

OŚWIĘCIM, TANI CHLEB I ZIEMNIAKI W RANACH. POLSKA OCZAMI CHIŃSKICH POETÓW

JOANNA KRENZ¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: współczesna poezja chińska, dialog
polsko-chiński, przekład, pamięć, tożsamość

Keywords: contemporary Chinese poetry, Polish-Chinese dialogue, translation, memory, identity

Abstrakt: Joanna Krenz, OŚWIĘCIM, TANI CHLEB I ZIEMNIAKI W RANACH. POLSKA OCZAMI CHIŃSKICH POETÓW. „PORÓWNIANIA” 1 (24), 2019. T. XXIV, S. 213-230. ISSN 1733-165X. Artykuł stanowi analizę obrazów Polski we współczesnej poezji chińskiej. Autorka kreśli początki poetyckiego dialogu między Chinami a Polską, przypadające na pierwsze lata XX wieku, oraz przebieg owego dialogu do końca lat osiemdziesiątych, by następnie skupić się na trzech utworach napisanych po 1989 roku: *Oświęcim, wiosna i zmartwychwstanie* Yi Pinga, *Na granicy niemiecko-polskiej* Wang Jiaxina oraz *Wierszach z Polski* Lei Pingyanga. Refleksja koncentruje się nie tyle na tym, jak przedstawiają Polskę poeci chińscy, ile na tym, co obrazy te mówią o nich samych i rzeczywistości kulturowej, z której się wywodzą. Esej ukazuje Polskę jako alternatywną przestrzeń, w której autorzy z Kraju Środka mogą swobodnie podjąć dyskusję z własną historią i tradycją, dokonując rozrachunku z błędami, mitami i utopiami przeszłości.

Abstract: Joanna Krenz, OŚWIĘCIM, CHEAP BREAD, AND POTATOES IN THE WOUNDS: POLAND IN THE EYES OF CHINESE POETS. “PORÓWNIANIA” 1 (24), 2019. Vol. XXIV, P. 213-230. ISSN 1733-165X. The paper analyzes representations of Poland in contemporary Chinese poetry. The author sketches the beginnings of the poetic dialogue between China and Poland which date back to the early 20th century and the history of these interactions until the late 1980s to focus subsequently on three works written after the year 1989: Yi Ping’s “Oświęcim, Spring, and Resurrection”, Wang Jiaxin’s “On the German-Polish Border”, and Lei Pingyang’s “Poems from Poland”. The reflection centers not as much on how the Chinese poets depict Poland as on what these images tell of the Chinese poets themselves. The Poland that emerges from their writings is

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

an alternative space in which they can safely engage in discussions concerning their own history and tradition, settling with the mistakes, myths, and utopias of China's cultural past.

- Skoro zostało nam trochę czasu do przerwy, poproszę, by parę słów o twórczości Mandelsztama powiedziała nam You Jia, badaczka literatury z Polski - oznajmił gospodarz spotkania, poeta Wang Jiabin, z zaskoczenia wywołując mnie moim chińskim imieniem z widowni podczas wieczorku poetyckiego w Pekinie, poświęconego chińskim przekładom Mandelsztama. - Polska to Kraina Poezji. Podobnie jak Chiny, jest to kraj o trudnej historii, stosunkowo biedny, *dlatego też* wydał tak wielu znakomitych poetów, w tym noblistów, Czesława Miłosza i Wisławę Szymborską. You Jia z pewnością chętnie uraczy nas opowieścią o istotnym wpływie poezji rosyjskiej, w tym Mandelsztama, na poezję polską.

Cytat nie jest dokładny, przez trzy lata, które upłynęły od owego wydarzenia, pamięć zdążyła nieco zniekształcić warstwę składniową i leksykalną, niemniej jednak argumentacja oraz specyficzna - łagodnie rzecz ujmując - logika tejże wypowiedzi pozostały nienaruszone. Można oczywiście odczytać te słowa z postkolonialną podejrzliwością jako krzywdzące wobec Polski, której twórcom pośrednio odmawia się w ten sposób oryginalności i inicjatywy, ujmując ich dzieło jako wypadkową historii, buntu przeciw hegemonom i wzorców przez nich narzuconych, choć nie taki był przecież zamiar Wang'a, wygłaszającego swą orację z przekonaniem, że to najwyższy i najbardziej poetycki komplement, na jaki mógł się zdobyć. Słyszałam później ów „komplement” od niego jeszcze wielokrotnie. Zamiast więc się oburzać, należałoby może raczej zadać sobie pytanie, czy odpowiedzialność za to, jak myślą o nas przedstawiciele tak odległej kultury, nie leży w dużej mierze po naszej stronie. Jaki obraz naszego kraju promujemy, które cechy akcentujemy, które „produkty” kulturowe przeznaczamy na symboliczny eksport? Czy aby obraz skazanej na bierne męczeństwo, wiecznie rozdartej półmitycznej krainy, „pięknej, słabej, nierozważnej”, którą - jak nie bez ironii pisał Adam Zagajewski w *Wierszach o Polsce* - żywią się „Trzecia Rzesza i Trzeci Rzym”, nie jest konsekwencją naszej własnej długodystansowej polityki kulturalnej? Czy to jest sposób, w jaki widzimy siebie i chcemy, by nas widziano?

Nie to jednak będzie przedmiotem mojego zainteresowania w niniejszym eseju. Pozostawiając tę kwestię otwartą, do rozstrzygnięcia w narodowym sumieniu, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną implikację rozumowania, któremu dał wyraz Wang w powyższej wypowiedzi. Kluczem do odczytania tej implikacji jest nakreślone przez poetę „oczywiste” porównanie między Polską a Chinami na płaszczyźnie historycznej i ekonomicznej, ze wspólnym socjalistycznym mianownikiem w domyśle. Porównanie takie sprawia, że wypowiedź w istocie odbija się rykoszetem i godzi w samego mówiącego, ujawniając kompleksy, jakimi naznaczona jest poezja chińska, szukająca w polskiej bliźniaczej duszy, równoległej przestrzeni językowo-kulturowej, w której zdeponować może własne radości, smutki, lęki i ta-

jemnice i wyrazić to, czego z różnych powodów wyrazić nie sposób w rodzimym społeczno-kulturowym dyskursie. To, co i jak piszą i mówią o Polsce chińscy poeci, jest tyleż obrazem polskiej rzeczywistości, ile obrazem rzeczywistości chińskiej w swoistym przekładzie kulturowym, stanowiącym część procesu samoidentyfikacji współczesnej poezji chińskiej. Przyglądając się bliżej losom tej ostatniej, można z zapisów recepcji polskiej literatury, kultury i rzeczywistości społeczno-historycznej wyczytać intrygujące świadectwo zmagania chińskich autorów z wielkimi narracjami, stanowiącymi dziedzictwo wielotysiącletniej chińskiej cywilizacji, którym poezja Kraju Środka, począwszy od XX wieku, ustawicznie rzuca wyzwanie, jednocześnie w ich miejsce, często w sposób niezamierzony, ustanawiając nowe mity.

