

Lidia Kasarełło

# CHIŃSKA KULTURA SYMBOLICZNA

Jej współczesne metamorfozy w literaturze,  
teatrze i malarstwie

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

DIALOG



Lidia Kasarek

# CHIŃSKA KULTURA SYMBOLICZNA

Jej współczesne metamorfozy w literaturze,  
teatrze i malarstwie

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Wydawnictwo Akademickie

DIALOG 

# Spis treści

## Motto

## WSTĘP

### W KRĘGU TEORII

1. Kultura symboliczna. Spór o rozumienie pojęć

### TRADYCJA – CHIŃSKA KULTURA SYMBOLICZNA (xiangzheng wenhua)

2. Myślenie symboliczne a korelatywna kosmologia chińska
3. Obrazy i symbole w chińskiej kulturze dobrowróżbnej1

### WSPÓŁCZESNE MANIFESTACJE KULTURY SYMBOLICZNEJ

4. Nowoczesna kultura chińska a myślenie symboliczne

## W LITERATURZE

5. Góra duszy (Lingshan) – wielka księga o pielgrzymowaniu Gao Xingjiana

6. Symbole i „nieznośna lekkość” w opowiadaniach Su Tonga

*Obfite piersi, pełne boda (Fengru feitun)* Mo Yana. W gąszczu symboli nowej prozy historycznej

8. *Kraina wódki (Jiuguo)* Mo Yana. Karnawał, alegoria i śmiech

### W TEATRZE

9. *Śnieg w sierpniu (Bayue xue)* Gao Xingjiana, czyli buddyzm chan w operze

### W MALARSTWIE

10. Symbole nostalgicznego świata Hu Yongkaia Sceny z życia kobiet w republikańskich Chinach
11. Buntownicy na śmietniku chińskich symboli Malarstwo chińskiej awangardy

### ZAKOŃCZENIE

### ILUSTRACJE

### BIBLIOGRAFIA

GLOSARIUSZ NAZW CHIŃSKICH

SPIS ILUSTRACJI

INDEKS NAZWISK

SUMMARY

[O wydawnictwie](#)

Wszystkie rozdziały dostępne w pełnej wersji książki.

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Do druku opiniowali:  
prof. Maria Roman Sławiński  
dr hab. Krzysztof Gawlikowski

Redakcja:  
Margarita Kardasz

Projekt okładki:  
Anna Gogolewska

Skład i łamanie:



Ilustracja na okładce: Hu Yongkai (胡永凯), *Obchody Nowego Roku* (过年, *Guonian*), tusz kolorowy, 103 x 103; 1993 [*Hu Yongkai caimo renwu huaji*]. Dzięki uprzejmości Hu Yongkaia.

Copyright by © Lidia Kasarek and Wydawnictwo Akademickie Dialog 2011

Wydanie elektroniczne, Warszawa 2014

ISBN ePub 978-83-8002-064-1  
ISBN mobi 978-83-8002-068-9

Wydawnictwo Akademickie DIALOG  
00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218  
tel./fax 22 620 87 03  
e-mail: [redakcja@wydawnictwodialog.pl](mailto:redakcja@wydawnictwodialog.pl)  
[www.wydawnictwodialog.pl](http://www.wydawnictwodialog.pl)

Skład wersji elektronicznej:  
[Virtualo Sp. z o.o.](http://Virtualo Sp. z o.o.)



Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna



*Żyjemy w świecie symboli,  
a świat symboli żyje wśród nas.*

Jean Chevalier

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

# WSTĘP

Niniejsza książka to rodzaj wielowątkowej pracy poświęconej przejawom chińskiej kultury symbolicznej we współczesnej twórczości. Jej celem jest próba odsłonięcia i wyjaśnienia symbolicznych treści i języka, jakim posługują się dzisiejsi artyści w Chinach. Za tym zadaniem kryje się przeświadczenie o współzależności łączącej kod kulturowy – i charakterystyczne dla niego pojmowanie – z procesem symbolizowania widocznym w twórczości artystycznej. To o niej traktuje ta książka, choć tylko w odniesieniu do genezy i sposobu kodowania znaczeń w formie symbolu, znaku i alegorii. Poszukiwaniom tym towarzyszy refleksja na temat znaczenia symbolizacji w procesie kształtowania chińskiej tożsamości kulturowej.

Pojęcie kultury symbolicznej – nadrzędne wobec reszty – wyznacza w książce podstawową perspektywę spojrzenia na współczesne Chiny. Wędrowkę po tak rozległym terytorium ograniczam zaledwie do kilku dziedzin analizy i interpretacji. Wybór współczesnej twórczości chińskiej, reprezentowanej przez literaturę, teatr i malarstwo, wcale nie jest przypadkowy. Po części wynika on z moich zainteresowań badawczych, a po części z przekornej chęci omijania obszarów, które w pierwszym rzędzie z symbolem się kojarzą. Mowa tu o poezji i filmie. Zwłaszcza film chiński stanowi w tej kwestii obszar szczególnie interesujący, ale jest to jedna z niewielu dziedzin współczesnej kultury chińskiej, która jest stosunkowo dobrze znana i opisana.

