

Wymyślanie poezji od nowa. Awangardowy dyskurs poetycki w Chinach końca XX wieku

Joanna Krenz

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 5, S. 176–195

DOI: 10.18318/td.2020.5.11 | ORCID: 0000-0003-4689-6677

Dominujący od przełomu lat 70. i 80. nurt w poezji chińskiej określa się zwykle mianem poezji awangardowej, choć trudno zignorować sprzeczność, która kryje się w tym stwierdzeniu. Jeśli bowiem jest jakaś wspólna cecha awangardowych poetyk, jakie znamy z najbliższego nam kręgu kulturowego, to jest nią właśnie konsekwentne lokowanie się w opozycji do wszelkich dominujących trendów, kreowanie kontrnarracji, a nie łączenie się poszczególnych odnóg – szkół, ruchów, grup – w nowy mainstream. Co więcej, oprócz utworów odważnych, eksperymentalnych, jest też w dorobku chińskiej awangardy ogromna liczba tekstów, które w Europie uznalibyśmy za zbyt „zwyyczajne” i oczywiste w warstwie zarówno estetycznej, jak i ideologicznej, by mogły pretendować do miana awangardowych. W Chinach głównym negatywnym wyznacznikiem awangardowości było z jednej strony odejście od obowiązujących do początku XX wieku i chętnie kultywowanych również później sztywnych miar poezji klasycznej, a z drugiej niezgoda na narzucaną przez władze estetykę socrealistyczną¹.

Joanna Krenz – dr, adiunkt w Zakładzie Sinologii UAM. Zajmuje się współczesną literaturą chińską w perspektywie interkulturowej, interdyscyplinarnej i translato logicznej. Opublikowała przekłady poezji Yu Jiana (*Świecie wejdz*, 2017) i Li Hao (*Powrót do domu*, 2018), wspomnień Harry’ego Wu (*Zimny wiatr. Pamiętnik z lat spędzonych w chińskim gułagu* (2018) oraz powieści Yan Lianke (*Sen wioski Ding*). Kontakt: joanna.krenz@amu.edu.pl

1 Więcej o zastosowaniu terminu „awangarda” w kontekście chińskiej sceny literackiej zob. w: M. Day *China’s second world of poetry*:

Tym, co łączy awangardę chińską z awangardami euroamerykańskimi, jest niewątpliwie wzmożona autoteliczność literackiego dyskursu tamtego okresu – intensyfikacja refleksji nad istotą i rolą poezji oraz wiążąca się z tym obfita produkcja efektownych metatekstów. W latach 80. jak grzyby po deszczu wyrastały kolejne czasopisma literackie, a niemal każde z nich miało swoją „szkołę” i „izm”. Pełniejszy obraz historycznoliteracki, z uwzględnieniem relacji intertekstualnych i interpersonalnych na chińskiej scenie poetyckiej, poczynawszy od późnych lat 70. XX wieku, uzupełniony obszernymi cytatami z poezji, starałam się nakreślić polskiemu czytelnikowi we wcześniejszych artykułach². W niniejszym eseju skupię się na przedstawieniu kilku najbardziej charakterystycznych poetyk sformułowanych, które mogą stanowić punkty orientacyjne zarówno dla badaczy, jak i dla samych uczestników chińskiej sceny poetyckiej, i wokół których można dalej budować jej stosunkowo spójny, bardziej szczegółowy obraz.

Literatura wychodzi z podziemia

Najważniejszy kontekst socjopolityczny awangardowego boomu z lat 80. stanowi trwająca między 1966 a 1976 rewolucja kulturalna, wymierzona w istotcie – zgodnie z absurdalną logiką ówczesnej władzy – przeciw wszelkim przejawom kultury, zwłaszcza wyższej. Od czasu wojny z Japonią (1937-1945) i równolegle toczącej się walki wewnętrznej Komunistycznej Partii Chin z nacjonalistycznym Guomindangiem, z której zwycięsko wyszła ta pierwsza, literatura znajdowała się w trudnym położeniu, pod czujnym okiem urzędów cenzorskich i naczelnych ideologów kraju.

Rok 1966 był kulminacją represji. To wówczas przewodniczący Mao podjął decyzję o całkowitej przebudowie świadomości kulturowej narodu. Oznaczało to w praktyce pozamykanie szkół, zsyłanie licealnej młodzieży na kilka lat na wieś, by uczyła się od chłopów, jak być społecznie pożyteczną, przesładowania intelektualistów, niszczenie bibliotek i zabytków czy wysokie kary zwłaszcza za posiadanie dzieł zagranicznych (z wyjątkiem pism Stalina i Hołdży). To zaledwie niewielka część brutalnych kroków, jakie podjęto w celu

the Sichuan avant-garde, Digital Archive for Chinese Studies, Leiden 2005, https://projects.zo.uni-heidelberg.de/archive2/DACHS_Leiden/poetry/MD/MD_EBook.pdf (1.09.2018), s. 8-15; M. van Crevel *Chinese poetry in times of mind, mayhem and money*, Brill, Leiden 2008, s. 10-12.

² Zob. J. Krenz *Narodziny awangardy. Lata 80. Jako dekada zwrotna w poezji chińskiej*, „Porównania” 2018 nr 2; J. Krenz *Od tłumaczki*, w: Yu Jian *Świecie wejdz*, przeł. J. Krenz, Dialog, Warszawa 2017.

powszechnej reedukacji. Dzięki odwadze nastoletnich miłośników literatury, którzy podkradali zakazane dzieła z płonących księgozbiorów i po kryjomu zabierali ze sobą na wieś bądź czytali w opuszczonych piwnicach czy magazynach, przepisywali, ile i na czym się dało, i podawali dalej, kolejnym chciwym wrażeń czytelnikom, ciągłość życia literackiego nie została jednak przerwana.

Gdy w 1976 roku wraz ze śmiercią Mao rewolucja na dobre się zakończyła, a nowa władza skupiła się na łataniu wyniszczonej gospodarki i budowaniu ekonomicznego przymierza z Zachodem, w kulturze, która przez jakiś czas, ku radości artystów i literatów, znajdowała się poza obszarem zainteresowań polityków, zaczął się okres zwany dziś często „gorączką kulturalną” (*wenhua re*). W tym właśnie okresie rozpoczęło się wymyślanie od nowa dyskursu poetyckiego, niejako wyzerowanego przez serię traumatycznych wydarzeń. Oprócz wzmożonej własnej aktywności twórczej chińskich autorów chciwie czytano i tłumaczono wówczas dosłownie wszystko, co tylko udało się importować z zagranicy – trzeba było bowiem nadrobić zaległości spowodowane kilkoma dekadami izolacji od świata.