1. Przełomy

Nie byłoby prawdą stwierdzenie, że polska literatura i kultura od zawsze były obficie reprezentowane w chińskiej humanistyce. Co jednak znacznie ważniejsze, były one silnie obecne w niemal wszystkich decydujących dla niej momentach; w tych punktach węzłowych, o których Itamar Even-Zohar mówił, że stanowią one szczególne etapy rozwoju literatury danego języka, charakteryzujące się przemieszczeniem literatury tłumaczonej na centralną pozycję w polisystemie literackim, kosztem czasowo marginalizowanej literatury rodzimej (Even-Zohar 199). Przemieszczenie takie dokonuje się często w sytuacjach przełomów lub kryzysów – kiedy to literatura danej społeczności, dobrowolnie bądź pod wpływem niezależnych od niej czynników, staje przed zadaniem wymyślenia się od nowa. Brak wzorca we własnej kulturowej przeszłości, z którego mogłaby skorzystać, prowadzi do intensywnego sięgania do zasobów literatury światowej, by stamtąd czerpać inspirację.

We współczesnej historii Chin takie momenty były trzy: (1) początek XX wieku, który upłynął pod znakiem działalności tzw. Ruchu 4 Maja i Ruchu Nowej Kultury, (2) rok 1976 jako rok zakończenia rewolucji kulturalnej oraz (3) rok 1989, który był świadkiem brutalnego stłumienia ruchu demokratycznego na Placu Tian'anmen, 4 czerwca, czyli dokładnie w dzień, który w Polsce był świętem demokracji jako data pierwszych częściowo wolnych wyborów. We wszystkich tych trzech momentach, intrygującym zbiegiem historyczno-kulturowych okoliczności, Polska znajdowała się w centrum zainteresowania chińskich autorów, a także w centrum krytycznoliterackiego dyskursu.

Romantyczne demony

Początki XX wieku to czas najbardziej radykalnych i doniosłych w skutkach reform politycznych, społecznych i kulturalnych, których kulminacją był polityczny Ruch 4 Maja i wywodzący się z niego akademicko-artystyczny Ruch Nowej Kultury. W sferze politycznej oznaczało to przede wszystkim upadek cesarstwa, a wraz

z nim systemu feudalnego, oraz proklamowanie republiki. W kulturze był to moment pierwszego zdecydowanego otwarcia się Chin na świat, wejścia w swobodny dialog z cywilizacją zachodnią, liberalizacji konwencji społecznych i artystycznych oraz gruntownego przededefiniowania języka literackiego, zwłaszcza poetyckiego. Poezja, dotąd pisana według klasycznych reguł i miar, uwięziona w antycznej gramatyce i leksyce, zaczęła wyzwalać się z formalnych ram, zbliżając się do potocznych form wypowiedzi.

Pośród tych, którzy na przełomie stuleci jako pierwsi zaczęli wysuwać reformatorskie postulaty, był Lu Xun (1881-1936). Jego nowatorska, społecznie zaangażowana twórczość zapewniła mu miano ojca współczesnej literatury chińskiej. Jednym z najwcześniejszych manifestów artystycznych Lu Xuna był napisany w 1907 roku esej *O sile poezji Mara* (*Moluo shili shuo*), inspirowany bajronicznymi nurtami europejskiego romantyzmu, który miał stanowić alternatywę dla pogrążonej, jego zdaniem, w wielowiekowym marazmie tradycyjnej kultury chińskiej. Definiując poezję Mara, Lu Xun przekonywał:

Słowo „Mara” pochodzi z Indii, gdzie określano w ten sposób niebiańskiego demona, odpowiednik zachodniego szatana. Jego pierwszym wcieleniem był Byron. Chciałbym wszakże rozszerzyć zakres tego pojęcia na wszystkich poetów, którym przyświecał duch oporu, a za cel stawiali sobie działanie, mimo wszystko jednak nie znaleźli uznania w oczach sobie współczesnych [...], począwszy od protoplasty Byrona po literatów węgierskich. Każda z tych grup miała swoje charakterystyczne cechy i doprowadziła do szczytu kulturę własnego narodu, łączyła ich jednak pewna wspólna tendencja: mało który z owych autorów troszczył się o tworzenie konformistycznych, harmonijnych wizji, wszyscy oni zasłynęli obrazoburczymi aktami, szokującymi i podrywającymi publiczność, a po ich śmierci ich dzieła nadal poruszają serca odbiorców kolejnych pokoleń, rozciągając swe duchowe oddziaływanie w nieskończoność (Lu 14)².

W dalszej części eseju, w połowie drogi między Byronem a Petöfim, znaleźli się polscy romantycy: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i Zygmunt Krasiński, znani autorowi za pośrednictwem przekładów na język japoński i niemiecki. Mickiewicza i Słowackiego uznaje Lu Xun za poetów zemsty, Krasińskiego zaś za poetę miłości. Obszernie omawiając liczne dzieła polskiego romantyzmu, w tym między innymi *Dziady*, *Grażynę*, *Pana Tadeusza*, *Króla Duchą*, *Kordiana*, podkreśla ważną rolę poetyckiego impulsu w podsycaniu dążeń niepodległościowych i budowaniu tożsamości narodu.

W podobnym kontekście powraca poezja polska trzynaście lat później, już po odzyskaniu niepodległości przez Rzeczpospolitą, w twórczości Guo Moruo (1892-1978), innego wielkiego reformatora, pisarza i tłumacza. Guo kojarzy walkę

2 Wszystkie tłumaczenia cytatów z tekstów chińskich są mojego autorstwa.

Byrona o wolność Grecji z walką polskich romantyków i dopisuje ciąg dalszy – włączając w tę perspektywę postać irlandzkiego głosiciela idei niepodległości Terence’a MacSwineya, który zmarł w 1920 roku po siedemdziesięciotrzedniowym strajku głodowym przeciwko dominacji angielskiej. W napisanym kilka dni po śmierci MacSwineya poemacie *Zwycięska śmierć* (*Shengli zhi si*), w który wplecione są cytaty z *Upadku Polski* (*The Downfall of Poland*, 1799) Thomasa Campbella, Guo rozwija mit męczeńskiej śmierci za ojczyznę, opisując bohaterskiego Irlandczyka jako kolejne „wcielenie boga wolności” (Guo 110-115). Oprócz poezji romantycznej w tym okresie w Chinach święci tryumfy „krzepiąca serca” proza Henryka Sienkiewicza, którego *Latarnik* był pierwszym przekładem z literatury polskiej na chiński. Przetłumaczył go z japońskiego w 1906 roku Wu Chou (Li 172). Inspiracje Sienkiewiczowskie w nowelach Lu Xuna są dziś jednym z ważnych wątków interpretacyjnych dzieła Lu w chińskim dyskursie akademickim.

