

NARODZINY AWANGARDY. LATA OSIEMDZIESIĄTE JAKO DEKADA ZWROTNA W POEZJI CHIŃSKIEJ

JOANNA KRENZ¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: współczesna poezja chińska, poezja awangardowa, scena poetycka, poetyka i polityka, studia międzykulturowe
Keywords: contemporary Chinese poetry, avant-garde poetry, poetry scene, poetics and politics, cross-cultural studies

Abstrakt: Joanna Krenz, NARODZINY AWANGARDY. LATA OSIEMDZIESIĄTE JAKO DEKADA ZWROTNA W POEZJI CHIŃSKIEJ. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 297-316. ISSN 1733-165X. Artykuł stanowi zarys losów poezji chińskiej w latach osiemdziesiątych XX wieku, z uwzględnieniem przemian zachodzących w języku poetyckim, zagadnień poetyki sformułowanej, kontekstu socjopolitycznego, a także stosunków interpersonalnych i instytucjonalnych między aktorami na dynamicznie ewoluującej w tym okresie scenie poetyckiej Kraju Środka. To właśnie w latach osiemdziesiątych zaczęły kształtować się jej struktury i załączki najdotkliwszych podziałów, które w kolejnych dekadach skutkować miały pogłębiającym się rozłamem wśród autorów i konfliktami, których kulminacja nastąpiła w 1999 roku podczas legendarnej już konferencji poetyckiej w pekińskim hotelu Panfeng. Tekst ma pełnić funkcję swego rodzaju przewodnika po poetyckiej krainie rzek i jezior, jak nazywają chińscy poeci i komentatorzy życia literackiego tę szczególną część chińskiego pola produkcji kulturalnej, i przygotować grunt dla polskich badaczy, którzy chcieliby zająć się najnowszą poezją chińską.

Abstract: Joanna Krenz, THE BIRTH OF THE AVANT-GARDE: THE 1980S AS A TURNING POINT IN THE HISTORY OF CHINESE POETRY. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 297-316. ISSN 1733-165X. The paper sketches the history of Chinese poetry in the 1980s, taking into account transformations of implicit and explicit poetics, social-political context, and interpersonal and institutional relations between various actors on the dynamically changing poetry scene of the Middle Kingdom. It is in the 1980s that the structures of the Chinese contemporary

1 E-mail: joanna.krenz@amu.edu.pl

poetry scene were substantially shaped, and the most consequential ruptures began to appear. In the following two decades, these were to result in deepening conflicts between authors which culminated in a famous national poetry conference in the Panfeng Hotel in Beijing in 1999. Their legacy has carried until today.

Chińska scena poetycka to twór niezwykle pojemny, znacznie pojemniejszy niż to, co kojarzymy z pojęciem sceny poetyckiej w Europie, a przez to i bardziej złożony i zróżnicowany. To potężne pole sił, zdolne pomieścić wszystko i wszystkich – od profesorów-poetów z renomowanych uczelni przez robotników-migrantów, przyjeżdżających ze wsi do miast i pracujących w urągających ludzkiej godności warunkach, którzy publikują w robotniczych gazetkach literackich, dla części z nich będących początkiem spektakularnych karier, po uwielbianą przez internautów robotkę-poetkę imieniem Xiao Bing ('Mały Łód'). Relacje w tym polu regulowane są licznymi czynnikami, wśród których niepoślednią rolę odgrywają uwarunkowania historyczne, hierarchie społeczne, przynależność etniczna i pokoleniowa, pochodzenie z tej czy innej części kraju, status rodzinny, majątkowy, stosunek autora do władzy (i *vice versa*) i wiele, wiele innych.

Nie sposób na kilkunastu stronach objąć całej tej złożoności, odtwarzając w szczegółach rządzące nią mechanizmy. Moja opowieść ograniczy się więc do jednej dekady – lat osiemdziesiątych XX wieku, to one okazały się bowiem momentem zwrotnym w historii poezji chińskiej. Wtedy właśnie zaczęły kiełkować załączki artystycznych przyjaźni i konfliktów, które miały dawać o sobie znać przez kolejne niemal cztery dziesięciolecia, zapewniając rodzimemu dyskursowi poetyckiemu niespotykaną chyba nigdzie indziej na świecie dynamikę. Niniejszy esej ma przede wszystkim charakter poglądowy i syntetyczny, a adresowany jest głównie do literaturoznawców i komparatystów niekoniecznie mających wykształcenie sinologiczne. Odwołując się głównie do źródeł w języku polskim i angielskim, staram się wskazać wartościowe i aktualne publikacje dostępne także badaczom niewładającym mandaryńskim. Moim celem jest nie tyle dostarczenie czytelnikowi szczegółowej wiedzy i pogłębionych analiz, ile uczynienie kroku w stronę włączenia chińskiej poezji współczesnej w szerszy dyskurs literaturoznawczy w Polsce, a także w polski obieg literacki jako taki – stąd między innymi obfite cytaty z utworów chińskich artystów.

Mgliste początki

Lata osiemdziesiąte to okres, w którym poezja chińska po raz pierwszy od półwiecza prawdziwie ożyła i, co więcej, kiedy cały kraj zaczął przez czas jakiś żyć poezją. Żartowano, że kamień rzucony ślepo w tłum ustrzeli na pewno przynajmniej

jednego poetę². Obok samej poezji, często w jeszcze większych ilościach produkowano najróżniejsze poetyki. Pośród mnożących się jak grzyby po deszczu czasopism poetyckich niemal każde miało swój własny „-izm”. Początkowo wszystkie one, mimo programowych różnic, dążyły do wspólnego celu – wymierzone były w „Centrum”, które wcześniej przez 50 lat okupowane było przez kolejne poetyki wzorcowe o uniwersalnym, ogólnonarodowym zasięgu, geograficznie zaś kojarzone przede wszystkim z Pekinem jako głównym ośrodkiem życia politycznego i intelektualnego, skąd płynęły na cały kraj rozkazy i zalecenia oraz formułowane były normy estetyczne.

Wspominam o 50 latach, choć przecież – znacznie upraszczając – można by argumentować, że poezja chińska niemal od zawsze miała tendencje do unifikacji raczej niż dywersyfikacji, co przejawiało się w przywiązaniu do klasycznych, wyczelowanych form i w otaczaniu czcią wielkich mistrzów, zwłaszcza z okresu dynastii Tang. U progu poprzedniego stulecia wydarzyło się jednak coś, co – jak się wówczas wydawało – miało na stałe zburzyć ów stary porządek i uniemożliwić zaprowadzenie nowego. Wraz z przemianami politycznymi, z których najważniejszą było ogłoszenie republiki w miejsce ustroju cesarskiego, następowały reformy kultury i literatury, w tym zwłaszcza poezji, w której przełom był najbardziej widoczny i najdłużej oplakiwany przez konserwatystów. Odkąd w 1916 roku Hu Shi, czołowy działacz polityczny i literat opublikował pierwszy wiersz wolny, przez kolejne 20 lat poezja chińska – stymulowana między innymi romantyczną i modernistyczną twórczością zachodnią, do której dostęp otworzyły autorom dopiero republikańskie reformy polityczne – próbowała wszystkiego. Powstawały szkoły, stowarzyszenia, czasopisma, składające się na barwny, mozaikowy krajobraz³.