Nietrudno sobie wyobrazić, jak karkołomne było to przedsięwzięcie dla tłumaczy, którzy nie byli w żaden sposób merytorycznie czy metodologicznie przygotowani na takie międzykulturowe spotkanie, gdyż dialog literacki na linii Wschód-Zachód był ostatnią rzeczą, której można było się nauczyć w komunistycznej szkole. Choć efekty ich działalności w wielu przypadkach pozostawiały wiele do życzenia, z pewnością nie można odmówić im ambicji, gdy podejmowali np. próby przekazania koncepcji językoznawstwa strukturalistycznego albo dekonstrukcji w języku, w którym tak ważny dla tych nurtów fonem w porównaniu z grafemem zajmuje pozycję marginalną i niedystynktywną i nie sposób go nawet przedstawić w rodzimym systemie pisma, w którym jeden znak odpowiada jednej sylabie, a nie głosce. Albo gdy głosili się, co zrobić z Heideggerem – notabene, jak się za moment okaże – ulubieńcem chińskich autorów, którego *Sein* i *Dasein* nijak nie przystają do utrwalonego w języku chińskim obrazu świata fizycznego i metafizycznego.

Jeśli chodzi o poezję, znaczna część zachodniego dorobku, zwłaszcza z okresu romantyzmu i modernizmu, została przetłumaczona w okresie przedwojennym lub tuż po wojnie przez wybitnych poetów, którzy debiutowali w tzw. pierwszej fali chińskiej poezji nowoczesnej, czyli po upadku cesarstwa i proklamowaniu republiki na początku ubiegłego stulecia. Wtedy to Chiny po raz pierwszy tak otwarcie dopuściły do siebie kulturalne dziedzictwo Zachodu, a młodzi intelektualiści zaczęli wyjeżdżać na stypendia na uniwersytety amerykańskie, brytyjskie, francuskie czy niemieckie. Cóż z tego,

sকoro już w latach 50. twórczość ta trafiła na indeks, zanim jeszcze czytelnicy zdółali oswoić się z wpisanyimi w nią nowymi dla siebie koncepcjami estetycznymi i egzystencjalnymi.

W początkowych latach po rewolucji kulturalnej poeci działali zasadniczo razem, starając się wspólnie stawiać opór totalitarnej władzy. Pierwszą grupą, która wyodrębniła się na scenie poetyckiej, byli tzw. poeci mgliści (*menglong shiren*), wśród nich m.in. twórcy tacy jak Bei Dao (niepisany lider nurtu), Duoduo, Mang Ke, Yan Li, Genzi. Miano to zyskali oni za sprawą sprzymierzonej z rządem krytyki literackiej, która wytykała im hermetyczność, pokrętny styl, przesadną metaforyczność i nadmierne wyeksponowanie indywidualności „ja” lirycznego, czyli krótko rzecz ujmując, wszystko to, co stało w zdecydowanej opozycji do promowanej estetyki socrealizmu. Mimo rzekomej niezrozumiałości ich poezja cieszyła się ogromną popularnością, zwłaszcza pośród młodych. Wśród poetów kolejnego pokolenia – zwanego trzecią generacją (*di san dai*) współczesnych poetów chińskich (pierwszą byli moderniści z początków XX wieku, a drugą „mgliści”) – niewiele jest takich, którzy na początku swej literackiej ścieżki nie przeżyli fascynacji „mglistymi” i nie zaczytywali się w kultowym „Jintian” [Dzisiaj] – jednym z pierwszych nieoficjalnych czasopism poetyckich w powojennych Chinach, powołanym do istnienia w 1978 roku przez Bei Dao i Mang Ke. Okres buntu przeciw ich hegemonii nastąpił nieco później, w połowie lat 80., kiedy to młodszy autorzy zaczęli dochodzić do wniosku, że pisanie antymaomową nie wystarczy, że czas stworzyć nowy, niezależny język, który nie będzie działał na zasadzie prostej opozycji do dominującego dyskursu, ale stanie się narzędziem przebudowy świata według zupełnie nowych reguł³.

Pierwsza z ważnych awangardowych teorii – teoria „nie-nie” (*feifei*) sformułowana przez Lan Ma i Zhou Lunyou – opierała się na radykalnym założeniu powrotu ludzkości do stanu przedkulturowego, do naturalnego języka Kosmosu, nieskażonego racjonalną ani symboliczną działalnością człowieka. Równolegle do nienieistów swoją poetykę spisywał w odosobnieniu, w małej wiosce pod Pekinem, Haizi, chiński *poète maudit*, który niebawem, po samobójczej śmierci, miał stać się „męczennikiem poezji” i obiektem kultu. Haizi, inaczej niż Lan i Zhou, wybrał postawę egzystencjalnego wycofania, przy równoczesnym maksymalnym zaangażowaniu intelektualnym

3 Szczegółowe opracowanie dotyczące tego okresu w poezji chińskiej znajduje się np. w: M. van Creveld *Language shattered: contemporary Chinese poetry and Duoduo*, CNWS, Leiden 1996, s. 1-101.

i wchodzeniu coraz głębiej, po omacku, w uwodzący go język zachodniej poezji i filozofii. Ich koncepcje i postawy stały się ważnymi punktami odniesienia dla pozostałych twórców, których poglądy stopniowo się polaryzowały, aż w końcu na lokalnej scenie poetyckiej powstały dwa przeciwne bieguny, obsadzone, odpowiednio, przez „poetów (z/dla) ludu” (*minjian shiren*) i „poetów-intelektualistów” (*zhishifenzi shiren*). Trzeci biegun stanowili dawni reprezentanci „mglistych”, którzy po 1989 roku, ze względu na faktyczne lub domniemane zaangażowanie w czerwcowe protesty na placu Tian’anmen, osiedlili się w Europie lub Stanach Zjednoczonych, kontynuując na emigracji działalność „Jintian”.

Afirmacja negatywna. Teoria „nie-nie”

Czasopismo „Feifei” [Nie-Nie], szczytujące się zdecydowanie najsolidniejszą teoretyczną podbudową pośród licznych czasopism awangardowych powstających w latach 80., zostało założone w 1986 roku przez poetów z prowincji Syczuan, stanowiącej kolebkę chińskiej awangardy: Lan Ma i Zhou Lunyou. Nadrzędna filozofia periodyku, zwana nienieizmem (*feifei zhuyi*), stanowiła reakcję na głęboko odczuwaną przez młodych artystów degenerację kultury i zakłamanie języka. Negując istniejący system wartości, postulowała konieczność cofnięcia się do stanu przed powstaniem kultury, wraz z jej systemem hierarchii etycznych i estetycznych, by stamtąd czerpać czystą „energię witalną” potrzebną do przebudowy świata. W *Manifestie nienieizmu* (*Feifei zhuyi xuanyan*), opublikowanym w pierwszym numerze, Lan Ma zapowiadał:

Będziemy odtąd gorliwie przesuwac granice kultury, aż do momentu, gdy osiągnie ona głębokie zrozumienie systemu „nie-nie-życia” i „nie-nie-myślenia”. Aż zobaczymy, że w tym ukulturowionym świecie, pośród ukulturowionych mas na nowo wzbudzony został „nie-nie-witalizm” i rozprzestrzeniły się „nie-nie-wartości”. [...]

