

LIDIA KASAREŁŁO

MITOREALIZM 神现实主义 YANA LIANKE 阎连科.  
W KRĘGU REALIZMU MAGICZNEGO, GROTESKOWEGO  
I WEWNĘTRZNEJ PRAWDY O CHIŃSKIEJ RZECZYWISTOŚCI

*Ontologiczna sprzeczność literatury umieszcza ją na pograniczu realnego i idealnego w przestrzeni symbolicznej, w interakcji z odbiorcą uczestniczącym w społeczno-kulturowym procesie komunikacji<sup>1</sup>.*

Niełatwa w odbiorze proza chińskiego pisarza Yana Lianke (ur. 1958), którego wielu krytyków widziałoby w gronie noblistów, doczekała się w Polsce przekładu aż sześciu jego powieści. Są to, według kolejności polskich wydań: *Sen wioski Ding* 丁莊夢 Ding zhuang meng; *Kroniki Eksplozji* 炸裂志 Zhaliezhi; *Czteroksiąg* 四书 Sishu; *Calusy Lenina* 受活 Shouhuo; *Dzień, w którym umarło słońce* 日熄 Rixi; *Sutra serca* 心经 Xinjing. Z hermeneutycznego punktu widzenia każda z nich stanowi wyjątkowo zagęszczoną formę wypowiedzi literackiej, którą sam autor nazywa mitorealizmem. Analiza jego twórczości skłania do zadania pytania na temat istoty oraz właściwości tego nowego fenomenu literackiego. Wiele elementów mitorealizmu wskazuje na bliskie pokrewieństwo z realizmem magicznym i groteskowym, choć w założeniu samego twórcy stanowi odrębny byt.

---

Prof. dr hab. LIDIA KASAREŁŁO – Uniwersytet Warszawski, Wydział Orientalistyczny, Zakład Sinologii; e-mail: [liakasarello@gmail.com](mailto:liakasarello@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9206-6300>.

<sup>1</sup> Bidermann, Gazda, i Hübner 2007, 7.

## PRÓBA DEFINICJI

W przełomowym eseju *Chiny i literatura chińska wobec mitorealizmu* z 2013 (*Kroniki Eksplozji*, 5–12)<sup>2</sup> Yan Lianke definiuje mitorealizm jako koncept będący „duchem chińskiej historii” i „chińskiej opowieści” (12). Zastrzegając, że nie jest to ani światopogląd, ani metodologia, próbuje wyjaśnić jego sens poprzez analizę realizmu w literaturze. Uznaje, że klasyczny realizm, zorganizowany wokół zasady przyczynowo-skutkowej, w pełni przestrzega adekwatności i korelacji obu składowych. Natomiast owa wszechobecna kauzalność (8) jest zawieszona w literaturze absurdu, czego przykładem jest przywołana przez niego *Przemiana* Franza Kafki. Nazywa ją „nową literaturą”, bowiem skutek pojawia się w niej bez powodu (9). Koncepcja przyczynowości, która wydaje się najlepszym kluczem do zrozumienia idei mitorealizmu występuje – zdaniem Yana Lianke – w formie zakłóconej i nieidealnej w realizmie magicznym (*Kroniki Eksplozji*, 9). Dowodzi, że w *Stu latach samotności* Gabriel G. Márquez przyjmuje formę pół-przyczynowości (半因果), która jest pozbawiona prawidłowego związku przyczynowo-skutkowego oraz typowej dla realizmu logiki. Jest to koronny argument, świadczący o różnicy między realizmem magicznym i mitorealizmem, który w założeniu postuluje wewnętrzną przyczynowość (内因果).

W swojej książce *Faxian xiaoshuo* 发现小说 (Odkrywanie prozy narracyjnej) z 2011 r., w całości poświęconej refleksji literaturoznawczej, Yan Lianke w szesnastym rozdziale wyjaśnia koncepcję oraz genezę mitorealizmu. Píše:

Z pewnością naruszam kluczowe tabu, gdy mówię, że we współczesnej literaturze chińskiej istnieje już rodzaj pisarstwa, który różni się zarówno od realizmu, jak i dwudziestowiecznej literatury zachodniej, a przynajmniej załóżek tego rodzaju tendencji już istnieje i dojrzewa. Niestety z powodu lenistwa krytyków, którzy nie mają cierpliwości do szczegółowej analizy tego typu pisarstwa, współczesną literaturę mitorealizmu pomija się lub umieszcza pod sztandarem innych nurtów.