W pierwszym trzydziestoleciu XX wieku upatrywać zatem należy załączków mitu Polski jako romantycznej krainy, ojczyzny wieszczów gotowych rzucić się na stos ofiarny, byleby „poległym ciałem dać innym szczebel do sławy grodu”, obdarzonych odwagą i fantazją. Jednocześnie, w tej nieobliczalnej, dynamicznej rzeczywistości kulturowej u początków ubiegłego stulecia odnajdziemy także pierwsze symptomy tego, co zachodni badacze literatury chińskiej zwykli określać mianem kompleksu noblowskiego chińskich pisarzy, którego echa pobrzmiewają w cytowanej tu wypowiedzi Wang Jiaxina. Długo by mówić o przyczynach, dla których zdobycie tak kontestowanej w ostatnim czasie nagrody przez chińskie środowiska artystyczne wciąż uważane jest za punkt honoru. Pisze o tym wyczerpująco Julia Lovell w książce *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature* (2006). W każdym razie, mała Polska, która wydała aż pięciu noblistów w dziedzinie literatury, w tym dwoje poetów, pozostaje dla nich fenomenem na skalę globalną, który wytłumaczyć można jedynie, sięgając po na poły metafizyczne argumenty, które współgrają z romantycznym mitem i dodatkowo go umacniają.

Kiedy niedługo po pierwszym „polskim” Noblu, przyznanym Sienkiewiczowi w 1905 roku, przedstawiciel Akademii Szwedzkiej, Sven Hedin, chciał zgłosić kandydaturę Lu Xuna, ten odmówił przyjęcia nominacji. W liście do przyjaciela napisał zaś, że pośród chińskich pisarzy nie widzi nikogo, kto zasługiwałby na taki laur i że miejscowa literatura wciąż jeszcze wiele musi się nauczyć od Zachodu, a przyznanie „żółtoskórym ludziom” nagrody przyczyniłoby się „jedynie do wzmocnienia egotyzmu Chińczyków” (cyt. za: Lovell 83). Odmowa ta zawisła nad chińską literaturą jak klątwa, a przynajmniej tak postrzega ją wielu autorów. Aż do 2000 roku do Chińczyków nie trafił żaden literacki Nobel, a gdy w 2000 roku uhonorowano nim emigranta Gao Xingjiana, krytycznie wyrażającego się o konformistycznie nastawionych, jego zdaniem, chińskich autorach, krajowe środowiska twórcze poczytały to Akademii Szwedzkiej za prowokację tudzież jawną obrazę chińskiej literatury. Także przy nagrodzie dla Mo Yana dwanaście lat później nie obyło się bez lite-

rackich wojen domowych. W tym przypadku z kolei to laureat, znany między innymi ze swych „tolerancyjnych” wypowiedzi o działalności urzędu cenzorskiego, został przez część kolegów po piórze oskarżony o konformizm (zob. Krenz 2013b). W porównaniu z „chińskimi”, „polskie” Noble przez wielu chińskich autorów postrzegane są jako oczywiste, a sami nobliści – jako niebudzące kontrowersji wzorce do naśladowania, choć przecież my, Polacy, doskonale pamiętamy zaciekle spory o dyplomatyczną przeszłość Miłosza czy raz po raz powracające pytanie, dlaczego Szymborska, a nie Herbert... I *vice versa*, chciałoby się zresztą dodać, biorąc pod uwagę entuzjastyczną recepcję w Polsce (i nie tylko) chińskich noblistów, we własnej ojczyźnie niecieszących się wcale tak jednoznacznie dobrą opinią ani nawet szczególną popularnością wśród czytelników.

2. Jaskółka

Późne lata trzydzieste i całe lata czterdzieste były w Chinach okresem wojennej zawieruchy, w którym z takim zapalem rozpoczęta reforma literatury zesłała na dalszy plan. W 1949 roku, wraz z proklamowaniem przez Mao Zedonga Chińskiej Republiki Ludowej, w twórczości artystycznej zaczęła się dyktatura estetyki socrealistycznej wzorowanej na modelu sowieckim. Pojawiały się co prawda, zwłaszcza początkowo, nowe przekłady z innych literatur, w tym także przedwojennej literatury polskiej, ale ich wpływ był znikomy w porównaniu z dominującym trendem pisarstwa dla mas. W roku 1966 zaś literacki dialog interkulturowy został całkowicie wstrzymany na równo dekadę. Był to okres tzw. rewolucji kulturalnej, podczas której wszelkie przejawy kultury wyższej i aktywności intelektualnej były konsekwentnie tłumione. Młodzież ze szkół średnich wysyłano na wieś na reedukację przez pracę, palono księgozbiory, grabiono domy intelektualistów, za posiadanie zagranicznych dzieł groziły surowe kary. Kiedy w 1976 roku, wraz ze śmiercią Mao, rewolucja oficjalnie się zakończyła, a rządy trafiły w ręce bardziej liberalnych przywódców, którzy skupili się na odbudowie gospodarki wyniszczonej maoistowską polityką, kulturę pozostawiając na czas jakiś samej sobie, przedstawiciele środowisk artystycznych z nieukrywaną radością przyjęli ten brak zainteresowania ze strony władz. „Gorączka kulturalna” (*wenhua re*), która rozpoczęła się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, była przede wszystkim wielkim *boomem* na twórczość zachodnią, którą tłumaczono w niespotykanym dotąd tempie i ilościach. Sięganie po zagraniczne wzorce wydawało się, jeśli nie jedynym, to na pewno najszybszym sposobem odbudowy rodzimej literatury.

I tu znów pojawia się polski wątek. Pierwszym dziełem zagranicznym, które opublikowano po rewolucji kulturalnej, była III część *Dziadów* w przekładzie z oryginału dokonanym przez najwybitniejszą chińską tłumaczkę polskiej literatury Yi Lijun, dziś emerytowaną profesor Pekinśkiego Uniwersytetu Języków Obcych.

Mickiewiczowski dramat poetycki okrzyknięto pierwszą jaskółką zwiastującą odwilż polityczną (Li 174). Nie sposób nie skojarzyć tego faktu z wyjątkową rolą, jaką odegrały *Dziady* w reżyserii Dejmka, a potem spektakl Swinarskiego, w pobudzeniu i umacnianiu polskiego ducha w okresie socjalistycznego reżimu. Oczywiście, społeczny wydzźwięk *Dziadów* w Chinach był niepomernie słabszy niż w Polsce, niemniej jednak dla środowisk literackich było to ważne wydarzenie, które przy okazji stanowiło kolejną cegiełkę w konstrukcji chińskiej narracji o Polsce i zarazem kolejne ogniwo łańcucha zbieżności między kulturalnymi realiami polskimi i chińskimi, który w niedalekiej przyszłości miał umożliwić intrygujące przepisanie treści chińskiego dyskursu tożsamościowego na język polskich symboli, mitów, fantazmatów i traum, otwierając perspektywę konceptualnego przekładu rzeczywistości współczesnych Chin na polską topografię historyczno-kulturalną.