Nie-nie jest wspólną nazwą przedmiotu, formy, treści, metody, procesu, drogi i skutków myślenia przedkulturowego. Jest także „istotowym opisem” pierwotnej postaci Wszechświata. Nie-nie, nie „nie”.⁴

4 Lan Ma *Qianwenhua daoyan* [Wprowadzenie do przed-kultury], „Lan Ma Xinlang Boke”, http://blog.sina.com.cn/s/blog_4b68865f01000904.html (1.09.2018). Wszystkie tłumaczenia z tekstów chińskich pochodzą od autorki artykułu.

Ów pełen retorycznych chwytów i językowych gier manifest stanowi w istocie ostatnią część eseju nieco cięższego kalibru intelektualnego *Wprowadzenie do przed-kultury* (*Qianwenhua daoyan*). Zdefiniowawszy kulturę jako ogół „zachowań ludzkości”, polegających na „korzystnym dla człowieka operowaniu Kosmosem” oraz „symbolicznej obróbce Wszechświata”, Lan zarzucał jej, że jest matecznikiem wszelkiej cywilizacyjnej przemocy, z której można wyzwolić się jedynie przez dowartościowanie „przed-kultury”, z jej „przed-kulturowym językiem” i „przedkulturową aksjologią”. Przedkulturowa aksjologia to aksjologia nieposługująca się prostymi dualizmami i binarnymi opozycjami wartości, lecz zorientowana na naturalną ambiwalencję zjawisk zachodzących w świecie od zarania dziejów. Przedkulturowy język zaś to język wyswobodzony z terroru sensu, przyznający prymat znaczonemu – temu, co istnieje samo przez się w swej immanentnej wielogłosowości, niezależnie od sztucznie przypisywanego mu sensu.

Brzmi trochę jak Derrida? Jeśli tak, to prawie na pewno, przynajmniej w pierwszej fazie refleksji literackiej nienieistów, jest to zbieżność przypadkowa, gdyż najprawdopodobniej nie mieli oni wcześniej zbyt dużej styczności z dekonstrukcją⁵. Zorientowani byli za to dobrze w założeniach strukturalizmu de Saussure’a i z nich odważnie czerpali w miarę rozwoju własnych koncepcji, prowadzeni intuicyjnie w kierunku zbliżonym do zachodnich post-strukturalistów. Świetnie znali też Heideggera i w dużym stopniu to również jego filozofia, cytowana przez chińskich autorów najczęściej we fragmentach zawierających słynne maksymy „język jest domem bycia” i „poetycko mieszka człowiek na tej ziemi”, wzmocniła w nich poczucie konieczności skoncentrowania myśli zarówno literackiej, jak i egzystencjalnej na sferze języka. We wczesnych latach 90. ich koncepcja ewoluowała w sposób, który jak pokazuje krytyk i badacz poezji Sun Jilin, wpisuje się w światowy zwrot lingwistyczny w badaniach nad literaturą⁶.

Najwcześniejsze inspiracje literackie i teoretyczne oraz punkty polemicznego odniesienia zostały dość skrupulatnie wyliczone w obszernym, erudycyjnym tekście Zhou z 1986 roku *Restrukturacja. Apokalipsa współczesnej*

5 Zhang Qinghua *Zai wenben yu ben wen zhijian*. Guanyu *Feifei* de yige jiandan lunguo [Między Tekstem a tekstem. Krótki szkic o Nie-Nie], w: *Zhongguo dangdai minjian shige dili* [Geografia chińskiej poezji ludowej], red. Zhang Qinghua, t. 1., Dongfang Chubanshe, Beijing 2014, s. 59-61.

6 Sun Jilin *Feifei zhuyi yu xifang yuyan zhexue* [Nienieizm a filozofia języka], „Poemlife”, www.poemlife.com/libshow-692.htm (1.09.2018).

sztuki (*Biangou: dangdai yishu qishilu*)⁷. W pierwszej części Zhou polemizuje z Nietzschem, odnosząc się do jego stwierdzenia o śmierci Boga. Choć, faktycznie, twierdzi chiński poeta, Bóg jako obiekt wiary chrześcijańskiej umarł, wciąż obecny jest on jako pierwotna, przedreligijna siła, jako „struktura” (*jiegou*). Komentując teorię mitu Claude’a Lévi-Straussa, autor dochodzi do wniosku, że struktura ta, niezależnie od kręgu kulturowego, jest podobna – naznaczona nieusuwalnym dualizmem. Tyle że w przypadku kultury greckiej i judeochrześcijańskiej jest to dualizm czysty, zerojedynkowa binarność, natomiast w kulturach Wschodu przeciwstawne elementy zawsze się przenikają, jeden nosi w sobie część drugiego, jak w znaku *yin-yang*⁸.

Ludzkość ma wrodzoną zdolność strukturywania, która przejawia się – argumentuje dalej autor, podejmując Freudowskie porównanie aktu twórczego do zabawy dziecięcej – jako „jednowymiarowy podświadomy impuls strukturywania”, któremu dają upust malcy, układając klocki czy stawiając zamki z piasku. Instynkt ów jest zapisany w zbiorowej podświadomości. Niektórzy jednak obdarzeni są szczególną jego odmianą, „instynktem dwuwymiarowym” – to jest „odczuwaniem impulsów restrukturywania”, przekształcania pierwotnej struktury. Pośród nich wymienia autor poetów i artystów. Dyskutując z psychoanalityczną teorią kompensacji, przekonuje:

Sztuka z istoty swojej jest pewną strukturą, preempiryczna forma tej struktury ukryta jest głęboko w psychice poety, ale nie jest motywowana żadnym tłumionym libido, ale jeszcze głębszym od libido instynktem restrukturyzacji.⁹

Twórczość jego zdaniem nie jest wolna, lecz związana „ograniczeniami pierwotnej struktury”, tj. czynnikami takimi jak tradycja, system, dominująca ideologia czy trójwymiarowa przestrzeń:

7 Słowo *biangou* jest neologizmem stworzonym przez Zhou Lunyou (istnieje ono w naukach ścisłych i oznacza „allosterię”, najpewniej jednak nie było znane autorowi w tym kontekście i uważał je za własny wynalazek), dlatego też zamiast bardziej naturalnego dla polszczyzny wyboru leksykalnego „restrukturyzacja” proponuję „restrukturację”.

8 Zhou Lunyou *Biangou: dangdai yishu qishilu* [Restrukturacja: apokalipsa współczesnej sztuki], w: *Zhongguo dangdai*, s. 22-23.