Kres temu położyła druga wojna światowa, która w przypadku Chin była przede wszystkim wojną z Japonią oraz konfliktem wewnętrznym między partią komunistyczną i nacjonalistyczną (tzw. Guomindangiem)⁴. Zwycięstwo tej pierwszej oznaczało dla poezji chińskiej mniej więcej tyle, ile dla polskiej „wyzwolenie” kraju przez ZSRR. Pamiętny zjazd szczeciński miał swój odpowiednik w Forum w Yan’anie w 1942 roku, poświęconym literaturze i sztuce, podczas którego Mao Zedong wygłosił postulaty twórczości w duchu marksizmu-leninizmu, zaangażowania pisarzy w życie ludu (w przypadku Chin nacisk położony został na chłopów, nie na robotników), przestrzegania zasad estetyki socrealizmu⁵. Niewiele pozostawało tu miejsca dla poezji, a jeśli – to tylko takiej, która opiewała potęgę komunistycznej ojczyzny oraz poświęcenie przodowników pracy. Poeci odważnie debiutu-

2 Anegdota zasłyszana podczas rozmów z poetami w Pekinie w 2016 roku. Wspomina o niej także van Crevel (van Crevel 2008: 35).

3 Więcej na temat pierwszych dekad XX wieku w literaturze chińskiej zob. np. Yu Gao 2018.

4 O losach literatury w tym okresie – zob. np. w: FitzGerald.

5 Pełny tekst chiński przemówienia na konferencji w Yan’anie można znaleźć online w: Mao, źródło elektroniczne.

jący przed wojną po wojnie albo sami dobrowolnie oddawali pióra na usługi partii, albo zostali z czasem do tego przymuszeni. Ostatnim i zarazem najpotężniejszym aktem terroru Mao była rewolucja kulturalna 1966-1976, po której – znów, zdawałoby się! – poezja w ogóle nie miała prawa się już podnieść. A jednak, gdy tylko klimat okazał się nieco bardziej sprzyjający, wyrosła jeszcze silniejsza spod ziemi, gdzie przez dziesięć rewolucyjnych lat jej załączki podtrzymywane były przy życiu pasją tzw. „młodych intelektualistów” (*zhishi qingnian*) – nastolatków, którzy w tym okresie zsyłani byli na wieś, by pomagać chłopom, żywicielom wielkiego socjalistycznego społeczeństwa, i uczyć się od nich.

W jednej z takich wiosek – podpekińskim Baiyangdian, stanowiącym dziś miejsce sentymentalnych pielgrzymek licznych poetów – zrodziła się przyjaźń między trzema młodzieńcami, do których wkrótce przyłgnęło miano Trzech Muszkieterów chińskiej poezji. Byli to Duoduo, Genzi i Mang Ke. Ten ostatni, wraz z nieco starszym od nich Bei Dao, początkowo zapalonym czerwogwardzistą (Bei Dao, La-Piana, źródło elektroniczne), założyli w 1978 roku w Pekinie pierwsze nieoficjalne pismo poetyckie „Dzisiaj” (*Jintian*). To w nim debiutowało wielu autorów znanych dziś powszechnie w Chinach i na świecie – oprócz wymienionej czwórki, także między innymi Yang Lian, Shu Ting czy Gu Cheng⁶. Choć władza, zwłaszcza początkowo, w okresie polityki reformy i otwarcia, nie przeszkadzała zbytnio w poetyckiej działalności, trudno też mówić o przychylności ze strony elit rządzących. Krytycy związani z oficjalną sceną literacką określili tę nową poezję mianem „mglistej” (*menglong*), sugerując, że jest ona niezrozumiała i przesadnie abstrakcyjna, a tym samym skrajnie daleka od socrealistycznego ideału (por. Chen 269-270). Początkowo pejoratywne określenie przez przychylną młodą poezję krytykę stopniowo obrócone zostało jednak na ich korzyść, zaczęło nabierać pozytywnych znaczeń i przyjęło się wkrótce w środowisku literackim jako nazwa największego i najbardziej wpływowego nurtu w powojennej poezji chińskiej. Ostatniego, o którym Chińczycy jako społeczeństwo cokolwiek wiedzą i który doceniają, i ostatniego, o którym uczy się systematycznie w szkołach⁷. O decentralizacji, która nastąpiła później, podręczniki właściwie milczą. Trudno też o jakiegokolwiek powszechnie zaakceptowane kanony

6 O poezji mglistej wiele dowie się polski czytelnik ze wstępu tłumaczki Izabelli Łabędzkiej do wyboru poezji Bei Dao (Bei Dao 2001). Część wierszy Duoduo została przełożona na polski przez Małgorzatę Religę (Duo Duo 2013). W niektórych publikacjach w języku polskim oraz innych językach europejskich pseudonim, pod którym znany jest poeta Li Shizheng, zapisywany jest w formie „Duo Duo”, odpowiadającej formule „Nazwisko Imię”. Zapis ten wydaje mi się jednak mniej uprawniony, ponieważ pseudonim poety pochodzi od zdrobniałego imienia jego zmarłej córki, powinien więc zachować formę imienia i być pisany łącznie. Również „Bei Dao” jest pseudonimem; ukrywa się pod nim poeta Zhao Zhenkai. Tu jednak ze względów semantycznych (pseudonim tłumaczy się dosłownie jako ‘Północna Wyspa’) pisownia rozdzielna jest w pełni uzasadniona.

7 Teza ta sformułowana została na podstawie licznych nieformalnych rozmów o poezji, jakie prowadziłam z Chińczykami podczas trzech lat pobytu w różnych częściach Chin (zwłaszcza w Pekinie, Wuhanie i Kunmingu) w latach 2011-2018, a także lektury chińskich podręczników do literatury dla szkół podstawowych i średnich.

twórczości zwanej często po prostu „post-mglistą” (*houmenglong*), która szybko wymknęła się spod kontroli teoretykom i systematykom.

Pierwsze symptomy roz(s)trojenia

Pierwsze głosy poetyckiego niezadowolenia zaczęły docierać do „mglistego” Pekinu z Chengdu w zachodniej prowincji Syczuan, oddalonej od stolicy o dobę drogi pociągiem i mającej niebawem stać się kolebką chińskiej awangardy poetyckiej⁸. Zarzuty autorów, którzy sami siebie mianowali „trzecią generacją” (*di san dai*), pod adresem mglistych były zaskakująco zgodne z zarzutami stawianymi przez ortodoksyjną krytykę. Podobnie jak upolitycznionym komentatorom, przedstawicielom „trzeciej generacji” nie podobało się głównie to, że dominujący nurt poetycki jest całkowitym przeciwieństwem ideałów socrealizmu, ich aksjologicznym odwróceniem, oraz że pozostaje całkowicie „oderwany od rzeczywistości”. O ile władza (słusznie zresztą) postrzegala to jako artystyczną dywersję, o tyle poeci awangardowi uznali to za przejaw artystycznej i mentalnej niesamodzielności. Wskazywali też na niebezpieczeństwa wynikające z tworzenia nowych „wielkich narracji”, przesiąkniętych duchem heroizmu i dyktowanych przez wąską grupkę elit intelektualnych. Nie jest tak, przekonywali, że wystarczy przewartościować maomowę, podmienić ideały rewolucyjne na ideały humanistyczne, przodowników pracy na duchowych liderów. Trzeba stworzyć nową, odrębną jakość, a podstawą do tego jest zrozumienie i przededefiniowanie kwestii poetyckiej podmiotowości jako wrzuconej w świat, a przez to naznaczonej nierozwiązywalnymi konfliktami etycznymi, filozoficznymi i duchowymi, które elitarystycznie nastawiona kultura wyższa zaciemnia lub ignoruje. Nie tylko zresztą kultura wyższa, ale kultura w ogóle budziła ich podejrzenia jako źródło zafałszowanego obrazu świata (por. Chen 269-279).