W uproszczeniu można powiedzieć, że mitorealizm to proces twórczy, który odrzuca powierzchowne relacje logiczne, istniejące w prawdziwym życiu, oraz bada rodzaj «nieistniejącej rzeczywistości», która jest niewidzialna i przez tę rzeczywistość zakryta. Mitorealizm różni się od konwencjonalnego realizmu, a jego związek z rzeczywistością nie jest napędzany przez bezpośrednią przyczynowość, ale zamiast tego angażuje duszę i ducha danej osoby (związek między duchem rzeczywistości a wewnętrzną relacją, między tym, co fizyczne i ludzkie) oraz autorską intuicję opartą na realnych podstawach. Mitorealizm nie jest pomostem oferującym bezpośredni dostęp do prawdy i rzeczywistości, ale jest techniką i ścieżką wykorzystującą symbole, alegorie, mity, legendy, senne pejzaże, magiczne transformacje,

<sup>2</sup> Odwołania i cytaty z polskich przekładów książek Yana Lianke, zaznaczono w tekście w systemie (Tytuł, strona polskiego przekładu), natomiast w przypadku publikacji innych autorów zaznaczono według porządku (Autor data).

które wyrastają z codziennego życia i społecznej rzeczywistości. Mitorealizm nie odrzuca definitywnie rzeczywistości, próbuje ją kreować poprzez jej przekraczanie.

我在犯着一个巨大的忌讳：总是以为中国当代文学中已经存有与现实主义和20世纪西方文学都不尽相同的写作，至少说那样一种倾向的苗头已经存在，且正在成熟，但因为批评家的懒惰，没有耐心去对那种写作进行细分析结，从而，使那种独特的倾向与端倪，总是处于被忽略和笼统归类的一盘散沙之中。这种被忽略或被归队到他流旗下的文学，就是当代文学中的——神现实主义。

神现实主义，大约应该有个简单的说法。即：在创作中摒弃固有有真实生活的表面逻辑关系，去探求一种“不存在”的真实，看不见的真实，被真实掩盖的真实。神现实主义疏远于通行的现实主义。它与现实的联系不是生活的直接因果，而更多的是仰仗于人的灵魂、精神（现实的精神和实物内部关系与人的联系）和创作者在现实基础上的特殊臆思。有一说一，不是它抵达真实和现实的桥梁。在日常生活与社会现实土壤上的想象、寓言、神话、传说、梦境、幻想、魔变、移植等，都是神现实主义通向真实和现实的手法与渠道。神现实主义决不排斥现实主义，但它努力创造现实和超越现实主义。<sup>3</sup>

W tej samej książce, w drugim rozdziale pt. *Domena prawdy w realizmie* (现实主义之真实境层), Yan identyfikuje cztery rodzaje prawdy reprezentowanej w literaturze: *shehui konggou zhenshi* 社会控购真实 (prawda manipulowana społecznie); *shisu jingyan yan zhenshi* 世俗经验真实 (prawda oparta na codziennym doświadczeniu); *shengming jingyan zhenshi* 生命经验真实 (prawda oparta na doświadczeniu życiowym) i *linghun shendu zhenshi* 灵魂深度真实 (głęboka prawda duszy).

Warto dodać, że zanim Yan w sposób świadomy i jednoznaczny zaczął używać terminu „mitorealizm”, zastanawiał się nad samą istotą i rodzajami realizmu. W rozdziale „W poszukiwaniu realizmu transcendentального (*postscriptum*)” (*Calusy Lenina*, 519–521) dobitnie formułuje myśl o iluzji rzeczywistości, stwierdzając:

Realizm nie istnieje w życiu i społeczeństwie, ale tylko w wewnętrznym świecie pisarza. Realizm nie pochodzi z życia, tylko z ludzkiego wnętrza. [...] Jest to rzeczywistość transcendentalizmu. Jeśli więc wciąż nalegasz na wyciągnięcie sztandaru realizmu, to niech to będzie prawdziwy realizm, realizm transcendentalny

现实主义，不存在于生活与社会之中，只存在于作家的内心世界。现实主义，不会来源于生活，只会来源于一些人的内心。[...] 是超越主义的现实。如果硬要扯上现实主义这杆大旗，那它，才是真正的现实主义，超越主义的现实主义。(*Shouhuo*, 101).