Sytuacja na chińskiej scenie poetyckiej zmieniała się dynamicznie. U progu lat osiemdziesiątych do głosu doszły ruchy awangardowe. Pierwsza była tzw. „poezja mglista” (*menglong shi*), kultywująca romantyczny model świata przedstawionego skupionego wokół silnego podmiotu, który postrzegał siebie jako wyraziciela pragnień i dążeń ogółu społeczeństwa, pisana symbolicznym językiem, stanowiącym otwarte wyzwanie wobec narzuconej estetyki socrealizmu. Następnie pałeczkę przejęło pokolenie określane jako „trzecia generacja”, zbuntowane przeciw hegemonii mglistych, które niebawem podzieliło się na dwa obozy: „intelektualistów” (*zhishifenzi shiren*) i „poetów (z/dla) ludu” (*minjian shiren*). Ich poetyki i wzajemny stosunek można by, w dużym uproszczeniu, przyrównać do relacji „klasyków” i „barbarzyńców” na polskiej scenie poetyckiej. „Trzecia generacja” wydała też pierwszego awangardowego „męczennika poezji” – Haizi, który w wieku 25 lat, w niedzielę wielkanocną 26 marca 1989 roku popełnił samobójstwo, rzucając się pod pociąg. Samobójcza śmierć utalentowanego autora, w którego poezji i esejach odnaleźć można wstrząsającą wykładnię romantyczno-mesjańskiej wizji posłannictwa poety, uznana została za najwyższy akt twórczy, najdoskonalsze dopełnienie artystycznego dorobku³. Wizja ta była tym bardziej sugestywna, że wpisywała się z jednej strony w konwencje zachodniego modernizmu, reprezentowanego przez otaczanych wówczas w Chinach kultem francuskich „poetów wyklętych”, a z drugiej nawiązywała do duchowej spuścizny Qu Yuana (343-278 p.n.e.), pierwszego chińskiego poety znanego z imienia i nazwiska i zarazem pierwszego chińskiego poety-samobójcy i poety-wygnańca, który popadłszy w niełaskę u cesarza, wypędzony z kraju, odebrał sobie życie, skacząc do rzeki Miluo.

3 Najpełniej o sytuacji na chińskiej scenie poetyckiej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w tym także o miejscu i roli Haizi, pisze Maghriel van Crevel w książce *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. W źródłach polskojęzycznych zob. odpowiednio: Yu 2017 (wstęp tłumaczki) oraz Krenz 2013a.

3. Czarna wiosna

Z perspektywy czasu śmierć Haizi wpisana została dodatkowo w kontekst wydarzeń słynnej „pekińskiej wiosny” jako pierwsza zapowiedź wolnościowych zrywów, którym kres położyły czołgi wysłane 4 czerwca przeciw studentom zgromadzonym w sercu Pekinu. Wielu z tych, którzy przeżyli masakrę, w tym także liczni poeci, bezpośrednio lub pośrednio zaangażowani w protesty demokratyczne bądź też uznani za takich przez rząd ze względu na rolę, jaką odegrały ich dzieła w podsycaniu demokratycznego ducha, zostało zmuszonych do opuszczenia kraju i szukania azylu na Zachodzie. Pośród tych, którzy osiedli za granicą, byli przede wszystkim dawni poeci mgliści, w tym najbardziej rozpoznawalni Bei Dao, Duoduo i Yang Lian. Oni też mogli w najbardziej otwarty sposób mówić o tym, co się wydarzyło w Chinach. Ci, którzy pozostali w kraju – intelektualiści i ludowcy – szukali, każda z frakcji na swój sposób, języka figuratywnego, który przechowa i pomoże uporządkować traumatyczne doświadczenia owej czarnej pekińskiej wiosny.

Pytanie Theodora Adorna o możliwość i zasadność istnienia poezji po Oświęcimiu (i, w domyśle, po Tian’anmen) powracało w różnych formach i formułach, a sam Oświęcim w chińskim dyskursie literackim lat dziewięćdziesiątych stał się niemalże kryptonimem Placu Niebiańskiego Spokoju, o którym należało milczeć. Polska zaś jawiła się jako święta i przeklęta przestrzeń, w sercu której wydarzyła się jedna z największych tragedii ludzkości. Jako taka, stała się dla chińskich autorów najpierw bezpieczną przestrzenią żałoby, opłakiwania własnej przeszłości, a później, w miarę narastania czasowego i psychicznego dystansu, przestrzenią wielorakich rozrachunków z ową przeszłością. Widać to zwłaszcza w twórczości tych, którzy z przestrzenią tą mieli okazję skonfrontować się bezpośrednio, podczas podróży do Polski przybierających w ich tekstach wymiar metafizyczny, bliski pielgrzymowaniu.

Yi Ping. Bez zmartwychwstania

Pierwszym i najwytrwalszym z takich pielgrzymów był Yi Ping, postać szczególna, choć zwykle pomijana w literackim dialogu między Polską a Chinami. Yi Ping, urodzony w 1952 roku poeta i eseista, wykładowca w pekińskiej Wyższej Szkole Handlu Zagranicznego, prywatnie przyjaciel Haizi, przybył do Polski w 1991 roku, by uciec od nasilających się represji ze strony władz chińskich po stłumieniu ruchu demokratycznego, w którym aktywnie uczestniczył. Przez sześć lat pracował na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 1997 roku przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, które udzieliły mu azylu.

W Wielkim Tygodniu 1992 roku, wraz z młodszym kolegą, Yi Ping udał się do Oświęcimia. Owocem tej podróży jest pięćdziesięciopięcioczęściowy poemat pt. *Oświęcim, wiosna i zmartwychwstanie* (*Aosiweixin, chuntian yu fuhuo*, źródło elektroniczne) oraz towarzyszący mu nieco późniejszy esej *Wizyta w Oświęcimiu* (*Qu Aosi-*

weixin), w których autor podejmuje refleksję nad paralelami dwudziestowiecznej historii polskiej i chińskiej, prowadzącą go do wniosku o uniwersalności mechanizmów przemocy i nieprzemijalności zła w świecie:

10

Na wspólnej planecie
mamy różnych bogów
podzieleni na lewo i prawo bijemy się o ten podział
Oświęcimiu jak można mówić że już się zakończyłeś
[...]

12

[...]