O poezji dominującej od lat osiemdziesiątych w Chinach mówi się często jako o awangardzie, choć w kontekście zachodniego dyskursu literackiego trudno o pojęcia bardziej sprzeczne niż powszechność czy dominacja z jednej strony i awangardowość z drugiej. Także pod względem realizacji estetycznych w Chinach awangarda wydaje się mieć znacznie szersze spectrum, mieszcząc w sobie zarówno odważne eksperymenty formalne, jak i całkiem „zwykajne”, rzeklibyśmy, teksty. Znacznie dalej niż zachodnim awangardom było jej zawsze także do koncepcji „sztuki dla sztuki”. Podobieństw do awangard z kręgu euroamerykańskiego należałoby upa-

8 Wszelkie historyczne informacje (daty, tytuły, zawartość czasopism) na temat awangardy syczuńskiej w tym i kolejnym podrozdziale, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z publikacji Michaela Daya (Day). Dobór i przekłady wierszy oraz interpretacje i komentarze do tekstów są mojego autorstwa. Spośród publikacji chińskojęzycznych wyczerpującego i przystępnego omówienia lokalnych szkół awangardowych oraz ich relacji do stołecznej sceny literackiej oraz trendów estetycznych promowanych przez władzę dostarczają m.in.: Zhang 2014; Huo.

trywać przede wszystkim – jak przekonuje Michael Day, badacz i długoletni współuczestnik syczuańskiej awangardy – w szczególnej dynamice tego, co Pierre Bourdieu opisywał jako permanentną artystyczną rewolucję (Day 428), podtrzymywaną nierozstrzygalnym sporem o definicję poezji i „poetostwa” (*poethood*), na które z kolei nacisk kładzie w refleksji nad chińską awangardą Maghiel van Crevel (van Crevel 2008: 30-50).

Najbliższy realizacji zachodnich idei awangardy był, zdaniem Daya, Zhou Lu-nyou, który stworzył najbardziej konsekwentną i spójną teoretyczną konstrukcję, stanowiącą podstawę działalności utworzonego przezeń w 1986 roku czasopisma „Nie-Nie” (*Feifei*) oraz skupionej wokół niego grupy „nienieistów”, a także ważny punkt odniesienia dla innych grup i nurtów. Jego postać przypomina nieco postać Hu Shi. Zhou, jeden z najstarszych przedstawicieli „trzeciej generacji” i jej najzdolniejszy teoretyk, którego edukację przerwała polityczna zawierucha, podczas rewolucji kulturalnej i tuż po niej dokształcał się samodzielnie, czytając między innymi europejskich filozofów: Bertranda Russella, Arthura Schopenhauera, Johna Stewarda Milla, Zygmunta Freuda, i przekładając ich myśl na realia funkcjonowania we współczesnych sobie Chinach. Szczególny nacisk kładł na idee politycznej i artystycznej wolności, co zresztą przysłać więzieniem w latach 1989-1991. Był też jednym z najaktywniejszych organizatorów życia literackiego (Day 35-45, Lin 265-274).

Zanim jednak myśl Zhou została w spójny sposób sformułowana i przełożona na literacką praktykę w „Nie-Nie”, w samym Syczuanie istniały już przynajmniej cztery ważne czasopisma poetyckie i jedno, powiązane z nimi, w Nankinie, na wschodnim wybrzeżu kraju. Warto powiedzieć o nich parę słów, gdyż to właśnie tam debiutowali najbardziej znani dziś autorzy awangardowi. Na ich łamach pojawiały się też liczne, utrzymane w gorliwym tonie manifesty, początkowo dość zgodne, choć nie zawsze konsekwentnie, zwrócone przeciw mglistym. Wielu redaktorów nowo powstających pism decydowało się bowiem umieszczać na pierwszych stronach utwory uznanych autorów poprzedniego pokolenia, by tym samym przyciągnąć uwagę czytelników. Dopiero dalej pojawiały się odważniejsze teksty kreowane przez dane czasopismo wschodzących gwiazd awangardy.

Pierwszą próbą zjednoczenia poetów z prowincji było założone przez poetę Zhong Minga czasopismo „Las Odrodzony” (*Cisheng Senlin*), stanowiące swoistą antologię juveniliów 15 artystów, z których czworo stało się w kolejnych latach nieformalnymi przywódcami awangardy. Mowa tu o samym Zhong Mingu, jego pomocniku Bai Hua, tworzącym w konwencji najbardziej zbliżonej do klasycznej poezji, oraz Ouyang Jianghe i Zhai Yongming. Ouyang znalazł się w latach dziewięćdziesiątych wśród liderów i ideologów nurtu „poetów-intelektualistów” (*zhishifenzi shiren*), zaś Zhai uważana jest za pionierkę współczesnej chińskiej poezji kobiecej. Równoległe do odradzającego się zintelektualizowanego poetyckiego lasu na uniwersytetach – o, ironio – rosło pokolenie artystycznych Robin Hoodów, którzy kapitał kulturowy postanowili wyrwać z rąk mglistych w nieco bardziej zde-

cydowany sposób, nazywając siebie i swoje pismo „Maczo” (*Manghan*). W swoich programowych wierszach drwili oni z dziecinnych, ich zdaniem, prób literackich autorów „Lasu Odrodzonego”, jednocześnie forsując własną odważną poetykę. Szczególnym poważaniem cieszyli się w studenckim świątku Wan Xia, Hu Dong i Li Yawei, autorzy kilku kultowych tekstów tej dekady.

Wan Xia w wierszu *Czerwone dachówki* (*Hong wa*)⁹ prorokował przewrót, choć nie szczędził uszczypliwości także tym, którzy mieliby owego długo wyczekiwanego przewrotu dokonać:

[...] widzę Gu Chenga i Bei Dao jak uciekają co sił w góry
widzę spuchnięte od łez oczy poetów drugiej generacji gdy składają samokrytykę
widzę trzecią generację która śni mokre sny w związku z mleczem (Day 85).

Skrupulatnie wyliczał też wzajemnie sprzeczne cechy nowego literackiego bohatera, który miał zastąpić dawny wzorzec:

musi mocno śmierdzieć potem dymem i moczem mieć tłustą śniadą cerę
głęboko zapadnięte oczy obwisłe ramiona
musi dużo trenować musi się bić musi bić po tyłkach starsze panie i dzieci
musi cię mocno przyciskać do piersi
[...]
musi być prawy musi być odpowiedzialny musi się wykazywać inicjatywą
wyjść i powiedzieć ja to zrobiłem
musi się zabić musi skoczyć do morza musi napisać testament ale jeśli nie ma czasu to nie
musi krzyczeć za dwadzieścia lat życie będzie inne musi pomagać ofiarom
niesprawiedliwości (Day 98)]

Hu Dong w *Chciałbym wolnym statkiem popłynąć do Paryża* (*Wo xiang chengshang yi sou man chuan dao Bali qu*) fantazjował:

Chciałbym wolnym statkiem popłynąć do Paryża
zobaczyć Van Gogha zobaczyć Baudelaire’a zobaczyć Picassa
zbadać status klasowy ich rodzin
i rozstrzelać tych skurwieli
i kobiety które przelecieli planowali przelecieć nie zdążyli przelecieć
rozdzielić między ciebie mnie
Konfucjusza jego wnuków i wyznawców [...] (Hu, źródło elektroniczne).