Z pewnością mniejszą rolę w budzi doboru twórców i analizowanych dzieł, choć i w tym miejscu warto wyjaśnić przyjęte kryteria reprezentacji. Mają one podwójny charakter. Z jednej strony Mo Yan, Su Tong i Gao Xingjian to bez wątpienia najbardziej uznani i najwybitniejsi współcześni pisarze chińskojęzyczni. Z drugiej – patrząc na zagadnienie czysto praktycznie – ich najlepsze powieści i opowiadania zostały przetłumaczone na język polski, co umożliwi sinologowi wyjście z zakłętego kręgu hermetycznej dyscypliny. Oczywiście nie sposób zbudować żadnej syntezy ani przekrojowego ujęcia dotyczącego symbolizowania w sferze kultury wysokiej na podstawie trzech powieści i kilku opowiadań, szczęśliwie przetłumaczonych na język polski. Dlatego pozostałe utwory, dzieła, inscenizacje i obrazy – całkowicie nieznanne w Polsce, o których mowa w książce – spełniają wyłącznie kryterium najwyższej reprezentacji.

W tej mnogości „tekstów kultury” szczególne miejsce zajmują dzieła i sam Gao Xingjian, jedyny chiński laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, który od wielu lat żyje na emigracji we Francji. Fakt ten tylko pozornie wyklucza go spośród grona chińskiej elity artystycznej, ponieważ jego twórczość nadal stanowi ważny element tamtej kultury symbolicznej. Wprawdzie z formalnego punktu widzenia przyjęty przeze mnie ogląd zagadnienia wykracza poza ramy Chińskiej Republiki Ludowej (ChRL), to jednak prawie w całości w owych ramach się zawiera. Zdaję sobie sprawę, iż jest to stan daleki od idealnego, ponieważ – mówiąc o chińskiej kulturze symbolicznej – należałoby rozszerzyć zakres analizowanego materiału o dzieła chińskich artystów tworzących na Tajwanie, w Hongkongu, a nawet daleko poza granicami Azji.

Pisząc o współczesnych Chinach nie da się pominąć roli tradycji. W niej, a także sposobie myślenia Chińczyków, kryje się wiele odpowiedzi na temat stanu dzisiejszej kultury. Oczywiście nie wszystko da się wyjaśnić funkcjonującym przez wieki paradygmatem konfucjańskim, wpływami

buddyzmu czy znaczeniem taoizmu, nie wspominając o dziesiątkach innych ważnych zjawisk kulturowych i społecznych.

Wychodząc z założenia, że cywilizacja chińska wytworzyła w przeszłości rozwinięty system kultury symbolicznej, warto się zastanowić, czy i w jakim stopniu przetrwała ona do dzisiaj. Ograniczając sferę współczesnej kultury do twórczości artystycznej najwyższej próby, stawiam w książce pytanie, ile z dawnych wzorców symbolicznych przeniknęło do języka współczesnej sztuki chińskiej.

Biorąc za przykład powieści Mo Yana, opowiadania Su Tonga, *Górze duszy* Gao Xingjiana, jego genialną inscenizację *Bayue xue (Śnieg w sierpniu)* oraz dorobek nowoczesnego malarstwa, usiłuję dowieść, że dzisiejsza twórczość chińska, przesycona aluzyjnością i treściami symbolicznymi, tworzy niezwykle ważną płaszczyznę wypowiedzi, które nie tylko rozbrzmiewają w dialogu ze współczesną kulturą świata, ale przede wszystkim znaczą pole rodzimej identyfikacji.

W przeciwieństwie do samego zagadnienia symbolu, który ze swej natury daleki jest od jednoznaczności, struktura książki jest dosyć prosta i czytelna. Zbudowana z dwóch części odwołuje się do schematycznego podziału na tradycję i współczesność, z czego pierwsze stanowi kontekst dla drugiego.

Całość poprzedza część teoretyczna, poświęcona ogólnym rozważaniom na temat odmiennego rozumienia pojęcia kultury symbolicznej, symbolu i znaku w historii zachodniej a chińskiej humanistyki. Spór na temat definicji i koncepcji symbolu w Chinach i na Zachodzie wskazuje, jak dalece różnice metodologiczne i merytoryczne mogą wpływać na analizę kultury symbolicznej. Jak wynika z opisu stanu badań sinologicznych na ten temat, niniejsza książka ma charakter pionierski, co winno tłumaczyć jej wiele niedostatków i uproszczeń.

