, nr 3 (luty)

Fig.I.16 Fotos z *lianhuanhua* „Kogut pieje o północy”, Foreign Language Press, Peking 1973

Fig.I.17 Zastosowanie efektu spojrzenia *liangxiang* (*liangxiang gaze*) w *Małej Ósmej Armii*

Fig.I.18 Liu Chunhua, „Przewodniczący Mao w drodze do Anyuan”, 1968

Fig.II.1 Kolektyw, „Bohaterowie naszych czasów”, 1960
Fig.II.2 Te Wei, „Masy zbudują mur nie do pokonania”, „Jiuwang manhua”, nr 8, 25. 10. 1937
Fig.II.3 Kadr z filmu *Zarozumiały generał*
Fig.II.4 Qi Baishi, „Żaby skrzeczące wzdłuż całego strumienia”, 1951
Fig.II.5 Kadr z filmu *Kijanki szukają mamy*
Fig.II.6 Li Keran, fragment obrazu „Pięć wodnych bawołów”, 1962
Fig.II.7 Kadr z filmu *Pasterz i flet*
Fig.II.9 Kadr z filmu *Uczucia z gór i wody*
Fig.II.10 Te Wei, fotografia z archiwum Annecy
Fig.II.11 *Most Czerwonej Armii*, wycinanka na celuloidach, materiał z archiwum Annecy
Fig.II.12 Kadr z filmu *Dlaczego wrona jest czarna?*
Fig.II.13 Kadr z filmu *Złota muszla*

Fig.III.1 Wan Laiming, materiał z archiwum Annecy
Fig.III.2 Bracia Wan: Guchan, Laiming, Chaochen, materiał z archiwum Annecy
Fig.III.3 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: „małpia maska”
Fig.III.4 Kadr z filmu *Księżniczka Żelaznego Wachlarza*: wpływy estetyki Fleischerowskiej na twórczość braci Wan
Fig.III.5: Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: karykaturalna postać Nefrytowego Cesarza
Fig.III.6: Zhang Guangyu, panel z „Komiksowej Wędrowki na Zachód”: Małpi Król spotyka Napoleona
Fig.III.7 Duan Xiaoxuan
Fig.III.8 Tang Cheng
Fig.III.9 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: Sun Wukong – wcielenie ludu
Fig.III.10 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: narodziny Króla Małp
Fig.III.11 Matryca typologiczno-transformacyjna segmentu 1.1 „Broń”
Fig.III.12 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: Król Małp pokonany
Fig.III.13a Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: scena zbiorowa (niebo)
Fig.III.13b Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: scena zbiorowa (Góra Kwiatów i Owoców)
Fig.III.14a Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: bitwa (1961)
Fig.III.14b Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: bitwa (1964)
Fig.III.15 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: przepędzenie Nefrytowego Cesarza
Fig.III.16 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: pijaństwo

Fig.III.17 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: pigułki nieśmiertelności

Fig.IV.1 Kadr z filmu *Jedna noc w galerii*

Fig.IV.2 Kadr z filmu *Bogini Nüwa ratuje niebo*: bogini i jej „córki”

Fig.IV.3 Kadr z filmu *Bogini Nüwa ratuje niebo*: poświęcenie się bogini

Fig.IV.4 Huang Yongping, „Historia chińskiego malarstwa i historia zachodniej sztuki współczesnej wyprana w pralce w dwie minuty”, 1987/1993

Fig.IV.5 Cheng Conglin, „Śnieg pewnego dnia pewnego miesiąca 1968”, 1979

Fig.IV.6 Luo Zhonglin, „Ojciec”, 1979

Fig.IV.7 Kadr z filmu *Picasso i jego byk*: twarze Picassa

Fig.IV.8 Kadr z filmu *Picasso i jego byk*: „byk nr 11” jako animowana, kolorowana linia

Fig.IV.9 Kadr z filmu *Picasso i jego byk*: „byk nr 11” vs. „byk nr 1”

Fig.IV.10 *Trzech mnichów* (storyboard)

Fig.IV.11 A Da, materiał z archiwum Animafest Zagreb

Fig.IV.12 Kadr z filmu *Trzech mnichów*: postaci

Fig.IV.13 Kadr z filmu *Trzech mnichów*: zabicie myszy

Fig.IV.14 A Da i jego współpracownicy

Fig.IV.15 Kadr z filmu *Trzech mnichów*: wyjście postaci poza kadr

Fig.IV.16 Kadr z filmu *Super mydło*: dwa orszaki

Fig.IV.17 Kadr z filmu *Nowy dzwonek*: statyczny punkt widzenia

Fig.IV.18 Kadr z filmu *Nowy dzwonek*: „walka rąk”

Fig.IV.19 Kadr z filmu *Kładka*: nowatorskie metody wprowadzenia postaci w filmie dziecięcym

Fig.IV.20 Kadr z filmu *Małpy łowią księżyc*

Fig.IV.21 Mao Zedong i Richard Nixon, 1972 rok

Fig.IV.22 Mao Zedong i Richard Nixon, 1976 rok

Fig.IV.23 A Da podczas warsztatów w 1983, materiał z archiwum Anecy

Fig.IV.24a,b,c,d Klisze z filmu *Melodia obrazu*, materiał z archiwum Anecy

Fig.IV.25 Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, 3.5.1985, materiał z archiwum Anecy

Fig.IV.26 Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, 20.9.1984, materiał z archiwum Anecy

Fig.IV.27 Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, 22.3.1985, materiał z archiwum Anecy

Fig.IV.28 Kadr z filmu *Lis i myśliwy*

Fig.IV.29 A Da podczas pokazu w roku 1986, materiał z archiwum Animafest Zagreb

Fig.IV.30 Notatka A Da w biuletynie „Animafest 1986”, materiał z archiwum Animafest Zagreb

Fig.IV.31 Kadr z filmu *Academy Leader Variations*: segment chiński

Fig.IV.32 Notatka o Yanie Dingxianie z katalogu Animafest 1988

BIBLIOGRAFIA

KSIĄŻKI

- A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Julia F. Andrews, Kuiyi Shen [red.], Guggenheim Museum Publications, New York 1998.
- A Companion to Chinese Art*, Martin J. Powers, Katherine R. Tsiang [red.], Wiley Blackwell, Malden, Oxford 2016.
- A Companion to Chinese Cinema*, Zhang Yingjin [red.], John Wiley Blackwell, Malden, Oxford 2012.
- Altman, Rick, *A Theory of Narrative*, Columbia University Press, New York 2008.
- American Visual Cultures*, David Holloway, John Beck [red.], Continuum, London 2005.
- Anderson, Benedict R., *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London, New York 1983.
- Andrews, Julia F., *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1994.
- Animated Landscapes. History, Form and Function*, Chris Pallant [red.], Bloomsbury Academic, London, New York 2015.
- Animation in Asia and the Pacific*, John A. Lent [red.], Indiana University Press, John Libbey Publishing, Bloomington, Eastleigh 2001.
- Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, red. Ying Zhu, Stanley Rosen [red.], Hongkong University Press, Hong Kong 2010.
- Asian Popular Culture*, John A. Lent [red.], Westview Press, Boulders 1995.
- Azkin, Benjamin, *State and Nation*, Hutchinson, London 1964.
- Bandung Revisited: The Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order*, See Seng Tan, Amitav Acharya [red.], Nus Press Singapore, Singapore 2008.
- Barmé, Geremie R., *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, Columbia University Press, New York 2000.
- Bendazzi, Giannalberto, *Animation: A World History. Vol. 1-3*, CRC Press, Boca Raton 2016.
- Bendazzi, Giannalberto, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, tłum. Anna Taraboletti-Segre, Indiana University Press, John Libbey Press, Bloomington, London 1994.
- Berry, Chris, *Postsocialist Cinema in Post-Mao China. The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*, Routledge, New York, London 2004.
- Berry, Christopher J., Farquhar, Mary Ann, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York 2006.
- Bevan, Paul, *A Modern Miscellany: Shanghai Cartoon Artists, Shao Xunmei's Circle, and the Travels of Jack Chen, 1926-1938*, Brill, Leiden, Boston, 2015.
- Bonds, Alexandra B., *Beijing Opera Costumes. The Visual Communication of Character and Culture*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2008.
- Bosma, Peter, *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives (Short Cuts)*, Columbia University Press, New York 2015.
- Cantlie, James, Jones, C. Sheridan, *Sun Yat-sen and the Awakening of China*, Fleming H. Ravell Company, London, Edinburgh 1912.
- Cahiers du Cinéma". Volume 3 1969-1972. The Politics of Representation. An anthology from „Cahiers du Cinéma” nos 210-239, March 1969-June 1972*, Nick Browne [red.], Routledge, London 1996.
- Chao, Shunqing, *Study of Comparative Literature*, Sichuan University Press, Chengdu 2005.
- Chen, Fan Pen Li, *Marionette Plays from Northern China*, State University of New York Press, New York 2017.
- China: A Cultural and Historical Dictionary*, Michael Dillon [red.], Routledge, Oxon, New York 2013.
- China's Cultural Revolution, 1966-1969: Not a Dinner Party*, Michael Schoenhals [red.], M.E. Sharpe, Armonk, New York 1996
- China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives (Asia/Pacific/Perspectives)*, Woei Lien Chong [red.], Rowman & Littlefield Publishers, Boulder 2002.
- Chinese Film Theory: A Guide to the New Era*, Xia Hong, Hou Jianping, George S. Semsel [red.], Praeger, New York 1990.
- Chinese Narrative. Critical and Theoretical Essays*, Andrew H. Plaks [red.], Princeton University Press, Princeton 1977.
- Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, Sheldon H. Lu, Emily Yueh-yu Yeh [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 2005.
- Chow, Tse-tsung, *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*, Harvard University Press, Cambridge 1960.

- Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Zhang Yingjin [red.], Stanford University Press, Stanford 1999.
- Clark, Paul, *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Clements, Jonathan, *Anime. A History*, Bloomsbury Publishing, New York, London 2013.
- Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Jeffrey Ruoff [red.], St Andrews Film Studies, St Andrews 2012.
- Daubier, Jean, *A History of Chinese Cultural Revolution*, tłum. Richard Seaver, Vintage Books (Random House), New York, Toronto 1974.
- Dikötter, Frank, *The Cultural Revolution: A People's History, 1962—1976*, Bloomsbury Publishing, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney 2016.
- Dikötter, Frank, *Wielki głód. Tragiczne skutki polityki Mao 1958-1962*, tłum. Barbara Gadowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.
- Dittmer, Lowell, *Liu Shaoqi and the Chinese Cultural Revolution*, Routledge, London, New York 2015.
- Dudbridge, Glen, *The Hsi-yu chi: The Study of Antecedents to the Sixteenth Century Chinese Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1970.
- Dziak, Waldemar, Bayer, Jerzy, *Mao Zedong. Ontologia władzy*, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.
- Escarpit, Robert, *Sociology of Literature*, Lake Erie College Press University of Michigan, Lake Erie 1965.
- Estetyka chińska: antologia*, Adina Zemanek [red.], Universitas, Kraków 2007.
- Ethnic China. Identity, Assimilation and Resistance*, Li Xiaobing, Patrick Fuliang Shan [red.], Lenxington Books, London 2015.
- Fairbank, John King, *Historia Chin. Nowe spojrzenie*, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996.
- Fang, Jing Pei, *Symbols and Rebuses in Chinese Art. Figures, Bugs, Beasts and Flowers*, Ten Speed Press, Berkeley, Toronto 2004.
- Ferro, Marc, *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Film Festival Yearbooks*, Dina Iordanova [red.], St. Andrews Film Studies, St. Andrews 2009-2013.
- Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist [red.], Routledge, New York 2016.
- Film i historia. Antologia*, Iwona Kurz [red.], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*, Ellen Widmer, Te-wei Wang [red.], Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Fung, Edmund S. K., *The Intellectual Foundations of Chinese Modernity: Cultural and Political Thought in the Republican Era*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Gacek, Łukasz, *Chińskie elity polityczne w XX wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Gao, Wenqian, *Zhou Enlai: The Last Perfect Revolutionary*, tłum. Peter Rand, Lawrence R. Sullivan, Public Affairs, New York 2007.
- Gao, Jianping, *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*, „Acta Universitatis Upsaliensis. Aesthetica Upsaliensis 7”, Uppsala University, Uppsala 1996.
- Gao, Yu, *The Birth of Twentieth-Century Chinese Literature: Revolutions in Language, History and Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2018.
- Giesen, Rolf, *Chinese Animation. A History and Filmography 1922-2012*, McFarland&Company, Jefferson 2015.
- Goldman, Merle, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, Cambridge 1977.
- Góralczyk, Bogdan, *Wielki renesans. Chińska transformacja i jej konsekwencje*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2019.
- Gray, Jack, Cavendish, Patrick, *Chinese Communism in Crisis. Maoism and the Cultural Revolution*. Frederick A. Praeger Publishers, New York, Washington, London 1968.
- Greenblatt, Stephen, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Krystyna Kujawińska-Courtney [red., tłum.], Universitas, Kraków 2006.
- Guo, Chunming, *Handbook of Independent Animation*, Renmin University Press, Beijing 2015.
- Handbook on Ethnic China Minorities*, Zhang Xiaowei [red.], Edward Elgar Publishing, Cheltenham, Northampton 2016.
- Harbsmeier, Christoph, *The Cartoonist Feng Zikai*, Universitetsforlaget, Oslo 1984.
- Hawks, Shelley Drake, *The Art of Resistance: Painting by Candlelight in Mao's China*, University of Washington Press, Seattle, London 2017.
- Heirs to World Culture: Being Indonesian, 1950-1965*, Jennifer Lindsay, Maya H.T. Liem [red.], Brill, Leiden 2012.
- Hejzlar, Josef, *Chinese Watercolors*, tłum. Till Gottheinerova, Octopus, Artia, London, Prague 1978.

- Helman, Alicja, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Helman, Alicja, *Chen Kaige. Ścieżkami utraconego czasu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012.
- Helman, Alicja, *Nawiedzony przez obrazy. Twórczość filmowa Tiana Zhuangzhuanga*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Helman, Alicja, *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 1998.
- Huai, Bao (aka H. B. Dhawa), *Cross-Gender China. Across Yin-Yang, Across Cultures, and Beyond Jingju*, Routledge, Oxon, New York 2018.
- Hung, Chang-tai, *War and Popular Culture. Resistance in Modern China, 1937–1945*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1994.
- Hunter, Edward, *Brainwashing: The Story of Men Who Defied It*, Farrar, Straus and Cudahy, New York 1956.
- Illustrating Asia. Comics, Humour Magazines, and Picture Books*, John A. Lent [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 2011.
- Inter-Asia Cultural Studies. Vol. 6(1)*, Chen Kuan-Hsing, Chua Beng Huat [red.], Routledge, Oxford 2005.
- Interpreting China as a Regional and Global Power. Nationalism and Historical Consciousness in World Politics*, Bart Dessein [red.], Palgrave Macmillan, London 2014.
- James, Gregor A., *Marxism, China & Development: Reflections on Theory and Reality*, Transaction Publishers, New Brunswick, London 1999.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1981.
- Japan after 3/11: Global Perspectives on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown*, Pradyumna P. Karan, Unryu Suganuma [red.], University Press of Kentucky, Lexington 2016.
- Jasienica, Paweł, *Kraj nad Jangcy*, Jan Rowiński [wstęp], Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Jian, Guo, Song, Yongyi, Zhou, Yuan, *Historical Dictionary of the Cultural Revolution*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Toronto, Oxford 2006.
- Jin, Qiu, *The Culture of Power: The Lin Biao Incident in the Cultural Revolution*, Stanford University Press, 1999.
- Jin, Yong, Wang, Pingxing, *Arts in China*, tłum. Zhao Xiufu, China Intercontinental Press, Beijing 2007.
- Kampen, Thomas, *Mao Zedong, Zhou Enlai and the Evolution of the Chinese Communist Leadership*, Nordic Institute of Asian Studies, Copenhagen 2000.
- Kasarełło, Lidia, *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2000
- Key Papers on Chinese Economic History Up to 1949*, vol. 1, Michael Dillon [red.], Global Oriental, Kent 2008.
- Kissinger, Henry, *O Chinach*, tłum. Magdalena Komorowska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Kołakowski, Leszek, *Główne nurty marksizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Kołakowski, Leszek, *Obecność mitu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.
- Kołodko, Grzegorz, *Czy Chiny zbawią świat?*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2018.
- Köppel-Yang, Martina, *Semiotic Warfare. A Semiotic Analysis the Chinese Avant-Garde, 1979-1989*, timezone8, Hong Kong 2003.
- Król, Anna Izabella, *Chiny w latach 1898-1937 – między artystyczną tradycją a sztuką Zachodu*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa, Toruń 2016.
- Künstler, Mieczysław J., *Mitologia chińska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Kweku, Ampiah, *The Political and Moral Imperatives of the Bandung Conference of 1955. The Reactions of US, UK and Japan*, Global Oriental, Leeds 2009.
- LaCapra, Dominick, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithacka 2004.
- Larson, Wendy, *From Ah Q to Lei Feng: Freud and Revolutionary Spirit in 20th Century China*, Stanford University Press, Stanford 2008.
- Leibold, James, *Reconfiguring Chinese Nationalism: How the Qing Frontier and its Indigenes Became Chinese*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.
- Lent, John A., Xu, Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, Jackson 2017.
- Levenson, Joseph R., *Confucian China and Its Modern Fate: A Trilogy*, California University Press, Berkeley, Los Angeles 1968.
- Levenson, Joseph R., *Revolution and Cosmopolitanism. The Western Stage and the Chinese Stages*, University of California Press, Berkeley 1971.
- Leyda, Jay, *Dianying: Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press, Cambridge 1972.
- Li, Baochuan, *Wan Laiming Yanjiu/ 万籁鸣研究 [Studium o Wanie Laimingu]*, Sichuan meishu chubanshe, Chengdu 2016.

- Li, Xiaobing, *A History of the Modern Chinese Army*, The University Press of Kentucky, Lexington 2007.
- Li, Zehou, *The Chinese Aesthetic Tradition*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2010.
- Liangyou: *Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926–1945*, Paul G. Pickowicz, Kuiyi Shen, Yingjin Zhang [red.], Brill, Leiden, Boston 2013.
- Lifton, Robert Jay, *Thought Reform and the Psychology of Totalism. A Study of "Brainwashing" in China*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, London 1989.
- Liu, Xiaobo, *Nie mam wrogów*, tłum. Piotr Dubicki, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2017.
- Luo, Yuming, *A Concise History of Chinese Literature. Vol. 1*, tłum. Ye Yang, Brill, Leiden, Boston 2011.
- Macdonald, Sean, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016.
- Mackenzie, Donald A., *Myths of China and Japan*, The Gresham Publishing Company, London 1923.
- Mierzejewski, Dominik, Kowalski, Bartosz, *China's Selective Identities. State, Ideology and Culture*, Palgrave Macmillan, Singapore 2019.
- Mitchell, W. J., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1994.
- Mitter, Rana, *Gorzka rewolucja: Zmagania Chin z nowoczesnym światem*, tłum. Teresa Białogórska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008.
- New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchak, Ester Yau [red.], Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- On China's Cultural Transformation. Issues in Contemporary China's Thought and Culture*, Yu Keping [red.], Brill, Leiden 2015
- Pawłowski, Józef, *Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin. Wpływ tradycyjnej filozofii chińskiej na ideologię partii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Perry, Elizabeth J., *Anyuan: Mining China's Revolutionary Tradition*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2012.
- Peters, Richard, Li, Xiaobing, *Voices from the Korean War. Personal Stories of American, Korean and Chinese Soldiers*, The University Press of Kentucky, Lexington 2004.
- Pickowicz, Paul G., *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Rowman & Littlefield Publishers, Plymouth 2012.
- Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, Bonnie S. McDougall [red.], University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1984.
- Propaganda, Ideology, Animation, Twisted Dreams of History*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński [red.], Wydawnictwa AGH, Kraków 2019.
- Propp, Władimir, *Morfologia bajki magicznej*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2012.
- Purves, Barry J. C., *Stop Motion. Passion, Process and Performance*, Focal Press (Elsevier), Oxford 2008.
- Qian, Zhongshu, *Patchwork. Seven Essays on Art and Literature*, tłum. Duncan Campbell, Brill, Leiden, Boston 2014.
- Rea, Christopher, *The Age of Irreverence. A New History of Laughter in China*, University of California Press, Berkeley 2015.
- Reed, Christopher, *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*, UBC Press, Vancouver, Toronto 2004.
- Riley, Jo, *Chinese Theater and the Actor in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Roberts, Rosemary A., *Maoist Model Theater: The Semiotics of Gender and Sexuality in the Chinese Cultural Revolution (1966-1976)*, BRILL, Leiden, Boston 2010.
- Schafer, Edward H., *Pacing the Void: T'ang Approaches to the Stars*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1977.
- Schneider, Julia, *Nation and Ethnicity: Chinese Discourses on History, Historiography, and Nationalism (1900s-1920s)*, Brill, Leiden 2017.
- Schurmann, Franz, *Ideology and Organization in Communist China*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1968.
- Schwarcz, Vera, *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, University of California Press, Berkeley 1986.
- Shen, Zhihua, *Mao, Stalin and the Korean War: Trilateral communist relations in the 1950s*, tłum. Neil Silver, Routledge, London, New York 2012.
- Silbergeld, Jerome, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Reaktion Books, London 1999.