⁹ Tłumaczenia wierszy Wan Xia sporządzone są na podstawie angielskiego przekładu Michaela Daya (Day 85, 98). Pozostałe wiersze przełożone zostały bezpośrednio z języka chińskiego.

Li Yawei w *Ja jestem Chiny (Wo shi Zhongguo)* dokonywał zaś naprzemiennej dekonstrukcji i rekonstrukcji awangardowego „ja”, usiłując wypracować spójny model podmiotowości:

Albo może jednak nie jestem niczym
moja historia to lata cudnej włóczędzy
żyję żeby mnie zapomniano
może kiedyś się stanę prawdziwym czymś
albo może się nie stanę
[...]
jestem dzisiaj, wczoraj i jutrem Chin
jestem wodzem trupów, żywych i półumarłych
na tej ziemi wielu ja, żeńskich ja, pół-ja
świetnie prześwietnie się bawi
ja niekoniecznie jestem nimi
ale oni są mną
a ja jestem Chiny (Li Yawei 16-17).

Choć to jeszcze za wcześnie, by mówić o jakiegokolwiek wyrazistej strukturze awangardowej sceny, można zauważyć, że już na tym pierwszym etapie jej kształtowania się pojawiło się pęknięcie. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że w postawach maczo-istów (*manghan zhuyi*) krył się załazek tego, co kilka lat później ewoluowało w potężny nurt „poezji (z/dla) ludu” (*minjian shige*)¹⁰, stanowiący przeciwwagę dla działalności poetów-intelektualistów, którzy tworzyli główny trzon ekipy „Lasu Odrodzonego”. Wreszcie osobnym korytem płynęła dalej, podlegając oczywiście ciągłym przemianom i interakcjom z pozostałymi dwoma nurtami, mglista rzeka, która po 1989 roku, w związku z emigracją wielu czołowych przedstawicieli, między innymi Duoduo, Bei Dao i Yang Liana, przedarła się za granice Chińskiej Republiki Ludowej. Stąd też właśnie ich twórczość stała się wizytówką chińskiej poezji współczesnej na Zachodzie.

Nim jednak dojdzie do tego roz(s)trojenia, poeci starają się jednoczyć siły choćby po to, by wreszcie wybić się na oficjalną scenę literacką, zagościć w czasopiśmie i antologiach wydawanych na normalnym rynku, posiadających ISSN-y i ISBN-y, i błogosławieństwo ze strony władz. Kiedy im się to wreszcie uda, ta długo wyczekiwana „oficjalność” stanie się kolejną kością niezgody i doprowadzi do nowych podziałów wewnątrz sceny poetyckiej. Ale o tym za chwilę.

10 O problemach z tłumaczeniem chińskiego terminu *minjian* zob. van Crevel 2017: 46-50.

Federacja i Wystawa

Pierwszą i ostatnią stosunkowo udaną dużą próbą połączenia sił było powołanie do życia organizacji nazwanej Stowarzyszeniem Młodych Poetów Prowincji Syczuan (*Sichuan Sheng Qingnian Shiren Xiehui*), do której utworzenia przyczynił się brat bliźniak Zhou Lunyou – Zhou Lunzuo. Dzięki inicjatywie stowarzyszonych poetów w roku 1985 doszło do wydania dwóch czasopism: „Federacji Modernistów” (*Modernist Federation*; taki angielski tytuł widniał na okładce publikacji, którą po chińsku zatytułowano: *Xiandai shi neibu jiaoliu*, ‘materiały do użytku wewnętrznego dotyczące współczesnej poezji’) oraz „Chińskiej współczesnej poezji eksperymentalnej” (*Zhongguo dangdai shiyanshi*), a rok później pośrednio także „Nie-Nie” i „Poezji Han” (*Han shi*).

Łącznikami pomiędzy mglistymi a młodszym pokoleniem byli Yang Lian i Liao Yiwu, obaj dobrze znani dziś zachodnim odbiorcom, przy czym Liao raczej jako reporter i dysydent niż jako poeta, w której to roli rozpoczynał swoją literacką działalność¹¹. Poezja Yanga, choć wywodząca się z mglistego nurtu, symboliczna i ezoteryzująca, głęboko zakorzeniona była w tradycyjnej, etnicznej kulturze chińskiej, przez co wpisywała się w coraz popularniejszy po „ludowej” stronie sceny nurt poszukiwania korzeni i powrotu do źródeł.

Z kolei Liao, zafascynowany twórczością autorów „Dzisiaj”, nie porzucając profetycznego tonu, znacząco go uwspółcześnił i uczynił bardziej polifonicznym i autokrytycznym, dodając epizody, często wulgarne, z życia codziennego, a także zręcznie wplatając ironię. Najbardziej reprezentatywnym tego przykładem jest nieco późniejszy cykl utworów, których bohaterem jest wykolejony prorok Allahfaweh, pożyczony z mitologii mniejszości etnicznej Ba, w *Mieście Śmierci* (*Si Cheng*) głoszący zagładę starego świata, a swoją siłę czerpiący z zasobów energetycznych Natury poprzez relacje seksualne z boginią Nüwą (stworzycielką świata) i „ja” lirycznym. W „Federacji” znaleźli się zaś znacznie łagodniejsi i bardziej liryczni *Kochankowie* (*Qinglü*), mówiący o miłości „na istniejącej naprawdę ziemi, aż do zniknięcia ciała” i dalej (cyt. za: Dai, źródło elektroniczne).

Zapewne dzięki interwencji Yang Liana i Liao Yiwu, jak przekonuje Day, na łamach „Federacji” pojawiło się wiele wierszy pozostałych mglistych, między innymi Bei Dao, Gu Chenga, Shu Ting. Budziło to sprzeciw bardziej radykalnych awangardowych reformatorów, w tym przede wszystkim Yang Li – Piotrusia Pana tudzież *enfant terrible* poetyckiej sceny lat osiemdziesiątych. Początkowo sympatyzował on z grupą *Maczo*, później pozyskali go dla siebie na czas jakiś nienieści. Tworzył on wówczas pod wpływem egzystencjalizmu, ze szczególnym nabożeństwem do Alberta Camusa, czego świadectwem jest poemat *Obcy* (*Guaike*). Surrealistyczny

11 Na język polski przetłumaczone zostały jego książki *non-fiction*: *Bóg jest Czerwony*, *Prowadzący umarłych*, *Za jeden wiersz*.

i niepozbawiony elementów tragicznych stutrzydziestowersowy romans kolejowy, któremu przygląda się zakonnica nigdy niewysiadająca z pociągu, rozpoczyna się tajemniczą sceną, po której można by się spodziewać eksplozji maczo-izmu w małej, ciemnej izdebce:

kiedy pociąg zatrzymał się na małej stacji
z piątego od końca wagonu
wysiadła kobieta w czerwonej jesionce
[...]
proporcjonalnie wąską ścieżką przeszedł obok domków obcy, właśnie tą ścieżką
(od samych jego śladów kobieta mogłaby zaciążyć)]
akurat tej nocy był śnieg. gość
szedł bokiem
w czarnej jesionce
i wśliznął się do drewnianego domku najniższego w całym rzędzie
czarna kropka (Hong, Cheng 72)

Nic takiego jednak się nie dzieje. Są za to znikające dłonie, rozmowy z głuchym telefonem, ludzie w maskach, samobójstwo w domyśle. Pomiędzy tym wszystkim zaś próba odpowiedzi na pytania, które z pewnością nie leżą w sferze zainteresowań stereotypowego casanovy: Kto to jest Obcy? Gdzie jest Tutaj?