Część dotycząca tradycji służy wyjaśnieniu procesów kształtowana się symboli głębokich, wyrażających wzory lub systemy nieświadomości, zakorzenione między innymi w chińskiej kosmologii i uniwersyzmie. Posiłkując się fragmentami najstarszych tekstów (m.in. *Księgi przemian*), w drugim rozdziale pokazuję, jak w dawnych Chinach funkcjonował tryb symboliczny, wynikający z procesu analogizowania i myślenia korelacyjnego. O jego żywotności najlepiej świadczy cała sfera kultury dobrowróźbnej (*jixiang wenhua*), o której piszę w rozdziale trzecim, odwołując się głównie do kultury i sztuki ludowej. Właściwie to dzięki niej wiodące elementy tradycyjnej kultury symbolicznej przetrwały do dziś. W strukturze książki kultura dobrowróźbna pełni rolę swoistego pomostu między tradycją a współczesnością.

Wprowadzenie tematu współczesnej kultury Chin w rozdziale czwartym ma raczej charakter szkicu niż systematycznego wykładu. Kreślę w nim obraz chińskiego społeczeństwa w dobie dyfuzji kulturowej oraz konfrontacji z przeszłością, tak by móc potem oznaczyć ogólną mapę współczesnych mutacji chińskiej kultury symbolicznej.

Traktując kulturę artystyczną jako model zbudowany z wielopoziomowych tekstów kulturowych, zapisywanych w zróżnicowanych kodach, w zasadniczej części książki skupiam się na literaturze, teatrze oraz malarstwie. Dla zachowania przejrzystości wywodu część literacką rozdzielałam pomiędzy trzech najwybitniejszych pisarzy, poświęcając każdy z rozdziałów analizie odrębnego dzieła. I tak rozdział piąty dedykuję *Górze duszy* Gao Xingjiana, rozdział siódmy i ósmy dwóm wielkim powieściom Mo Yana: *Obfite piersi, pełne biodra* oraz *Kraina wódki*. Wyjątkiem jest tu twórczość Su Tonga, którą analizuję w rozdziale szóstym na podstawie kilku najbardziej znanych i w większości tłumaczonych na język polski opowiadań.



Cześć teatrologiczną reprezentuje monumentalna opera *Śnieg w sierpniu* Gao Xingjiana i jej słynna inscenizacja na Tajwanie z 2002 roku, którymi jak dotąd prawie nikt poza Azją się nie zajmował. Interpretacji i analizie symbologicznej tego trudnego i gęstego pod względem ukrytych znaczeń dzieła towarzyszą: dokładne streszczenie dramatu, tłumaczenia wielu jego fragmentów, dociekania o filozofii buddyzmu chan, semiologiczne rozważania o symbolizacjach w tradycyjnej operze pekińskiej i w końcu refleksje na temat poszukiwania uniwersalnego języka sztuki.

W części ostatniej, poświęconej malarstwu, poszukuję symboli, znaków wizualnych, kodów i znaczników w obrazach najwybitniejszych przedstawicieli chińskiej awangardy końca XX i początków XXI wieku. Nazywając ich buntownikami na śmietniku historii, raz jeszcze powracam do zagadnienia tożsamości kulturowej. Tam szukam także klucza do zrozumienia ukrytych znaczeń, metafor i symboli w twórczości Hu Yongkaia, artysty niezwykłego, którego nostalgii definiują ważny obszar współczesnej kultury chińskiej.

Jak większość książek o tematyce sinologicznej, także i ta wprowadza własny zwyczaj przytaczania nazw w oryginalnym brzmieniu, zapisanym w powszechnie przyjętej transkrypcji *pinyin*. Stosuję je wymiennie z nazwami, które tłumaczę na język polski. Jeśli nie zaznaczam inaczej, także przekłady z języka chińskiego cytowanych fragmentów w całości pochodzą ode mnie. Na końcu dla ułatwienia zamieszczam glosariusz nazw chińskich w zapisie znakowym.

Zebranie materiału do tej książki zawdzięczam Chiang Ching-kuo Foundation for International Exchange z siedzibą w Tajpej, która przyznała mi na realizację tego celu grant badawczy. Jednocześnie pragnę podziękować wszystkim tym, którzy służyli mi w pracy nad książką pomocą, radą, oceną, wsparciem i opieką wydawniczą. Szczególne gorąco dziękuję Sigg Collection za umożliwienie zamieszczenia w książce fotografii obrazów współczesnych chińskich malarzy. Dziękuję także dwóm artystom: Hu Yongkai i Yang Jingsong za pozwolenie zaprezentowania ich dzieł malarskich.

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

# W LITERATURZE

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

## 8. Kraina wódki (Jiuguo) Mo Yana Karnawał, alegoria i śmiech

Pisząc alegoryczną powieść o neurozie i szaleństwie, które toczy współczesne Chiny, Mo Yan dotknął kluczowego zagadnienia, jakim jest współczesna kultura z jej maoistowskim i dużo starszym – niejednokrotnie bardzo wypaczonym – dziedzictwem.