Żywi nie znają domu
martwi nie znają granic
tu tam
cierpienie jest to samo
nieszczęście jest to samo
w krainie śmierci
świadczymy o ludzkim okrucieństwie
stąd udręczone dusze rozprzestrzeniają się na cały świat

W poemacie Yi Pinga święta i przeklęta przestrzeń zostaje sprzężona ze świętym i przeklętym czasem Triduum Paschalnego, czasem męki i zmartwychwstania, i wpisana w kontekst osobistego i narodowego doświadczenia autora, w tym także doświadczenia jego przyjaźni z Haizi, który zginął w tym samym momencie rytualnego czasu religijnego trzy lata wcześniej jako „męczennik poezji”. Gęstnieją obrazy, granica między tekstem a życiem ulega niemal całkowitemu zatarciu. Na to wszystko zaś nakłada się jeszcze dodatkowo świadomość fizycznego i duchowego wygnania, sprawiająca, że poeta czuje się w Polsce niczym Dante wrzucony w środek piekła, lecz bez przewodnika, który wskazałby mu drogę wyjścia:

42

Piątek
dzień Jego męki
wzgardzeni nieszczęśni
płaczą modlą się
z drżącymi nadziejami
a trzynastolatek na szubienicy
kołysze się wydając ostatnie tchnienie
[...]

43

O przybyłem tu
ze względu na nieszczęście
są pantera lew wilczyca
ale kto mnie zaprowadzi
kto mi pomoże przebyć kręgi piekła przekroczyć Acheront
pośród trwogi i drżenia wznoszę się ku gwiazdzystemu niebu
ja – heretyk
człowiek który utracił ojczyznę
jak mam patrzeć na Ciebie jak wymawiać Twe Imię
czy mam
przyjąć błogosławieństwo
choć pali mnie płomień buntu
ratuj mnie mimo wszystko
trzymaj swoje demony w zamknięciu
i każ im pieśń gniewu przemienić w hymn
[...]

55

Siedzę na wysokim wzgórzu
w nieskończonym mroku pośród przejrzystego chłodu
gdzieś w oddali wiruje płomień
jak blizna na skórze ziemi
Stworzenie milczy
wokół śnieg nad głową gwiazdziste niebo
w sercu ulewny deszcz
z nieba do ziemi
wspominam moją ojczyznę
dzisiaj dzisiaj Wielkanoc

W pisaniem w latach 1993-1994 eseju Yi Ping zdobywa się na większy dystans, próbując odczarować polską czasoprzestrzeń i wyplątać się tym samym z przytłaczającej martyrologicznej narracji, podtrzymywanej między innymi przez silnie nacechowany emocjonalnie język:

„Oświęcim”, w tym słowie streszcza się terror, skupiają się zastępy dusz, które nie zasłużyły na śmierć. Gdyby to słowo otworzyć, jak epidemia, rozprzestrzeniłoby się po świecie. Język ma duszę. Owo małe miasteczko zasłynęło tym jednym zdarzeniem. Współczuję ludziom, którzy tu mieszkają, pogrążeni w atmosferze strachu. Nawiązując do chińskiej frazy, rzec można, że ciężko tu od ciemności i duchów. A może to tylko językowe wrażenie, a rzeczywistość jest zgoła odmienna. Abstrahując od nazwy, przecież samo miasteczko niczym się nie różni od innych miast. [...] Przypomina mi się też, że

pojutrze Wielkanoc, dzień Zmartwychwstania Jezusa. Grupka dzieci na mostku łowi ryby, ich jasne czupryny czochra wiatr. Pierwiosnki rozkwitają jak płomienie. Życie toczy się dalej (Yi 2013, źródło elektroniczne).

Rany nie pozwalają jednak o sobie zapomnieć, przekleństwo Oświęcimia i przekleństwo Tian'anmen kładą się cieniem na dalszej biografii poety. Trauma odnawia się po latach, w najmniej oczekiwanym momencie. Z dopisku pod poematem dowiadujemy się, że Yi Ping poprawiał rękopis dwukrotnie, w 2000 i 2003 roku. Kiedy 23 czerwca 2000 zasiadł do pracy nad tekstem, jego żona była w drodze z Nowego Jorku do Kalifornii. Zwykle towarzyszył jej w podróżach jako kierowca, ale tym razem postanowił zostać w domu i pisać. Niebawem otrzymał telefon ze szpitala, że żona, siedząc za kierownicą, poważnie ucierpiała w wypadku drogowym. „Gdyby nie ten wiersz, nie doszłoby do tego. Miałem nadzieję, że napisanie ostatniej linijki przyniesie mi ulgę. Zamiast tego jednak przyniosło tylko nowy ból i rozczarowanie” (Yi 2003, źródło elektroniczne) – wspomina.

Wang Jiaxin. Rozdarcie i wygnanie

Wang Jiaxin (ur. 1957), obecnie profesor Uniwersytetu Ludowego w Pekinie, opuścił Chiny w 1992 roku, podobnie jak Yi Ping, w związku z ograniczeniami artystycznej wolności. Choć nie brał czynnego udziału w studenckich ruchach, i jego nie ominęły konsekwencje wydarzeń z czerwca 1989 roku. Po utracie stanowiska redaktora naczelnego prestiżowego „Miesięcznika Poetyckiego” (*Shikan*) postanowił na rok udać się do Londynu. Częste nawiązania do tego emigracyjnego okresu w połączeniu z licznymi w jego wierszach i esejach deklaracjami „duchowego braterstwa” z wielkimi mistrzami poezji wschodnio- i środkowoeuropejskiej, tworzącymi na emigracji, między innymi Pasternakiem, Brodskim, Miłoszem, sprawiły, że Wang, jeden z liderów obozu intelektualistów, stał się głównym obiektem ataków i drwin autorów z frakcji ludowej, którzy nazywali go złośliwie „pseudowygnańcem” (*wei liuwangzhe*). W bodaj najostrzejszym pamflecie na intelektualistów Shen Haobo, znany jako *enfant terrible* chińskiej sceny poetyckiej, pisał:

W słynnym Wang Jiaxinowym „Pasternaku” najlepsze zdania to są te ujęte w cudzo-
słów (cytaty z cudzej poezji)! Wiecznie w tym swoim Londynie czy Rosji, wiecznie się
skarży swojemu Brodskiemu, Pasternakowi, Kafce. On w ogóle nie wyrósł z chińskiej
ziemi! Całymi dniami powtarza „wygnanie, wygnanie, wygnanie”. Ale kto cię wygnał,
Wang Jiaxinie?! Nie jesteś Bei Dao, nie jesteś Yang Lianem, nie jesteś Brodskim, zawsze
będziesz tym samym małym, strachliwym Wang Jiaxinem! (Shen 540-541).