W „Federacji” znalazł się także jeden z pierwszych dojrzałych utworów Zhou Lunyou *Mężczyzna z sową* (*Dai maotouying de nanren*), utrzymany w dramatyczno-onirycznym tonie, a zarazem dowodzący niespotykanej lingwistycznej wyobraźni Zhou. Oto część B tego siedmioczęściowego poematu, którego segmenty oznaczone są kolejnymi literami od A do G, kończąca się chyba najsłynniejszym wersem Zhou, mówiącym o wzajemnej nieprzystawalności indywidualnych światów:

Czy ten walebnny księżę jest oświecony jak ty?
Za twoim przykładem, przymykam oko i medytuję z jednym otwartym, ale jakoś mi nie wychodzi.]
[...]
Nagle twoje skrzydła stają w ogniu i czarcie ziele wyrasta z białego płomienia...
Już, już chcę wyrazić zdziwienie, gdy twoje otwarte oko opisuje mi scenę z mojego snu.
Zdumiewam się tym bardziej: czy twoje przymknięte oko widzi obrazy jeszcze głębsze?
Twoje oczy zamieniają się miejscami, nadal jedno jest przymknięte, drugie otwarte.

Zrozumiałem: tego, co widzi ryba, ptak nie opisze (Zhou 75-76).

Spośród autorów skłaniających się ku pisaniu zintelektualizowanemu w „Federacji” uwzględniono nazwiska takie jak Sun Wenbo, Zhong Ming i, przede wszystkim

kim, Ouyang Jianghe, którego poemat prozą pt. *Wisząca trumna (Xuan guan)* z mottem z Diderota figurował na jednej z początkowych stron. Katastroficzna atmosfera oraz skłonność do dramaturgii połączone z licznymi wstawkami erudycyjnymi – wszystko to pozostało przez lata cechami rozpoznawczymi twórczości Ouyanga. Poemat otwiera część zatytułowana *Niebiańska Księga bez Słów*, kryjąca wizję mitycznej eschatologii:

Wszystkie chwile są jedną chwilą.

Cisza, którą teraz słycać, jest najwyższą formą: z despotyczną chwałą wdziera się w ciało i krew wszechstworzenia. Przemienia się w pięć rumaków pędzi opętańczo w pięciu kierunkach świata. Rozdzierają się wnętrzości, na pięć pierwiastków: metal, drewno, wodę, ogień i ziemię.

[...]

Nie ma w trumnie ducha, którego by można przywołać, nie ma świętego, który by się objawił. Cesarskie dukty rozpadły się na wodę i wiatr, słycać iluzję.

Król królów bez korony i państwa! Któż to taki?

(Ouyang 1984, źródło elektroniczne)

Być może najważniejszym na dłuższą metę wydarzeniem literackim na łamach „Federacji” była publikacja cyklu *Kobieta (Nüren)* autorstwa Zhai Yongming, któremu towarzyszył pierwszy w historii chińskiej poezji manifest (quasi-)feministyczny – *Świadomość ciemnej nocy (Heiye yishi)*. Choć sama Zhai dziś odżegnuje się od swych, jak przyznaje, naiwnych postulatów, a także od feminizmu jako takiego, bezsprzecznie to właśnie jej dzieło utorowało drogę na poetycką scenę wielu zdolnym kobietom¹². Szósty, najbardziej somatoapokaliptyczny z dwudziestu wierszy cyklu, zatytułowany *Świat (Shijie)*, zawiera bezpośrednie sformułowanie misji, do jakiej poczuwała się poetka:

Wiatr pozostawił nienaruszoną twarz świata, biały krzemień
 czas w ogniu przetapia w łagodną iluzję
 despotyczne spojrzenie słońca jak dawniej gniewnie rozległe
 uparcie poszukuje mojej głowy i stóp
 choć przecież ten rozdział zamknięty od dawna. We śnie na wszystko patrzę z góry
 stąпам leciutkim krokiem, niebo mnie zapładnia
 tam czarne chmury wysiadują słońce, pod powiekami wzbiera mi morze
 a w głębinach gardła piętrzą się koralowce
 [...]

Pośród śmierci powszechnej co przyszła na świat z mroku
 gwiazda u czoła zodiakalnego Barana

12 Niezastąpionym źródłem wiedzy na temat chińskiej poezji kobiecej jest monografia Zhang 2004.

oświećta drogi rodne ludzkości, dostoyny i straszny promień gwiazdy-matki
jeszcze przed narodzeniem mnie wyznaczył

Bym piętra skał pierwotnych ukorzeniała w glebie czarnych snów. Korzenie ich
pić miały soki mojej krwi
od kiedy spozrzałam na świat
stwarzam noc która pozwala ludzkości ujść z życiem (Zhai 10-11).

Wreszcie, nie można pominąć dwóch ważnych, choć skrajnie różnych autorów, wcześniej w żaden sposób niepowiązanych z sycuańską awangardą, uwzględnionych w „Federacji Modernistów” – zamieszkałego w Pekinie Haizi¹³ oraz związanego z Kunmingiem Yu Jiana¹⁴. Pierwszemu bliżej było do poetów-intelektualistów i wkrótce miał stać się ikoną tego nurtu, drugi zaś został nieformalnym liderem „ludowców”.

Tragiczna historia Haizi, geniusza literatury, trwającego w duchowym przy mierzu z europejskimi poetami przeklętymi, jest szeroko znana w Chinach, choć o samej jego twórczości zwykle niewielu wie cokolwiek, może z wyjątkiem wiersza *Patrzę na morze ciepłą wiosną, gdy otwierają się kwiaty* (*Mianchao dahai, chunnuan hua kai*), który funkcjonuje dziś w wielu zgoła niepoetyckich kontekstach, między innymi w reklamach nadmorskich willi. Kiedy w 1989 roku w wieku 25 lat Haizi popełnił samobójstwo, rzucając się pod pociąg, jego życie i śmierć stały się załączkiem awangardowej martyrologii. Początek jej dała działalność jego przyjaciół – Luo Yihe (który zresztą sam zmarł niedługo potem, prawdopodobnie w następstwie zbyt długiego strajku głodowego przed wydarzeniami na placu Tian’anmen) oraz Xi Chuana, wiązanego z ruchem poetów-intelektualistów. To oni uporządkowali i upowszechnili dorobek Haizi, o którym mówiło się, że był w istocie jednym wielkim życiopisaniem, zakończonym i dopełnionym poprzez samobójczy akt. Jedną z pierwszych części tego poematu pisanego życiem była *Azjatycka miedź* (*Yazhou tong*) zamieszczona w „Federacji”:

Azjatycka miedź azjatycka miedź
tu umarł dziadek tu umarł ojciec tu i ja umrę
jesteś jedynym miejscem chowającym ludzi
[...]
widziałeś? te dwa gołębie to buty które na plaży zgubił Qu Yuan
pozwól że razem z rzeką założymy je sobie na nogi

13 Więcej o Haizi w: Krenz, źródło elektroniczne. Kilka jego utworów w przekładzie na język polski można znaleźć online (Haizi 2013). Redakcja serwisu przyjęła inną konwencję zapisu pseudonimu poety, Hai Zi, która ze względów lingwistycznych wydaje mi się mniej uprawniona.

14 W 2017 roku ukazał się tomik poezji Yu Jiana *Świecie wejdź* z obszernym wstępem krytycznym, wprowadzającym w jego poezję w kontekście sytuacji na chińskiej scenie poetyckiej (Yu Jian 2017).

azjatycka miedź azjatycka miedź
 gdy kończy się bicie w bęben serce tańczące pośród nocy nazywamy księżycem
 ten księżyc składa się przede wszystkim z ciebie (Haizi 2008: 1).