– Drodzy studenci, oto boska ciecz. Oto płyn, bez którego człowiek nie może się obejść. W obecnych czasach, czasach „reform i otwarcia”, jego znaczenie stale rośnie. Nie ma najmniejszej przesady w stwierdzeniu, że i bez alkoholu „odnowa Alkoholandii” byłaby tylko pustym hasłem. Alkohol to słońce, powietrze, krew. [...] Człowiek, który wytwarza napoje alkoholowe, jest mistrzem wielu sztuk, jednoczy w sobie wszystkie umiejętności. Mam nadzieję, że spośród was wyłoni się taki mistrz i przysporzy chwały naszej ojczyźnie, zdobywając złoty medal na międzynarodowych targach w Barcelonie. Słyszałem niedawno, jak ktoś wyrażał się pogardliwie o naszym zajęciu, twierdząc, że produkcja alkoholu nie ma przyszłości. Drodzy studenci, powiem wam jedno: Pewnego dnia, gdy kula ziemską przestanie istnieć, cząsteczki alkoholu będą wciąż krążyć po wszechświecie!<sup>16</sup>

W alegorycznym obrazie współczesnej, chińskiej dekadencji obok opilstwa dominuje obżarstwo. Zasada przesady, wynaturzenia, groteski, którą Mo Yan stosuje od lat w swej twórczości, w *Jiuguo* przyjęła postać zjadania dzieci. Motyw kanibalizmu nie jest nowy w literaturze chińskiej. Mo Yan nawiązuje do niego w sposób otwarty, czyniąc z wewnętrznego opowiadania *Mięsny chłopiec* rodzaj idealnego palimpsestu, czy wręcz parafrazy *Dziennika obłąkanego (Kuangren riji)* Lu Xuna. W liście do Mo Yana młody autor (Li Yidou) przyznaje, że w *Mięsny chłopcu* naśladuje styl Lu Xuna:

Szanowny Nauczycielu, wczorajszej nocy napisałem opowiadanie, które zatytułowałem *Mięsny chłopiec*. Staram się wzorować na stylu Lu Xuna, i sądzę, że ta próba jest już stosunkowo dojrzała. Zamieniłem swoje pióro w rzeźniczy nóż, którym obdarłem ze skóry naszą wspaniałą cywilizację duchową, obnażyłem barbarzyński rdzeń naszej żalostnej moralności. Utwór ten mieści się w nurcie „okrutnego realizmu”. [...] Jest on też próbą poruszenia szerokich mas. Moim zamiarem był ostry atak na opływających w dostatki skorumpowanych urzędników alkoholandzkich. Utwór ten może zostać uznany za „promień słońca w mrocznym królestwie”, za współczesny *Dziennik szalonego* Lu Xuna<sup>17</sup>.

Literaturoznawcy uważają, że opowiadanie Lu Xuna posiadające głęboki sens symboliczny wykracza poza kontekst Chin XX wieku. Dla Lu Xuna kanibalizm był przenośnią wyrażającą wyzysk człowieka przez człowieka, korupcję oraz hipokryzję. Dla Mo Yana jest metaforą społecznego barbarzyństwa. Pytanie, czy Mo Yan wskazuje na współczesne Chiny, czy także na inne miejsca, pozostaje otwarte i właściwie bez znaczenia. Alkoholandia to przede wszystkim surrealistyczna projekcja dzisiejszych Chin. W tym groteskowo wykrzywionym obrazie współczesności kanibalizm Alkoholandii symbolizuje upadek moralności, patologię społeczeństwa, w którym jednostka nie ma znaczenia a losy pojedynczego człowieka podporządkowane są obowiązującej ideologii. Historia nakreślona w *Mięsny chłopcu*, rozwijana w kolejnych opowiadaniach i podejmowana w zasadniczym wątku detektywistycznym, do złudzenia przypomina pełne absurdu opowieści pisarzy chińskiej awangardy – Can Xue, Yu Hua, czy Ge Feia. Oto Jin Yuanbao – bohater *Mięsny chłopca* – wyprawia się wraz ze swym synkiem Małym Skarbem w daleką podróż. Kiedy docierają do Działu Zakupów Specjalnych Akademii Kulinarnej, okazuje się, że chłopiec zostaje sprzedany na ubój:

- Czy to dziecko zostało urodzone z przeznaczeniem dla naszego działu? – spytał urzędnik ściszym głosem. Jin miał taką suchość w ustach, że słowa więzły mu w gardle.
- A więc to dziecko nie jest człowiekiem, zgadza się? – pytał dalej urzędnik.
- Zgadza się, nie jest – odpowiedział Jin.

- A więc nie sprzedajecie nam dziecka, tylko produkt specjalny, czy tak?
- Tak.
- Wy dajecie nam towar, a my płacimy wam pieniądze. Wy sprzedajecie, my kupujemy<sup>18</sup>.