9 Tamże, s. 24.

Prawdziwa sztuka dzieje się w napięciu pomiędzy „ograniczeniami pierwotnej struktury” a przełamywaniem „ograniczeń pierwotnej struktury”.¹⁰

Jedną z dróg przełamywania tych ograniczeń jest posłużenie się symbolem, rozumianym wszakże w szczególny sposób. Zhou wyróżnia trzy rodzaje symboli: symbole zdeterminowane (zakorzenione w zbiorowej świadomości, np. krzyż w chrześcijaństwie, zakazany owoc, wąż), na pół zdeterminowane (zakorzenione w zbiorowej podświadomości, np. kompleksy wymieniane przez Freuda) i niezdeterminowane (związane z wrodzoną intuicją, np. malowidła na ścianach jaskiń albo statek pijany Rimbauda), z których tylko trzeci wart jest jego zdaniem uwagi, jako że tylko takie symbole „stanowią przejaw naturalnej intuicji i bezpośrednio komunikują się z ponadempiryczną świadomością”¹¹. Podobną funkcję przypisuje metaforom, które również są w pewnym sensie działaniami restrukturującymi, zmieniającymi pierwotną matrycę świata (np. to, co ludzkie, w metaforze przemieszane zostaje z tym, co zwierzęce). Metafora tak rozumiana musi spełniać trzy warunki: niebierność, nieabstrakcyjność i niezdeterminowanie.

Od strony konceptualnej „restrukturalizację” przez działalność artystyczną osiągnąć można na sześć sposobów: przez przekroczenie / doskonalenie; odwrócenie / spojrzenie kontrastowe; przemieszczenie; samomarginalizację; eklektyzm; powrót do formy pierwotnej / restrukturalizację w stopniu zero. Lista ta przypomina nieco Bloomowską klasyfikację sposobów mierzenia się z „wpływem”, z tym że tu wpływ rozumiany jest raczej jako anonimowa presja tradycji czy zastanego dyskursu na jednostkę, a nie jako relacja indywidualna jednego autora do drugiego. „Stopień zero” jest już zaś dość wiernym zapożyczeniem od Rolanda Barthes’a. I to ten właśnie element koncepcji nienieistów najlepiej przyjął się po „ludowej” stronie sceny literackiej, pośród innych grup i ruchów, które skupiły się na tym, co Zhou charakteryzuje jako „językowy powrót do źródeł, świadomościowy powrót do źródeł, aksjologiczny powrót do źródeł i formalny powrót do źródeł”, podejmując jego propozycję tyleż radykalnie, co pobieżnie, o czym za moment.

Jego własna myśl z kolei wykazywała tendencję z jednej strony do deradykalizacji formalnej, a z drugiej do radykalizacji w sferze etyczno-społecznej. W 1992 roku Zhou wysunął koncepcję „pisanie czerwonego” (*hongse xiezu*), krytyczną wobec bliskiego mu wcześniej „pisanie białego” (*baise xiezu*),

¹⁰ Tamże, s. 27.

¹¹ Tamże.

stanowiącego reinterpretację teorii *écriture blanche* Barthes'a, nawiązującą – tym razem już świadomie – do propozycji teoretycznych Derridy:

Derrida postulował zniesienie granic między literaturą a filozofią i połączenie ich w jednej wspólnej kategorii, zwanej *pismem*. Ale to jeszcze nie dość. Trzeba w to włączyć jeszcze politykę, religię, rocka i bredzenie chorych na umyśle, i znieść wszelkie granice między nimi, żeby ludzkość stała się na powrót pierwotną całością, żeby się więcej nie wyniszczała przez podziały i opozycje.¹²

Za wzór twórczości wychodzącej poza granice literatury stawiał m.in. dorobek Solżenicyna, Havla, Brodskiego czy Miłosza, przekonując, że „czy sta poezja” to bynajmniej nie poezja obojętna, skupiona na sobie jako swym jedynym celu, lecz taka, która jak najdoskonalej „wnika” (*jieru*) w świat, poszukując – w duchu Heideggerowskim – języka, który nie przyćmiewa, lecz przeciwnie, odsłania bycie i przywraca wolność.

Książę Haizi

W przeciwieństwie do Zhou Lunyou, konsekwentnie i krytycznie „restrukturującego” wszelkie zastane koncepcje, z których czerpał inspirację, pozostając jednocześnie przy własnej, wyrazistej wizji świata i sztuki, Haizi był niezwykle podatny na zewnętrzne impulsy artystyczne. Oddawał im się z zaangażowaniem, wkładając w to całą swą, skądinąd niemałą, intelektualną energię. Jego gorliwość nie powinna nadmiernie dziwić, biorąc pod uwagę, że był o dwanaście lat młodszy od Zhou, właściwie najmłodszy z „trzeciej generacji”. Ten nieprzeciętnie zdolny chłopak, pochodzący ze wsi w prowincji Anhui, w 1979 roku, jako piętnastolatek, dostał się na Uniwersytet Pekijski, gdzie studiował prawo, a w 1983 roku był już wykładowcą na Wydziale Filozofii Chińskiej Akademii Nauk Politycznych. Wrzucony w życie kulturalne i intelektualne stolicy, na uczelni co dzień konfrontowany był z tematami najwyższej wagi i wielkimi osiągnięciami światowej humanistyki, chłonąc wszystko dzięki swej niespotykanej pamięci i wrażliwości.

Przy całej swej wielokrotnie deklarowanej synowskiej miłości do chińskiej ziemi i prostego ludu, z którego się wywodził, intelektualnie i duchowo

¹² Zhou Lunyou *Hongse xiezuo*, w: *Zhongguo dangdai*, s. 48.

Haizi konsekwentnie bratał się z filozofami i artystami z Zachodu. Widzimy to w jego wierszach, w których już w tytułach pojawiają się nawiązania do autorytetów poety (*Dla Kafki, Elegia. Wokół historii Van Gogha: podróż samobójcy, Nietzsche, ty sprawiasz, że myślę wracam w gorącą tropikalną strefę*), ale i w autokomentarzach do twórczości, które ujrzały światło dzienne dopiero po jego śmierci, kiedy to przyjaciele Luo Yihe i Xi Chuan skompilowali i opublikowali cały jego rozproszony dorobek¹³. Haizi nie był bowiem za życia artystą szczególnie rozpoznawalnym. Owszem, publikował od czasu do czasu w nieoficjalnie wydawanych czasopismach poetyckich, ale wielu starszych kolegów po piórze jego dokonania traktowało raczej z przymrużeniem oka. Dopiero gdy – jak uznało wówczas wielu – dopełnił i potwierdził swoją wzniosłą wizję twórczości aktem samobójczym, najwyższą formą życiopisania (by posłużyć się określeniem Henryka Berezę ukutym z myślą o Edwardzie Stachurze), została ona potraktowana serio, stając się częścią szybko rozpowszechniającego się mitu Haizi¹⁴.

Co Haizi myślał o poezji i jej roli w świecie, dowiadujemy się przede wszystkim z czterech źródeł: prowadzonego przezeń w latach 1986–1987 dziennika, obszernego eseju *Poetyka. Zarys (Shixue. Yifen tigang)*, krótkiego szkicu *Mój umiłowany poeta Hölderlin (Wo re'ai de shiren He'erdelin)* z 1988 roku oraz rozproszonych komentarzy do różnych poematów, w tym pisanego w latach 1987–1988 monumentalnego *Słońca (Taiyang)*, które Haizi uważał za swoje *opus magnum* a którego ostatnia część, stanowiąca wykładnię najwyższych aspiracji poety, nosiła tytuł *Mesjasz (Misaiya)*.