- Sitek, Ryszard, *Warszawska szkoła historii idei. Między historią a teraźniejszością*, Wydawnictwo „Scholar”, Warszawa 2000.
- Sitkiewicz, Paweł, *Małe wielkie kino*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Sitkiewicz, Paweł, *Polska szkoła animacji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Sullivan, Michael, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, University of Carolina Press, Berkeley 1996.
- Sullivan, Michael, *Modern Chinese Artists. A Bibliographical Dictionary*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2006.
- Sun, Hongmei, *Transforming Monkey: Adaptation and Representation of a Chinese Epic*, University of Washington Press, Seattle 2018.
- Sun, Shuyun, *The Long March. The True History of Communist China's Founding Myth*, Anchor Books, New York 2008.
- Sun, Tzu, *Sztuka wojny*, tłum. Dariusz Bakalarz, Wydawnictwo Helion, Warszawa 2004.
- Szmyt, Monika, *Współczesna sztuka chińska. Tradycja klasyczna, socrealizm, estetyka zachodnia*, Nomos, Kraków 2007.
- Tan, Ye, *Historical Dictionary of Chinese Theater*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Toronto, Plymouth 2008.
- Tang, Xiaobing, *Chinese Modern: The Heroic and the Quotidian*, Duke University Press, Durham, London 2000.
- Tang, Xiaobing, *Visual Culture in Contemporary China. Paradigms and Shifts*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Tao, Stephen, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- Taxton, Ralph A., *Catastrophe and Contention in Rural China. Mao's Great Leap Forward Famine and the Origins of the Righteous Resistance in Da Fo Village*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo 2008.
- Teiwes, Frederick C., Sun, Warren, *The End of the Maoist Era. Chinese Politics during the Twilight of the Cultural Revolution, 1972-1976*, M. E. Sharpe, Armonk, London 2007.
- Teng, Ssu-yü, Fairbank, John King, *China's Response to the West: A Documentary Survey, 1839-1923*, Harvard University Press, Cambridge 1979.
- Terrill, Ross, *Madame Mao: The White Boned Demon*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Terrill, Ross, *Mao. Biografia*, tłum. J. M. Głogoczowski, Iskry, Warszawa 2001.
- The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*, Milena Dolezelova-Velingerova, Oldrich Kral, Graham Sanders [red.], Harvard University Asia Center, Cambridge, London 2001.
- The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, Kam Louie [red.], Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- The Cambridge History of China. Vol. 12: The Republican China, 1912-1949, Part I*, Denis Twitchett, John K. Fairbank [red.], Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, Jonathan Auerbach, Russ Castronovo [red.], Oxford University Press, Oxford, New York 2013.
- The Modern Chinese State*, David Shambaugh [red.], University Cambridge Press, Cambridge 2000.
- The Routledge Research Companion to Electronic Music. Reaching out with Technology*, Routledge, New York 2018.
- Themes and Issues in Asian Cartooning: Cute, Cheap, Mad, and Sexy*, John A. Lent [red.], Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1999.
- Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Sheldon Hsiao-peng Lu [red.], University of Hawai'i Press, Honolulu 1997
- Valck, Marijke de, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- Visualising China 1845-1965*, Christian Henriot, Wen-hsin Yeh [red.], Brill, Leiden, Boston 2013.
- Vogel, Ezra F., *Deng Xiaoping and the Transformation of China*, Harvard University Press, Harvard 2013.
- Wagner, Rudolf G., *The Contemporary Chinese Historical Drama. Four Studies*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.
- Wang Zheng, *Finding Women in the State. A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China 1949-1964*, University of California Press, Oakland 2017.
- Wang, Tuo, *The Cultural Revolution and Overacting: Dynamics between Politics and Performance*, Lexington Books, Lanham, Boulder, New York, London 2014.
- Wells, Paul, *Animation: Genre and Authorship (Short Cuts)*, Wallflower Press, New York 2002.
- Wells, Paul, *The Animated Bestiary. Animals, Cartoons, and Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2009.
- Wells, Paul, Moore, Samantha, *The Fundamentals of Animation*, AVA Publishing, Lausanne 2005.
- Wells, Paul, *Understanding Animation*, Routledge, London, New York 1998.

- Williams, Raymond, *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, New York, London 1989.
- Wolf, David, *Public Relations in China: Building and Defending your Brand in the PRC*, Palgrave Macmillan, London 2015.
- Wright, Richard, *The Color Curtain: A Report on the Bandung Conference*, World Publishing Company, New York 1956.
- Wu, Cheng'en, *The Journey to the West. Vol.1-4*, Anthony C. Yu [tłum., red.], The University of Chicago Press, Chicago 2012.
- Wu, Cz'eng-en, *Małpi bunt*, tłum. Tadeusz Żbikowski, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Wu, Cz'eng-en, *Wędrownia na Zachód*, tłum. Tadeusz Żbikowski, Czytelnik, Warszawa 1984.
- Wu, Weihua, *Chinese Animation, Creative Industries, and Digital Culture*, Routledge, London, New York 2017.
- Xu, Chengbei, *Peking Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Xue, Yanping, *Chinese stop motion animation [Zhongguo dingge donghua]*, Communication University of China Press, Beijing 2014.
- Yan Du, Daisy, *Animated Encounters: Transnational Movements of Chinese Animation, 1940s-1970s*, University of Hawaii Press, Honolulu 2018.
- Yan, Jiaqi, Gao, Gao, *Turbulent Decade: A History of the Cultural Revolution*, University of Hawaii Press, Honolulu 1996.
- Zhang, Wei-Wei, *Ideology and Economic Reform Under Deng Xiaoping, 1978-1993*, Routledge, London, New York 1996.
- Zhang, Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms. Cultural Fever, Avant-Garde Fiction, and the New Chinese Cinema*, Duke University Press, Durham 1997.

ARTYKUŁY NAUKOWE

- Ajanović, Midhat Ajan, *Little Man at the Turn of the Worlds. A View of the Origin, History and the Ideological Foundation of the Phenomenon of the Zagreb School of Animated Film*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński [red.], *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2019, s. 153-174.
- Alempijević, Milen, *Serbian Animation: From Political Joke to Paradigm*, [w:] *Propaganda, Ideology, Animation. Twisted Dreams of History*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński [red.], Wydawnictwa AGH, Kraków 2019, s. 175-194.
- Andrews, Julia F., *Pictorial Shanghai (Shanghai huabao, 1925-1933) and Creation of Shanghai's Modern Visual Culture*, *Yishuxue yanjiu/《藝術學研究》* 2013, nr 12, s. 43-128.
- Andrews, Julia F., *The Art of Revolutionary Romanticism, 1949-65*, [w:] *Chinese Art in an Age of Revolution. Fu Baoshi (1904-1965)*, Anita Chung [red.], The Cleveland Museum of Art, Yale University, Yale University Press, New Haven, London 2011, s. 41-54.
- Bai, Jingsheng, *Throwing Away the Walking Stick of Drama*, tłum. Hou Jianpin, [w:] *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*, Li Pusheng, Xu Hong, and Luo Yijun [red.], Wenhua yishu chubanshe, Beijing 1989, s. 5-9, [pierwszy druk: „Film Art Reference” 1979, nr 1].
- Baxandall, Michael, *Art, Society and the Bouger Principle*, „Representations” 1985, s. 32-43.
- Bryson, Megan, *Baijie and the Bai. Gender and Ethnic Religion in Dali, Yunnan*, „Asian Ethnology” 2013, nr 72(1), s. 3-31.
- Bobrowski, Michał, *Ideological Hall of Mirrors. Reflections of Soviet Propaganda in American Propaganda of the 1940s and 1950s*, [w:] *Propaganda, Ideology, Animation, Twisted Dreams of History*, Olga Bobrowska, Michał Bobrowski, Bogusław Zmudziński [red.], Wydawnictwa AGH, Kraków 2019, s. 39-68.
- Braester, Yomi, *The Political Campaign as Genre: Ideology and Iconography during the Seventeen Years Period*, „Modern Language Quarterly” 2008, nr 69(1), s. 119-140.
- Browne, Nick, *Society and Subjectivity. On the Political Economy of Chinese Melodrama*, [w:] *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchak, Ester Yau [red.], Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 40-56.
- Buchan, Susan, *Animation, in Theory*, [w:] *Animating Film Theory*, Karen Beckman [red.], Duke University Press, Durham 2014, s. 111-127
- Callahan, William A., *National Insecurities: Humiliation, Salvation, and Chinese Nationalism*, „Alternatives” 2004, nr 29, s. 199-218.

- Callahan, William A., *The Cartography of National Humiliation and the Emergence of China's Geobody*, „Public Culture” 2009, nr 21(1), s. 141-173.
- Caschera, Martina, *Chinese Modern Cartoon. A transcultural approach to Modern Sketch*, „Altre Modernità” 2018, nr 2, s. 85-103.
- Chen, Jianhua, *Popular Literature and Visual Culture in Early Modern China*, [w:] *A Companion to Chinese Art*, Martin J. Powers, Katherine R. Tsiang [red.], Wiley Blackwell, Malden, Oxford, 2016, s. 517-534.
- Chisaan, Choirotun, *In Search of an Indonesian Islamic Culture Identity 1956-1965* [w:] *Heirs to World Culture: Being Indonesian, 1950-1965*, Jennifer Lindsay, Maya H.T. Liem [red.], Brill, Leiden 2012, s. 283-314.
- Comolli, Jean-Louis, *Film/Politics (2): L'Aveu: 15 Propositions*, [w:] *Cahiers du Cinéma*. Volume 3 1969-1972. *The Politics of Representation. An anthology from „Cahiers du Cinéma” nos 210-239, March 1969-June 1972*, Nick Browne [red.], Routledge, London 1996, s. 163-173, [pierwszy druk: Jean-Louis Comolli, *Film/politique (2): L'Aveu: 15 propositions*, „Cahiers du Cinéma” 1970, nr 224 (październik)].
- Comolli, Jean-Louis, Narboni, Jean, *Cinema/Ideology/Criticism*, [w:] „Cahiers du Cinéma”. Volume 3 1969-1972. *The Politics of Representation. An anthology from „Cahiers du Cinéma” nos 210-239, March 1969-June 1972*, Nick Browne [red.], Routledge, London 1996, s. 58-67, [pierwszy druk: Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, *Cinema/ideologie/critique*, „Cahiers du Cinéma” 1969, nr 216 (październik)].
- Crespi, John A., *Beyond Satire: The Pictorial Imagination of Zhang Guangyu's 1945 Journey to the West in Cartoons*, [w:] *The Oxford Handbook of Modern Chinese Literatures*, Oxford Handbooks Online, Carlos Rojas, Andrea Bachner [red.], Oxford University Press, Oxford 2015, doi: 0.1093/oxfordhb/9780199383313.013.11, s. 215-240.
- Crespi, John A., *China's Modern Sketch – 1, The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937*, projekt „Visualizing Culture”, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 2011, https://visualizingcultures.mit.edu/modern_sketch/ms_essay01.html.
- Dirlik, Arif, *Back to the Future: Contemporary China in the Perspective of Its Past, circa 1980*, „boundary” 2011, nr 38(1 luty), s. 7-52.
- Dirlik, Arif, *Postsocialism? Reflections on “Socialism with Chinese Characteristics”*, „Critical Asian Studies – CRIT ASIAN STUD.” 1989, nr 21, s. 33-44.
- Dirlik, Arif, *Socialism without Revolution: The Case of Contemporary China*, „Pacific Affairs” 1981/82, nr 4(54 zima), s. 632-636.
- Djagalov, Rossen L., Salazkina, Masha, *Tashkent '68: A Cinematic Contact Zone*, "Slavic Review" 2016, nr 75(2), s. 279-298.
- Eco, Umberto, *De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo [On the Occasion of Antonioni's China Film]*, „Film Quarterly” 1977, nr 30(4) (lato), s. 8-12.
- Ehrlich, David, Jin, Tianyi, *Animation in China*, [w:] *Animation in Asia and the Pacific*, John A. Lent [red.], Indiana University Press, John Libbey Publishing, Bloomington, Eastleigh 2001, s. 7-32.
- Farquhar, Mary, Berry, Chris, *Shadow Opera: Toward a New Archaeology of The Chinese Cinema*, [w:] *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, Sheldon H. Lu, Emily Yueh-yu Yeh [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 2005, s. 27-51.
- Farquhar, Mary Ann, *Sanmao: Classic Cartoons and Chinese Popular Culture*, [w:] *Asian Popular Culture*, red. John A. Lent [red.], Westview Press, Boulders 1995, s. 139-158.
- Ferro, Marc, *Film jako dokument historyczny. Film jako kontranaliza społeczeństwa?*, [w:] *Kino i historia*, tłum. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 29-59, [pierwszy druk: Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société*, „Annales ESC” 1973, nr 28(1), s. 109-124].
- Gallop, Jane, *The Historicization of Literary Studies and the Fate of Close Reading*, „Profession” 2007, s. 181-186.
- Garavante, Anthony, *The Long March*, „The China Quarterly” 1965, nr 22, s. 89-124.
- Giżycki, Marcin, *Just What Is It That Makes Today's Animation Festivals So Different, So Appealing?*, [w:] *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, Jeffrey Ruoff [red.], St Andrews Film Studies, St Andrews 2012, s. 59-68.
- Giżycki, Marcin, *Animation since 1980: A Personal Journey*, [w:] *Global Animation Theory. International Perspectives at Animafest Zagreb*, Franziska Bruckner, Daniel Šuljić, Nikica Gilić, Holger Lang, Hrvoje Turković [red.], Bloomsbury Academic, New York, London, Oxford, New Delhi, Sydney 2019, s. 3-10.
- Goderie, Peter, Yecies, Brian, *Cultural Flows Beneath Death Note: Catching the Wave of Popular Japanese Culture in China*, „The Asia-Pacific Journal: Japan Focus” 2010, nr 35(1/10), <https://apjif.org/-Peter-Goderie/3403/article.html>.
- He, Zhaotian, *Postsocialist History and the Paradigmatic Shifts in Chinese Literary and Cultural Criticism*, tłum. Petrus Liu, [w:] *Inter-Asia Cultural Studies. Vol. 6(1)*, Chen Kuan-Hsing, Chua Beng Huat [red.], Routledge, Oxford

- 2005, s. 126-135.
- Helman, Alicja, *Teoria opowiadania Ricka Altmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 46-59.
- Hemelryk Donald, Stephanie, *Red Aesthetics, Intermediality and the Use of Posters in Chinese Cinema after 1949*, „Asian Studies Review” 2014, DOI: 10.1080/10357823.2014.955835, <http://dx.doi.org/10.1080/10357823.2014.955835>.
- Hon, Tze-ki, *National Essence, National Learning, and Culture: Historical Writings in Guocui xuebao, Xueheng, and Guoxue jikan*, „Historiography East & West”, nr 1(2), Brill, Leiden 2003, s. 243-286.
- Hung, Ruth Y. Y., Tong, Q. S., *Classic or farce? Making a spectacle of the 'anti-Japan drama', 2000-15*, [w:] *Routledge Handbook of Cultural and Creative Industries in Asia*, Lorraine Lim, Hye-Kyung Lee [red.], Routledge, Oxford, New York 2019, s. 239-249.
- Jankowiak, William, *Ethnicity and Chinese identity: ethnographic insight and political positioning* [w:] *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, Kam Louie [red.], Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 94-114.
- Jeffreys, Elaine, Su, Xuezhong, *Governing through Lei Feng: A Mao-era role model in reform-era China*, [w:] *New Mentalities of Government in China*, David Bray, Elaine Jeffreys [red.], Routledge, Abingdon 2016, s. 30-55.
- Jelenković, Dunja, *Politics, ideology, and programming practices: how the Yugoslav Documentary and Short Film Festival abandoned the idea of Yugoslavia*, „New Review of Film and Television Studies” 2016, nr 14(1), s. 76-92.
- Joniak-Lüthi, Agnieszka, *The Han Minzu, Fragmented Identities, and Ethnicity*, „The Journal of Asian Studies” 2013, nr 72, s. 849-871.
- Kang, Xiaofei, *Women, Gender and Religion in Modern China, 1900s-1950s: An Introduction*, [w:] „Nan Nü”, Brill, Leiden 2017, doi 10.1163/15685268-00191p01, s. 1-27.
- Kao, Mayching, *Reforms in Education and the Beginning of the Western-Style Painting Movement in China*, [w:] *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Julia F. Andrews, Kuiyi Shen [red.], Guggenheim Museum Publications, New York 1998, s. 146-171.
- Kiu-Wai Chu, *Animating Shanshui: Chinese Landscape in Animated Film, Art and Performance*, [w:] *Animated Landscapes. History, Form and Function*, Chris Pallant [red.], Bloomsbury Academic, London, New York 2015, s. 109-124.
- Landsberger, Stefan R., *The Deification of Mao: Religious Imagery and Practices during the Cultural Revolution and Beyond*, [w:] *China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives (Asia/Pacific/Perspectives)*, Woei Lien Chong [red.], Rowman & Littlefield Publishers, Boulder 2002, s. 139-184.
- Landy, Leigh, *The three paths: cultural retention in contemporary Chinese electroacoustic music*, [w:] Simon Emmerson [red.], *The Routledge Research Companion to Electronic Music. Reaching out with Technology*, Routledge, New York 2018, s. 77-95.
- Lavin, Irving, *Picasso's Lithograph(s) „The Bull(s)” and the History of Art in Reverse. (with a Postscript on Picasso's Bulls in American Retrospect: John Cage, Jasper Johns and Roy Lichtenstein)*, Institute for Advanced Study, University of Princeton, 24. 12. 2000, https://publications.ias.edu/sites/default/files/Lavin_PicassoBulls_2010.pdf.
- Lebel, Jean-Patrick, *Jak ideologia dociera do filmów?*, tłum. H. Szymańska, „Studio” 1974, nr 8, s. 25, [pierwszy druk: Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Editions Sociales, Paris 1971].
- Lent, John A., Xu, Ying, *Chinese Animation Film: From Experimentation to Digitalization*, [w:] *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, Ying Zhu, Stanley Rosen [red.], Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, s. 111-126.
- Li, Lei-lei, *Understanding Chinese animation industry: The nexus of media, geography and policy*, „Creative Industries Journal” 2011, 3(3), s. 189-205.
- Litten, Frederick S., *The Myth of the „Turning Point” - Towards a New Understanding of the Long March*, „Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung” 2001, vol. 25, s. 3-44.
- Liu, Xiaoyuan, *From „Five Imperial Domains” to a „Chinese Nation”: A Perceptual and Political Transformation in Recent History*, [w:] *Ethnic China. Identity, Assimilation and Resistance*, Li Xiaobing, Patrick Fuliang Shan [red.], Lenxington Books, London 2015, s. 3-38.
- Liu, Xiaobo, *Erotyczny karnawał – krytyka chińskiej kultury komercyjnej*, [w:] Liu Xiaobo, *Nie mam wrogów*, tłum. Piotr Dubicki, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2017, s. 93-122.
- Liu, Xiaobo, *Nacjonalizm w Chinach Ludowych lat osiemdziesiątych*, [w:] Liu Xiaobo, *Nie mam wrogów*, tłum. Piotr Dubicki, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2017, s. 25-46.
- Macdonald, Sean, *Jin Xi: Master of puppet animation*, „Journal of Chinese Cinemas” 2017, DOI: 10.1080/17508061.2017.1322785, s. 1-17.
- Marchetti, Gina, *Two Stage Sisters: The Blossoming of a Revolutionary Aesthetic*, [w:] *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Sheldon Hsiao-peng Lu [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 1997, s. 59-80.
- Marinelli, Maurizio, *Names and Reality in Mao Zedong's Political Discourse on Intellectuals*, e-journal „Transtext(e)s

- Transcultures/ 跨文本跨文化. Journal of Global Cultural Studies” 2009, nr 5, s. 1-32, <http://journals.openedition.org/transtexts/268>; DOI : 10.4000/transtexts.268.
- McGrath, Jason, *Cultural Revolution Model Opera Films and the Realist Tradition in Chinese Cinema*, „The Opera Quarterly” 2010, Oxford University Press, doi: 10.1093/oq/kbq016, 30. 04. 2010, s. 1-34.
- Mikrut-Żaczekiewicz, Agnieszka, *Kino komercyjne w Chinach* [w:] *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*, Jagoda Murczyńska [red.], Fundacja Sztuki Arteria, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 31-52.
- Munitić, Ranko, *Zagrzebska szkoła animowanego filmu*, tłum. Dorota Jovanka Cirlić, „Kwartalnik filmowy” 1997-1998, nr 19-20 (79-80), s. 306-308.
- Myers, Ramon H., *The Chinese State during the Republican Era*, [w:] *The Modern Chinese State*, David Shambaugh [red.], University Cambridge Press, Cambridge 2000, s. 42-72.
- Pejčochová, Michaela, *Chinese or Western: A Few Observations on the Works of Some Twentieth Century Chinese Painters Housed in European Collections*, „Oriens Extremus” 2012, nr 51, s. 269-285.
- Pejčochová, Michaela, *The "Strange Allure" of Bugs and Grass - An album of insects and plants by Qi Baishi in the collection of the National Gallery in Prague*, [w:] *Qi Baishi yanjiu* [“齐白石研究” / Study on Qi Baishi], Lan Xiaoxing [red.], Beijing huayuan bian, Nanning 2014, s. 1-18.
- Perry, Elizabeth, *Shanghai's Strike Wave of 1957*, „China Quarterly” 1994, nr 137, s. 1-27.
- Plaks, Andrew H., *Allegory in Hsi-yu chi and Hung-lou meng*, [w:] *Chinese Narrative. Critical and Theoretical Essays*, Andrew H. Plaks [red.], Princeton University Press, Princeton 1977, s. 163-202.
- Plaks, Andrew H., *Towards a Critical Theory of Chinese Narrative*, [w:] *Chinese Narrative. Critical and Theoretical Essays*, Andrew H. Plaks [red.], Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1977, s. 309-352.
- Pohl, Karl-Heinz, *'Western Learning for Substance, Chinese Learning for Application' - Li Zehou's Thought on Tradition, and Modernity*, https://www.unitrier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Western_Learning_for_Substance_E.pdf, 1999.
- Pozzi, Laura, *The Cultural Revolution in Images: Caricature Posters from Guangzhou, 1966-1977*, e-Journal „Cross-Currents. East Asian History and Culture Review” 2018, nr 27, s. 187-207.
- Qian, Zhongshu, *Chinese Poetry and Chinese Painting*, [w:] Qian Zhongshu, *Patchwork. Seven Essays on Art and Literature*, tłum. Duncan Campbell, Brill, Leiden, Boston 2014, s. 29-78.
- Qian, Zhongshu, *On Reading Laocoön*, [w:] Qian Zhongshu, *Patchwork. Seven Essays on Art and Literature*, tłum. Duncan Campbell, Brill, Leiden, Boston 2014, s. 79-113.
- Quiquemelle, Marie-Claire, *The Wan Brothers and Sixty Years of Animated Film in China*, [w:] *Chinese Cinemas*, Chris Berry [red.], British Film Institute, London 1991, s. 175-186.
- Rawnsley, Gary D., *'The Great Movement to Resist America and Assist Korea': how Beijing sold the Korean War*, „Media, War & Conflict” 2009, Vol. 2(3), s. 285-315.
- Shambaugh, David, *China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy*, „The China Journal” 2007, nr 57, s. 25-58.
- Schneider, Julia, *Early Chinese Nationalism: The Origins under Manchu Rule*, [w:] *Interpreting China as a Regional and Global Power. Nationalism and Historical Consciousness in World Politics*, Bart Dessein [red.], Palgrave Macmillan, London 2014, s. 7-29.
- Shen, Kuyi, *Traditional Painting in a Transitional Era, 1900-1950*, [w:] *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Julia F. Andrews, Kuyi Shen [red.], Guggenheim Museum Publications, New York 1998, s. 80-131.
- Shen, Kuyi, *Lianhuanhua and manhua - Picture Books and Comics in Old Shanghai*, [w:] *Illustrating Asia. Comics, Humour Magazines and Picture Books*, John A. Lent [red.], University of Hawai'i Press, Honolulu 2001, s. 100-120.
- Song, Yongyi, *Chronology of Mass Killings during the Chinese Cultural Revolution (1966-1976)*, [w:] *Online Encyclopedia of Mass Violence*, ISSN 1961-9898, <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/chronology-mass-killings-during-chinese-cultural-revolution-1966-1976>.
- Staiger, Janet, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, [w:] *Film i historia. Antologia*, Iwona Kurz [red.], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 131-188, [pierwszy druk: Janet Staiger, *Toward a Historical Materialist Approach to Reception Studies*, [w:] Janet Staiger, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992, s. 79-98].
- Stanisławski, Krzysztof, *Wenera Herzoga odmieńcy i pasjonaci*, [w:] *Werner Herzog*, Peter C. Seel, Bogusław Zmudziński [red.], Goethe Institut, Kraków 1994, s. 26-44, [pierwszy druk: „La Revolution” 1985, pierwszy druk w Polsce: „Literatura” 1986, nr 1(40), s. 50].
- Steen, Andreas, *'To Live is to Serve the People': the Spirit of Model Soldier Lei Feng in Postmodernity*, [w:] *The Changing Landscape of China's Consumerism*, Alison Hulme [red.], Chandos Publishing, Amsterdam, Boston,