Sparodiowana scena sprzedaży dzieci w punkcie skupu to zaledwie początek makabrycznej alegorii. W dalszej części powieści czytelnik dowiaduje się z listu Li Yidou do Mo Yana, że mieszkańcy jednej ze wsi graniczących z Alkoholacją rzeczywiście hodują dzieci na mięso. Sprzedając je niczym tuczone prosiaki, nie czują żadnych wyrzutów sumienia. Tymczasem Ding Gou'er zostaje zaproszony przez sekretarza partii i dyrektora kopalni na specjalną ucztę, na której na cześć gościa ze stolicy zostaje podana najsłynniejsza potrawa regionu, zwana podarunkiem jednorożca. Jej widok, przedstawiający rumiane niemowlę duszone w soi, wprawia śledczego w osłupienie. Pomny swej misji dochodzeniowej, wyciąga broń i grozi gospodarzom, choć do końca nie dowierza swoim zmysłom:

Wzrok Ding Gou'era posłusznie zwrócił się w stronę dziecka na półmisku. Na twarzy chłopca trwał uśmiech, jego wargi wydeły się odrobinę, jakby zamierzał przemówić.

– On jest zupełnie jak żywy! – krzyknął Ding Gou'er.

– Macie słuszność, całkiem jak żywy – potwierdził Jin Gangzuan – a dlaczego ten niby-chłopiec wygląda jak żywy? To zasługa mistrzów alkoholandzkiej kuchni, dzieło ich wybitnej sztuki. Robota godna bogów!<sup>19</sup>

Rozjuszony „zdradzieckimi uśmieszkami gospodarzy” śledczy strzela przed siebie, a powtarzane w myślach okrzyki: „Niech żyje sprawiedliwość! Niech żyje prawda, niech żyje naród i republika!” dodają mu odwagi. Kiedy wystrzelona kula trafia w głowę lotosowego chłopczyka siedzącego na półmisku, okazuje się, że „strzaskała czaszkę, mózg trysnął na ścianę białą i czerwienią, emanując ciepłem, rozsiwając aromat, uwalniając wielkie bogactwo emocji”<sup>20</sup>. W straszliwym zamieszaniu śledczemu nie pozostaje nic innego, jak zawierzyć wyjaśnieniom Jin Gangzuana, który wyjawia tajniki skomplikowanej technologii, za pomocą której spreparowano sztucznego noworodka. Widząc, z jakim zapałem gospodarze pochłaniają dziecięce ramię zrobione z korzenia lotosu, Ding Gou'er także sięga po kawałek:

Ding chwycił jedną z części, zamknął oczy i wpakował ją sobie do ust. Och, wielkie nieba! Jego kubki smakowe wydały chóralny okrzyk radości, mięśnie policzków zadrgały spazmatycznie; z gardła wysunęła mu się mała łapka i szybko wciągnęła zawartość ust w głąb.

– Świetnie! – rzekł Jin Gangzuan wesoło. – Towarzyszu Ding, witamy w naszym bagnie! Zjadł pan dziecięcą rączkę razem z nami!<sup>21</sup>

Wprawdzie w chwilę potem oznajmia, że to żart mówiąc: „Alkoholandia jest cywilizowanym krajem, nie siedliskiem dzikich barbarzyńców. Któż byłby zdolny zjeść dziecko?”<sup>22</sup>

Wątpliwości zostają ostatecznie rozwiane, kiedy to podczas swojego wykładu teściowa Li Yidou, bohaterka opowiadania *Lekcja gotowania* wyznaje:

Niemowlęta, które będziemy zarzynać i gotować – ciągnęła – w rzeczywistości nie są ludźmi, lecz zwierzętami o ludzkim kształcie, produkowanymi dla zaspokojenia specyficznych potrzeb naszej rozwijającej się alkoholandzkiej ekonomii, na podstawie rygorystycznych umów, zawieranych za obopólną zgodą. W istocie niczym się nie różnią od dziobaków pływających w akwarium i czekających na ubój<sup>23</sup>.

Wątek związany ze zjadaniem dzieci bez wątpienia posiada w *Krainie wódki* głęboki sens symboliczny. Można go odczytać jako alegorię niszczenia (zjadania) własnej młodzieży (dzieci), uprzednio poddawanej indoktrynacji (tuczony), nawiązującą wprost do wydarzeń na placu Tian'anmen w 1989 roku. Dowody potwierdzające słuszność takiej interpretacji można znaleźć

w opowiadaniu *Cudowne dziecko*, w którym protagonista, czyli Mały Demon (uprzednio występujący jako Łuskowaty Chłopiec), staje na czele rewolty dzieci hodowanych na rzeź:

Mały Demon ożywił się, zebrał w sobie i rzekł:

– Dzieci, towarzysze, słuchajcie moich rozkazów! Tej nocy musicie się stać bohaterami. Koniec beczenia, koniec marudzenia. Żeby nie dać się zjeść, musimy się zjednoczyć, musimy utworzyć kolektyw. Musimy być twardzi jak żelazo, jak stal. Musimy się zmienić w jeże, w kolczaste jeżozwierze. Oni pożarli już niejednego jeża, a my mamy jeszcze delikatniejsze mięso. Musimy więc stać się jeżami ze stali, jeżozwierzami z żelaza. Skłujemy na miazgę wargi i języki tych dzikich bestii, tych przeklętych kanibali! Niech ich diabli wezmą!<sup>24</sup>