Myśl poetologiczna Haizi niemal od początku nosi znamiona mesjanizmu, niekoniecznie tego biblijnego, ale – nawiązując do propozycji Adama Lipszyca – jakiejś jego mniej lub bardziej „abstrakcyjnej parafrazy”¹⁵, bliższej raczej nurtom związanym z psychoanalizą i filozofiami witalistycznymi niż np. dekonstrukcji. Dopiero w ostatnich latach życia wydaje się – albo może dokładniej: jemu samemu wydało się – że znalazł rozwiązanie nierozstrzygalnej sytuacji mesjańskiej, z jej wiecznie niespełnialną nadzieją.

13 Archiwum tekstów Haizi zebranych przez Xi Chuana i Luo Yihe można znaleźć na stronie: „Haizi shi quanji”, www.eywedu.com/haizi/ (1.09.2018)

14 Więcej na temat mitu Haizi zob. w: M. van Crevel *Chinese poetry...*, s. 91-135.

15 O „abstrakcyjnych parafrazach” mitu stworzenia, objawienia i zbawienia, czyt. w: A. Lipszyc *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamin, Univeristas, Kraków 2012*, s. 12-13.

Główny trzon refleksji Haizi stanowi opisana w tekście *Poetyka. Zarys* koncepcja sztuki pierwotnej, tj. matczynej, i przeciwstawionej jej sztuki ludzko-boskiej (tzn. takiej, w której człowiek zdobywa się na boski gest), zwanej też ojcowską lub Adamową. Z nią powiązana jest teoria o dwóch typach poetów – królach i księżętach poezji. Esej zaczyna się opisem wyjątkowej dla mesjanizmu sytuacji, ujętej w kategoriach bliskich dyskursowi psychoanalitycznemu. Haizi także buduje swoistą „ekonomię pragnienia” wynikłego z ciągłego poczucia braku i błędu spowodowanego oddzieleniem od pierwotnego świata natury:

W wierszu „Ziemia” chciałem powiedzieć, że to właśnie na skutek „utruty ziemi” współczesne dryfujące, pozbawione punktu oparcia dusze poszukują substytutu – jest to pragnienie, powierzchowne i płytkie. Witalną, potężną siłę ziemi może zastąpić tylko pragnienie, widać, jak wiele już utraciliśmy. [...]

Niebo i piekło coraz bardziej się oddalają. A my wygnani jesteśmy w wieczne „pomiędzy”, rozciągające się od niebios do piekieł. [...] Kiedy otworzyliśmy oczy – tak naprawdę utraciliśmy wzrok. Pierwotne życie uwięzło w formie i cywilizacyjnych schematach. Zaczęliśmy obrastać w skorupy. Usilnie staramy się ryc na nich wiersze – a wewnętrznym wzrokiem i światłem serca obdarzony Homer, tuląc harfę, odchodzi daleko. Homerze – kiedy powrócisz?¹⁶

Konsekwencją owej tęsknoty za jednością jest przyznanie najwyższej wartości sztuce będącej wytworem zbiorowej świadomości, z której nie zdążyła się jeszcze wyodrębnić podmiotowość, a więc: piramidom egipskim, malowidłom w prehistorycznych grotach Dunhuangu w Chinach, Biblii, indyjskim eposom i *Upaniszadom*, eposom Homerowym i niektórym poematom z Koranu. Stanowią one pierwszy element triadycznej klasyfikacji. Charakterystyka dwóch pozostałych rodzajów sztuki wpisana zostaje w schemat biblijnej opowieści o stworzeniu człowieka. W podrozdziale zatytułowanym *Siedem Boskich dni* czytamy:

Stworzenie Adama oznacza faktycznie jego wyzwolenie się od ziemi i wywanie z Boskich rąk, wyzwolenie podmiotu od tkanki rzeczywistości,

16 Haizi Shixue – *yi fen tigang* [Poetyka. Zarys], „Haizi shi quanji”, www.eywedu.com/haizi/05/07.htm (1.09.2018).

pojedynczej egzystencji od esencji. Męskości od kobiecości. Pochodzenie pierwiastka ojcowskiego od macierzyńskiego, życia od śmierci sprawia, że Adama z esencją świata i pozostałą częścią stworzenia łączy podwójna więź: przymus ziemski (objawiający się jako świadomość śmierci) oraz przymus Boski (czynnik „niewolniczy”)¹⁷.

Podjęcie tego pierwszego wyzwolicielskiego gestu, przechowywanie owej stwórczej inicjatywy, jest dziedziną drugiego (po sztuce, będącej wytworem świadomości pierwotnej, zbiorowej, ogólnoludzkiej) typu sztuki – Adamowej. Jest to twórczość „demiurgów”, do których grona Haizi zalicza tylko czterech artystów – Michała Anioła, Dantego, Szekspira i Goethego, tak charakteryzując ich dzieło:

Siła pierwotna staje się u nich siłą podmiotową. Ich związki z pierwotną siłą są oczywiste, twórcze, historyczne – epickie. Potrafią oni zaprząć tę pochodzącą z własnego wnętrza źródłową energię (tragizm życia i dramat przetrwania, talent i demony, piekielne otchłanie, szaleńczą kreację i unicestwienie, pragnienie i śmierć, krew, charakter i los całą tę właściwą narodowi wewnętrzną dynamikę) w służbę podmiotowości.¹⁸

Tych czterech mistrzów mianuje Haizi królami, na biegunie przeciwnym stawiając plejadę „romantycznych książąt”, pośród których wymienia m.in. Van Gogha, Dostojewskiego, Schillera, Rimbauda, Poego, Hölderlina, Jesienina, Celana, Mallarmégo, Kafkę i Nietzschego. Ich artystyczna myśl stanowi przedłużenie i twórczą kontynuację stworzenia Ewy z żebra Adamowego. Wszyscy oni – wyjaśnia poeta – żyją niejako w centrum pola działania tej pierwotnej siły i ich twórczość to ciągle zmaganie się z ową źródłową mocą, składa się z momentów zgody i konfliktu i zwykle zostaje przez nią „zduszona”. Obdarzeni wielkim talentem artyści usychają zaś, jak przedwcześnie dojrzałe kłosa. Haizi zaznacza, że choć on za wzór stawia sobie „królów”, to jednak z książętami czuje bliższą więź, niemal fizyczne podobieństwo:

Czytając ich wiersze, w jednej chwili odnoszę wrażenie, jakby przeze mnie samego były napisane, jakbym z ich „czującym” podmiotem stał się jednym ciałem. Tymczasem, gdy mam w ręku np. „Boską Komedię”

17 Tamże.

18 Tamże.

Dantego, zawsze spoglądam na nią niejako jego oczyma, jakby on sam zawsze stał pomiędzy mną a poematem, jakby się we mnie bezustannie wpatrywał.¹⁹

Mimo wszystko Haizi bynajmniej nie porzucił ambicji, by dołączyć do królewskiego grona. W postscriptum do *Słońca*, które miało się stać dowodem osiągnięcia tego Goetheańskiego poziomu wtajemniczenia, wyjaśniał:

Jeśli wcześniej pisałem „o niej”, matce ludzkości, o mieszkańcach biblijnego Edenu, opiewałem ziemię i wody Północnych krain, pracę samotną, to teraz chcę pisać „o nim”, wielkim mężu, ojcu ludzkości, który też w ostateczności okazuje się wielkim przegrany bohaterem, jak ja. [...] To jest pieśń o ziemi wiecznych powrotów i powtórnych wcieleń, pean na cześć pracy i tańca, ale też hymn wszechzniszczenia. [...]