- Cambridge et al. 2014, s. 151-175.
- Tao, Stephen, *The Martial Arts Film in Chinese Cinema: Historicism and the National*, [w:] *Art, Politics and Commerce in Chinese Cinema*, red. Ying Zhu, Stanley Rosen [red.], Hongkong University Press, Hong Kong 2010, s. 99-110.
- Townsend, James, *Chinese Nationalism*, „The Australian Journal of Chinese Affairs”, nr 27 (styczeń 1992), s. 97-130.
- Vinograd, Richard, *Classification, Canon, and Genre* [w:] *A Companion to Chinese Art*, Martin J. Powers, Katherine R. Tsiang [red.], Wiley Blackwell, Malden, Oxford 2016, s. 254-276.
- Wang, Xian, *The Construction of the Image/ Myth of a Martyr in the Cultural Revolution: An Interpretation/ Demythification of the Song of Ouyang Hai*, „Comparative Literature Studies” 2015, nr 52(1), 2015, s. 145-159.
- Wakabayashi, Keiko, *Migration from rural to urban areas in China*, „The Developing Economies” 1990, nr 28(4), s. 503-523.
- Wu, Gao, *The Social Construction and Deconstruction of Evil Landlords in Contemporary Chinese Fiction, Art, and Collective Memory*, „Journal Title Modern Chinese Literature and Culture” 2013, nr 25(1), s. 131-164.
- Wu, Weihua, *In Memory of Meishu Film: Catachresis and Metaphor in Theorizing Chinese Animation*, „Animation Interdisciplinary Journal” (Sage) 2009, nr 1, s. 32-52.
- Xie, Tienzhan, *Creative Treason: Discussion, Essence and Significance*, „Comparative Literature” 2012, nr 87(2), s. 33-40.
- Xu, Jilin, *Historical Memories of May Fourth: Patriotism, but of what kind?*, transl. Duncan Campbell, „China Heritage Quarterly” 2009, nr 17 (marzec), http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=017_mayfourthmemories.inc&issue=017.
- Yang, Wang, *Envisioning the Third World. Modern Art and Diplomacy in Maoist China*, „Art Margins” 2019, nr 8(2), s. 31-50.
- Yang, Yanling, *Film policy, the Chinese government and soft power*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film” 2016, nr 14(1), s. 71-91.
- Yinghong Li, Lisa, *Experiencing Disasters in Two Places: China's 1976 Tangshan Earthquake and Japan's 2011 Earthquake, Tsunami, and Nuclear Radiation*, [w:] *Japan after 3/11: Global Perspectives on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown*, Pradyumna P. Karan, Unryu Suganuma [red.], University Press of Kentucky, Lexington 2016, s. 417-431.
- Young, Graham, *Mao Zedong and the Class Struggle in the Socialist Society*, „The Australian Journal of Chinese Affairs” 1986, nr 16, s. 41-80.
- Yu, Anthony C., *History, Fiction and Reading of Chinese Narrative*, „Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews” 1998, vol.10, no.1/2 (lipiec), s. 1-19.
- Yu Yali, *A Study of Creative Treason in Red Sorghum: From the Perspective of Rewriting Theory*, „CS Canada. Studies in Literature and Language” 2017, nr 15(4), <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/9999/10554>, DOI: <http://dx.doi.org/10.3968/9999>.
- Zhang, Nuanxin, Li Tuo, *The Modernization of Film Language*, tłum. Huo Jianping [w:] *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*, Li Pusheng, Xu Hong, and Luo Yijun [red.], Wenhua yishu chubanshe, Beijing 1989, s. 10-20.
- Zhang, Qinghua, *Between History and Modernity: on the State of Modern Literary Studies and Criticism*, [w:] *On China's Cultural Transformation. Issues in Contemporary China's Thought and Culture*, Yu Keping [red.], Brill, Leiden 2015, s.130-151.
- Zhang, Qinghua, *Between History and Modernity: on the State of Modern Literary Studies and Criticism*, [w:] *On China's Cultural Transformation. Issues in Contemporary China's Thought and Culture*, Yu Keping [red.], Brill, Leiden 2015, s.130-151.
- Zhang, Taiyan, *Explaining 'The Republic of China'*, transl. Pär Cassel, „The Stockholm Journal of East and Asian Studies” 1997, vol. 8, s. 15-18, [pierwszy druk: Zhang Taiyan, *Zhonghua Minguo Jie*, „Minbao” [《民報》], 15. 07. 1907, nr 15, wydane w Tokio].
- Zheng, Xuelai, *Film Literature and Film Characteristics: A Discussion with Zhang Junxiang*, tłum. Hou Jianping, [w:] *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*, Li Pusheng, Xu Hong, and Luo Yijun [red.], Wenhua yishu chubanshe, Beijing 1989, s. 38-46, [pierwszy druk: *Literature by Means of Cinematic Techniques*, „Film Culture” 1980 (lut)].
- Zhuang, Peina, *On the Relation between Creative Treason and Faithfulness, Expressiveness and Elegance*, „Theory and Practice in Language Studies” 2014, nr 4(12), s. 2609-2613.
- Zielinski, Greg, *On studying film festival ephemera: the case of queer film festivals and archives of feelings*, [w:] *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist [red.], Routledge, New York 2016, s. 138-158.

PRACE NAUKOWE

- Flig, Jacek, *Obrazy Rewolucji Kulturalnej w kinie chińskim*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2012 (rozprawa doktorska).
- Johnson, Matthew D., *International and Wartime Origins of the Propaganda State: The Motion Picture in China, 1897-1955*, University of California, San Diego 2008 (rozprawa doktorska).
- Kleemeier, Christine Jeanette, *A Study on the Modern Chinese Novel, „Gao Yubao” (《高玉宝》), and Its Author Gao Yubao (高玉宝)*, The University of British Columbia, Vancouver 1981 (praca magisterska).
- Li, Yi, 动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成 [On Cultural Nationalism analysis of Character Performance and Design in the Animation *Havoc in Heaven*], China Academy of Art, Huangzhou 2015 (rozprawa doktorska).
- Mikrut-Żaczkiewicz, Agnieszka, *Mali ludzie w czasach wielkiej zmiany – twórczość filmowa Jia Zhangke*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014 (rozprawa doktorska).
- Pikkov, Ulo, *Anti-Animation. Textures of Eastern European Animated Film*, Estonian Academy of Arts, Tallinn 2018 (rozprawa doktorska).
- Xie, Tianhai, *Chinese Film Censorship after 1976 and Its Impact on Chinese Cinema*, Florida State University, Tallahassee 2012 (rozprawa doktorska).
- Yu, Hongmei, *The Politics of Image: Chinese Cinema in the Context of Globalization*, University of Oregon, Eugene 2008 (rozprawa doktorska).

PUBLIKACJE POPULARYZATORSKIE

- A, Da, *Cong sanjuhua dao yi bu donghuapian/ 《从三句话到一部动画片》 [Od trzech zdań do filmu animowanego. Trzech mnichów]*, Zhongguo dianying chubanshe, Beijing 1984.
- A, Da, *Z xing manji - yi canjia segele di wu jie shije meishu dianying jie/ 《Z 行漫记——参加萨格勒布第五届世界美术电影节归来》 [Zapiski z wizyty w Zagrzebiu – uczestnicząc w 5. Światowym Festiwalu Filmów Animowanych w Zagrzebiu]*, „Shijie dianying” [„World Cinema”] 1983, nr 4, s. 214-230.
- Alder, Otto, *Te Wei. Chinese Doyen. Chinese Doyen of Animation*, „Plateau” 1994, nr 2, s. 4-8.
- Bajkowski, E., *Szanghaj kwiecień 1951*, „Film” 1951, nr 17, s. 5.
- Bajkowski, E., *Z wizytą w wytwórni Kuan Lang*, „Film” 1950, nr 16, s.8-9.
- Bergeron, Regis, *Nakazy estetyczne pani Mao. Dwie rozmowy Regisa Bergerona z filmowcami chińskimi*, tłum. Jerzy Lasota, „Kino” 1978, nr 9, s. 45-46, [pierwszy druk: „Ecran” 1978 (15. 04. 1978), nr 68].
- Besen, Ellen, *The Drive to Realism: From Disney to Harryhausen to Landreth – Part 1*, (13. 08. 2004), <https://www.awn.com/animationworld/drive-realism-disney-harryhausen-landreth-part-1>.
- Bobrowska, Olga, *The Development Doesn't Move on Its Own: It Is Pushed by People. Interview with Zhang Chi*, (11. 12. 2018), <https://www.zippyframes.com/index.php/interviews/interview-with-zhang-chi-asifa-china>.
- Chan, Minnie, *China's Korean war veterans still waiting for answers, 60 years on*, 28. 07. 2013, <https://www.scmp.com/news/china/article/1292278/chinas-korean-war-veterans-still-waiting-answers-60-years>.
- Chang, Jung, Halliday, Jon, *Mao*, tłum. Piotr Amsterdamski, Albatros, Warszawa 2007.
- Duzan, Brigitte, *Les réalisatrices chinoises de films d'animation: Tang Cheng*, (15. 08. 2018), http://chinesemovies.com.fr/cineastes_Tang_Cheng.htm.
- Edera, Bruno, *Film animowany w Chińskiej Republice Ludowej*, „Panorama” 1980, s. 63-64.
- Edera, Bruno, *Le cinema d'animation en Republique Populaire de Chine*, „La revue du cinema. Image et son ecran” 1980, s. 93-105 (publikacja też jako: Edera, Bruno, *Animated Film in the People's Republic of China*, „Animafilm” 1980).
- Ehrlich, David, *Vignette: A Da, China's Animated Open Door to the West*, [w:] David Ehrlich, Jin Tianyi, *Chinese Animation [w:] Animation in Asia and the Pacific*, John A. Lent [red.], Indiana University Press, John Libbey Publishing, Bloomington, Eastleigh 2001, s. 17-19.
- Gao Weijin, *《民主东北》的摄制 / „Minzhu dongbei” de shezhi [Filming of "Democratic Northeast"]*, <http://www.cndfilm.com/20090604/107544.shtml>.
- Godfrey, Bob, notatka, [w:] *15/02 15th World Festival of Animated Films Zagreb 2002*, [w:] *Z... is for Zagreb*, 15. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2002, s. 371-372.

- Hennbelle, Guy, *10 grzechów kina chińskiego*, „Kino” 1978, nr 9, s. 45, [pierwszy druk: „Ecran” 1978].
- Hennbelle, Guy, *Rozmowa z Regisem Bergeronem*, „Kino” 1978, nr 9, s. 47, [pierwszy druk: „Ecran” 1978 (15. 04. 1978), nr 68].
- Keneddy, Harlan, *London Film Festival – 1978. A Heady Brew*, „American Cinema Papers” 1978, http://www.americancinemapapers.com/files/LONDON_1978.htm.
- Książek-Konicka, Hanna, *Pesaro 1978: film chiński*, „Kino” 1978, nr 9, s. 46
- Lansberger, Stefan R., *The Chinese Art of Propaganda*, [w:] *Catalogue of Mao and the Arts of New China Exhibition and Sale of Literature, Ceramics, Stone & Wood Carvings, Posters & Prints, including the Collection of Peter and Susan Wain*, Bloomsbury Auctions, London 2009, s. 9-11.
- Lent, John A., *Te Wei and Chinese Animation: Inseparable, Incomparable*, (15. 03. 2002), <http://www.awn.com/animationworld/te-wei-and-chinese-animation-inseparable-incomparable>.
- Lent, John A., *Vignette. Zhan Tong, A Stickler to the Chinese Style*, [w:] *Animation in Asia and the Pacific*, John A. Lent [red.], Indiana University Press, John Libbey Publishing, Bloomington, Eastleigh 2001, s. 29-32.
- Li, Zhisui, *Mao. Prywatne życie przewodniczącego*, tłum. Zygmunt Zaczyn, Politeja, Warszawa 1996.
- Macdonald, Sean, *Lu Xun, Mao Zedong, Perhaps a Badger*, „The China Beat”, Digital Commons at University of Nebraska, Lincoln, (10. 03. 2010), <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1768&context=chinabeatarchive>, s. 1-4.
- Na, *Filmowcy Chin Ludowych w redakcji „Filmu”*, „Film” 1950, nr 18, s. 7.
- Na, *Jan Lenica rozmawia z Redakcją*, „Projekt” 1977, nr 2, s. 48.
- Na, *Men for Women: Fatal Question for Beijing Opera*, „Xinhua”, <http://www.china.org.cn/english/4087.htm>.
- Na, *Qi Baishi*, <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-qi-baishi.php>.
- Na, *Three Monks Storyboards*, <https://chineseanimation.wordpress.com/category/the-silver-age/>.
- Na, *Zhengzai xiaowang de shuimo donghua dianying [Malarska animacja tuszu i wody właśnie umiera]*, (30. 08. 2010), <http://news.mtime.com/2011/08/30/1469021.htm>.
- Ono, Kosei, *Tadahito Mochinaga: The Japanese Animator Who Lived in Two Worlds*, „Animation World Magazine” 1999, nr 4, <https://www.awn.com/animationworld/tadahito-mochinaga-japanese-animator-who-lived-two-worlds>.
- Quiquemelle, Marie-Claire, *The Wan Brothers and 60 Years of Animated Film in China*, tłum. Claire Beliard, JICA Diffusion, Festival d'Annecy, Centre International du cinema d'animation, Annecy 1985.
- Rondolino, Gianni, *Il festival a Zagarabia. „Cartoons” cinesi con propaganda*, „La Stampa” 1978, nr 144 (24. 06. 1978).
- Scianna, Ferdinando, *A publiczność?*, „Kino” 1978, nr 9, s. 47, [pierwszy druk: „L'Europeo” 1978 (24. 02. 1978), nr 8].
- Strom, Gunnar, notatka, [w:] *11/94, 11th World Festival of Animated Film Animafest Zagreb 1994*, [w:] *Z... is for Zagreb/ Z znači Zagreb 1972-2002. History Companion/ Priručnik za sjećanje*, Margit Buba Antauer [red.], 15. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2002, s. 266-267.
- Škrabalo, Ivo, *Remembering the 10th Animafest – the 1st in independent Croatia*, [w:] *10/92 10th World Festival of Animated Films Zagreb 1992*, [w:] *Z... is for Zagreb*, 15. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2002, s. 241-242.
- Wain, Peter, *Mao Zedong and Art*, [w:] *Catalogue of Mao and the Arts of New China Exhibition and Sale of Literature, Ceramics, Stone & Wood Carvings, Posters & Prints, including the Collection of Peter and Susan Wain*, Bloomsbury Auctions, London 2009, s. strony.
- Werner, Herzog, *Wywiad z Jean Roy, rozmowa z Wernerem Herzogiem*, [w:] *Werner Herzog*, Peter C. Seel, Bogusław Zmudziński [red.], Goethe Institut, Kraków 1994.
- Witke, Roxane, *Comrade Chiang Ch'ing*, Weidenfeld and Nicolson, London 1977.
- Xu, Amber, *Lotus Lantern and the Making of the First Commercial Animated Feature Film in Mainland China – An Interview with Animator Chang Guangxi*, (03. 01. 2018), <http://acas.ust.hk/?s=lotus+lantern>.
- Xu, Chang, *Recalling Ah Da*, „International Journal of Comic Art” 2012, nr 14(1), s. 288-89.
- Z... is for Zagreb/ Z znači Zagreb 1972-2002. History Companion/ Priručnik za sjećanje*, Margit Buba Antauer [red.], 15. svjetski festival animiranih filmova, Zagreb 2002.

ŹRÓDŁA CHIŃSKIE CYTOWANE W LITERATURZE PRZEDMIOTU

- Ai, Qing, *Tan Zhongguohua* [*On Chinese Painting*], „Wenyibao” 1953, nr 92(15), s. 7-9, cyt. za: Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1994.
- Chen, Bo'er, *Nüxing zhongxin de dianying yu nanxing zhongxin de shehui* [*The Female-Centered Film and the Male-Centered Society*], „Funü shenghuo” 1936, nr 2, s. 62-64, cyt. za: Wang Zheng, *Finding Women in the State. A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China 1949-1964*, University of California Press, Oakland 2017.
- Chen, Yifan, Jack, *China's Militant Cartoons*, „Asia” maj 1938, s. 308, cyt. za: John A. Lent, Xu Ying, *Comics Art in China*, University Press of Mississippi, Jackson 2017.
- Guo Moruo, *Kan Sun Wukong sanda baiguojing shuzeng Zhejiang sheng shaojutuan* [Seeing 'Sun Wukong Three Times Beats the White-Bone Demon'], „Renmi Ribao” 1961 (listopad), cyt. za: Rudolf G. Wagner, *The Contemporary Chinese Historical Drama. Four Studies*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990.
- Guochi lu: *Tushuo Zhonghua bainian* [*A record of national humiliation: Pictures and stories of China's century*], Zhou Shan, Zhang Chunbo [red.] Gansu Youth Press, Lanzhou 1997, cyt. za: William A. Callahan, *National Insecurities: Humiliation, Salvation, and Chinese Nationalism*, „Alternatives” 2004, nr 29, s. 199-218.
- Hong, Zhicheng, *Zuojia quexi de wenxueshi: dui jinqi san ben „Zhongguo dangdai wenxueshi' jiaocai de jiantao* [*The Literary History of Author Absence: A Review of Three Recent „Modern Chinese Literary History” Text Books*], „Dangdai zuojie pinglun” 2006, nr 5, cyt. za: He Zhaotian, *Postsocialist History and the Paradigmatic Shifts in Chinese Literary and Cultural Criticism*, tłum. Petrus Liu, [w:] *Inter-Asia Cultural Studies. Vol. 6(1)*, Chen Kuan-Hsing, Chua Beng Huat [red.], Routledge, Oxford 2005, s. 126-135.
- Jin, Xi, *The Development of Chinese Animation Film*, „Dianying yishu” [„Film Art”] 1959, nr 4, 5, cyt. za: Marie-Claire Quiquemelle, *The Wan Brothers and Sixty Years of Animated Film in China* [w:] *Perspectives on Chinese Cinema*, Chirs Berry [red.], British Film Institute, London 1999, s. 175-186.
- Li Dazhao, *Guoqing* [*Warunki narodowe*], (10. 11. 1914), [w:] *Li Dazhao quanji* [*Zbiór dzieł Li Dazhao*], t. 1, Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang 1999, s. 691, cyt. za: Józef Pawłowski, *Przeszłość w ideologii Komunistycznej Partii Chin. Wpływ tradycyjnej filozofii chińskiej na ideologię partii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Li, Kewei, *Danao taingong donghuapian zaoxing sheji* 《<大闹天宫>动画片造型设计》 [*Zamęt w niebie. Projekty artystyczne filmu animowanego*], Shanghai renmin meishu chubanshe/ 上海人民美术出版社 [Shanghai People's Fine Arts Publishing House], Szanghaj 1980, cyt. za: Li, Yi, 动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成 [On Cultural Nationalism analysis of Character Performance and Design in the Animation *Havoc in Heaven*], China Academy of Art, Huangzhou 2015 (rozprawa doktorska).
- Li, Shaochun, *Bu pingfan de shinian* [*Not an Uneventful Decade*], „Xiju bao” 1959, nr 17, s.7-8, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016.
- Li, Xiaoshan, *Dangdai zhongguohua zhi wo jian* [*My Opinion on Contemporary Chinese Painting*], „Jiangsu Pictorial” 1985 (lipiec), cyt. za: Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare. A Semiotic Analysis the Chinese Avant-Garde, 1979-1989*, timezone8, Hong Kong 2003.
- Lu, Shaofei, *Zhuangshi*, 《装饰》 [*Tworzenie dekoracji*], „Jidacheng er gexin”/ 《集大成而革新》 [„Synteza i innowacja”] 1992, nr 4, cyt. za: Li, Yi, 动画《大闹天宫》角色表演与造型中的“民族化”构成 [On Cultural Nationalism analysis of Character Performance and Design in the Animation *Havoc in Heaven*], China Academy of Art, Huangzhou 2015 (rozprawa doktorska).
- Luo, Yijun, *A Preliminary Discussion of National Style in Film* [*Dianguingde minzu fengge chutan*], [w:] *Zhongguo dianying lilun wenxuan, 20-80 niandai* [*An Anthology of Chinese Film Theory*], Li Pusheng, Xu Hong, and Luo Yijun [red.], Wenhua yishu chubanshe, Beijing 1989, s. 273-274, [pierwszy druk: „Dianying yishu” 1981, nr 11], cyt. za: Mary Farquhar and Chris Berry, *Shadow Opera: Toward a New Archeology of the Chinese Cinema*, [w:] *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, Sheldon H. Lu, Emily Yueh-yu Yeh [red.], University of Hawaii Press, Honolulu 2005, s. 27-51.
- Na, *A Splendid Revolutionary Oil Painting. "Chairman Mao Goes To Anyuan"*, „China Pictorial” 1968, nr 9, s. 13, cyt.