W poezji Wanga po okresie dość bezkrytycznego uwikłania w retorykę implikowaną pielęgnowanym przezeń mitem poety jako duchowego wygnańca, w późnych latach dziewięćdziesiątych zaczęły pojawiać się coraz częstsze przejawy dążeń do

wykroczenia poza tę konwencję, przełamywania jej obrazami z życia codziennego, humorem czy ironią. Wciąż jednak na pierwszy plan wysuwa się w jego twórczości koncepcja tożsamości poetyckiej jako tożsamości granicznej, autora jako skazanego na wieczne bycie pomiędzy – pomiędzy słowem a życiem, językiem a rzeczą, ojczyzną a światem. Znajduje ona odzwierciedlenie także w aktywności Wanga jako tłumacza poezji zachodniej i rosyjskiej (za pośrednictwem przekładów angielskich) oraz w jego esejach na temat przekładu, inspirowanych mesjanistyczną filozofią Waltera Benjamina. Wang konsekwentnie przedstawia zadanie tłumacza jako mi-
sję, a zarazem bezinteresowną służbę, wymagającą zawieszenia własnej twórczej osobowości oraz zgodę na wieczną bezdomność.

Echa „wygnańczego” myślenia i próby uniknięcia jego pułapek odnajdujemy także w pochodzącym z 2011 roku, składającym się z trzech części utworze *Na granicy niemiecko-polskiej (Zai De-Bo bianjing)*, napisanym po kilkudniowym pobycie Wanga w okolicach Görlitz/Zgorzelca w odwiedzinach u zaprzyjaźnionego belgijskiego artysty. Motto utworu stanowi fragment cytowanych wcześniej *Wierszy o Polsce* Zagajewskiego, notabene jednego z najbardziej rozpoznawalnych w Chinach współczesnych poetów polskich: „kraj, / którym żywią się czarne orły, głodni / cesarze, Trzecia Rzesza i Trzeci Rzym”.

Pierwsza część tryptyku jest próbą demontażu ciężącego nad polską (i chińską) poezją romantycznego mitu, reprezentowanego tu przez husarzy zasłuchanych w Chopina:

Kiedy przejdzie się mostem z Görlitz
jest się w polskim Zgorzelcu

rzeka Nysa stała się meandrującą granicą

Zagajewski i Benn
dwaj poeci
oddzieleni rzeką

oddzieleni i połączeni zarazem
rzeka spokojna, rzeka złowroga
przeżywa między nami

Polsko, twoi husarze
nadal wywijają szabelkami w rytm Chopinowskich polonezów
tylko uzbrojeni strażnicy na moście

dawno się przekwalifikowali
robią interesy na czarnym rynku⁴

Zdemontowana wielka narracja romantyczna prowadzi Wanga tam, gdzie zaprowadziła zachodnich postmodernistów – do rozczłonkowania podmiotu, rozszczepienia wizji świata. Brak wszakże w owej wizji dynamiki, dekonstrukcyjnej gry. Tekst, zamiast rozrastać się i rozpleniać, przyjmować w siebie nowe konteksty i obrazy, zastyga w tej wygnańczej perspektywie jakby w nowym micie. W drugiej części Wang toczy ponadjęzykową rozmowę ze zwierzętami i duchami, dla których – jak u Yi Pinga – nie istnieją granice państw:

Jaki piękny świat
co dzień o świcie przebiegają tu jelonki o nieokreślonej przynależności państwowej
i małe wiewiórki grasują po ogrodzie
co noc przechadzam się sam na sam z duchami
przekraczając granice języków
czy naprawdę potrzeba tłumaczy? Hymny płynące
co rano z kapliczki po drugiej stronie ulicy
rozumiem bez przekładu

Jednak i ta rozmowa nie łagodzi samotności podróżnego i nie wrywa go z marazmu, a tylko dodatkowo pogłębia „nostalgię w kolorze śniegu”.

W trzeciej części Wang dalej stara się przełamywać podniosły nastrój detalami, wtrącając przygodne obserwacje, że „polski chleb jest tańszy niż niemiecki”, a „Polki są grubsze niż Niemki”, wciąż jednak grzęźnie w utrwalonej w jego umyśle wizji poezji: „polska kawa jak polska poezja / zawsze pół kubka gorzkich fusów”. Już, już wydaje się, że poecie uda się wypluć tę gorzką esencję. W ostatniej strofie pojawia się na horyzoncie myśl o twórczości poetyckiej jako destabilizowaniu i re-negocjowaniu porządku świata, ale w ostatecznym rozrachunku owo re-negocjowanie nadal pozostaje nade wszystko rozdieraniem, walką, jak w utworze Yi Pinga, o podział:

Tam, na najgłębszym dnie nas
jeżeli zacznę pisać
każdy wers
będzie nowo wytyczoną granicą

⁴ Wszystkie cytaty z *Na granicy* pochodzą z wersji, którą otrzymałam od autora w 2017 roku. Tekst został opublikowany w czasopiśmie „Kwiaty Gór” (*Shanhua*) nr 4/2017.

Lei Pingyang. Ucieczka z miejsca zbrodni

Mniej więcej w tym samym czasie co Wang Jiabin po Polsce podróżował inny poeta, młodszy od Wanga o dziewięć lat, rówieśnik Yi Shy, pod względem poetyki również bliższy zdecydowanie Yi Shy niż Wangowi, Lei Pingyang. Jego cykl dzieł *Wierszy z Polski (Bolan shipian)*, nieopatrzonej dokładną datą, napisany między rokiem 2010 a 2012, przedstawia skrajnie odmienny obraz ojczyzny Chopina. Podczas pobytu w Żelazowej Woli Lei radykalnie rozprawia się z romantycznym konstruktem sztuki jako mistycznej siły podtrzymującej życie narodu, demaskując kryjące się w takim myśleniu niebezpieczeństwo:

Z nieba czy kasztanowca spada
deszcz łez. Metafora ta oznacza,
że nawałnice i czarne chmury są fortepianem Chopina.
Przejrzałem na wylot tego rodzaju obrazy,
nazbyt są niebezpieczne. Sprawiają, że krew się burzy w człowieku
i wiodą na granicę śmierci. W polskim niebie
Chopin jest jak Duch Święty, drugi
po Bogu, przez co ludziom bez przerwy się miesza niebo,
piekło i świat⁵.