Alegoria ta kryje wiele treści. Dzieci w opowiadaniu są sierotami, które straciły i zapomniały swoich rodziców. Wymowa odezwy Małego Demona „wasi rodzice sprzedali was jak prosiaki, jak jagnięta” staje się jasna, kiedy uznamy, że rodzice są tu symbolem ojczyzny. Ojczyzna oszukała swoją młodzież (w opowiadaniu rodzice ukrywają przed dzieckiem, że tuczą je na sprzedaż), skazując na rzeź w imię „wyższych celów politycznych” (w opowiadaniu – pieniędzy). Trop owych skojarzeniowych analogii prowadzi dalej ku postaci Małego Demona, wokół której Mo Yan zbudował gorzką alegorię funkcjonowania mechanizmów władzy. Mały Demon „z wyglądu przypominający małe dziecko”, w rzeczywistości mądry i przebiegły, natychmiast staje się apodyktycznym władcą, który każe tytułować się ojcem. Zwracając się do zdezorientowanych chłopców hodowanych w Specjalnej Akademii Kulinarnej, mówi:

– Więc od dziś będę waszym tatą. Będę was bronił, uczył i będę wami rządził. Kto mnie nie posłucha, wrzucę go do stawu i utopię. Zrozumiano?

–Tak!

– No to zawołajcie „tato” trzy razy. Wszyscy razem! – Tato! Tato! Tato!

– A teraz na kolbą wulkanic mi się trzy razy, twarzą do ziemi!<sup>25</sup>

Wprawdzie w jednym z późniejszych listów do Mo Yana, Li Yidou wyznaje, że postać Łuskowatego młodzieńca „czyni dobro, niszczy zło, zwalcza niegodziwców, okrada bogatych i rozdaje biednym”<sup>26</sup>, to jednak w opowiadaniu jego postawa moralna budzi pewne wątpliwości. Cała gromadka zbuntowanych dzieci zostaje złapana, tylko „demonowi–zabójcy, przywódcy bandy mięsnych dzieci”<sup>27</sup> udaje się wymknąć na wolność. Jeśli nawet nie doszukiwać się bezpośrednich związków z liderami strajków studenckich w czerwcu 1989 roku, to z pewnością widać podobieństwo do modelowego typu chińskiego przywódcy powstań chłopskich, lokalnych rewolt i buntów. Z alegorii wynika jeszcze jeden gorzki wniosek. Ofiary kanibalistycznego społeczeństwa same stają się barbarzyńcami, na co wskazuje dziecięca rewolta w Alkoholandii, w czasie której „dziesięć osób zostało bestialsko pogryzionych przez mięsne dzieci, pewnej kobiecie wydlubano oko”<sup>28</sup>.

Jeden z bardziej wnikliwych interpretatorów *Jiuguo*, Xiaobin Yang, uważa, że Mo Yan odrzuca perspektywę teleologiczną, traktując zjawisko kanibalizmu od wewnątrz. W alegorycznym przekazie pisarz powiada, że każdy człowiek nosi w sobie zalążki barbarzyństwa. Zdaniem Yanga, łatwość, z jaką Ding Gou’er i Li Yidou asymilują się z kanibalistyczną społecznością, wskazuje na istotę niebezpieczeństwa tkwiącego w nieświadomości i ignorowaniu własnego barbarzyńskiego potencjału. Innymi słowy, Mo Yan zdaje się mówić, że każdy z nas ponosi jakąś odpowiedzialność za barbarzyńskie społeczeństwo, ponieważ w każdym tkwi jakaś część Ding Gou’era<sup>29</sup>.

Co gorsza, alegoryczny kanibalizm w *Jiuguo* ma posmak okrutnej perwersji, której źródeł należy szukać w chińskiej tradycji kulinarnej. Mo Yan niemal na każdej stronie powieści kpi z nabożnej



czci, z jaką chińska cywilizacja traktuje sztukę gotowania. Jego szyderczy śmiech rozbrzmiewa szczególnie głośno, gdy mowa o jej ofiarach:

Stawiacie mi przed nosem ugotowane, uśmiechnięte niemowlę, twierdząc, że to nie dziecko, tylko słynna potrawa! Gdzież to podają takie potrawy? W epoce Walczących Królestw Yi Ya ugotował na parze własnego syna i darował władcy państwa Qi, księciu Huanowi. [...]