- za: <https://chinese posters.net/resources/splendid-revolutionary-oil-painting.php>.
- Na, Zhucheng haohao dandangde piping dajun zhidao wenyi hei xian zonghui - ben bao jizhe pinshu Shanghai wenyi zhanxian geming da piping xingshi, „Renmin Ribao” 1967, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016.
- Qin Yaqing, *Guoji tixi yu Zhongguo wajiao [International System and Chinese Diplomacy]*, Shijie Zhishi Chubanshe, Beijing 2009, s. 99-101, cyt. za: Dominik Mierzejewski, Bartosz Kowalski, *China's Selective Identities. State, Ideology and Culture*, Palgrave Macmillan, Singapore 2019.
- Te, Wei, *Haikuo tiankong: Zhongguo donghua dianying bashinian [As Far as the Eye can See: 80 Years of Chinese animation]*, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016.
- Te, Wei, list do redakeji, „Resistance Sketch” 1938, nr 3 (luty), s. 22., cyt. za: https://issuu.com/john crespi/docs/resistance_sketch_e.
- Wan, Laiming, Wan, Guchan, *Wo yu Sun Wukong/ 我与孙悟空 [Ja i Małpi Król]*, Beiyue wenyi, Taiyuan 1986, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016.
- Xia, Yan, *Raise Our Country's Cinematics to a Newer Level*, „Hongqi” 1961, nr 284 (1 października), s. 8-15, cyt. za: Paul G. Pickowicz, *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth 2013.
- Yang, Hansheng, et al., *Discussion of Animated Film*, „Dianying yishu” [„Film Art”] 1960, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016.
- Zhang, Songlin, *Changzao fuyou minzu fengge de Zhongguo meishu dianying [To create richly ethnic style Chinese animation]*, [w:] *Zhongguo dianying nianjian 1981*, Zhongguo dianyingjia xiehui, Zhongguo dianying shi yanjiu bu, Zhonggou dianying, Beijing 1982, s.176, cyt. za: Sean Macdonald, *Animation in China: History, Aesthetics, Media*, Routledge, London, New York 2016.

WYBRANE TEKSTY PRZYWÓDCÓW CHIŃSKICH:

Deng Xiaoping

- Answers to the Italian Journalist Oriana Fallaci*, (21.-23. 08. 1980), [w:] *The Selected Works of Deng Xiaoping. Vol. II*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/answers-to-the-italian-journalist-oriana-fallaci/>.
- Bourgeois Liberalization Means Taking the Capitalist Road*, (maj - czerwiec 1985), [w:] Deng Xiaoping, *Selected Works. Vol. III*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/03/18/bourgeois-liberalization-means-taking-the-capitalist-road/>.
- Emancipate the Mind, Seek Truth from Facts and Unite as One in Looking to the Future*, (13. 12. 1978) [w:] *Selected Works Vol. 2*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/emancipate-the-mind-seek-truth-from-facts-and-unite-as-one-in-looking-to-the-future/>.
- Let us put the past behind us and open up a new era*, (16. 05. 1989), [w:] Deng Xiaoping, *The Selected Works. Vol. III*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/03/18/let-us-put-the-past-behind-us-and-open-up-a-new-era/>.
- Some Comments on Work in Science and Education*, (08. 08. 1977), [w:] Deng Xiaoping, *The Selected Works. Vol. II*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/some-comments-on-work-in-science-and-education/>.
- The „Two Whatevers” Do Not Accord with Marxism*, (24. 06. 1977), [w:] *Answers to the Italian Journalist Oriana Fallaci*, 21. - 23. 08. 1980, [w:] *The Selected Works of Deng Xiaoping vol. II*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/answers-to-the-italian-journalist-oriana-fallaci/>.
- We Regard Reform as a Revolution*, (10. 10. 1984), [w:] *Deng Xiaoping, The Selected Works of Deng Xiaoping. Vol. 3*, <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/03/18/we-regard-reform-as-a-revolution/>.

Jiang Qing

- On the Revolution of Peking Opera – Speech Made in July 1964 at the Forum of Theatrical Workers Participating in the Festival of Peking Opera on Contemporary Themes*, Foreign Language Press, Peking 1968.

Mao Zedong

polski przekład z języka rosyjskiego:

O nowej demokracji (styczeń 1940 roku), [w:] Mao Tse-Tung. *Dzieła wybrane*, tom 3, Książka i Wiedza, Warszawa 1955, s. 165-222.

Pozycja Komunistycznej Partii Chin w wojnie narodowej (październik 1938 roku), [w:] Mao Tse-Tung. *Dzieła wybrane*, tom 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1953, s. 275-298.

W sprawie praktyki. O związku poznania z praktyką – związku wiedzy z działaniem (lipiec 1937), [w:] Mao Tse-Tung. *Dzieła wybrane. Tom 1*, Książka i Wiedza, Warszawa 1953, s. 395-416.

W sprawie sprzeczności (sierpień 1937 roku), [w:] Mao Tse-Tung. *Dzieła Wybrane. Tom 2*, Książka i Wiedza, Warszawa 1954, s. 331-376.

angielski przekład z języka chińskiego:

Beat Back the Attacks of the Bourgeois Rightists (09. 07. 1957) , [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tse-tung. Volume 5*, Foreign Languages Press, Beijing 1978, s. 457-472.

On Ten Major Relationships (25. 04. 1956), [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tsetung. Volume 5*, Foreign Language Press, Peking 1978, s. 284-307.

On the Correct Handling of Contradictions among the People, (27. 02. 1957), Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tsetung. Volume 5*, Foreign Language Press, Peking 1978, s. 384-421.

Preface and Postscript to Rural Surveys. March, April 1941, [w:] Mao Zedong, *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung. Selected Works, Volume 3*, Peking Foreign Languages Press, Peking 1965, s. 11-16.

Speech at the Chinese Communist Party's National Conference on Propaganda Work (12. 03. 1957), [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tsetung. Volume 5*, Foreign Language Press, Peking 1978, s. 422-435.

Talks at the Yen'an Forum on Literature and Art. May 1942, [w:] *Selected Works of Mao Tse-Tung. Volume 3*, Foreign Languages Press, Beijing 1965, s. 69-98.

The Foolish Old Man Who Removed the Mountains (11. 07. 1945), [w:] Mao Zedong, *Selected Works of Mao Tse-tung. Volume 3*, Foreign Languages Press, Beijing 1965, s. 321-324.

To the Glory of the Hans, [pierwszy druk: Mao Zedong, *The great union of the popular masses*, „Hsiang-chiang p'in-lun” 1919, nr 2-4 (lipiec/ sierpień)], https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-6/mswv6_03.htm.

Sun Yat-sen

Nationalism for the People, [w:] *Dr. Sun Yat-Sen: His Life and Achievements*, The Publicity Department of the Central Executive Committee, Shanghai Mercury, Shanghai 1925[?], s. 15-16.

Democracy for the People, [w:] *Dr. Sun Yat-Sen: His Life and Achievements*, The Publicity Department of the Central Executive Committee, Shanghai Mercury, Shanghai 1925[?], s. 17-18.

Livelihood of the People, [w:] *Dr. Sun Yat-Sen: His Life and Achievements*, The Publicity Department of the Central Executive Committee, Shanghai Mercury, Shanghai 1925[?], s. 19-20.

Zhou Enlai

Our Foreign Policy and Our Tasks, (30. 04. 1952), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 94-102.

On Questions Concerning Intellectuals, (14. 01. 1956), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 166-194.

Questions Relating to Our Policies towards China's Nationalities, (04. 08. 1957), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 253-278.

Speeches at the Plenary Session of the Asian-African Conference. Main Speech, (19. 04. 1955) [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 155-161.

Speeches at the Plenary Session of the Asian-African Conference. Supplementary Remarks, (19. 04. 1955), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Vol. II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 162-165.

Talk on the Joint Meeting of Participants in a Forum on Literature and Art, and Participants in a Conference on Film Scenarios, (19.06.1961), [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Volume II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 351-360.

Two Talks on the Kunqu Opera Fifteen Strings of Coins. April and May 1956, [w:] Zhou Enlai, *Selected Works of Zhou Enlai. Volume II*, Foreign Language Press, Beijing 1989, s. 197-205.

Xi Jinping

The Governance of China, Foreign Languages Press, Beijing 2014.

MATERIAŁY DOSTĘPNE ON-LINE

50/50 Plebisycyt ASIFA, <http://www.asifa.net/asifa-prize>.

Alternative Film & Video Festival, Hong Kong 1986, <https://aaa.org.hk/en/collection/event-database/alternative-film-video-festival-1986-1986>.

'Beliefs of Enemy Soldiers about the Korean War', International Public Opinion Research Inc. and Operations Research Office, the Johns Hopkins University 1952 (24/05), <http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/korea/korea.htm>.

Chinese Posters. Propaganda, Politics, History, Art (kurator: Stefan R. Landsberger), <https://chineseposters.net/>.

Communist Psychological Warfare (BRAINWASHING). Consultation With Edward Hunter Author and Foreign Correspondent, Committee On Un-American Activities, House Of Representatives, Eighty-Fifth Congress, Second Session, (13. 03. 1958), United States Government Printing Office, Washington 1958, <http://www.crossroad.to/Quotes/globalism/Congress.htm>.

Film Festival Research Network (FFRN), www.filmfestivalresearch.org.

Huang, Yongping, wywiad z 2008 roku, <https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/materials-of-the-future-documenting-contemporary-chinese-art-from-1980-1990-1980-1990-huang-yongping/object/interview-huang-yongping-english-subtitles>.

Film dokumentalny: *Jean-Michel Jarre: The China Concerts*, 1982, reż. Andrew Piddington, prod. Central Independent Television, Wielka Brytania, <https://www.youtube.com/watch?v=V4HHx8SAE8E>

Kolekcje materiałów źródłowych opracowane przez Johna A. Crespi, <http://www.colgate.edu/facultysearch/facultydirectory/jcrespi>.

Kronika filmowa (film ID: 2908.12), *Asian and African Film Festival in Tashkent 1958*, <https://www.britishpathe.com/video/asian-and-african-film-festival-in-tashkent/query/tashkent>.

Marsden, Rachel, Curating "Chineseness" - Translating China in the 45th Venice Biennale, wystąpienie konferencyjne: '(In)Direct Speech. "Chineseness" in Contemporary Art Discourse and Practice Art Market, Curatorial Practices and Creative Processes', Faculdade de Belas-Arte, University of Lisbon, Portugal, 17. 03. 2015, <https://rachelmarsden.blog/2015/03/18/lisbon-2015-symposium-chineseness-in-contemporary-art-discourse-and-practice-day-12/>.

Na, *Picasso et son taureau*, Centre de documentation sur le cinema chinois, <http://www.cdccparis.fr/index.php/animation/details/6/86/fiches-animation-%E6%AF%95%E5%8A%A0%E7%B4%A2%E4%B8%8E%E5%85%AC%E7%89%9B>.

Shu Qun, wywiad z 2008 roku, <https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/materials-of-the-future-documenting-contemporary-chinese-art-from-1980-1990-1980-1990-shu-qun/object/interview-shu-qun-english-subtitles>.

Sukarno, *Speech of H.E. President Sukarno at the Opening of the Asian-African Conference* (18. 04. 1955), s. 5, [w:] „Asia-Africa speak from Bandung”, The Ministry of Foreign Affairs, Republic of Indonesia, 1955, https://www.cvce.eu/en/obj/opening_address_given_by_sukarno_bandung_18_april_1955-en-88d3f71c-c9f9-415a-b397-b27b8581a4f5.html.

Three Monks, No Water, (*Student's Talk with the Informant, Shanghai*), USC Digital Folklore Archives. A database of folklore performances, (16. 04. 2013), <http://folklore.usc.edu/?p=17855>.

Film dokumentalny: *Wan Brothers and Havoc in Heaven/ Wan xiongdi he Danao tian gong/ 《万兄弟和“大闹天宫”》*, 2004, prod. SAFS, <https://animationresources.org/refpack023-havoc-in-heaven-1960-1964/>.

WYBRANE MATERIAŁY ARCHIWALNE (festiwalowe materiały efemeryczne)

A, Da, notatka odręczna wokół celuloidowych klisz (*Melodia obrazu*).

Animafest Zagreb 1972 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1974 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1978 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1980 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1982 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1984 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1986 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1988 (katalog), (biuletyn).

Animafest Zagreb 1990 (katalog), (biuletyn).

Annecy 1981 (katalog).

Annecy 1983 (katalog).

Annecy 1985 (katalog).

Annecy 1987 (katalog).

Annecy 1989 (katalog).

Annecy 2017 (katalog).

Burrows, Elaine, Xiberras, Jean-Luc, fax w języku angielskim, 07. 03. 1985.

Colarossi, Martine, Pellachal, Carmen, Quiquemelle, Marie-Claire, Zbinden, Catherine, *La television chinoise*, Centre Georges Pompidou (katalog), Paryż 1984.

Edera, Bruno, *Chinese Animation: Popular Art and Tradition*, „BANC-TITRE” 1985, nr 3 (5 czerwca).

Edera, Bruno, Xiberras, Jean-Luc, fax w języku francuskim, 29. 05. 1984.

Etiuda&Anima IFF (katalog), Kraków 2010.

Na, *The Cock Crows at Midnight*, Foreign Language Press, Peking 1973.

Shi, Fangyu, Xiberras, Jean-Luc, fax w języku francuskim, 21.01.1985.

Sun Xun, *Republic of Jing Bang [Jingbang shixi gongheguo/ 鲸邦实习共和国]*, Holland Animation Film Festival, Utrecht 2015 (broszura).

Xiberras, Jean-Luc, Dolorfino, Mary Gay, fax w języku angielskim, 19. 07. 1985.

Xiberras, Jean-Luc, Shi, Fangyu, fax w języku angielskim, 20. 09. 1984.

Xiberras, Jean-Luc, Shi, Fangyu, telex w języku angielskim, 22. 03. 1985.

WYWIADY I KORESPONDENCJA AUTORKI ROZPRAWY

Korespondencja autorki z biurem British Film Institute Reuben Library, sierpień 2017 (email).

Korespondencja autorki z Christiane Schindler (Stratford Festival Archives Coordinator), maj 2016 (email).

Wywiad z Margit Bubą Antauer, Zagrzeb, wrzesień 2017 (audio).

Wywiad z Vesną Dovniković, Zagrzeb, wrzesień 2017 (audio).

Wywiad z Nicole Salomon, Annecy, grudzień 2017 (audio).

Wywiad z Georgesem Schiwzgebelem, Peja (Peć), sierpień 2017 (audio).

ABSTRAKT I STRESZCZENIE

ABSTRAKT

Rozprawa podejmuje problematykę ideologicznego uwikłania chińskiej kinematografii animowanej (struktur, poetyk, poszukiwań artystycznych) w ulegającą przemianom na przestrzeni XX wieku doktrynę maoistowską. Historyczno-filmowy tok wywodu konstruowany jest w oparciu o metody historycyzacji, kontekstualizacji, krytyki ideologicznej, analizy narratologicznej oraz narzędzi badawczych wypracowanych na gruncie badań nad festiwalami filmowymi (badania archiwalne), przy czym rozprawa posiada charakter interdyscyplinarny. Cztery części pracy przedstawiają najistotniejsze tendencje i nurty chińskiego filmu animowanego na szerokim tle przemian społecznych, politycznych i kulturowych: 1) trend propagandowy z lat 1947-1973; 2) styl narodowy (*minzu*) z lat 1957-1988; 3) tendencja przepracowania dziedzictwa (studium przypadku: film *Zamęt w niebie*, 1961-1964); 4) tendencje modernizacyjne oraz wejście chińskiej animacji w globalną dystrybucję festiwalową (1978-1992). Chiński film animowany ujawnia dyspozycję do niesienia i reprodukcji odgórnie narzuconych znaczeń ideologicznych. Odnajdywane w tkance analizowanych filmów potencje eksperymentu, krytyki społecznej bądź eskapizmu ujawniają wewnętrzne sprzeczności i napięcia generowane przez jedynie pozornie monolityczną doktrynę, na której ufundowany został totalitaryzm i autorytaryzm Chińskiej Republiki Ludowej XX wieku.

STRESZCZENIE

Rozprawa podejmuje problematykę ideologicznego uwikłania chińskiej kinematografii animowanej (struktur, poetyk, poszukiwań artystycznych) w ulegającą przemianom na przestrzeni XX wieku doktrynę maoistowską. Historyczno-filmowy tok wywodu konstruowany jest w oparciu o metody historycyzacji, kontekstualizacji, krytyki ideologicznej, analizy narratologicznej oraz narzędzi badawczych wypracowanych na gruncie badań nad festiwalami filmowymi (badania archiwalne), przy czym rozprawa posiada charakter interdyscyplinarny. Istotnym źródłowym punktem odniesienia są teksty autorstwa chińskich przywódców (Mao Zedonga, Zhou Enlaia, Denga Xiaopinga, Jiang Qing), którzy w swych wykładach i przemówieniach kierowanych do różnie zdefiniowanych kadr partyjnych przedstawiali ideologiczną wykładnię rozumienia celu tworzenia, metod prac twórczych, powinności artysty. Szczegółowe analizy przedstawiają trzydzieści filmów animowanych zrealizowanych w Szanghajskim Studiu Filmów Animowanych w latach 1947-1988.

Poszerzony materiał badawczy, służący pracy kontekstualizacji, stanowi łącznie 110 filmów powstałych w latach 1947-1992 w chińskich wytwórniach w Szanghaju, Pekinie i Changchun. Zgodnie z założeniami systemu produkcji film animowany okresu maoistowskiego i post-maoistowskiego pełnił przede wszystkim (niemal wyłącznie) funkcje indoktrynacyjne, edukacyjne oraz rozrywkowe, a jego publiczność stanowić miały dzieci i młodzież.

Cztery części pracy przedstawiają najistotniejsze tendencje i nurty chińskiego filmu animowanego na szerokim tle przemian społecznych, politycznych i kulturowych: 1) trend propagandowy z lat 1947-1973; 2) styl narodowy (*minzu*) z lat 1957-1988; 3) tendencja przepracowania dziedzictwa (studium przypadku: film *Zamęt w niebie*, 1961-1964); 4) tendencje modernizacyjne oraz wejście chińskiej animacji w globalną dystrybucję festiwalową (1978-1992). Bezpośrednia agitacyjność propagandowej produkcji animowanej czerpie kody komunikacyjne i metody perswazji z wzorów wypracowanych w okresie pierwszych eksperymentów z animowaną formą filmową, które przypadły na okres przedwojennego wzmożenia politycznego oraz czasu działań wojennych (1937-1949). Formacyjnym doświadczeniem pionierów chińskiej animacji był udział w Ruchu Ocalenia Narodowego, najczęściej w funkcji artystów-grafików, których sztuka (tzw. *manhua*) publikowana w magazynach i eksponowana na terenach frontowych, relacjonowała wydarzenia wojenne oraz mobilizowała do oporu zbrojnego. Przełomowość roku 1957 dla historii chińskiej animacji wiąże się z faktem usamodzielnienia się szanghajskiego studia w ramach struktury produkcji kultury oraz zainicjowaniem przez pracowników SAFS eksperymentów techniczno-artystycznych, które przyczyniły się do nobilitacji filmu animowanego poprzez zaadaptowanie „zachodniego wynalazku” na potrzeby „narodowej esencji”. Wyznaczniki oraz płynność definicyjną tzw. styl *minzu* autorka omawia w oparciu o filmy zrealizowane w technice animacji malarskiej tuszu i wody (*shuimo donghua*). Film *Zamęt w niebie*, analizowany z perspektywy historyczystycznej i narratologicznej, stanowi przykład złożonego procesu adaptacyjnego, zarówno w wymiarze artystycznym (relacyjność literatury, opery, filmu), jak i ideologicznym (proces przeformułowania dziedzictwa, *gaizao*). Wreszcie w Dengowskim okresie otwarcia i reform trzy istotne wymiary społeczno-kulturowe wpływały na rozwój tendencji i nurtów chińskiej animacji: wprowadzenie pewnych mechanizmów wolnego rynku w chiński system socjalistyczny, „Gorączka Kulturowa” oraz internacjonalizacja dystrybucji. Chiński film animowany ujawnia dyspozycję do niesienia i reprodukcji odgórnie narzuconych znaczeń ideologicznych. Odnajdywane w tkance analizowanych filmów potencje eksperymentu, krytyki społecznej bądź eskapizmu ujawniają wewnętrzne sprzeczności i napięcia generowane przez jedynie pozornie monolityczną doktrynę, na jakiej ufundowany został totalitaryzm i autorytaryzm Chińskiej Republiki Ludowej XX wieku.

ABSTRACT AND SUMMARY

ABSTRACT

Presented dissertation discusses the problems of an ideological entanglement of the Chinese animation cinematography (structures, poetics, artistic pursuits) within the Maoist doctrine along its transformations in the course of the 20th century. The argumentation of this interdisciplinary study in film history is grounded in the methods of historicization, contextualization, ideological criticism and concepts derived from the field of film festival studies (archive-based research). Four chapters outline the most significant tendencies and trends occurring within the Chinese animated cinema against the wide background of social, political and cultural transformations: 1) propagandistic trends of the period 1947-1972; 2) national (*minzu*) style of the period 1957-1988; 3) cultural heritage remoulding tendency (case study: *Havoc in Heaven*, 1961-1964); 4) modernization tendencies and Chinese animation opening-up towards global festival distribution (1978-1992). Chinese animated film appears predisposed to convey and reproduce top-down established ideological meanings. Nevertheless, the qualities of experimentation, social criticism and escapism that may be found within the tissue of an analyzed film material reveal inner contradictions and tensions generated by the seemingly monolithic doctrine upon which totalitarian and authoritarian system of the 20th century People's Republic of China has been established.