Polska Lei Pingyanga to tanatyczna kraina, zamieszkiwana przez naród zapartyżony we własną martyrologię. Jej ulicami, od katedry do katedry, od ołtarza do ołtarza, od pomnika do pomnika, przechadzają się ręka w rękę ludzie i duchy – tak samo żywi albo może raczej tak samo martwi. Odpowiedzialność za ten stan rozkłada się, jego zdaniem, na barki nazistów i artystów. Pośród tych drugich Lei z nazwiska wymienia Miłosza, dedykując mu krótki, przejmujący wiersz *Do Miłosza (Zhi Miwoshi)*:

Zawsze podziwiałem Czesława Miłosza
nie ze względu na jego dzieła
lecz na to że zdołał przez całe życie
trzymać się z dala od tego kraju
jego wiersze zaś były odłamkami ojczyzny
W tym kraju, po dziś dzień sadzą w ranach ziemniaki
czy boli? Chciał, żeby kraj ten wiecznie cierpiał
cierpiał na pokaz przed światem
trochę jak ten Święty na krzyżu

5 Cytaty pochodzą z bloga Lei Pingyanga (2013). Siedem z dziewięciu wierszy zostało włączonych do tomu wierszy wybranych (Lei 2015: 218-228).

kilkoma gwoźdźmi można unieruchomić
 wiarę, powiesić na wieki

Myliłby się jednak, kto sądziłby, że celem Lei Pingyanga jest przewrót i kompromitowanie autorytetów. Jego zmagania z Miłoszem są czymś na kształt dramatycznej, niejednoznacznej walki z „wplywem”, podobnej do tej, którą charakteryzował Harold Bloom, tyle że w szerszym, ponadindywidualnym wymiarze. Miłosz jest jednym z tych, których twórczość w znaczącym stopniu ukształtowała poetycki dyskurs przełomu tysiącleci w Chinach. W sondzie przeprowadzonej w 2012 roku przez tłumaczkę chińskiej poezji współczesnej, Ming Di, dotyczącej zagranicznych inspiracji w twórczości chińskich poetów, ośmiu spośród dziesięciu autorów, którzy zgodzili się odpowiedzieć na pytania, jako jedno z najważniejszych źródeł własnej poetyki wymieniło właśnie twórczość Miłosza (Ming, źródło elektroniczne). Przekłady jego utworów mnożą się niemal z dnia na dzień, podobnie artykuły krytyczne i komparatystyczne z Miłoszem w roli głównej.

Mimo miejscami brutalnej retoryki poezja Leia nie jest bluźnierstwem, lecz dramatyczną „walką o oddech”, jak rzekłby Tadeusz Różewicz. „Ziemniaki w ranach” to tyleż karykatura polskiej mentalności, co poruszający obraz dramatu moralnego rozgrywającego się na ziemi, która przesiąknięta krwią ofiar, nadal przecież musi karmić naród. Jednym z kluczowych momentów zmagania się z tą wizją jest dokonane na warszawskim placu symboliczne morderstwo wyimaginowanego gołębia – myślowy eksperyment na granicy jawy i koszmarnego snu. Eksperyment ten pozwala poecie rozpoznać destrukcyjny potencjał, który kryje się także w jego własnej twórczości i który jego samego przeraża. Poezja, która ocala od zapomnienia, nie jest przedłużeniem życia, lecz sadystycznym przeciąganiem agonii śmierci. Uporczywą terapią pamięci.

„Polacy cały czas szamoczą się w koszmarze, pot umierania
 nie pozamarzał jeszcze na ciałach, paruje wrzący”.

Ten pogląd podziela wielu przechodniów
 na ulicach Warszawy: „Kula dotarła do kości,
 pali, śwędzi,
 jeszcze daleko do serca”. Wszystko dzieje się teraz,
 nikt nie wie, gdzie przebiega granica kosmaru,
 ja zaś jak w realu sypię sól do rany. Moi poplecznicy,
 o posrebrzanych włosach, gdy tylko nadarza się okazja
 wspominają przy wódce socjalizm. „Kula przebiła serce,
 zaraz wyfrunie z ciała”. Żeby poruszyć młode pokolenie,
 łopatą przebijam wyimaginowanego
 gołębia na placu. Ludzie żegnają się
 śmiertelnie przerażeni. „Kula wyleciała z ciała,

została śmierć!" Początkowo chciałem opisać
jeszcze śmierć duszy, ale powstrzymałem się.
W ich oczach i tak gorszy jestem nawet od nazistów.
Naziści kazali im umrzeć raz, a ja
przed zmartwychwstaniem każę im konać ponownie.
Tymczasem oni chcieliby pożyć, nie chcą raz za razem
bez wytchnienia umierać z wiecznej nienawiści

W wierszu *Cisza (Jijing)*, otwierającym cykl, autor mówi o sobie: „ja, poeta, spóźniony na mękę”, co można odczytać jako charakterystykę całego jego pokolenia, które wkroczyło na chińską scenę literacką krótko po dramatycznych wydarzeniach 1989 roku i przez wiele lat tworzyło w cieniu nie swojej historii – tragedii, w której nie uczestniczyli, ale którą w pewien sposób musieli w sobie przepracować niczym postpamięć, tyle że przekazywaną nie dzieciom przez rodziców, lecz jednej generacji poetów przez generację wcześniejszą, reprezentowaną między innymi przez przywoływanego tutaj Yi Pinga. „Spóźnili się” oni nie tylko na Tian’anmen, ale także na „rewolucję kulturalną”, która dla ich starszych kolegów, urodzonych, jak Yi Ping czy Wang Jiabin, w latach pięćdziesiątych, stała się doświadczeniem pokoleniowym. Rówieśnicy Lei Pingyanga i Yi Shy, którzy przyszedli na świat tuż przed wybuchem rewolucji lub tuż po nim, nie przeżyli jej tak dramatycznie. Za mali, by zsyłać ich na wieś, niepotrafiący jeszcze nawet czytać, a więc w żadnej mierze niedotknięci ograniczeniami w dostępie do kultury, tę mroczną dekadę mieli poznać dopiero później, poprzez świadectwa „reedukowanych”. W Polsce Lei raz jeszcze dotkliwie doświadcza walki wewnętrznej, która wiąże się z przeżywaniem w sobie cudzej tragedii i śmierci.

[...] Tak samo, żeby Słowo stało się ciałem,
a człowiek Bogiem, musiał najpierw zabrznieć
o świecie na placu odgłos maszynek do mięsa, musiała być krew
zmieszana z deszczówką, i kości wtopione
w żużel. Jak można było z tego błota
wydoskonalic duszę? Niewiele inaczej
jest z nami. Kiedy ponosi nas
cudza śmierć, jedyne, o czym jeszcze potrafimy
rozmawiać, to zanikanie czasu, samotność i wiara.
W dzień wyjazdu przez cały wieczór
stałem w oknie, czując, jak moje jedno ja
przerzeźbia mój szkielec w kształt krzyża,
obietując, że w ten sposób zyskam przyszłe życie, że też się stanę pomnikiem.
Odmawiam. Nie zniosę więcej żadnego ciosu
żadnej formy z żadnego powodu,
nie chcę, by śmierć przedwcześnie obserwowała mnie z ukrycia. Wolę

co prędzej opuścić Polskę i z odległości jednego kraju pisać list do umarłych Polaków.