Później dzięki poecie udaje się odnaleźć usta śpiewaka-maga, które symbolizują rytuały ofiary, ślubu i pochówku. [...] Jego czaszka, odcięta od reszty ciała, staje się krwawym słońcem, cała ludzkość, cała bezgłowa ziemia w wiecznym tańcu okrąża nowe słońce.²⁰

W chińskim dyskursie literackim przełomu lat 80. i 90. na te wyraziste obrazy i wizje wykreowane przez poetycką wyobraźnię poety, w sposób, który wielu wydawał się oczywisty, nałożył się obraz śmierci Haizi. Gdy w niedzielę wielkanocną, 26 marca 1989 roku, na torach kolejowych w okolicach miejscowości Shanhaiguan znaleziono jego ciało, w leżącym obok plecaku były cztery książki: Pismo Święte Nowego Testamentu, wybór opowiadań Conrada, *Kon-tiki* i *Walden, czyli życie w lesie*, których obecność w oczach wielu stanowiła dowód mesjańskiego wymiaru owego samobójczego aktu. Na obraz śmierci Haizi nałożył się z kolei obraz śmierci jego przyjaciela Luo Yihe, jednego z kompilatorów jego dzieła, który – zdaniem jednych – zmarł z przepracowania przy edycji dzieł Haizi, zdaniem innych zaś z powodu komplikacji zdrowotnych po studenckich strajkach głodowych, w których uczestniczył podczas słynnej „pekińskiej wiosny”, kilkadziesiąt dni przed masakrą, a także obraz samej masakry, której dokonano 4 czerwca. Tak ukształtowała się poetycka martyrologia, gorliwie pielęgnowana przez „intelektualistów” i równie gorliwie atakowana przez „ludowców”, którzy uważali ją za czczą maskaradę.

19 Tamże.

20 Haizi *Dongzuo* [Ruch], „Haizi shi quanji”, www.eywedu.com/haizi/05/06.htm (1.09.2018).

Powrotność i odwrotność, czyli co było dalej

Z pism Zhou Lunyou i Haizi wyłaniają się dwa wyraźnie odmienne, w wielu miejscach wzajemnie przeciwstawne, szeroko zakrojone projekty artystyczno-egzystencjalne: jeden, by rzecz tak ująć, redukcjonistyczny, a drugi akumulatywny; jeden regresywny, polegający na posuwaniu się pod prąd kultury, ku jej źródłom, drugi progresywny, dążący do jej sublimacji. Wobec dynamiki i nagłości zjawisk literackich w latach 80. ubiegłego wieku trudno jednoznacznie uznać ich za prekursorów awangardowej twórczości poszczególnych nurtów. Z pewnością jednak byli ich najodważniejszymi wyrazicielami. To oni także utworowali poetom szerokie i wygodne ścieżki przez świat krytyki literackiej, swoimi bezkompromisowymi koncepcjami, a poniekąd i osobistymi historiami, wzbudzając zainteresowanie coraz liczniejszych oficjalnie wydawanych czasopism, które stopniowo otwierały się na awangardowe propozycje. Jedną z tych ścieżek – za nienieistami – w luźnym szyku, przez „kraj rzek i jezior” (*shi jianghu*), jak zwie się często zdominowane przez nich peryferia chińskiej sceny poetyckiej, wędrowali „ludowcy”; drugą – niosąc na ustach imię Haizi – kroczyli dostojnie stołecznymi alejami „intelektualiści”.

Z dala od centrum

Idea poezji (z/dla) ludu zrodziła się w kręgu autorów czasopisma „Tamen” [Im], a jej głównymi propagatorami byli pochodzący z Nankinu Han Dong oraz Yu Jian, urodzony i mieszkający w Kunmingu w prowincji Yunnan. Obaj sympatyzowali z awangardowymi ruchami syczańskimi, w tym z poetami z kręgu „Nie-nie”. Z założenia, przedstawionego przez Hana w pierwszym numerze nowego pisma, ich własna koncepcja miała być ateoretyczna, stronić od metatekstualnego bełkotu i opierać się zalewowi eseistyki i pism krytycznych, towarzyszącemu „poezji mglistej”, która doprowadziła do skrajnej nieprzezroczystości dyskursu²¹. Od Hana też pochodzi złota myśl: *shi yi yuyan wei zhi*, którą można przełożyć jako „poezja zatrzymuje się w języku” lub „granica poezji jest język”, a którą podchwycił Yu Jian, upowszechniając ją do tego stopnia, że trudno już dziś zidentyfikować tekst, gdzie sformułowanie pojawiło się po raz pierwszy. Han Dong zresztą po latach niezbyt chętnie przyznaje się do autorstwa tejże maksymy, odradza też nadawanie jej jakiegokolwiek uogólnionego sensu filozoficznego, twierdząc, że była to jedynie

21 Por. M. van Crevel *Chinese poetry...*, s. 75.

jego prywatna obserwacja własnych czynności twórczych, a nie uniwersalny postulat²².

Lubujący się w teoriach i filozofiach Yu Jian był wszakże innego zdania. Choć podzielał Hanową wizję twórczości poetyckiej jako sposobu wyłączenia się ze świata kultury, wyrwania się spod panowania wszechobecnego dyskursu i w zamian za to powrotu do języka w stopniu zero, w jego pierwotnej, naturalnej relacji ze światem, Yu nie cofał się przed produkowaniem długich, logicznie zawiłych traktatów.

Wydaje się, że jedyny temat, na który Han wypowiada się chętnie, to kwestia roli i miejsca poety w świecie. W jego wczesnej refleksji poeta jest obdarzony niemal boską mocą i nadludzkim geniuszem, z czym dla odmiany początkowo niezbyt zgadzał się Yu Jian, podkreślając, że artysta ma być zwykłym człowiekiem, „przyjacielem czytelnika”. O ile Han bardzo nastawał na próby poetyckich powrotów do przedkulturowego świata czystych rytuałów, o tyle Yu przyłgął do wspomnianej koncepcji graniczności poetyckiego języka i skupił się na rozważaniach lingwistycznych. „Powrotność” miała się według niego dokonywać poprzez usuwanie retorycznych naleciałości, pokrywających współczesny język. W swym najsłynniejszym studium, *Jujue yinyu. Zuowei fangfa de shi* [Przeciw metaforze. Poezja jako metoda] z 1995 roku, odwołując się głównie do Heideggerowskiej filozofii języka, postulował m.in.:

Poezja jest świadomym krokiem w tył, wycofaniem się z systemu gotowych znaczeń i metafor. [...]