SUMMARY

Presented dissertation discusses the problems of an ideological entanglement of the Chinese animation cinematography (structures, poetics, artistic pursuits) within the Maoist doctrine along its transformations in the course of the 20th century. The argumentation of this interdisciplinary study in film history is grounded in the methods of historicization, contextualization, ideological criticism and concepts derived from the field of film festival studies (archive-based research). Source literature that remains a significant reference point consists of texts written by the Chinese leaders (Mao Zedong, Zhou Enlai, Deng Xiaoping, Jiang Qing) who presented their views on aim of arts, creative methods and functions of the artists in the lectures and speeches addressed to diverse groups of Party's cadres. Detailed analyses discuss thirty animated films produced at the Shanghai Animation Film Studio in the period 1947-1988. An extended research material that is applied in the work of contextualization counts 110 films made in 1947-1992 in film studios in Shanghai, Beijing and Changchun. Accordingly to the principles of production system of the Maoist and post-Maoist era, an animated film almost exclusively served purposes of indoctrination, education and

entertainment, while children and youth remained its target group.

Four chapters outline the most significant tendencies and trends occurring within the Chinese animated cinema against the wide background of social, political and cultural transformations: 1) propagandistic trends of the period 1947-1972; 2) national (*minzu*) style of the period 1957-1988; 3) cultural heritage remoulding tendency (case study: *Havoc in Heaven*, 1961-1964); 4) modernization tendencies and Chinese animation opening-up towards global festival distribution (1978-1992). A direct agitation of animated propaganda production absorbs communication codes and persuasion methods that emerged as early as first experiments with animated form occurred in the times of pre-war political fervor and wartime (1937-1949). Participation in the National Salvation Movement became a formative experience of the Chinese animation pioneers who mainly as artists-designers created specific form of art (*manhua*) that was published in the magazines and exhibited on the front-lines in order to report from the war-zones and mobilizes the resistance of the masses. A break-through of the year 1957 is related to the fact that Shanghai studio became an autonomous institution within the system of culture production as well as the SAFS workers initiated experiments of the technical and artistic nature that led to elevation of an animated film as an art form capable of adapting a „Western innovation” for the needs of the „national essence”. The author discusses the characteristics and fluency of possible definitions of the so-called national (*minzu*) style by the examples of the films created within the use of wash-and-ink painting animation technique (*shuimo donghua*). The film *Havoc in Heaven*, analyzed here from the perspectives of historicization and narrative studies, exemplifies complexity of the adaptation processes that occur on the level of artistic activity (relations between literature, opera and film) as well as on the level of ideological work (cultural heritage remoulding, *gaizao*). Eventually in the Deng era of reforms and opening-up one observes three significant, socio-cultural aspects that impacted development of tendencies and trends of Chinese animation: absorption of the certain free-market modes within the Chinese socialist production, „Cultural Fever” and internationalization of the film distribution. Chinese animated film appears predisposed to convey and reproduce top-down established ideological meanings. Nevertheless, the qualities of experimentation, social criticism and escapism that may be found within the tissue of an analyzed film material reveal inner contradictions and tensions generated by the seemingly monolithic doctrine upon which totalitarian and authoritarian system of the 20th century People's Republic of China has been established.



Fig.1 Kadr z filmu *Kartki na ziarno*, reż. Chen Xi, An Xu



Fig. 2 Sun Xun, „Nie jesteśmy już politycznymi zabawkami”, [w:] Republic of Jing Bang, dz. cyt.



Fig. 3 Kadr z filmu *Recycled*, reż. Lei Lei, Thomas Sauvin



Fig. 4 Polsko-chińskie relacje kinematograficzne: scenarzysta Ju Min i dyrektor Lo Chin Ju w redakcji "Filmu", 1950 rok



Fig.I.1 Na., „Typowy Chińczyk”, [w:] „Modern Sketch” 1937

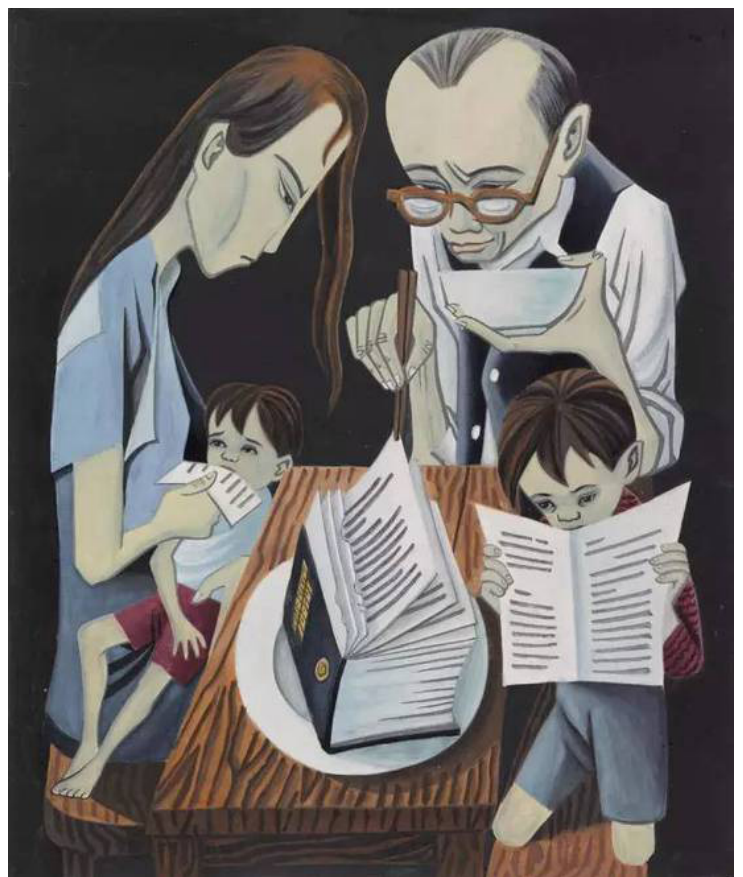


Fig.I.2 Liao Bingxiong, „Profesorski posiłek”, 1945



Fig.I.3 Ye Qianyu, „Nowe fronty walki?”, „Shidai manhua”, lata trzydzieste



Fig.I.4 Zhang Guangyu, „Degeneracja”, „Shanghai Sketch”, 23.11.1929

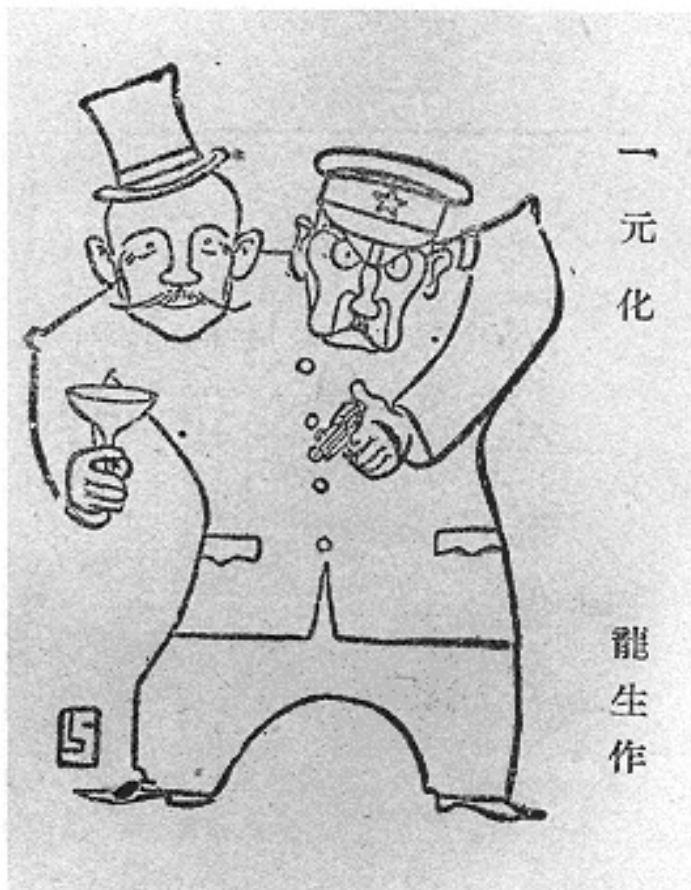


Fig.I.5 Gao Longsheng, „Zjednoczeni”, „Yuebao”, 15. 03. 1937



Fig.I.6 Ye Qianyu, „Sekret bogacenia się”, „Modern Sketch”, luty 1934

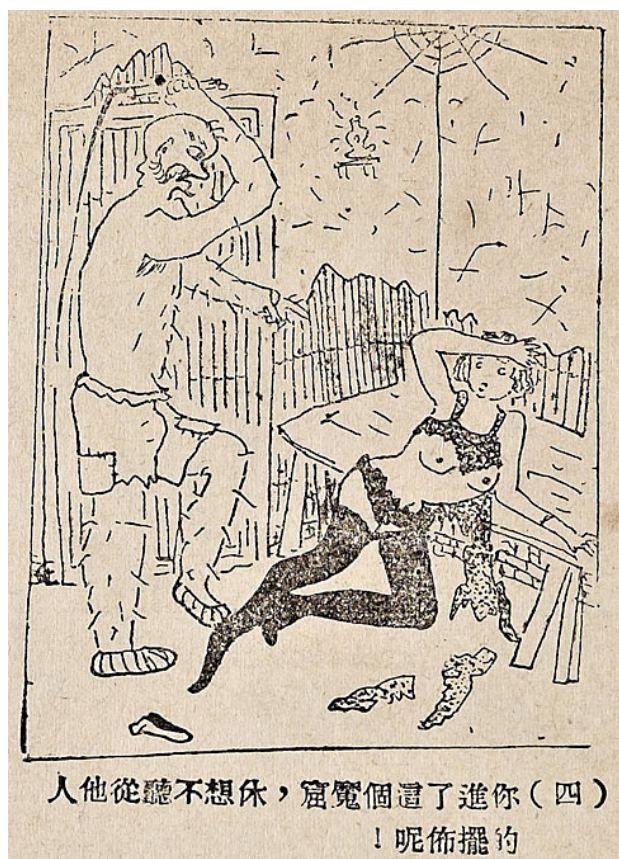


Fig.I.7 Wang Zhu, „Ilustrowana biografia dziecięcej prostytutki”, „Modern Sketch” 1934-37



Fig.I.8 Ye Qianyu, „Kwiat społeczeństwa”, „Shanghai Sketch” 11. 08. 1928

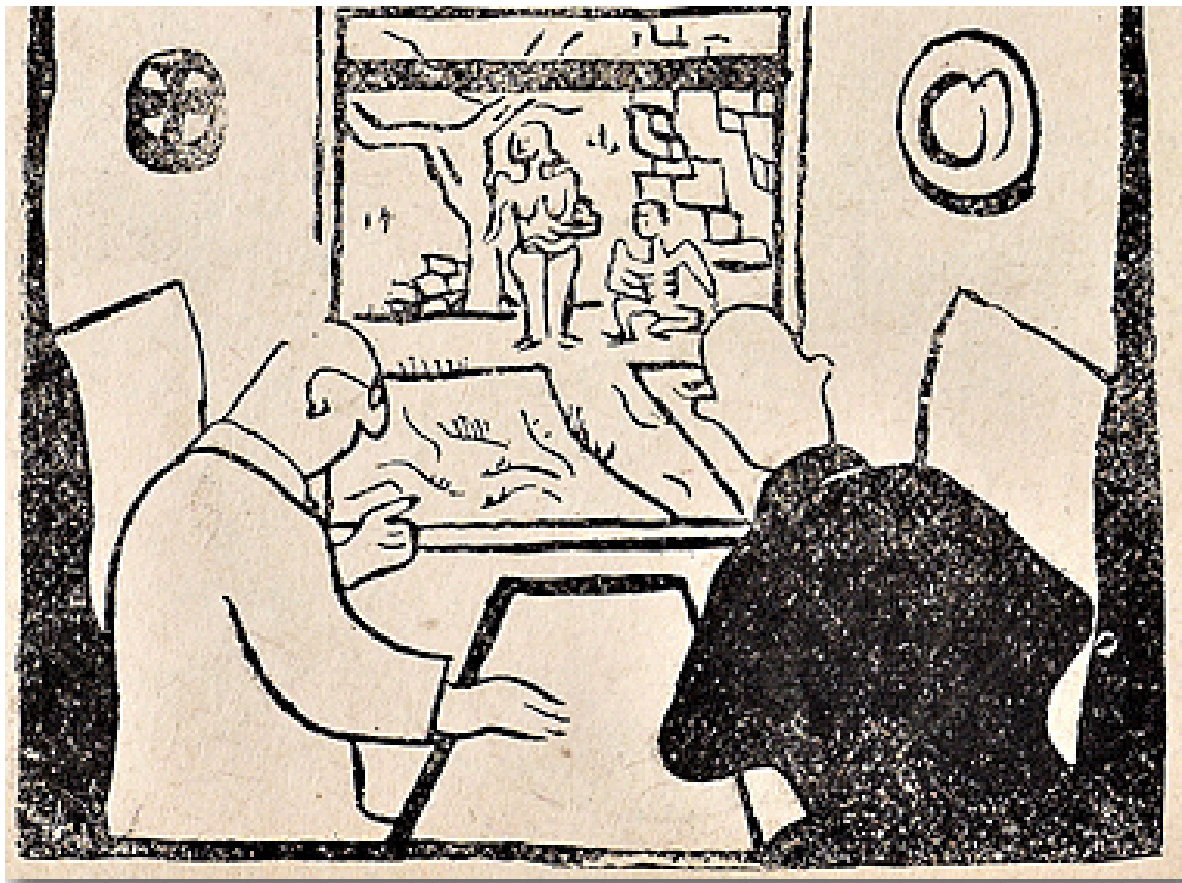


Fig.I.9 Liu Xinquan, „Zachodni wiatr przeraża Wschód”, lata trzydzieste



Fig.I.10 Chen Juanyin, „Patrząc na wschód słońca nad Morzem Wschodnio-chińskim”, „Modern Sketch” 1936

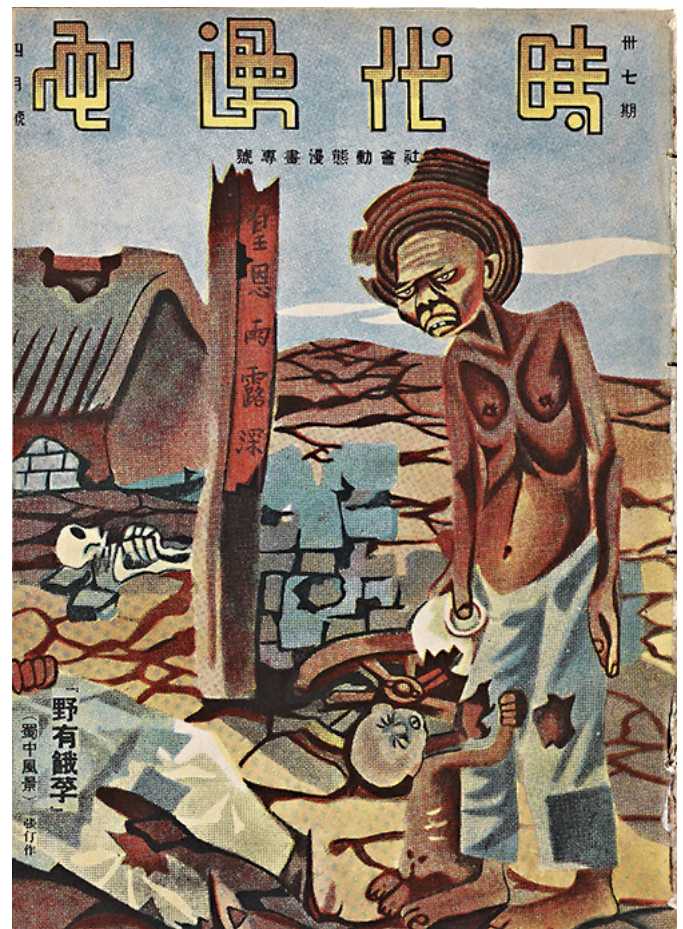


Fig.I.11 Zhang Ding, „Ofiary głodu leżą martwe w dziczy (sceny z centralnego Syczuanu)”, „Modern Sketch”, 04. 1934

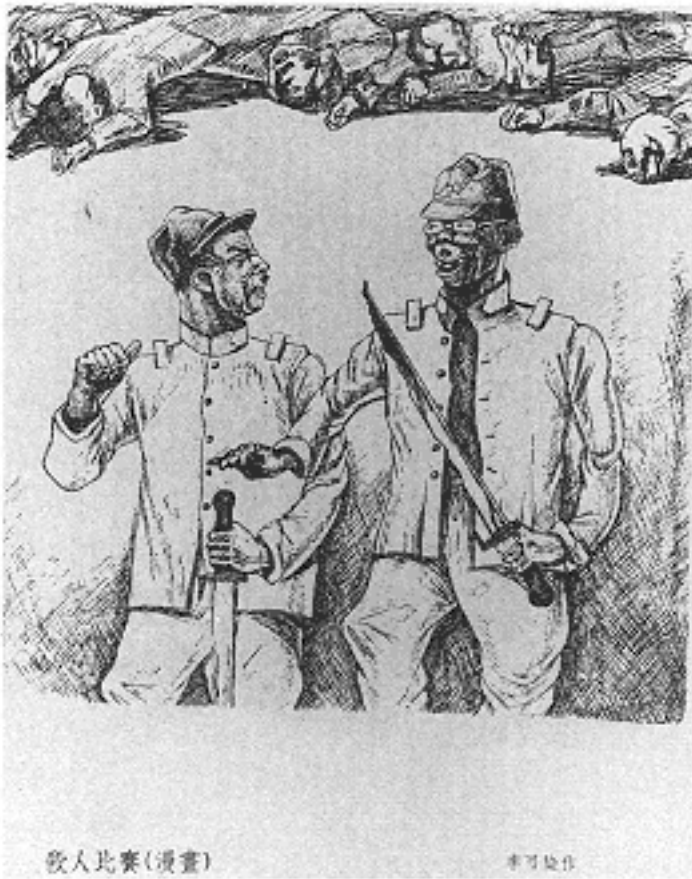


Fig.I.12 Li Keran, „Zawody w zabijaniu”, „Wenyi zhendi”, 01. 01. 1939



Fig.I.13 Feng Zikai, „Bombardowanie”, 1937



Fig.I.14 Chen Yanqiao, „Nasza awangarda”, „Resistance Sketch” 1938, nr 3 (luty)



Fig.I.15 Li Hua, „Skowane Chiny zawyły”, [w:] „Resistance Sketch” 1938, nr 3 (luty)



Fig.I.16 Fotos z filmu *Kogut pieje o północy*, Foreign Language Press, Peking 1973



Fig.I.17 Zastosowanie efektu spojrzenia liangxiang (liangxiang gaze) w *Małej Ósmej Armii*

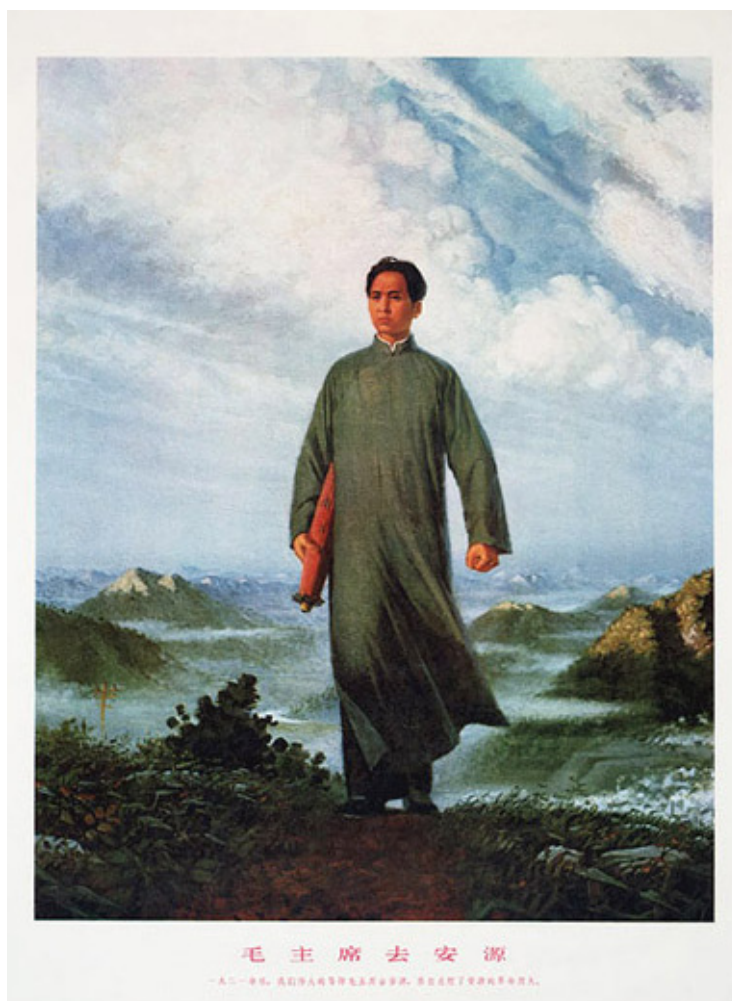


Fig.I.18 Liu Chunhua, „Przewodniczący Mao w drodze do Anyuan”, 1968



Fig.II.1 Kolektyw „Bohaterowie naszych czasów”, 1960

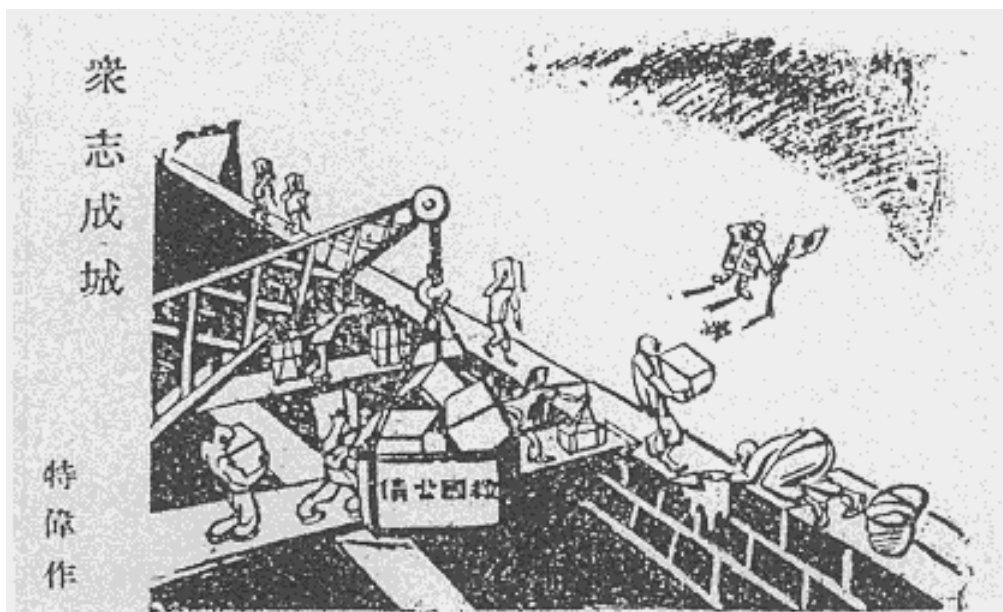


Fig.II.2 Te Wei, „Masy zbudują mur nie do pokonania”, „Jiuwang manhua”, nr 8, 25. 10. 1937