Z wierszy Yu Jiana wybrano do opublikowania w „Federacji” *Opus no. 11* (*Zuopin 11 hao*). Uwidacznia się w nim zainteresowanie poety codziennością, zwyczajnym językiem z odcieniem lokalnego dialektu i rzadko spotykana czułość wobec rzeczy. Sposób, w jaki traktuje on literacką tradycję (czyżby wiedział o tym, że Eliot nie chciał swego czasu wydać *Folwarku zwierzęcego* i świadomie mścił się na nim za to?), znacząco różni się od tego, co reprezentują Ouyang Jianghe czy Haizi.

Opus no. 11

Wiatr strona po stronie zamyka szybę zmroku
 wpatruję się w kamiennoszare niebo z którego pragnę wyłowić dźwięk
 ktoś puka do drzwi otwieram wciskam się do korytarza nocy
 [...]

 drzwi uchylają się po raz drugi wchodzi sześć płaszczy z uniesionymi kołnierzami
 każde kochane krzesło boli tak że aż skrzypi z rozpaczny
 afrykańska foka niesie radość ach ten two-step przygnębia mnie
 Eliot to nazwisko świni zagranicznej czarne jaja indyjskie są prostokątne
 pilipalahihigulgulajjahejhihi
 [...]

 w końcu powieki spostrzegają poduszkę która na dłoni wybucha gniewem
 do widzenia wyjściowe buty i drzwi śliny niedopałki poty
 deski podłogi z rozwichrzonym włosiem jedna po drugiej układają się do snu
 kaptcie milcząc i żałując oczekują na wołanie drzwi (Yu Jian 2004: 59).

Obecność Yu Jiana na łamach „Federacji” jest istotna także z tego względu, że stał się on pomostem między dwoma ważnymi ośrodkami awangardy – Syczuanem i Nankinem. Choć sam Yu pochodzi z zachodniocchińskiej prowincji Yunnan, południowo-wschodni Nankin przez długi czas bliski był jego sercu jako miasto, w którym mieszkał jego wieloletni przyjaciel Han Dong, oraz miejsce wydawania współtworzonego przez nich czasopisma „Oni” (*Tamen*). Yu znalazł w Hanie literacką bratnią duszę oraz inspirację w sferze poetyki sformułowanej. Pochodzący od Han Donga postulat „granica poezji jest język” (*shi dao yuyan wei zhi*), który można również rozumieć jako „poezja kończy się w/na języku”, stał się załącznikiem budowanej przez nich teoretycznej myśli poetyckiej ludowego skrzydła awangardy. Han zasłynął w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych utworami stanowiącymi otwartą polemikę z poezją mglistą, nawiązującymi do utworów Yang Liana i reinterpretującymi opisaną w nich symboliczną rzeczywistość na sposób na wskroś przyziemny i antyheroiczny. Jego najsłynniejsze wiersze to *Widziałeś morze* (*Ni jianguo dahai*) oraz

O *Wielkiej Pagodzie Dzikiej Gęsi* (*Youguan Dayanta*), z których pierwszy przytaczam poniżej:

Widziałeś morze
Wyobrażałeś sobie
morze
Wyobrażałeś je sobie
a potem je zobaczyłeś
Właśnie tak
Widziałeś morze
a także wyobrażałeś je sobie
ale sam nie jesteś
przecież żeglarzem
Tak właśnie tak
Wyobrażałeś sobie morze
widziałeś morze
a może nawet i lubisz morze
Przeważnie tak właśnie jest
Widziałeś morze
wyobrażałeś sobie morze
nie chciałbyś
utonąć w morskiej wodzie
tak to właśnie jest
wszyscy ludzie tak mają (Han 12).

Tak oto na kilkudziesięciu stronach „Federacji” spotkali się wreszcie niemal wszyscy „decydenci” nieoficjalnej awangardowej sceny poetyckiej. W tym czasie jeszcze jeden ważny jej uczestnik, Wang Jiaxin, pracował w organach „naziemnych” jako redaktor wydawanego oficjalnie „Miesięcznika Poetyckiego” (*Shikan*) i to jego praca i odwaga umożliwiły awangardowym twórcom debiuty w czasopiśmie o zasięgu ogólnokrajowym, za co zresztą zapłacił wysoką cenę po wydarzeniach na Placu Tian’anmen w 1989 roku, kiedy to wskutek zaostrzenia polityki kulturalnej stracił pracę w redakcji i zdesperowany kolejnymi ograniczeniami artystycznej wolności udał się na ponadroczną emigrację do Londynu¹⁵. Poetom-redaktorom takim jak Wang oraz krytykom takim jak Tang Xiaodu czy Chen Chao, którzy do tej pory są niekwestionowanymi autorytetami krytyki poetyckiej w Kraju Środka, chińska awangarda zawdzięcza swój wielki *coming out* w drugiej połowie dekady. Jego punktem kulminacyjnym był fenomen zwany „Wielką Wystawą Współczesnych

15 Informacje biograficzne pochodzą z rozmów z Wang Jiaxinem odbywanych w Pekinie w roku akademickim 2016/2017.

Grup Chińskiej Sceny Poetyckiej w roku 1986" (*Zhongguo shitan 1986 xiandai shiqunti da zhanlan*). Był to kilkudziesięciostronicowy materiał zredagowany przez poetę-krytyka Xu Jingya, składający się z manifestów oraz reprezentatywnych utworów każdej z poetyckich szkół (w tym także szkół jednoosobowych, czyli poetów z własnymi manifestami), opublikowany jednocześnie w „Gazecie Poetyckiej” (*Shigebao*) i „Shenzheńskim Dzienniku Młodych” (*Shenzhen Qingnianbao*). Xu sprowokował tym samym inne oficjalne czasopisma literackie do poświęcenia większej uwagi poezji. Wywołał też wielomiesięczną debatę pośród samych poetów z oficjalnej i nieoficjalnej sceny oraz krytyków reprezentujących różne opcje polityczne i poglądy estetyczne.

Na rozstaju

W miarę rozwoju i radykalizowania się programów literackich poszczególnych grup, a także narastających sprzeczności interesów osobistych, które ujawniły się w czasie redagowania „Federacji” oraz wzmocniły się po publikacji „Wystawy”, prawdopodobieństwo ponownego dobrowolnego spotkania się całej awangardy zmalało prawie do zera.

Pod koniec lat osiemdziesiątych ukształtowało się kilka ekstremalnych programów literackich, które niemal uniemożliwiały dialog. Z jednej strony autorzy tacy jak Ouyang Jianghe lamentowali, że poezji chińskiej brak wielkich mistrzów na wzór Miłosza czy Brodskiego, którzy mogliby podnieść ją na światowy poziom, i apelowali o „czystą poezję”, określając się jako „martwe dusze zrobione z słów” (Ouyang 2013: 313). Z drugiej strony Zhou, Han i Yu pracowali nad deheroizacją i depuryfikacją poezji w sposób znacznie bardziej bezkompromisowy niż intelektualści nad swoją zniuansowaną i zintertekstualizowaną eseistyką, choć prawdą jest też, że prowadzycami sporu byli raczej intelektualści.