Odrzucenie metafory oznacza przywrócenie poezji pierwotnej funkcji nazywającej. Obecne nadawanie imion diametralnie różni się od tego, które miało miejsce na samym początku. Polega na odsłanianiu, odkrywaniu (por. Heideggerowska *aletheia*) rzeczy, które mają już nazwy. W toku tego procesu rodzi się poezja.

Wiersz nie jest rzeczownikiem. Jest czasownikiem.

Wiersz jest byciem-tu języka, jego prześwitem.²³

W późniejszym o trzy lata eseju *Shige zhi she de ying yu ruan* [Twardość i miękkość poetyckiego języka. O dwóch kierunkach w języku współczesnej poezji] mocno podkreślał wartość lokalnych, przeważnie jedynie mówionych,

22 Han Dong, *An Qi Gei Han Dong de wenti* [Pytania do Han Donga], w: *Zhongguo minjian*, s. 77.

23 Yu Jian *Jujue yinyu* [Przeciw metaforze], w: tegoż *Jujue yinyu*, Yunnan renmin chubanshe, Kunming 2004, s. 130.

dialektów chińskich w opozycji do narzuconego, sztucznie utworzonego standardowego języka mandaryńskiego (*putonghua*), oraz ich poetycki potencjał. To Yu Jian był też głównym orędownikiem poezji pisanej językiem potocznym – choć, jak zaznaczał, nie w surowym stanie, lecz przepuszczonego przez gęste sito „językowego wycucia” (*yugan*), które ze „ślinopotoku” wyławia prawdziwe perły.

Znamienne, że ewolucja myśli Yu Jiana i Han Donga potoczyła się w przeciwnych, i innych niż można by oczekiwać, kierunkach. Łagodna „powrotność” Yu Jiana zaczęła zmierzać w kierunku rytualnej potworności – mistycznej przemocy, która miała oczyścić świat z niepożądanych elementów pseudo-duchowości i przywrócić ludziom dostęp do pierwotnej siły. Na wieczory poetyckie zdarzało się Yu zapraszać np. plemiennych szamanów, którzy na scenie dokonywali drastycznych aktów na zwierzętach... „Natchniony” Han Dong zaś skłaniał się ku uzwyczajnianiu poetyckiego słowa i coraz mocniejszemu wiązaniu go z obecną rzeczywistością, w tym także duchową, i niekoniernie rdzennie chińską. Napisał np. kilka ascetycznych wierszy o Simone Weil, a także serię niezwykle czułych, bardzo osobistych – dedykowanych zmarłemu ojcu, znanemu pisarzowi.

Tymczasem w Pekinie...

W 1987 roku z ust przyjaciela Haizi, Xi Chuana, po raz pierwszy padło w odniesieniu do poetów słowo „intelektualiści”, rozumiane przez Xi w dość tradycyjny sposób – jako określenie osób o ogromnej erudycji, ceniących sobie indywidualizm, ale nie jako wartość samą w sobie, lecz jako sposób uczestnictwa w rzeczywistości społecznej²⁴. Szybko podchwyciła je znaczna część ówczesnego stołecznego środowiska literackiego, składającego się w przeważającej mierze ze studentów i absolwentów wyższych uczelni.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że pomysły Xi Chuana nie tak bardzo różniły się od tego, co proponowali Yu i Han. On również chciał w poezji „języka mówionego”, tyle że miał to być „literacki mówiony”, czyli poddany od razu odpowiedniej obróbce retorycznej. Mówił też, podobnie jak Zhou Lunyuo, o „czystej poezji” – i tę wszakże rozumiejąc dokładnie odwrotnie niż Zhou, tzn. jako pozbawioną „wulgarności”, przyziemnego, ludzkiego pierwiastka, a dążącą

24 Dong Yingchun *Cong Xi Chuan kan zo shiji 90 niandai zhishi fenzi xiezuo* [Spojrzenie na twórczość poetów intelektualistów z lat 90. XX wieku przez pryzmat twórczości Xi Chuana], „Yibin Daxue Xuebao” 2016 nr 16(7), s. 22-23.

do perfekcji artystycznej. Wreszcie i on pragnął walczyć o „ducha poezji” – duch ów jednak miał być arystokratyczny, nie plemienny, jak chcieli ludowcy.

Choć to Xi Chuan pierwszy wystąpił z hasłami „intelektualizmu” w poezji i to on zainicjował mitologizację postaci Haizi, to on pierwszy też zaczął stopniowo wycofywać się z powyższej koncepcji, a jego myśl dryfowała ku środkowi literackiej sceny. W połowie lat 90. rolę ideologa i retora intelektualistów podjął Ouyang Jianghe, który co prędzej zabrał się do klasyfikowania i systematyzowania swojej i kolegów twórczości poetyckiej i teoretycznej. Spod jego pióra wyszedł w 1993 roku esej *1989 nian hou guonei shige xiezuo: bentu qizhi, zhongnian tezheng yu zhishifenzi shenfēn* [Poezja krajowa po 1989 roku: lokalność, pisarstwo wieku średniego a figura intelektualisty]. Jedna ze wstępnych tez Ouyanga w tym tekście brzmi:

W poezji duch intelektualizmu zawsze idzie w parze z indywidualnym, wątpliwym pisarstwem, przyjmuje pozycję klasycznego liberalizmu, ale nie oferuje konkretnego światopoglądu ani aksjologicznych miar, w zamian dążąc do tego, by w przestrzeni pomiędzy retoryką a rzeczywistością ukształtował się charakter, bezkompromisowy i wyrafinowany. Pisarstwo intelektualistów w naszym rozumieniu charakteryzuje się pewnym dualizmem. Z jednej strony dowodzi ono prawdziwości słów Nabokowa, że „o istnieniu ludzkości decyduje stopień separacji od środowiska zewnętrznego”. Z drugiej strony, nie rezygnuje ono z przeświadczenia, że pisanie i życie to dwa wzajemnie ze sobą powiązane procesy, a język, zgodnie z tym, co mówił Merleau-Ponty, jest „tkanką łączną”, zapewniającą spójność rzeczywistości. [...] To kanoniczna postać poezji intelektualistów.²⁵

Dalsza część artykułu to próby dodefiniowania i udoskonalenia poetyki w myśl powyższych ideałów, z przywołaniem dziesiątków terminów i nazwisk zachodnich pisarzy, krytyków i filozofów, w tym m.in. Abramsa, Foucaulta, Heideggera, Kriegera, Yeatsa, Rilkego, Mandelsztama, Miłosza czy Elitisa. Autor kończy charakterystycznym mesjanizującym memento:

Pamiętajmy: jesteśmy duszami utkanymi z słów. Dusza to nienazywalny zbiorowy fenomen, Nietzsche nazywał ją „najbardziej nieprzewidywalnym z gości”. Zjawia się przy nas nie po to, by nas zastąpić w umieraniu,

25 Ouyang Jianghe *1989 nian hou guonei shige xiezuo: bentu qizhi, zhongnian tezheng yu zhishifenzi shenfēn*, w: tegoż *Ruci boxue de jīe*, Zuojia Chubanshe, Beijing 2013, s. 292.

ale by za nas żyć, potwierdzając, że śmierć można rozdzielać i współdzielić. [...] Dusza nie ma obywatelstwa ani numeru telefonu. W naszych anonimowych dyskusjach, w których nie odkrywamy twarzy, ograniczyliśmy ją do sfery ducha, gdyż „cielesne obcowanie nie będzie mieć kontynuacji w przyszłym życiu”. [...] Istotne jest, że nasza ambiwalentna tożsamość konstytuuje się w dialogu pomiędzy „i tak, i nie” a „nie nie tak”. Świadczy to o tym, że możemy, jak mówił Martin Heidegger, „iść naprzód ku śmierci”, przemawiając w imieniu dusz. [...]