Fig.II.3 Kadr z filmu *Zarozumiały generał*



Fig.II.4 Qi Baishi, „Żaby skrzeczące wzdłuż całego strumienia”, 1951



Fig.II.5 Kadr z filmu *Kijanki szukają mamy*

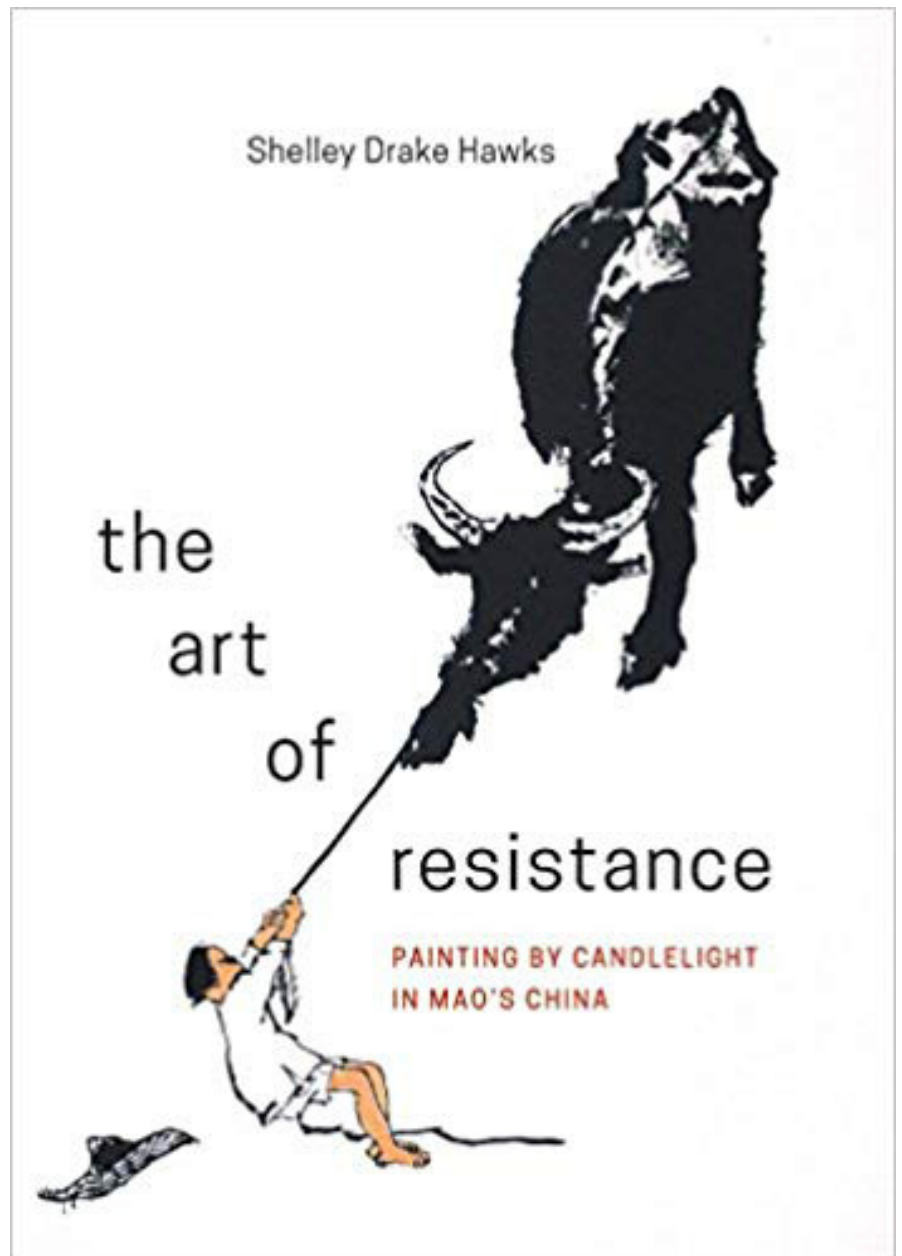


Fig.II.6 Li Keran, fragment obrazu „Pięc wodnych bawołów”, 1962



Fig.II.7 Kadr z filmu *Pasterz i flet*



Fig.II.8 Kadr z filmu *Dzwonek jelenia*

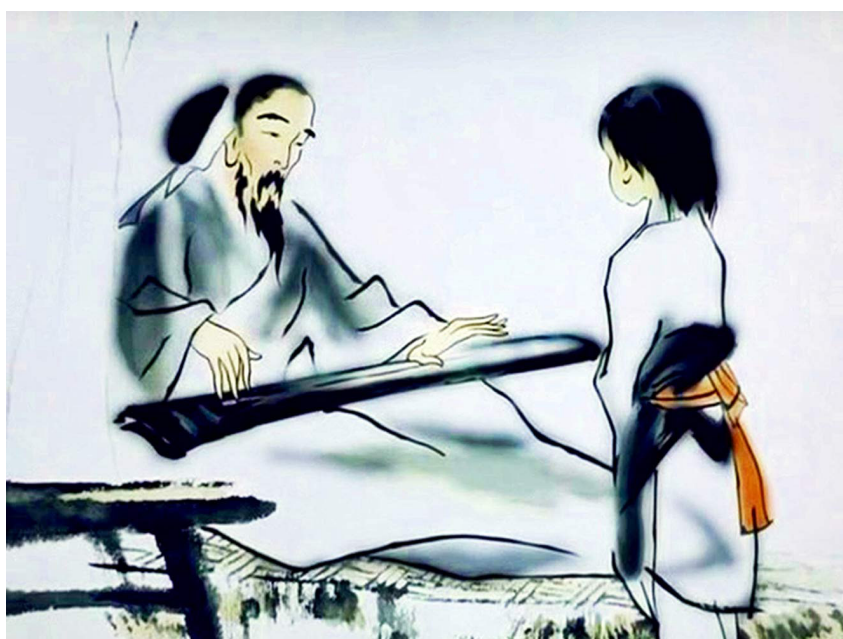


Fig.II.9 Kadr z filmu *Uczucia z gór i wody*

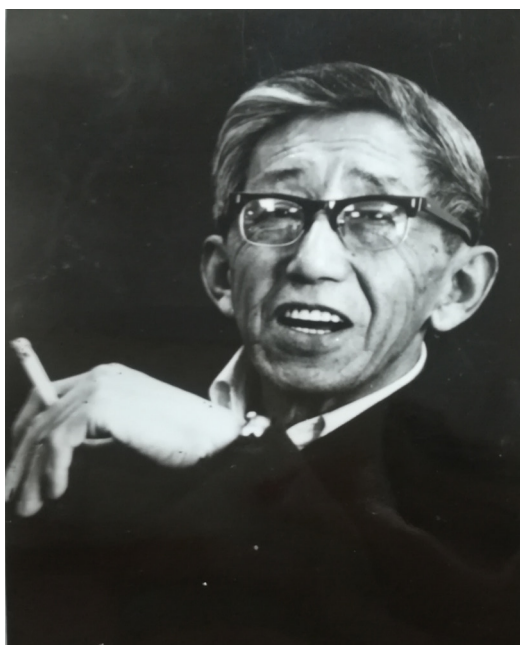


Fig.II.10 Te Wei, fotografia z archiwum Annecy



Fig.II.11 Most Czerwonej Armii, wycinanka na celuloidach, materiał z archiwum Annecy



Fig.II.12 Kadr z filmu *Dlaczego wrona jest czarna?*



Fig.II.13 Kadr z filmu *Złota muszla*



Fig.III.1 Wan Laiming, materiał z archiwum Annecy



Fig.III.2 Bracia Wan: Guchan, Laiming, Chaochen, materiał z archiwum Annecy



Fig.III.3 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: „małpia maska”

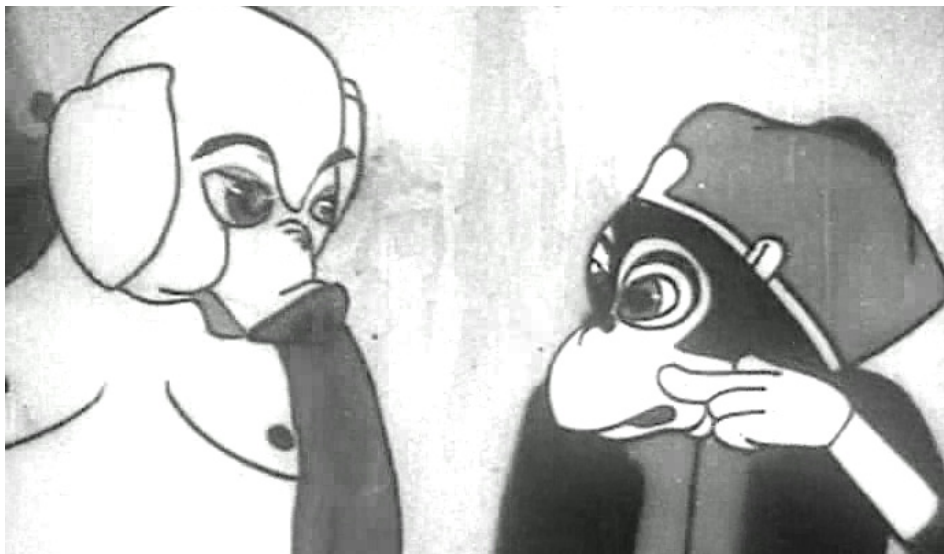


Fig.III.4 Kadr z filmu *Księżniczka Żelaznego Wachlarza*: wpływy estetyki Fleischerowskiej na twórczość braci Wan



Fig.III.5 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: karykaturalna postać Nefrytowego Cesarza



Fig.III.6: Zhang Guangyu, panel z „Komiksowej Wędrówki na Zachód”: Małpi Król spotyka Napoleona



Fig.III.7 Duan Xiaoxuan



Fig.III.8 Tang Cheng



Fig.III.9 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: Sun Wukong – wcielenie ludu

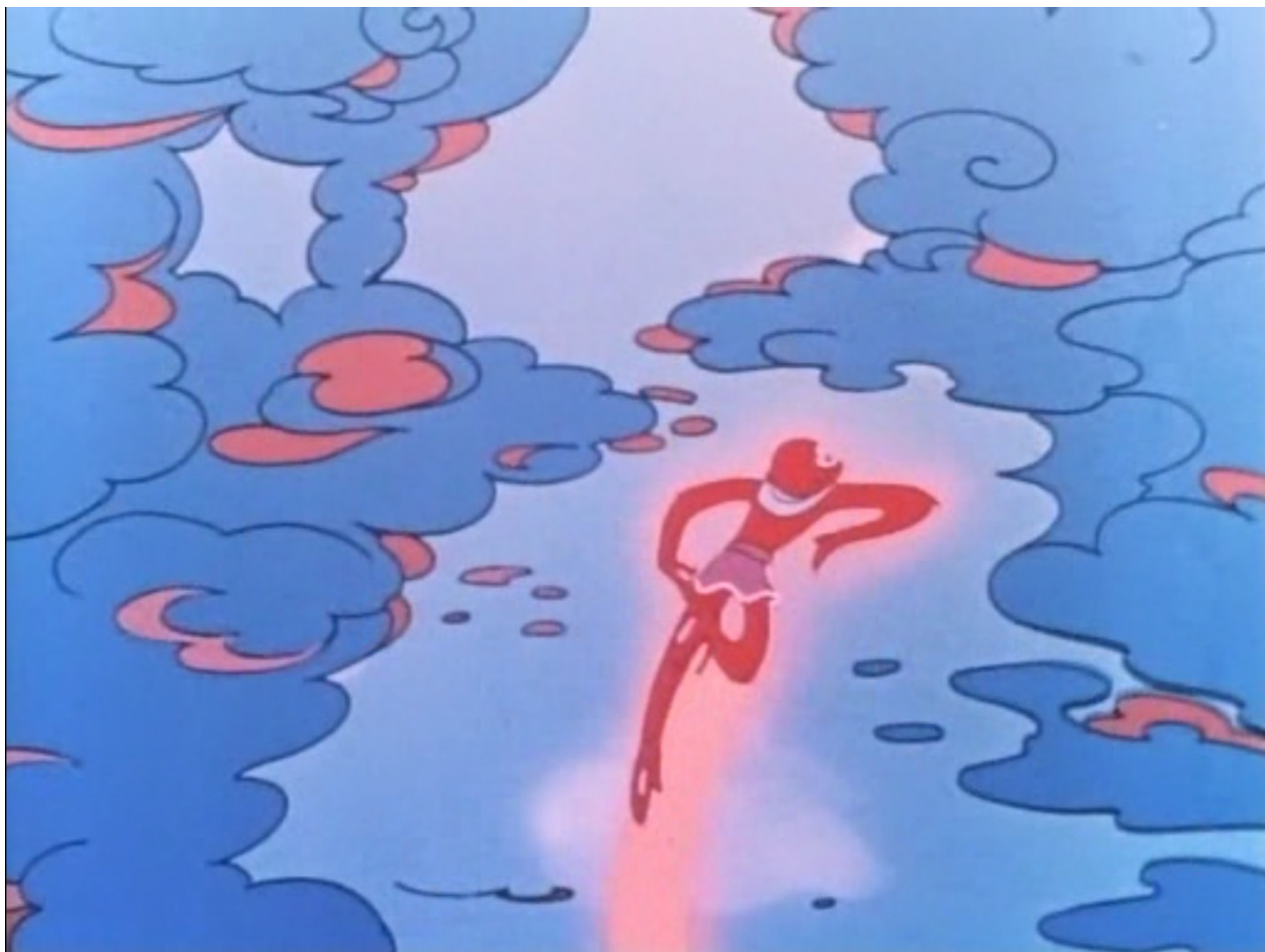


Fig.III.10 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: narodziny Króla Małp

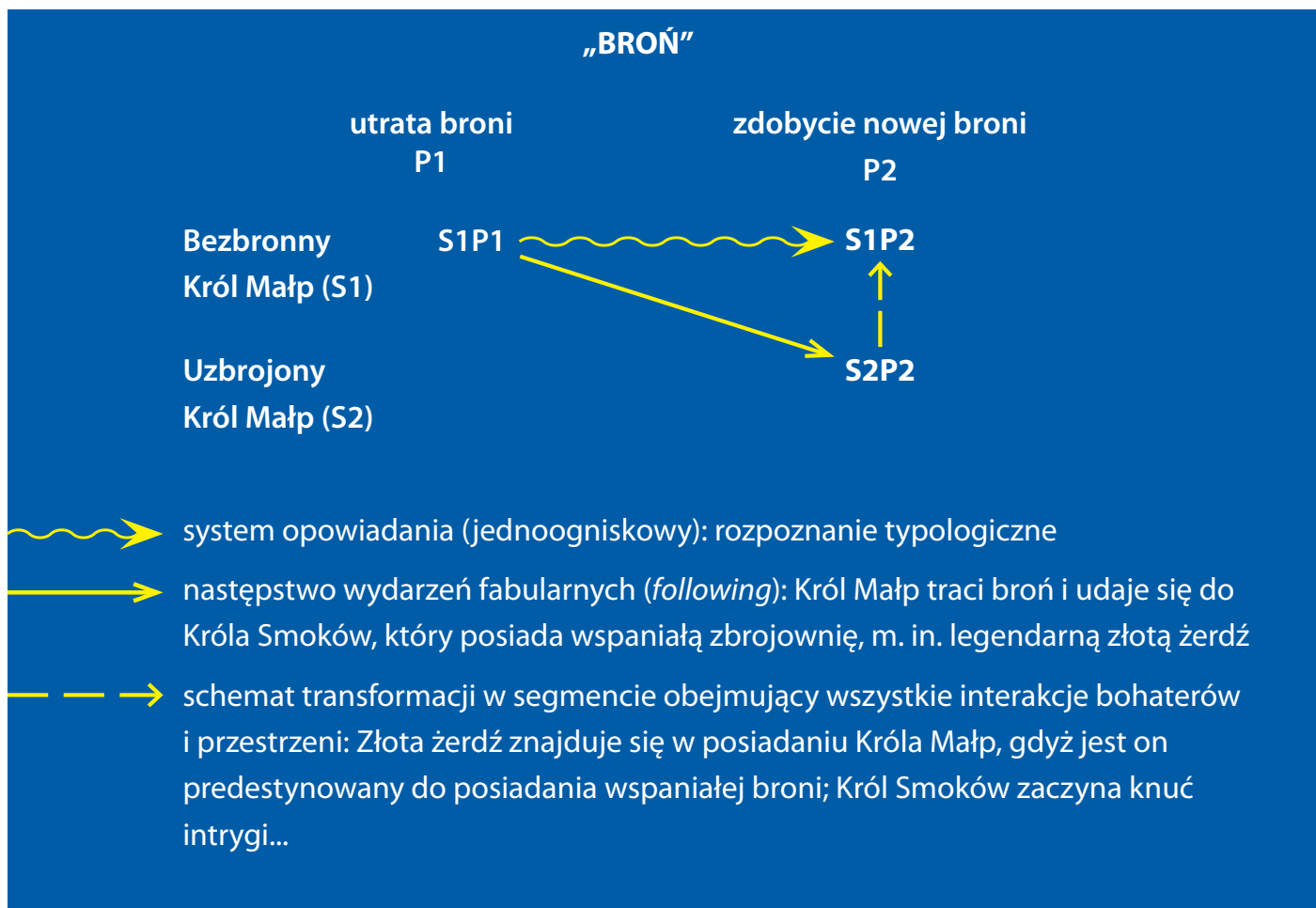


Fig.III.11 Matryca typologiczno-transformacyjna segmentu 1.1 „Broń”



Fig.III.12 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: Król Małp pokonany



Fig.III.13a Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: scena zbiorowa (niebo)



Fig.III.13b Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: scena zbiorowa (Góra Kwiatów i Owoców)

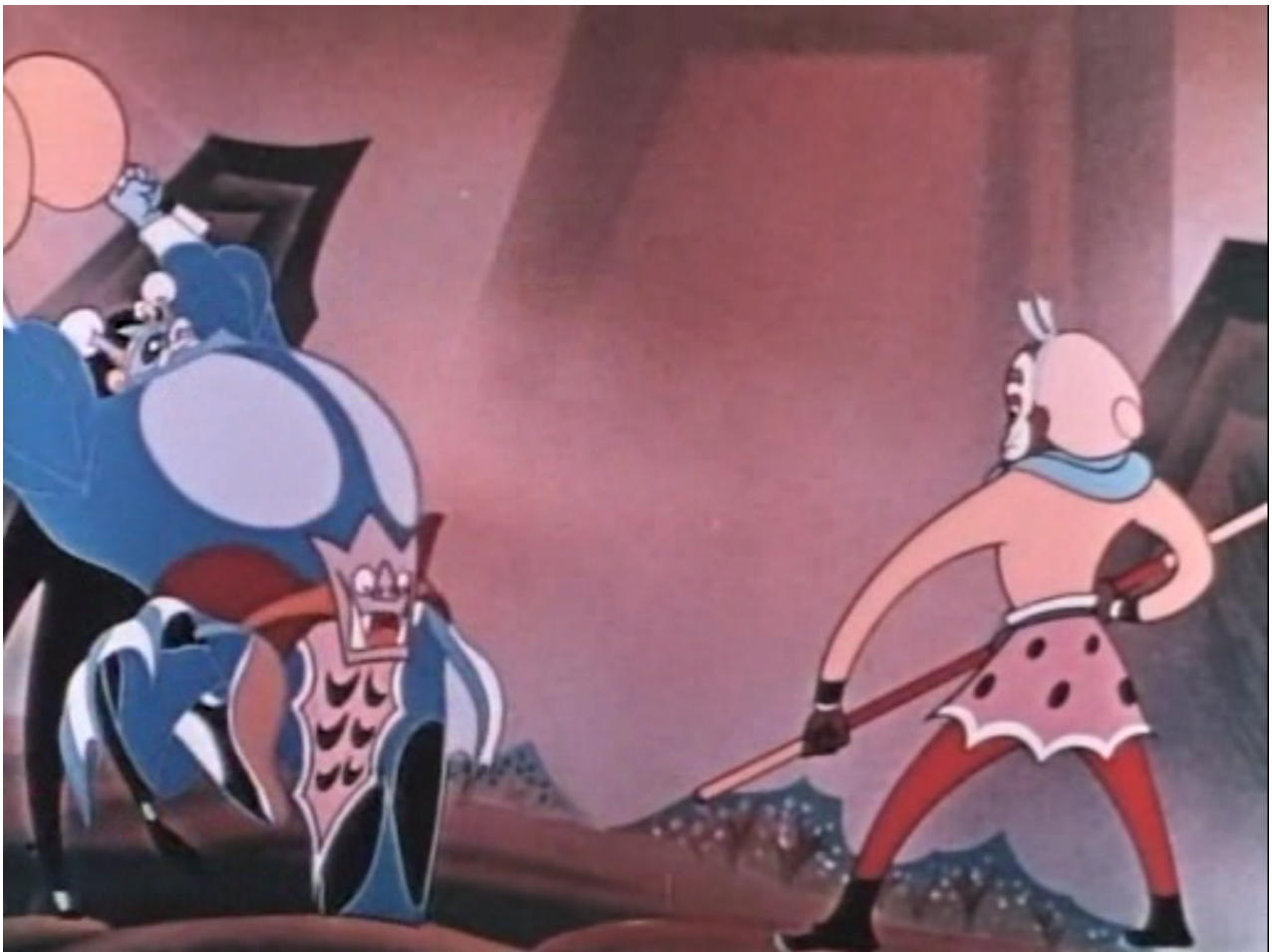


Fig.III.14a Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: bitwa (1961)