Aktywne włączenie się w poetycki dyskurs Yu Jiana i Han Donga było jednym z pierwszych przejawów tzw. „trzeciej fali” (*di san chao*) porewolucyjnej poezji, która w odróżnieniu od pierwszej, naznaczonej dominacją pekińskich mglistych poetów, i drugiej, wychodzącej z Syczuanu, objęła cały kraj, rozprzestrzeniając się po poetyckich „rzekach i jeziorach” (*shi jianghu*)¹⁶, jak mówi się nieraz o chińskiej nieoficjalnej scenie poetyckiej, oddając tym samym jej specyficzny klimat, właściwy egzystencji błędnych rycerzy na marginesie cywilizacji. Niestety, poetyckie oddziały, które miała stawić czoła nowej, przesiąkniętej materializmem rzeczywistości Chin okresu transformacji gospodarczej, choć liczne, były na tyle skonfliktowane, że znaczną część twórczej energii pochłonęły wewnętrzne potyczki słowne między

16 O specyfice zjawiska i problemach z przekładem tego terminu na język angielski szczegółowo pisze van Crevel (zob. van Crevel 2017: 46-48).

dwoma stronnictwami. Pamiętny rok 1989 przyczynił się do jeszcze wyraźniejszej polaryzacji sceny poetyckiej i zaostrzenia sporów między intelektualistami i ludowcami. Trzecia część armii, związana z poezją mglistą, musiała opuścić Chiny.

To właśnie dla mglistych rok 1989 był najbardziej brzemienny w konsekwencje. Bei Dao, który w czerwcu tego tragicznego roku przebywał za granicą i nie uczestniczył osobiście w protestach na Tian'anmen, został w nie, chcąc nie chcąc, zaangażowany poprzez swoją poezję. Jego słynna *Odpowiedź* (*Huida*) napisana w 1976 roku stała się jednym ze sztandarowych tekstów studenckiego ruchu prodemokratycznego. Młodzi powtarzali jak mantrę wyjęte z wiersza słowa:

[...]

Nie wierzę w błękit nieba,
nie wierzę w odgłos pioruna,
nie wierzę, że sen to uluda,
nie wierzę, że śmierć się nie mści.

[...] (Bei Dao 2011: 2-3).

Powrót Bei Dao do Chin wiązałyby się z realnym zagrożeniem, dlatego też poeta zdecydował się pozostać za granicą. Dopiero po sześciu latach pozwolono jego żonie i dziecku dołączyć doń w Stanach Zjednoczonych¹⁷.

Nieco inaczej wyglądała historia Duoduo, który dokładnie 4 czerwca 1989 roku, czyli w dzień masakry, znalazł się na pokładzie samolotu do Amsterdamu. Był to jeden z ostatnich lotów z Pekinu przed zamknięciem lotniska. Powodem jego wyjazdu było zaproszenie na festiwal poetycki w Rotterdamie i konferencję w Londynie. Tym dziwnym zbiegiem okoliczności stał się on w oczach Zachodu pierwszym świadkiem pekińskiego dramatu¹⁸.

Z kolei Yang Lian w 1989 roku przebywał w Nowej Zelandii. Po masakrze jako jeden z tych, których twórczość „duchowo zanieczyszczała” (*jingshen wuran*) chińskie społeczeństwo, został pozbawiony chińskiego obywatelstwa, odmówiono mu też paszportu, przez co przez długie lata nie miał wstępu do ChRL¹⁹.

W Nowej Zelandii mieszkał także Gu Cheng, którego losy potoczyły się najtragiczniej. Ten utalentowany twórca baśniowych światów przedstawionych, obdarzony czystą, dziecięcą niemal wyobraźnią, w 1993 roku zaatakował siekierą własną żonę, która niedługo później zmarła w szpitalu. Sam Gu Cheng powiesił się w domu. Mimo okrucieństwa, jakiego się dopuścił, środowisko literackie stosunkowo łatwo rozgrzeszyło „bajkowego poetę”, dopisując jego postać do rodzimej

17 O życiu twórczości Bei Dao na wygnaniu – zob. Li Dian 2006.

18 O życiu i twórczości Duoduo oraz okolicznościach jego wyjazdu za granicę – zob. van Crevel 1996.

19 Autorska strona internetowa Yang Liana w języku angielskim i chińskim, zawierająca jego biogram oraz oryginały i przekłady wierszy dostępna jest pod adresem: http://yanglian.net/yanglian_en/.

mitologii poezji jako „romantycznego geniusza egzystującego poza prawami tego świata” (Yeh 63).

Gdy mgliści trwali na politycznym wygnaniu, intelektualiści żyli mitem duchowej banicji. Poza Wang Jiaxinem, który postanowił na jakiś czas fizycznie opuścić Chiny, większość przez cały czas tworzyła i działała w Pekinie, myślą i piórem uciekając do zagranicznej literatury. Poeci-emigranci, tacy jak Brodski, Pasternak, Miłosz oraz inni uciskani przez systemy totalitarne, stali się dla nich bohaterami i autorytetami. Mit wygnania wzmocniony został mitem męczeństwa w imię poezji, do którego rozwoju przyczyniła się samobójcza śmierć Haizi. W tym samym czasie ludowcy, rozproszeni po literackich pustkowiach, toczyli partyzancką walkę o ucodziennienie poezji i upoetycznienie codzienności.

Wyglądało więc na to, że nie było pomiędzy nimi sprzeczności interesów, że każdy miał swoją przestrzeń, w której działał i czuł się dobrze i bezpiecznie, i nie była mu do szczęścia potrzebna przestrzeń cudza. Intelektualiści nie nadawaliby się do literackiej podjazdówki, ludowcy udusiliby się w pekińskich akademiach, mgliści zyskiwali coraz większą rozpoznawalność na arenie międzynarodowej, więc cóż im po wpływach w Chinach. A jednak.

W latach dziewięćdziesiątych poetyckie dyskusje przybrały na sile kosztem głębi przekazu. Chiny coraz bardziej otwierały się na świat. Wobec nowych układów w sferze społecznej, ekonomicznej i politycznej poeci dążyli do zrewidowania własnej pozycji na scenie literackiej. Kulminacja sporu między intelektualistami a ludowcami nastąpiła w kwietniu 1999 roku podczas legendarnej już ogólnonarodowej konferencji w podpekińskim hotelu Panfeng, o której komentatorzy chińscy i zagraniczni zgodnie wypowiadają się jako o najbardziej agresywnej z poetyckich debat XX wieku. Wywołała ona niemal dwuletnią ostrą dyskusję o poezji na łamach najpoczytniejszych chińskich periodyków literackich. Lin Xianzhi, przypominając słowa amerykańskiego poety i krytyka Malcolma Cowleya, mówi, że dyskusja ta stanowiła mieszankę „pożądania z niskimi ambicjami” oraz smutne świadectwo podejmowanych przez obie strony prób zdobycia dyskursywnej przewagi i przekierowania historii literatury na ustalone przez siebie tory (Lin 220)²⁰. Walki toczyły się zarówno na otwartym polu, na poziomie metaliterackim, jak i w ukryciu, między wierszami poezji tworzonej przez oba obozy, a także w coraz liczniejszych, niejednokrotnie dość tendencyjnych przekładach z zagranicznej twórczości. Polemika na ten temat, do której pretekstem stały się tłumaczenia dzieł Celana, rozgorzała w połowie pierwszej dekady XXI wieku²¹.