A wy należycie do kadr przywódczych partii i zabijacie dzieci zwykłych ludzi, by napełnić własne żołądki. Ta nieprawość woła o pomstę do nieba! Słyszę dzieci płaczące w koszykach do gotowania na parze, płaczące w rondlach, płaczące na deskach do krojenia, płaczące w oleju, w soli, w sosie sojowym, w occie, w cukrze, w anyżu, w cynamonie, w kwieciu osmantusa, w imbirze, w winie, płaczące w waszych jelitach. Łkające w toaletach, beczące w rurach kanalizacyjnych. [...] Na przyjęciach w całej Alkoholandii rozbrzmiewają echa mrozącej krew w żyłach cichej skargi mordowanych chłopców<sup>30</sup>.

Liczne opisy najwymyślniejszych dań, wyrafinowanych uczt i bankietów, obrazy rozkoszy towarzyszące smakowaniu najbardziej finezyjnych potraw, tworzą szczególny kontekst dla przywołania problemu głodu, który obsesyjnie prześladowuje chińskich pisarzy współczesnych. Sposób, w jaki o nim pisze Mo Yan w *Jiuguo*, wpisuje się w poetykę karnawalizacji i świata na opak. Zamiast o głodzie mówi o obżarstwie, sprowadzonym nie tylko do okrutnych (patrz zbieranie jaskółczych gniazd, wstrząsający opis uboju osła), ale i kanibalistycznych praktyk:

Na Oślej Uliczce zarzyna się osły, na Uliczce Jeleni – jelenie, na Wołowej – woły, przy alei Baraniej – barany, w chlewniach – wieprze, przy Końskim Zaułku – konie, a psy i koty kończą na psich i kocich targowiskach... Ginie ich tak wiele, tak niezliczone mnóstwo, że z wrażenia drży serce, w głowie się miesza, usta pierzchną, a język staje kołkiem! Podsumowując: wszystko, co na tym świecie nadaje się do zjedzenia, można znaleźć u nas, w Alkoholandii – i przysmaki z gór, i delikatesy z mór<sup>31</sup>.

Nasycone wieloma aluzjami opowiadanie *Lekcja gotowania*, zawierające relację z wykładu teściowej Li Yidou na temat przyrządzania lotosowego chłopca, to rodzaj genialnego pamfletu na chińską kulturę żywienia. Nie brak w nim wyraźnych aluzji do najnowszej historii Chin, szczególnie zaś zmian, które spowodowały reformy ekonomiczne „programu czterech modernizacji” (1978) Deng Xiaopinga:

– ...Drodzy państwo studenci, czy przyszło wam kiedykolwiek na myśl, że w wyniku przyśpieszenia i rozwoju dzięki polityce „czterech modernizacji” i na skutek nieustannego wzrostu poziomu życia ludności jedzenie nie służy już wyłącznie napełnianiu żołądków, lecz przerodziło się w rodzaj kontemplacji estetycznej? Z tej właśnie przyczyny gotowanie przestało być jedynie umiejętnością techniczną, a stało się prawdziwą, wielką sztuką. [...]

Poziom wyrafinowania dzisiejszych smakoszy wzrasta. Wymagają coraz droższych, wykwintniejszych składników, lubują się w nowościach i pogardzają rzeczami znanymi, rankiem chcą tego, wieczorem znowu czego innego – zadowolić ich jest niezwykle trudno. A my musimy pilnie pogłębiać naszą wiedzę, dokonywać coraz to nowych wynalazków, by zaspokoić ich potrzeby. Od tego zależy rozkwit naszej Alkoholandii, a także, rzecz jasna, świetlana przyszłość każdego z was<sup>32</sup>.

Przywdziewając maskę prześmiewcy z jarmarcznego przedstawienia, Mo Yan śmieje się, parodiuje, profanuje, naigrywa z całego zhierarchizowanego porządku oficjalnej kultury, zarówno tej dawnej, jak i współczesnej. Nie oszczędza niczego i nikogo, ze sobą włącznie. Dotyka najświętszych symboli i ikon chińskiej cywilizacji, od wykopalisk w Sanxingtui<sup>33</sup>, poprzez aforyzmy konfucjańskie<sup>34</sup>, kosmologię<sup>35</sup>, symbolikę koloru<sup>36</sup>, chińską etykietę<sup>37</sup>, na modelu uczenia skończywszy. Z błazeńskim wdziękiem ośmiesza i piętnuje zjawiska, obyczaje, stosunki społeczne dzisiejszych Chin. Poprzez komiczne wyolbrzymienie, wplecione w sieć aluzji, paradoksów i absurdu krytykuje hipokryzję, nepotyzm<sup>38</sup>, maoistowskie teorie literackie<sup>39</sup>, arogancję polityków, głupotę partyjnej nomenklatury, socjotechnikę władzy, ludzką chciwość i próżność. Wszystko to pojawia się w bajkach i satyrycznych przypowieściach, które zręcznie wkomponowano jako część opowiadań Li Yidou (np. *Ośla uliczka*). Ich bohaterowie: osły, karły, małe demony uosabiają typy

ludzkie i cechy charakteru pokazane w krzywym zwierciadle. Zgodnie z karnawałowym oglądem świata dwa symbole kardynalne Chin – smok i feniks – zostają sprowadzone do sfery materialno-cieleśnej. Pojawiają się jako składniki wybornej potrawy „smok i feniks w szczęśliwym połączeniu”, przyrządzanej z oślich żeńskich i męskich organów płciowych<sup>40</sup>.