Fig.III.14b Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: bitwa (1964)



Fig.III.15 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: przepędzenie Jadeitowego Cesarza



Fig.III.16 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: pijaństwo



Fig.III.17 Kadr z filmu *Zamęt w niebie*: pigułki nieśmiertelności



Fig.IV.1 Kadr z filmu *Jedna noc w galerii*



Fig.IV.2 Kadr z filmu *Bogini Nüwa ratuje niebo: bogini i jej „córki”*

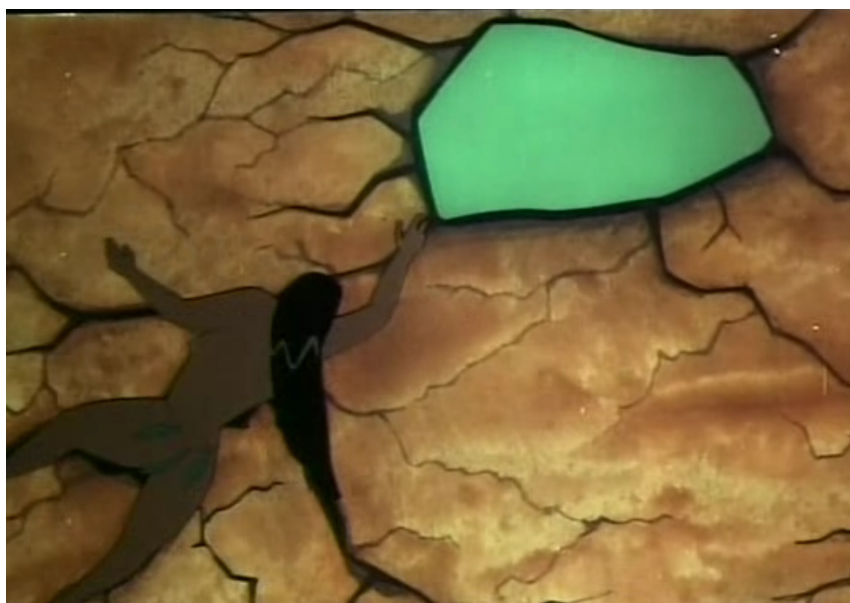


Fig.IV.3 Kadr z filmu *Bogini Nüwa ratuje niebo: poświęcenie bogini*



Fig.IV.4 Huang Yongping, „Historia chińskiego malarstwa i historia zachodniej sztuki współczesnej wyprana w pralce w dwie minuty”, 1987/1993



Fig.IV.5 Cheng Conglin, „Śnieg pewnego dnia pewnego miesiąca 1968”, 1979

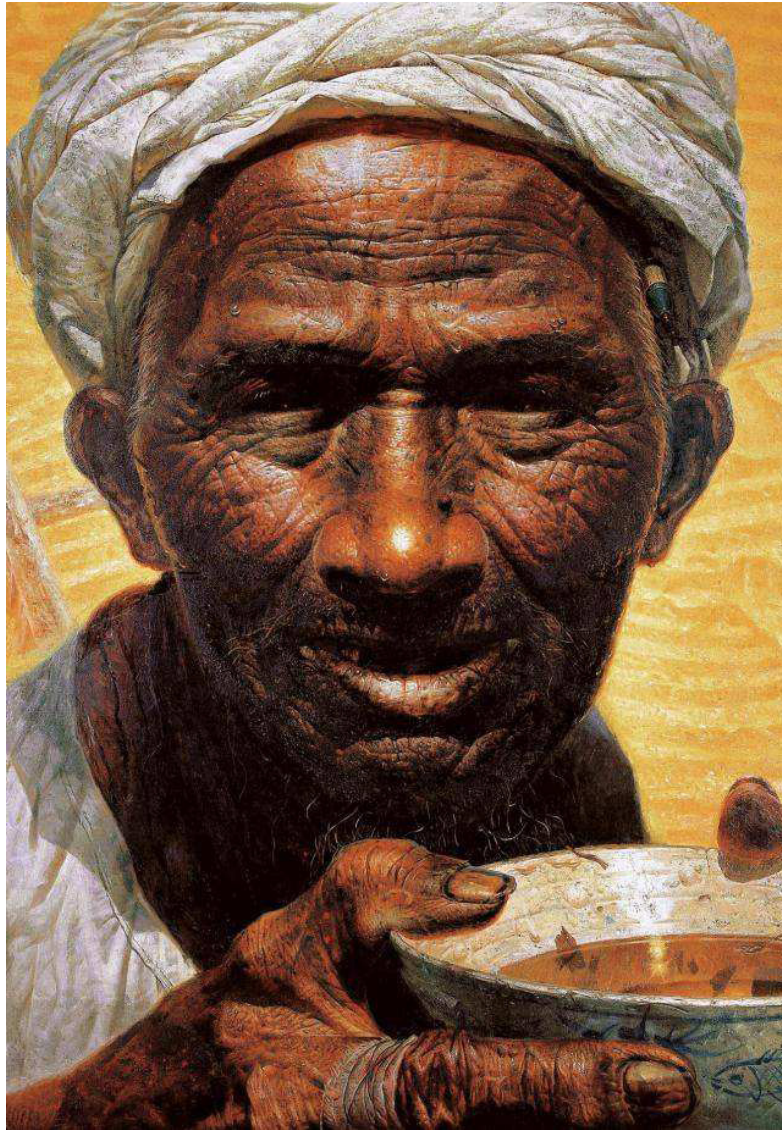


Fig.IV.6 Luo Zhonglin, „Ojciec”, 1979



Fig.IV.7 Kadr z filmu *Picasso i jego byk*: twarze Picassa

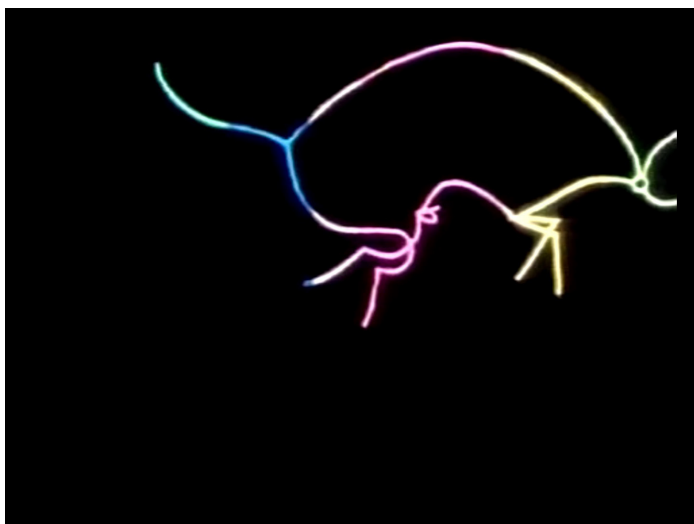


Fig.IV.8 Kadr z filmu *Picasso i jego byk*: „byk nr 11” jako animowana, kolorowa linia

Fig.IV.9 Kadr z filmu *Picasso i jego byk*: „byk nr 11” vs „byk nr 1”



Fig.IV.10 Trzech mnichów (storyboard)



Fig.IV.11 A Da, materiał z archiwum Animafest Zagreb

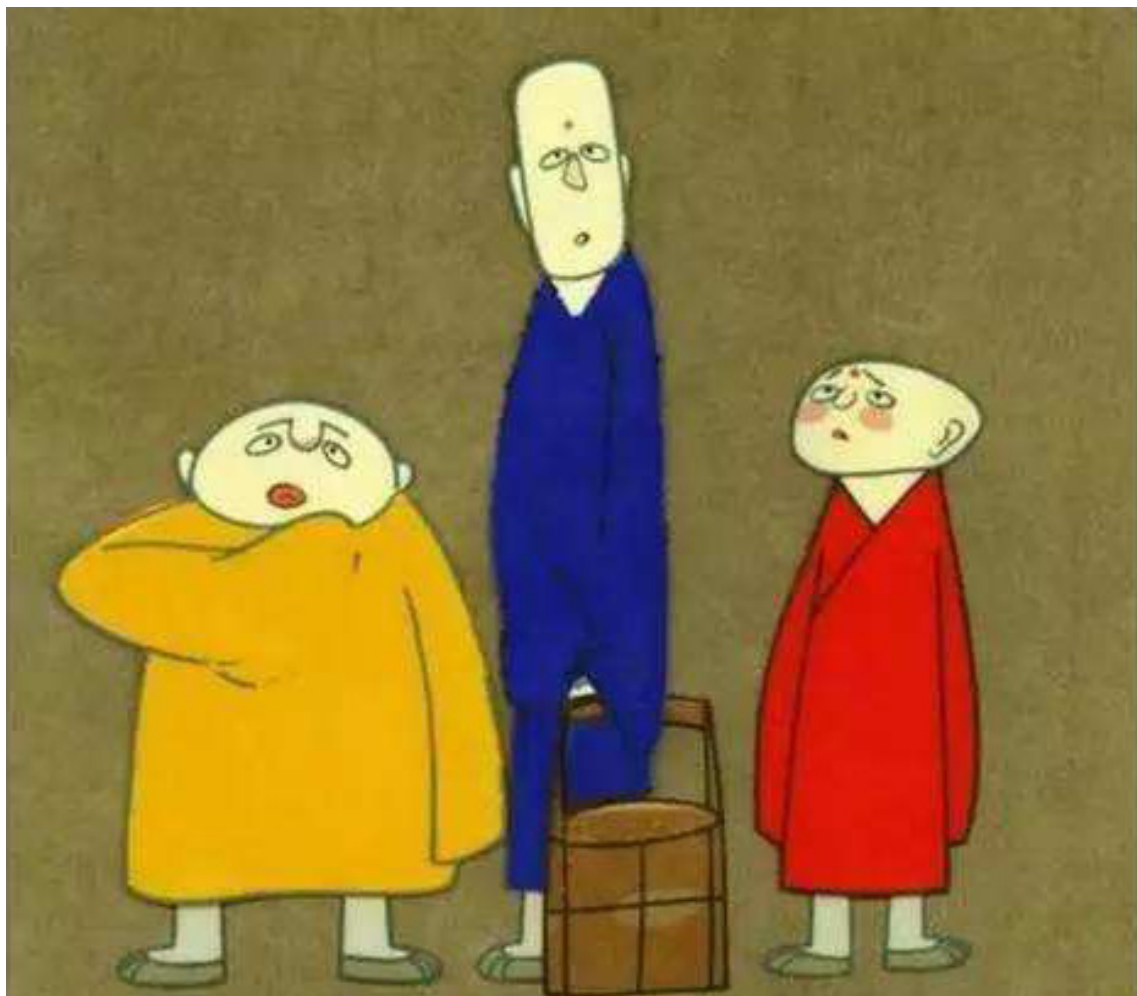


Fig.IV.12 Kadr z filmu *Trzech mnichów*: postaci

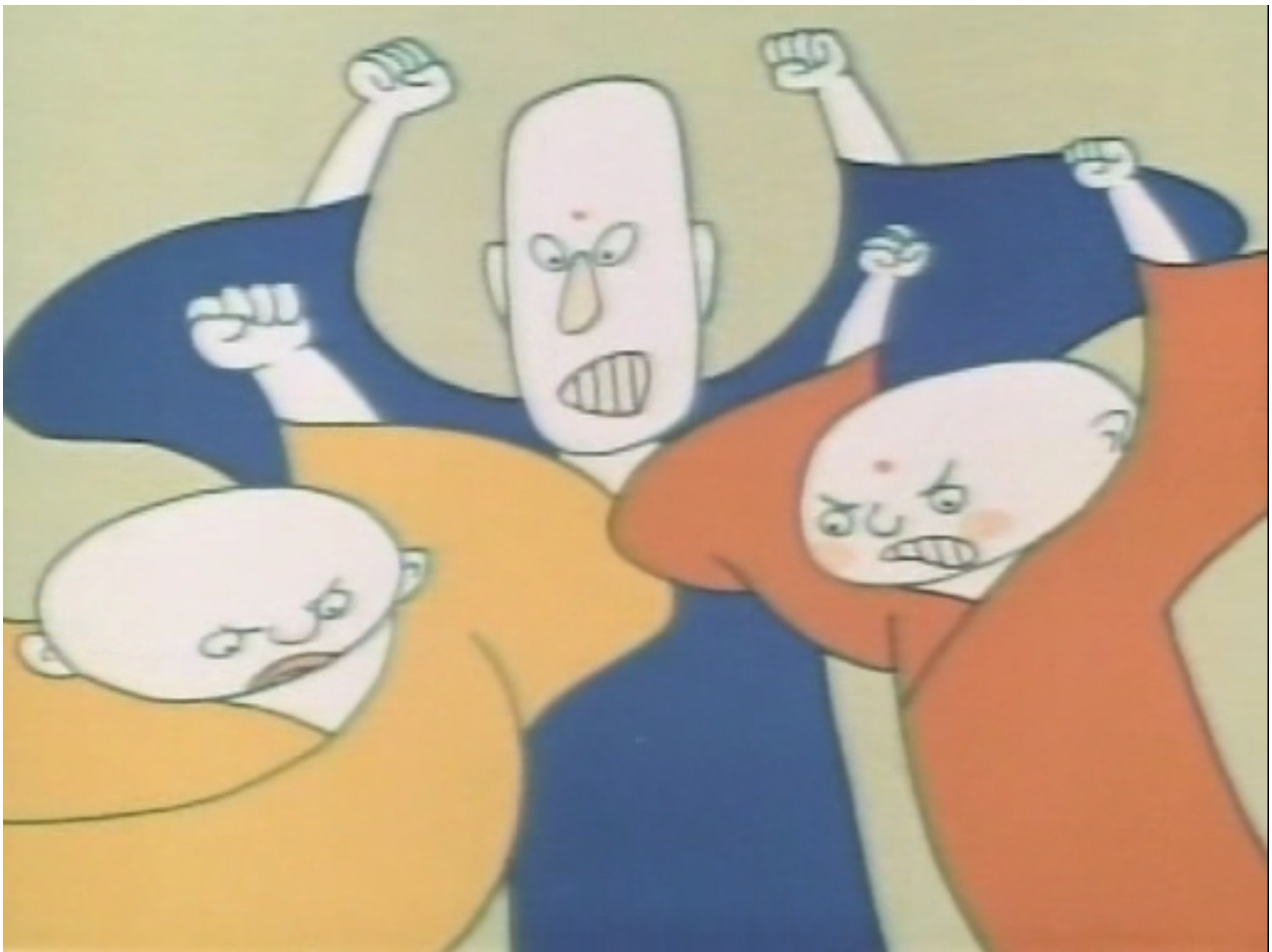


Fig.IV.13 Kadr z filmu *Trzech mnichów: zabicie myszy*



Fig.IV.14 A Da i jego współpracownicy

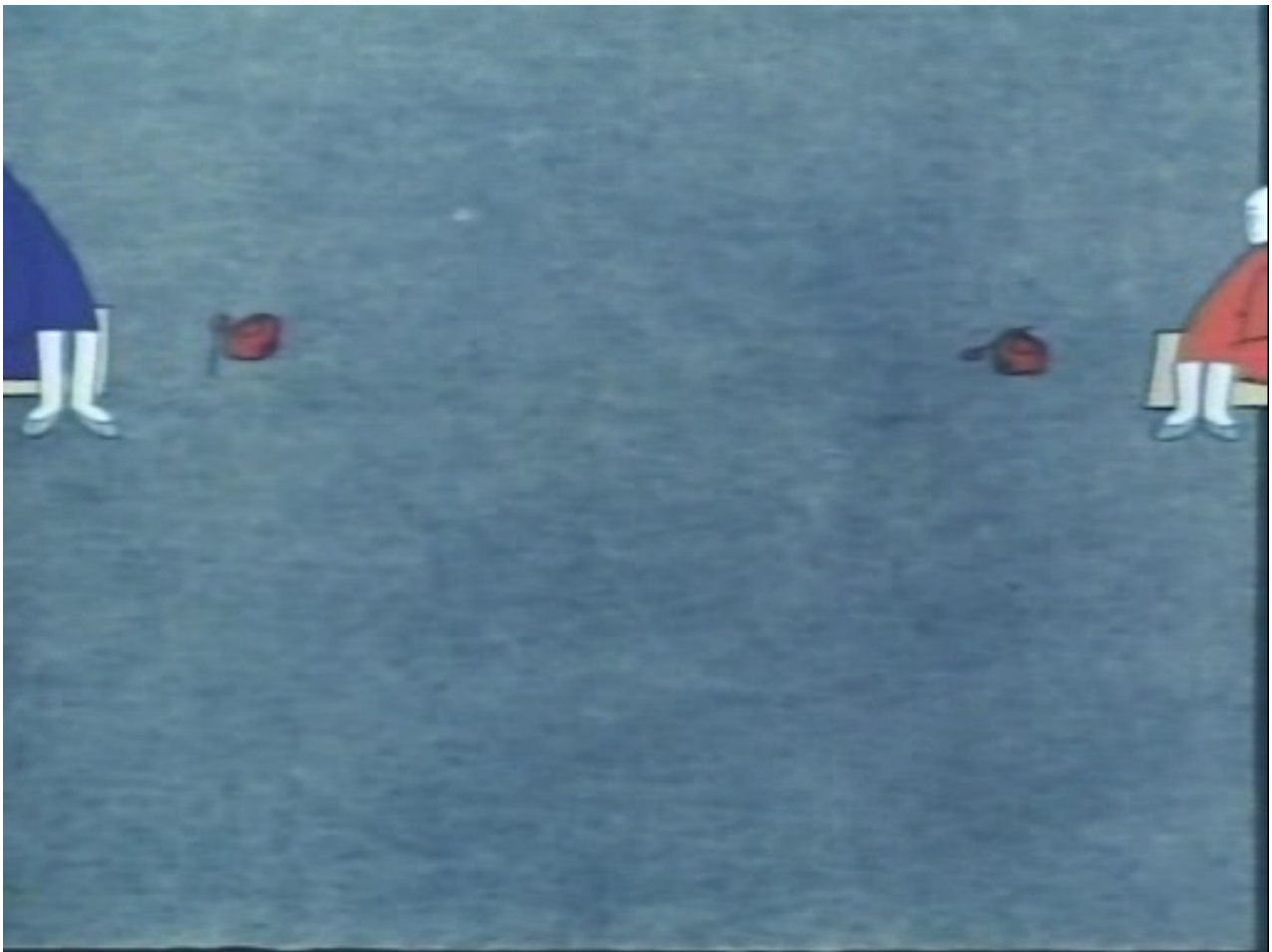


Fig.IV.15 Kadr z filmu *Trzech mnichów*: wyjście postaci poza kadr

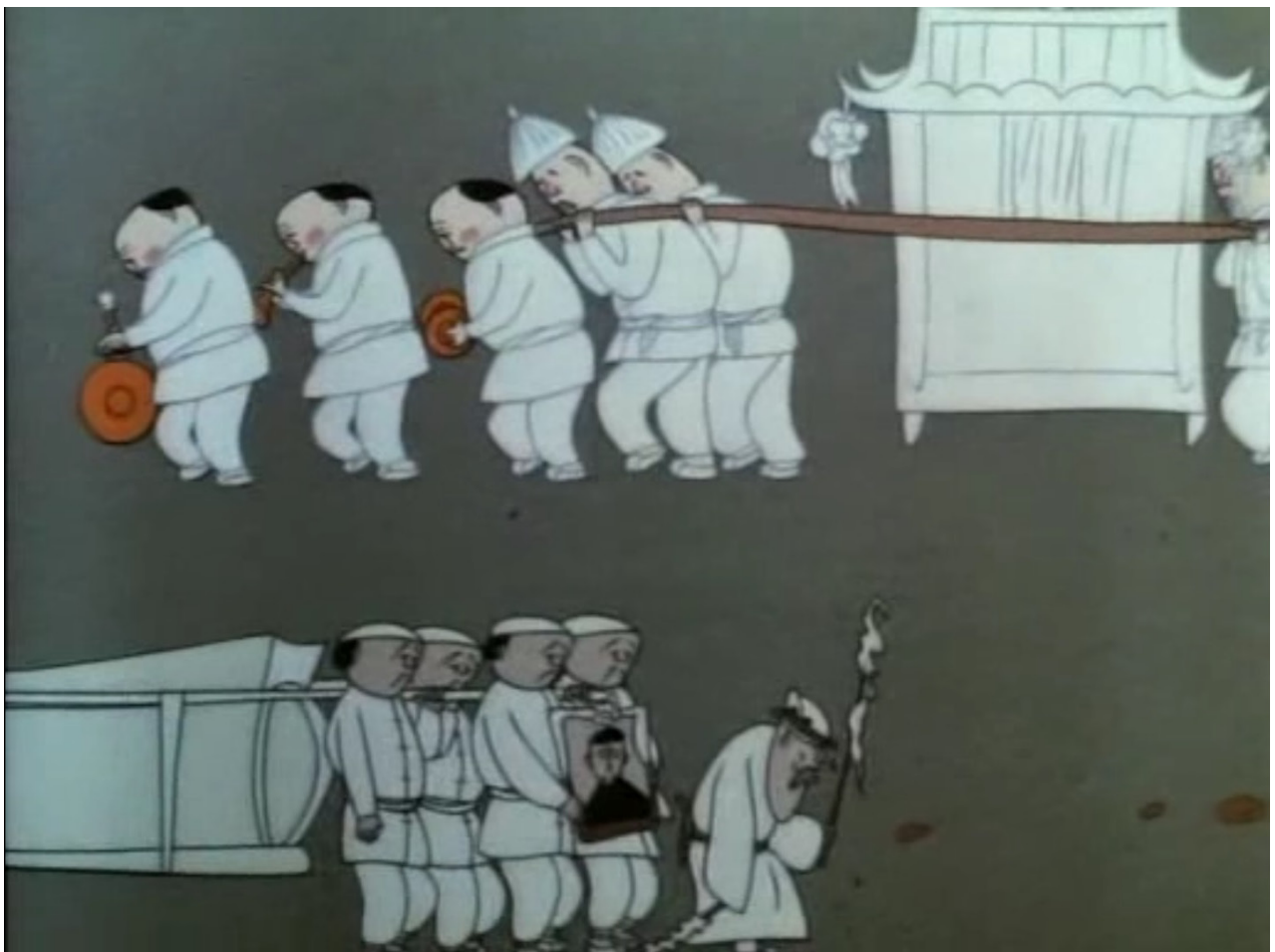


Fig.IV.16 Kadr z filmu *Super mydło*: dwa orszaki



Fig.IV.17 Kadr z filmu *Nowy dzwonek*: statyczny punkt widzenia



Fig.IV.18 Kadr z filmu *Nowy dzwonek*: „walka rąk”