Rzeczą poezji jest pouczać umarłych i następne pokolenie.²⁶

Już na podstawie tych króciutkich wycinków nietrudno zauważyć, że oba poetyckie stronnictwa w swoich postulatach odwoływały się do tych samych nazwisk, ba, nawet tych samych cytatów, z myśli i literatury zachodniej, rekontekstualizując je wedle potrzeb i budując na tym dwie skrajnie odmienne wizje poezji. Może więc – biorąc pod uwagę zwłaszcza przypadek Zhou Lunyou, który w latach 80. poniekąd wyprzedził dekonstrukcję, do której później się oficjalnie odwoływał – należałoby tu mówić tyleż o inspiracji, co o ilustracji, czyli zwykle nie do końca konsekwentnym ozdabianiu własnych, już wstępnie wyrobionych, teorii impresjami z zachodniego kręgu cywilizacyjnego i swoistej walce o napływowy kapitał kulturowy, o zewnętrzną legitymizację własnej dominacji w lokalnym środowisku twórczym?

Trudno uczciwie odpowiedzieć na to pytanie bez szczegółowej analizy polityki literackiego dyskursu w Chinach lat 90., na którą nie miejsce w konkluzji tego eseju. O ile jednak zarysowany tu początkowy okres rozwoju awangard faktycznie wskazywać mogłoby na zachłyśnięcie się Zachodem, o tyle to, co działo się później, prowadzić może do wniosków zgoła odmiennych. Można by zaryzykować tezę, że na scenie poetyckiej przełomu stuleci zaczęło funkcjonować coś na kształt ekonomii duchowego kompleksu (wobec Zachodu), którym poeci nauczyli się sprawnie manipulować, tak by przekuć go na sytuacyjną przewagę w lokalnym dyskursie literackim, odwołując się, kiedy trzeba, do zewnętrznej instancji w celu wzmocnienia własnego stanowiska. Coraz brutalniejsze słowne – i nie tylko – utarczki między dwoma ugrupowaniami doprowadziły do otwartej wojny między nimi, z udziałem także krytyki literackiej i najważniejszych czasopism kulturalnych.

Konflikt zaostrzył się, gdy u progu XXI wieku do głosu doszło kolejne pokolenie „ludowców”, z Yi Shą na czele, który ciętą ironią, graniczącą z cynizmem,

²⁶ Tamże, s. 313.

rozprawiał się ze wszelkimi świętościami, autorytetami i przeciwnikami i który niebawem miał stać się nieformalnym mentorem pierwszego otwarcie obrazoburczego ruchu poetyckiego, tzw. poezji dolnej połowy ciała (*xiabanshen shige*), zainicjowanego przez twórców urodzonych w latach 70. – Shena Haobo i Yin Lichuan. Ślady tej poetyckiej wojny domowej obserwować można nie tylko w coraz mniej merytorycznych programach i manifestach powstających w kolejnej dekadzie, ale pośrednio także w kształtującym się w tym okresie dyskursie dotyczącym przekładu literackiego, w którym utwory autorów takich jak Celan, Rilke czy Mandelstam stawały się niejednokrotnie kartą przetargową w lokalnej rozgrywce, a ich konkurencyjne wersje chińskojęzyczne dość wiernie odzwierciedlają sympatie poetów–tłumaczy z jednego lub drugiego obozu. Wzajemne relacje komplikuje dodatkowo rosnąca komercjalizacja poezji, odgrywająca w Chinach nieporównywalnie większą rolę niż na Zachodzie, w tym walka o liczne i wysokie nagrody finansowe, sponsorowane przez czasopisma i fundacje literackie, rząd, dla którego poezja jest jednym ze strategicznych narzędzi w arsenale politycznej *soft power*, czy prywatnych biznesmenów, dla których z kolei stanowi ona sposób ocieplania wizerunku. Dla większości autorów i krytyków wszystko to pozytywne oznaki normalizacji sytuacji literatury w Chinach, nie brak jednak i takich, którzy tęsknie przywołują lata 80., jak choćby Yu Jian w nostalgicznej *Podróży do Chengdu* (*Chengdu xing*), stanowiącej utopijny portret pamięciowy ówczesnej sceny awangardowej:

W jego [Yanga Li] domu mieści się centrala wszędzie pełno „Nie-Nie”
 obok powielacza zapalona lampka w sąsiednim pokoju matka ucina
 sobie popołudniową drzemkę
 niewiasta która poświęca się w imię poezji robi zakupy gotuje nam
 obiady
 jest świadkiem upadku syna w Trzecią Generację
 matka nigdy nie wsypie wie że poezja tak właśnie powstaje że żywi
 się nieszczęściami
 [...]
 poeta to poeta na przyjaciół potrzeba czasu
 na poezję potrzeba czasu na pieniądze potrzeba czasu
 Ach tamtej jesieni wróciłem do krainy przodków trubadur rzek i jezior
 do ziemi gęstej i bujnej od traw²⁷.

27 Yu Jian *Podróż do Chengdu*, w: tegoż *Świecie wejdz*, s. 123-124.

Abstract

Joanna Krenz

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ)

Inventing Poetry Afresh: Avant-Garde Poetic Discourse in Late-Twentieth-Century China

Zhai Yongming (b. 1955) is a woman poet whose debut in the mid-1980s marks the beginning of the process that Jeanne Hong Zhang, in her eponymous book, called "the invention of a discourse," meaning the discourse of women's poetry in contemporary China. Due to the perennial marginalisation of the female poetic voice in China, this invention was significantly inspired by foreign literary trends, of which American confessional poetry is a prominent example. Once this largely exogenous discourse was invented, it had to be sensibly linked to the millennia of written Chinese history. The present paper discusses three strategies, termed here as "archaeology," "arachnology," and "alchemy," which Zhai deploys in her mature work to integrate women's poetry into cultural memory of Chinese society and into the bloodstream of the Chinese literary discourse to establish a solid foundation for the further development of her "invention."

Keywords

contemporary Chinese poetry, Zhai Yongming, memory, female consciousness / awareness, women's poetry