Po drugie, siusiak i cipka to słowa przykre dla oka, drażniące dla ucha i nieobyczajne, mogące ludziom o słabej woli podsunąć nieodpowiednie skojarzenia. A teraz pierwsze słowo zamieńmy na „smok”, drugie na „feniks”. Smok i feniks to święte totemy chińskiego narodu, to piękne, wzniosłe symbole, kryjące w sobie miliony znaczeń, zbyt licznych, by je tu opisywać. Sam Pan widzi: czyż nie jest to przemiana okropnej brzydoty w najczystsze piękno?<sup>41</sup>

W tym sprofanowanym świecie, który Mo Yan przyrównuje za Lu Xunem do domu wariatów (*Dziennik obłąkanego*), normą staje się paranoja, wynaturzenie i groteska.

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

[16](#) Tamże, s. 374.

[17](#) Tamże, s. 78. *Dziennik obłąkanego* i *Dziennik szalonego* to dwie znane wersje tłumaczenia tytułu wspomnianego opowiadanie Lu Xuna.

[18](#) Tamże, s. 102.

[19](#) Tamże, s. 107.

[20](#) Tamże, s. 111; Mo Yan parodiuje w tym miejscu zamiłowanie Chińczyków do skandowania hasła i życzeń w stylu: „Niech żyje...” Wizerunek tłusciutkiego chłopczyka siedzącego w kwiecie lotosu jest parodystycznym nawiązaniem do popularnych sztuchów dobrowróźbnych, rozpowszechnianych głównie z okazji Nowego Roku chińskiego. W ten sam sposób postacie te parodują w swych obrazach bracia Luo.

[21](#) Mo Yan, *Kraina wódki...*, s. 115.

[22](#) Tamże, s. 115.

[23](#) Tamże, s. 299.

[24](#) Tamże, s. 139.

[25](#) Tamże, s. 136.

[26](#) Tamże, s. 214.

[27](#) Tamże, s. 152.

[28](#) Tamże, s. 151.

[29](#) Zob. Xiaobin Yang, *Chinese postmodern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, University of Michigan Press, Ann Arbor, s. 223, 224.

[30](#) Mo Yan, *Kraina wódki...*, s. 109.

[31](#) Tamże, s. 189.

[32](#) Tamże, s. 296–297.

[33](#) Tamże, s. 28.

[34](#) Tamże, s. 336.

[35](#) Tamże, s. 216.

[36](#) Tamże, s. 199.

[37](#) Tamże, s. 60, 216.

[38](#) Tamże, s. 220, 280.

[39](#) Tamże, s. 217.

[40](#) Tamże. W tradycji chińskiej smok symbolizuje energię męską *yang*, feniks energię żeńską *yin*. Wizerunek obu połączonych zwierząt mitycznych symbolizuje szczęśliwy związek seksualny. Jednocześnie smok w swojej rozbudowanej symbolice jest emblematem „żółtej kultury” zrodzonej w dorzeczu Żółtej Rzeki (Huangho). Feniks symbolizuje kulturę dorzecza Jangcy.

[41](#) Tamże, s. 218.

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna



## Wydawnictwo Akademickie DIALOG

specjalizuje się w publikacji książek dotyczących języków,  
zwyczajów, wierzeń, kultur, religii, dziejów  
i współczesności świata Orientu.

Naszymi autorami są znani orientaliści polscy  
i zagraniczni, wybitni znawcy tematyki Wschodu.

Wydajemy także przekłady bogatej  
i niezwyklej literatury pięknej krajów Orientu.

Redakcja: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/219

tel.: (0 22) 620 32 11, (0 22) 654 01 49

e-mail: [redakcja@wydawnictwodialog.pl](mailto:redakcja@wydawnictwodialog.pl)

Biuro handlowe: 00-112 Warszawa, ul. Bagno 3/218

tel./faks: (0 22) 620 87 03

e-mail: [biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl](mailto:biurohandlowe@wydawnictwodialog.pl)  
<http://www.wydawnictwodialog.pl>

Wydawnictwo Dialog(c) Copyright edycja elektroniczna

Serie Wydawnictwa Akademickiego DIALOG:

- Języki orientalne
- Języki Azji i Afryki
- Literatury orientalne
- Skarby Orientu
- Teatr Orientu
- Życie po japońsku
- Sztuka Orientu
- Dzieje Orientu
- Podróże – Kraje – Ludzie
- Mądrość Orientu
- Współczesna Afryka i Azja
- Vicus. Studia Agraria
- Orientalia Polona
- Literatura okresu transformacji
- Literatura frankofońska
- Być kobietą
- Temat dnia
- Życie codzienne w...

Prowadzimy sprzedaż wysyłkową