Fig.IV.19 Kadr z filmu *Kładka*: nowatorskie metody wprowadzenia postaci w filmie dziecięcym



Fig.IV.20 Kadr z filmu *Małpy łowią księżyc*



Fig.IV.21 Mao Zedong i Richard Nixon, 1972 rok



Fig.IV.22 Mao Zedong i Richard Nixon, 1976 rok



Fig.IV.23 A Da podczas warsztatów w 1983, materiał z archiwum Annecy



Fig. IV.24 a Klisza z filmu *Melodia obrazu*, materiał z archiwum Annecy



Fig. IV.24 b Klisza z filmu *Melodia obrazu*, materiał z archiwum Annecy

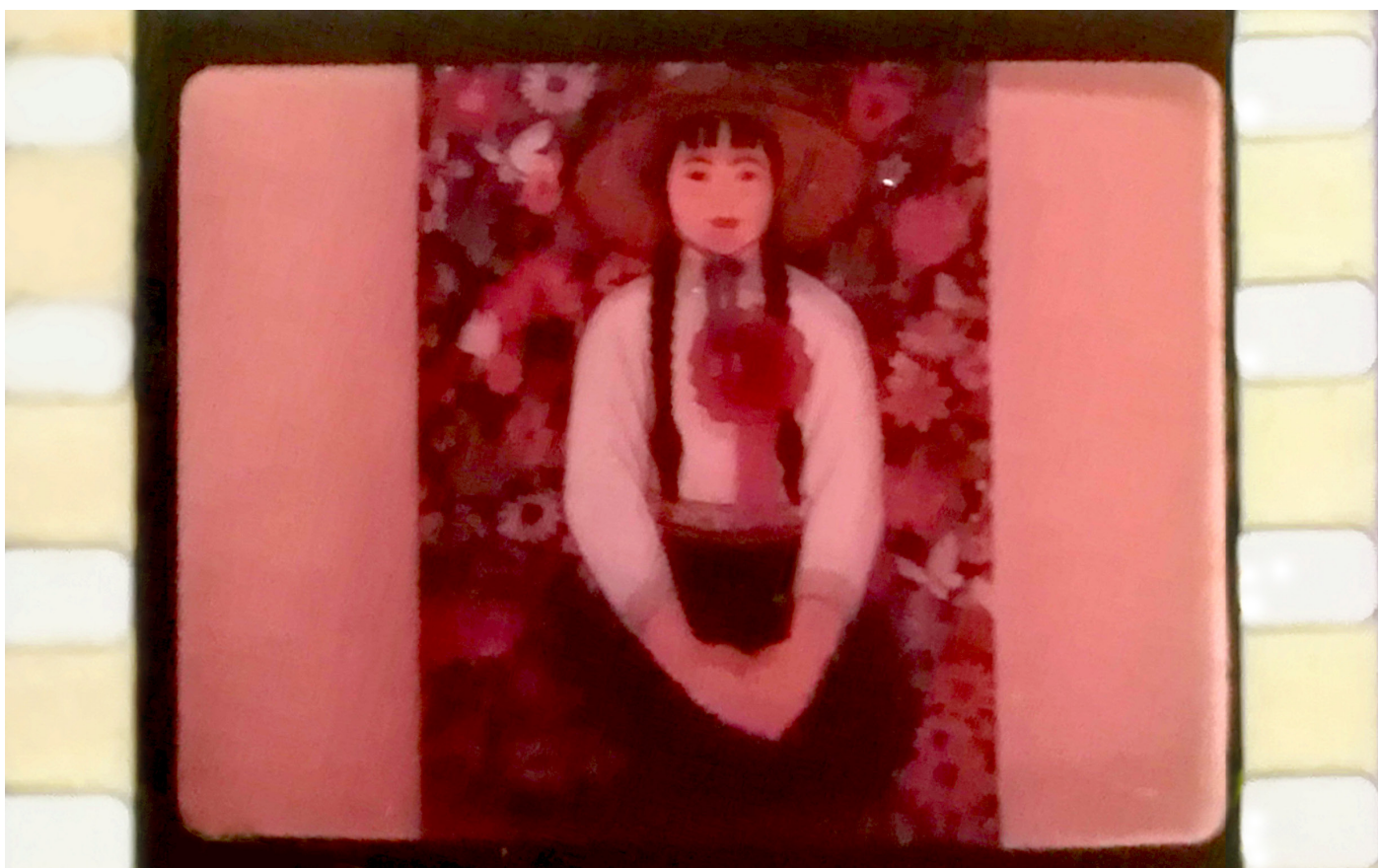


Fig. IV.24 c Klisza z filmu *Melodia obrazu*, materiał z archiwum Annecy

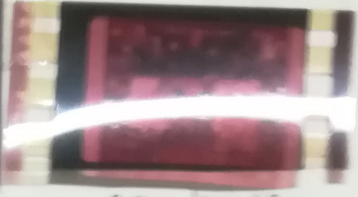
A review à Nicole Salomon (A.A.A.)

slides from "Melody of Vision"
le dernier film de A Da (Niu du jiang)
qui sera présenté lors compétition au Festival

slides from
"Melody of Vision"
a film about the
peasant paintings of
Jinshan (Shanghai)



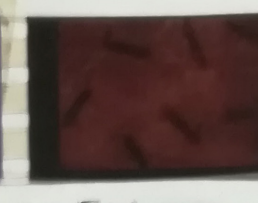
Peasant painters



new house



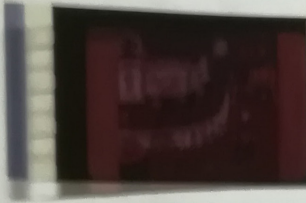
Lovers



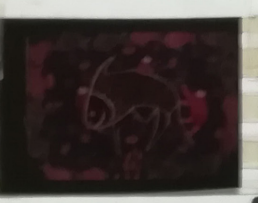
Fishing



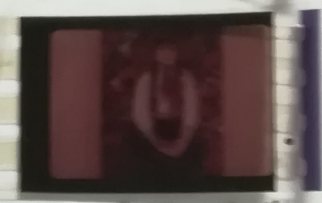
Kite



Kitchen



Fishing →



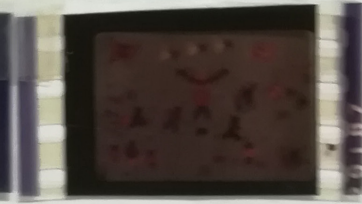
Girl with flowers



Wedding



Fishing



Kite →



Chickens



Birds on tree



Children playing →



Folk



Art

Fig. IV.24 e Klisze z filmu *Melodia obrazu*, materiał z archiwum Annecy

COPIE

2-5

1985

03 MAI 1985

CAL COPIE 122 1158
INJ518 50517814 R A LANG COP1
CJ JICA BP 399 74000

MONSIEUR LU DUN CONSEILLER CULTUREL
AUPRES DE L AMBASSADE DE REPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE
SERVICE CULTUREL
9 AVENUE VICTOR CRESSON
92130 ISSYLES MOULINEAUX

WE BEG LEAVE TO REQUEST THE PRESENCE IN THE CHINESE DELEGATION
OF MR ADA WHO IS A MEMBER OF THE HONORARY COMMITTEE FOR THE
TWENTY-FIFTH ANNIVERSARY OF THE ANNECY FESTIVAL WE WOULD
BE THE MOST GRATEFUL IF YOU COULD CONFIRM THE NAMES OF
THE PARTICIPANTS IN YOUR DELEGATION SINCERELY
JEAN LUC XIBERRAS ANNECY FESTIVAL MANAGING DIRECTOR

Fig.IV.25 Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, 3.5.1985, materiał z archiwum Annecy

Mr. Shi FANGYU
Directeur du Bureau du Cinéma
129, Lishi Hutong

ewly

BEIJING, CHINE

Dear Mr. Fangyu,

By letter of June 29, we have applied your kind collaboration for the following proposals :

- 1/ a tribute composed of short films (running-time 90 to 120 minutes); if there are many films, we can organize 2 showings of 90 to 120 minutes each, along with a feature film which could be "La Princesse et l'éventail de fer" / The princess with the iron fan".
- 2/ along with this tribute, we could set up an exhibition which could show the main techniques used in Chinese animation (animated paper, paper cuttings and puppets) and eventually recent developments
- 3/ With Mrs Quiquenelle, we plan to publish a bilingual booklet (French/English) about Chinese animation.
- 4/ This tribute and this exhibition could be shown all over France after the Annecy Festival. This showing could be organized jointly by the Embassy of People's Republic of China in France and the French Ministry of Foreign Affairs.
- 5/ Furthermore, the Annecy Festival has just founded a distribution commercial films which could be shown in France and eventually in Western Europe.
- 6/ We wish to invite a 5 persons delegation - preferably professional people. They could be met in Paris and invited during the whole festival.

When Mrs Quiquenelle was in China, she explained you our projects. When she came back, she said us you were interested about them and it is why we should be happy to work with you.

I remain at your disposal for any further information you need and I am,

Yours sincerely,

The Director,

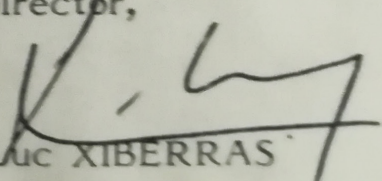

Jean-Luc XIBERRAS

Fig.IV.26 Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, 20.9.1984, materiał z archiwum Annecy

08522195+
081 1441 1999/
22195 FILM CN
JICA 309267F
TLX:125 22 03 85

Competition

ATTN:MR.SHI FANGYU.
DIRECTOR FILM BUREAU MINISTRY OF CULTURE.
WE WISH TO RECEIVE ,AS SOON AS POSSIBLE, YOUR ENTRIES FOR THE
COMPETITION.(SELECTION COMMITTEE WORKING APRIL 1 TO 15).
PLEASE SEND THEM THE FASTEST WAY,PREFERABLY DIPLOMATIC POUCH.
WE HAVE NOTED FOR THE COMPETITION THE FOLLOWING FILMS:
PAPILLON (BUTTERFLY),L'ENFANT DE FEU (THE FIRE CHILD)
FILET (NET).AS A COMPLEMENT WE HOPE TO RECEIVE THE FOLLOWING NEW
FILMS:LES 36 CARACTERES (36 CHARACTERS) BY ADA,SAN MAO LE VAGABOND
(SAN MAO THE TRAMP BY ADA FIRST EPISODE)AND WANG SHICHEN'S ANIMATED
FEATURE:LES AUTEURS DU LIVRE CELESTE (THE AUTHORS OF THE CELESTIAL
BOOK.)
PLEASE CONFIRM BY TELEX TQ 309267 JICA
THANK YOU
SINCERELY
JEAN LUC XIBERRAS FESTIVAL MANAGING DIRECTOR.

22195 FILM CN
JICA 309267F

*les 36 caracteres
le film
le magazine
+ nouvelles*

Fig.IV.27 Jean-Luc Xiberras do Shi Fangyu, 22.3.1985, materiał z archiwum Annecy



Fig.IV.28 Kadr z filmu *Lis i myśliwy*



Fig.IV.29 A Da podczas pokazu w roku 1986, materiał z archiwum Animafest Zagreb

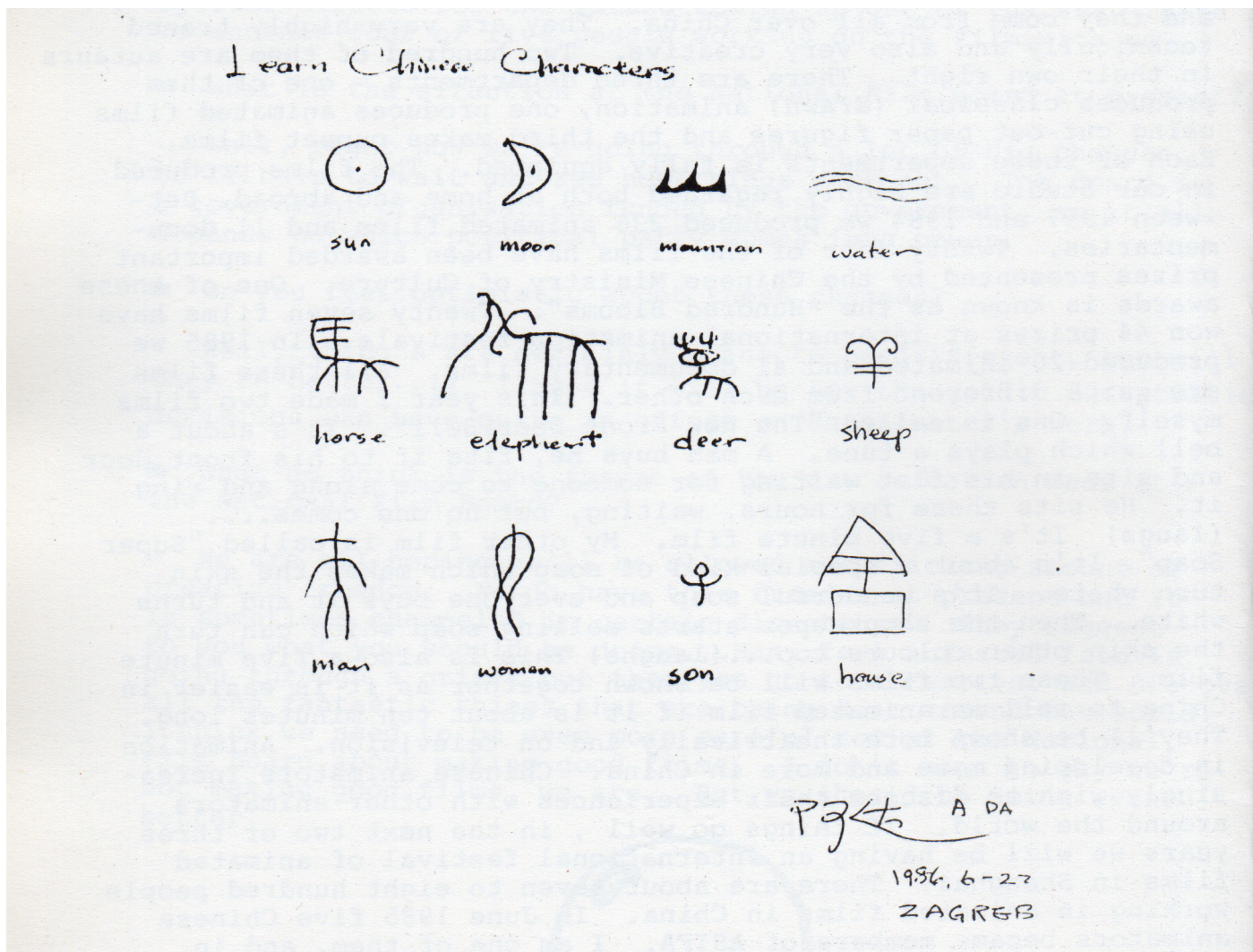


Fig.IV.30 Notatka A Da w biuletynie „Animafest 1986”, materiał z archiwum Animafest Zagreb

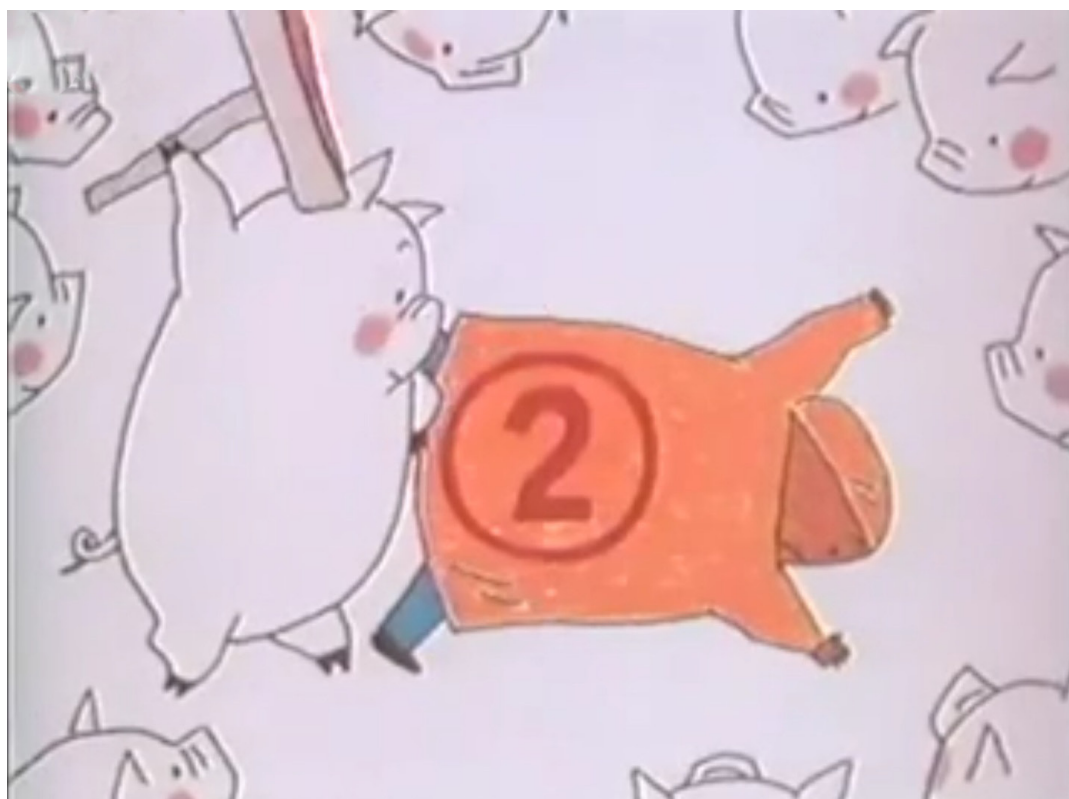


Fig.IV.31 Kadr z filmu *Academy Leaders Variations: segment chiński*

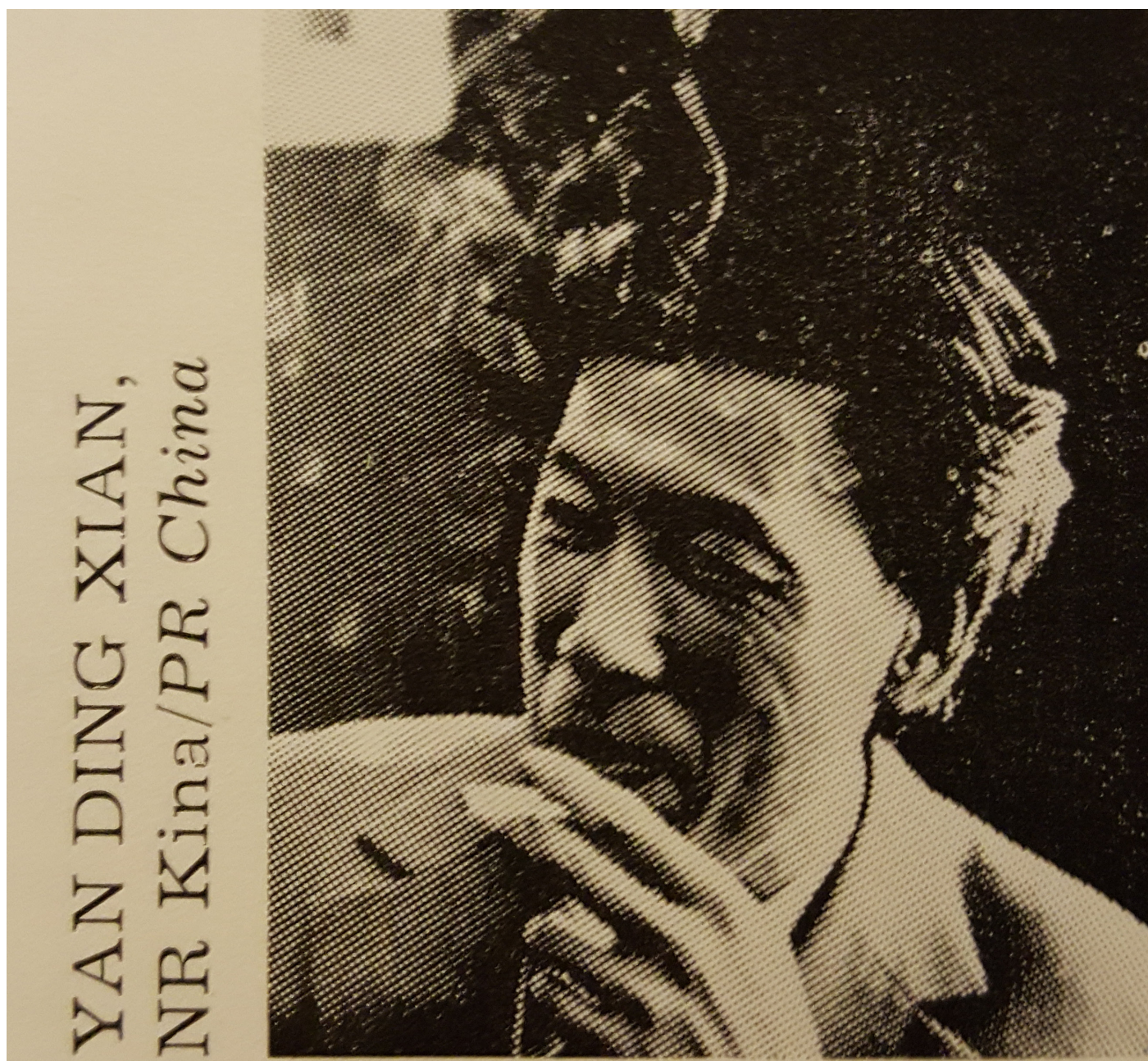


Fig.IV.32 Notatka o Yanie Dingxianie z katalogu Animafest 1988