Inaczej niż Wang, który konsekwentnie włącza cudze cierpienie w metafizyczny porządek własnej twórczości, w jej wygnańczą poetykę, składającą się w dużej mierze z „cudzych słów”, Lei, obdarzony zupełnie innym rodzajem wrażliwości, uznaje to za akt nie tylko nieuczciwy, ale przede wszystkim duchowo i psychicznie niemożliwy. Wybiera opcję ucieczki, powrotu we własny poetycki mikrokosmos. Dokładniej – do Yunnanu, prowincji, w której się urodził, wychował i nadal mieszka, uznawanej przez wielu za najpiękniejszą pod względem przyrodniczym i najbogatszą z perspektywy różnorodności etnicznej prowincję Chin. Dopiero na własnym gruncie, stąpając po ziemi, która nadaje i utwierdza jego tożsamość, będzie mógł bezpiecznie podjąć dialog, bez obaw, że – jak mówi – poniesie go cudza śmierć.

4. Porachunki i rozrachunki

Twórczość Lei Pingyanga, choć nie uchyla się od podejmowania uniwersalnych refleksji, jest mocno osadzona w lokalnej kulturze Yunnanu, po dziś dzień zachowującej pierwiastki rdzennych kultur plemiennych licznie reprezentowanych w tym regionie mniejszości etnicznych. Jako taki, Yunnan stał się w latach osiemdziesiątych, obok sąsiedniego Syczuanu, ważnym zapleczem „ludowych” ruchów awangardowych, stanowiących alternatywę dla kosmopolitycznej awangardy pekińskich „intelektualistów” z Wang Jiaxinem jako jednym z czołowych przedstawicieli. W tej perspektywie dwugłos Wang i Leia o Polsce jest poniekąd także miniaturą toczącego się między tymi dwiema frakcjami sporu o rolę i miejsce poezji w świecie. Choć Lei nie identyfikuje się z żadnym ze stronnictw, bliskie są mu postulaty ruchów awangardowych rozwijających się na przeciwnym geograficzno-kulturowym biegunie w stosunku do Pekinu – w południowo-zachodniej części Chin, której fizyczna i duchowa topografia sprzyjają poezji witalistycznej, wpisującej się w naturalny rytm i porządek świata, przenikniętej pierwiastkiem przedreligijnej duchowości.

Dwa tak odmienne zestawy wierszy o Polsce – Wang Jiaxina i Lei Pingyanga – są zarazem dwiema alternatywnymi odpowiedziami na chińską rzeczywistość społeczno-polityczną i kulturalną, którą metonimicznie zarysował w poemacie *Oświęcim, wiosna, zmartwychwstanie Yi Ping*, wpisując ją w duchową strukturę polskiego krajobrazu po Zagładzie. O ile Yi Ping jako uczestnik epokowych wydarzeń mentalnie pozostaje cały czas w środku sytuacji, o której świadectwo przekazuje, o tyle Wang i, w szczególności, Lei zmagają się z dziedzictwem pamięci zbiorowej i kulturowej, której nośnikami są umysły nieobecnych, tych, którzy mają jedynie pośredni dostęp do przełomowych wydarzeń. Wang – być może czując się w głębi serca trochę winny własnego niewystarczającego zaangażowania w zryw wolno-

ściowy w 1989 roku – w pewnym sensie usprawiedliwia, by nie rzec: ideologizuje, tę swoją nieobecność, czyniąc ją ważnym elementem poetyki wygnania. W myśl tej ostatniej poeta z założenia nigdy i nigdzie do końca nie jest, jednocześnie jednak ma swój cząstkowy udział we wszystkich cudzych cierpieniach. Lei przeciwnie – nie mając powodów do wyrzutów sumienia, ze względu na czasoprzestrzenny dystans dzielący go zarówno od wydarzeń pekińskiej wiosny, jak i tym bardziej od rewolucji kulturalnej – chciałby pozostać nieobecny, wolny od zbiorowych form, mitów i sentymentów. Mimo wszystko nie potrafi do końca uniezależnić się od ich oddziaływania, co wizyta w tak silnie nacechowanej afektywnie przestrzeni, jaką jest dla poetów z Kraju Środka Polska, boleśnie mu uzmysławia.

BIBLIOGRAFIA

- Even-Zohar, Itamar. „Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim”. Przeł. Magda Heydel. *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków: Znak, 2009. S. 197-203.
- Guo, Moruo. *Nüshen* [Bogini]. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 2000.
- Krenz, Joanna. „Jak kona ikona. W 24. rocznicę śmierci Hai Zi”. *NaTematChin*. 2013a. Web. 8.12.2018 <<http://natematchin.pl/jak-kona-ikona-w-24-rocznice-smierci-hai-zi/>>
- Krenz, Joanna. „W Chińskiej Republice Literackiej. O życiu i twórczości Mo Yana”. *Polonistyka* 4 (2013b). S. 40-44.
- Lei, Pingyang. “Bolan shipian” [Wiersze z Polski]. *Lei Pingyang boke*. 2013. Web. 8.12.2018 <http://blog.sina.com.cn/s/blog_bf7f84ca0101hnggh.html>
- Lei, Pingyang. *Shanshui ke* [Lekcje krajobrazu]. Beijing: Zuoja Chubanshe, 2015.
- Li, Yinan. „Recepcja literatury polskiej w Chinach: teoria i dzieje”. *Postscriptum Polonistyczne* 2(18) (2016). S. 171-185.
- Lovell, Julia. *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- Lu, Xun. *Moluo shili shuo* [O sile poezji Mara]. Tianjin: Tianjin Renmin Chubanshe, 1982.
- Ming, Di. “A Survey of Poets' Favorites, Chinese & Western: Ten Chinese Poets Share Their Influences”. *Poetry International Web*. 2016. Web. 8.12.2018 <https://www.poetryinternational.org/pi/cou_article/27628/A-Survey-of-Poets-Favorites-Chinese-Western/en/nocache>
- Shen, Haobo. “Hou kouyu xiezuo zai dangxia de kenengxing” [Możliwości pisania post-potocznego obecnie]. *Shi tansuo* 4 (1999). S. 34-42.
- van Crevel, Maghiel. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden: Brill, 2008.
- Wang, Jiaxin. “Zai De-Bo bianjing” [Na granicy niemiecko-polskiej]. Z archiwum autora, 2017.
- Yi, Ping. „Aosiweixin, chuntian yu fuhuo” [Oświęcim, wiosna i zmartwychwstanie]. *Boxun*. 2003. Web. 8.12.2018 <https://blog.boxun.com/hero/yiping/2_1.shtml>
- Yi, Ping. „Wizyta w Oświęcimiu”. Przeł. Joanna Krenz. 2013. Web. 8.12.2018 <natematchin.pl/yi-ping-wizyta-w-oswiecimiu-tlum-j-krenz/>
- Yu Jian. *Świecie wejść / Shijie a ni jinlai ba*. Wstęp i przeł. Joanna Krenz. Warszawa: Dialog, 2017.