20 Szczegółowa relacja z przebiegu debaty znajduje się w rozdziale 12 w: van Crevel 2008.

21 Szczególnie aktywni byli w debacie tej Wang Jiaxin oraz Bei Dao, których eseje o Celanie stały się zarzewiem sporu. Artykuł *Celan's Deathfugue in Chinese: A Polemic about Translation and Everything Else* mojego autorstwa na ten temat ukaże się w roku 2019 w tomie *Chinese Poetry and Translation: Rights and Wrongs* (red. M. van Crevel i L. Klein), nakładem Amsterdam UP.

Mniej więcej w tym okresie też znaczenia zaczął nabierać Internet, co spowodowało nierozstrzygniętą do dziś batalię o dominację w wirtualnej przestrzeni oraz rozkwit wielu mniejszych, efemerycznych grup poetyckich. Najwcześniejszą z nich była tzw. „poezja dolnej połowy ciała” (*xiabanshen shige*) – ruch, którego ikonami stali się Shen Haobo i Yin Lichuan. To oni jako pierwsi podjęli zdecydowane próby ironicznego zdystansowania się do istniejących sporów, swą bezpruderyjną, balansującą na granicy dobrego smaku twórczością starając się oczyścić poetycki grunt pod budowę nowej tożsamości dla kolejnych pokoleń artystów. Wiersz Yin *Czemu nie miałyby być jeszcze ciut przyjemniej* (*Weishenme bu zai shufu yidian*) z 2000 roku, który – jak pisze Michel Hockx – „jest dziś na dobrej drodze do osiągnięcia statusu kanonicznego” (Hockx 162), zapowiadał nadejście nowej estetyki, a wraz z nią nowych dyskusji o poetyckich pryncypiach:

Aj trochę w górę ciut na dół troszkę jeszcze w lewo odrobinę w prawo
to nie seks to wbijanie gwoździa
O trochę szybciej trochę wolniej trochę rozluźnij teraz napnij
to nie seks to zamiatanie albo wiązanie sznurowadeł
Ach trochę głębiej nie tak głęboko trochę za lekko trochę za mocno
to nie seks to masaż pisanie wiersza mycie głowy albo mycie nóg

Czemu nie miałyby być jeszcze przyjemniej o jeszcze ciut przyjemniej
ociupinkę delikatniej jeszcze ciut pikantniej troszkę intelektualniej jeszcze ciut bardziej
ludowo]

Czemu nie miałyby być jeszcze ciut przyjemniej

31.01.2000
(Yin 58-59).

Dokąd doprowadziły te dyskusje i czy w XXI wieku na scenie poetyckiej zrobiło się „ciut przyjemniej” – to temat na osobną opowieść.

BIBLIOGRAFIA

- Bei Dao. *Okno na urwisku*. Przeł. Izabella Łabędzka. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2001.
- Bei Dao. *Zuopin jingxuan*. Red. Tang Xiaodu. Wuhan: Changjiang Wenyi Chubanshe, 2011.
- Bei Dao, LaPiana Siobahn. “An Interview with Visting Artist Bei Dao: Poet in Exile”. *The Journal of the International Institute*, 2(1) (1994). Web. 3.02.2019. <<https://quod.lib.umich.edu/j/jii/4750978.0002.102/--interview-with-visiting-artist-bei-dao-poet-in-exile?rgn=main;view=full-text>>.

- Chen, Chao. *Dakai shige de piaoliu ping*. Chen Chao xiandai shilunji. Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2014.
- Dai, Maike [Michael Martin Day]. "Ai zai liu si linshi - 1989 qian de Liao Yiwu yu Zhongguo dixia shige". Przeł. Huai Zhao. Web. 1.02.2019. <<http://www.wpoforum.com/viewarticle.php?cid=12&aid=66664>>.
- Day, Michael Martin. *China's Second World of Poetry: Sichuan Avant-Garde, 1982-1992*. Digital Archive for Chinese Studies (DACHS), The Sinological Library, Leiden University, 2005. Web. 28.01.2019. <https://projects.zo.uni-heidelberg.de/archive2/DACHS_Leiden/poetry/MD/MD_EBook.pdf>
- Duo Duo. *Wiersze wybrane*. Przeł. Małgorzata Religa. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2013.
- FitzGerald, Carolyn. *Fragmenting Modernisms: Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937-49*. Leiden: Brill, 2013.
- Haizi. *Haizi shiji*. Fujian: Lujiang Chubanshe, 2008.
- Haizi. „Wiersze”. Przeł. Joanna Krenz. *NaTematChin*, marzec 2013. Web. 28.01.2019. <<http://natemat-chin.pl/hai-zi-wiersze/>>.
- Hockx, Michel. *Internet Literature in China*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Hong, Zicheng, Cheng Guangwei, red. *Di san dai shi xin bian*. Wuhan: Changjiang Wenyi Chubanshe, 2006.
- Hu, Dong. "Wo xiang chengshang yi sou man chuan dao Bali qu". Web. 28.01.2019. <<https://www.douban.com/group/topic/6492121/>>
- Huo, Junming. *Xianfeng shige yu difangxing zhishi*. Jinan: Shandong Wenyi Chubanshe, 2017.
- Krenz, Joanna. „Jak kona ikona. W 24. rocznicę śmierci Haizi”. *NaTematChin*, marzec 2013. Web. 28.01.2019. <<http://natemat.chin.pl/jak-kona-ikona-w-24-rocznice-smierci-hai-zi/>>.
- Li, Dian. *The Chinese Poetry of Bei Dao: Resistance and Exile*. Albany, NY: Edwin Mellen Press, 2006.
- Li, Yawei. *Jiu zhong de chuanguhu*. Li Yawei ji 1984-2015. Beijing: Zuoja Chubanshe, 2017.
- Lin, Xianzhi. *Zhongguo xin shi wushi nian*. Guilin: Linjiang Chubanshe, 2011.
- Mao, Zedong, "Zai Yan'an Wenyi Zuotanhui de jianghua", 1942. Web. 1.02.2019. <<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm>>
- Ouyang, Jianghe. *Ruci boxue de ji'e*. Ouyang Jianghe ji 1983-2012. Beijing: Zuoja Chubanshe, 2013.
- Ouyang, Jianghe. "Xuan guan", 1984. Web. 28.01.2019. <<https://www.douban.com/note/149332920/>>.
- van Crevel, Maghiel. *Contemporary Chinese Poetry and Duoduo*. Leiden: CNWS, 1996.
- van Crevel, Maghiel. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden: Brill, 2008.
- van Crevel, Maghiel. *Walk on the Wild Side: Snapshots of the Chinese Poetry Scene*. The Ohio State University, MCLC Resource Center, 2017. Web. 28.01.2019. <<http://u.osu.edu/mclc/online-series/walk-on-the-wild-side/>>
- Yeh, Michelle. *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Yin, Lichuan. "Weishenme bu zai shufu yidian". *Xiabanshen* 1 (2000). S. 58-59.
- Yu, Gao. *The Birth of Twentieth-Century Chinese Literature: Revolutions in Language, History, and Culture*. Przeł. Li Guicang. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

Yu, Jian. *Świecie wejdź / Shijie a ni jinlai ba*. Przeł. Joanna Krenz. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 2017.

Zhai, Yongming. *Qianshuiting de beishang. Zhai Yongming ji 1983-2014*. Beijing: Zuojia Chubanshe, 2015.

Zhang, Jeanne Hong. *The Invention of a Discourse: Women's Poetry from Contemporary China*. Leiden: CNWS, 2004.

Zhang, Qinghua. *Zhongguo dangdai minjian shige dili*. T. 1, 2. Beijing: Dongfang Chubanshe, 2014.

Zhou, Lunyou. *Zhou Lunyou shixuan*. Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2006.