Użycie terminu 超越主义的现实 (dosł. „realizm transcendentalizmu”), przetłumaczonego przez Katarzynę Sarek jako realizm transcendentalny, w pewnym sensie pokazuje kierunek drogi w poszukiwaniu adekwatnej nazwy. W wyraźnym nawiązaniu do Kantowskiego idealizmu transcendentalnego dostrzec można intelektualną inspirację

<sup>3</sup> Autorką wszystkich przekładów z języka chińskiego, do których dołączono wersje oryginalne jest Lidia Kasarełło.

zwątpienia w prawa kartezyjańskiego idealizmu empirycznego i jednocześnie przekonanie o niemożności rozumowego poznania rzeczy samych w sobie. Z genealogicznej perspektywy, nieprecyzyjność teoretycznego wyjaśniania mitorealizmu tkwi w tym, że Yan niemal każde pozornie absurdalne lub irracjonalne rozumowanie wbudowuje w mitorealistyczne ramy, utożsamiając je z „wewnętrzną przyczyną i skutkiem”. Świadom tak generalizującego stwierdzenia, zastrzega, że prawdziwy mitorealizm weryfikuje ilość mitorealistycznych elementów.

We wszystkich swoich powieściach Yan Lianke zmierza do uchwyceniem istoty prawdy, niejasnej lub niewidocznej na powierzchni rzeczywistości, która odsłania się w procesie sublimacji literackiej. Świadom obu światów stwierdza:

Dla literatury rzeczywistość jest ostatecznie surowcem, a kiedy życie staje się literaturą, nie jest już życiem, lecz literaturą. Pisanie życia jako życia jest niczym fabryka, której produkt nie różni się od surowca, tak jak drewno opałowe na polu przeniesione i starannie ułożone w magazynie wciąż pozostaje tylko stosem drewna opałowego. To właśnie z tego powodu drewno opałowe płonie w sercu pisarza, przekształcając energię i generując inne dziwne rzeczy. Życie jest stosem drewna opałowego na polu, w którym niektórzy widzą wiosnę, lato, jesień i zimą, lata rozkwitu i upływ życia; a inni ludzie dostrzegają wady rodziców i życiowe problemy. Jeszcze inni widzą w tym poezję, wszechświat i gwiazdy, lub tylko chaos i nudę. 於文学而言, 现实最终是它的原材料, 当生活成为文学之後, 它就不再是生活, 而是文学。把生活写成生活, 一如一个工厂把原材料加工成了没有变化的原材料, 仿佛把田野凌乱的柴草搬到整齐的库房堆码起来。可那整齐的码放, 也最终是一堆柴草而已。因为这样, 才要柴草在作家的心里燃烧, 能量转化, 生成别的奇异之物。生活就是那一堆、一片田野上的柴草, 有人从中看到了春夏秋冬, 岁月枯荣和生命的流逝; 有人从中看到家长里短, 烦恼人生; 还有人从中看到了诗和宇宙星辰。可也有人, 只是从中看到了凌乱和无聊 (Faxian, rozdz. 16).

Yan Lianke sądzi, że mitorealizm zrodził się niejako z potrzeby dotarcia do wewnętrznej prawdy na temat współczesnej rzeczywistości chińskiej, przesiąkniętej „absurdem, chaosem i beztładem” (*Kroniki Eksplozji*, 10). Jest ona głęboko schowana w zakrytej dla rozumowego poznania „wewnętrznej przyczynowości” (10). W jej odnalezieniu upatruje szanse dla swojej twórczości. Uważa więc, że odkrywanie owej wewnętrznej przyczyny zamętu, nonsensu i cierpienia, skrywanej pod powierzchnią – pozornie oczywistej – chińskiej rzeczywistości, stanowi credo jego mitorealistycznego pisarstwa.

Innymi słowy, wyzwaniem dla literatury Yana Lianke jest sama realność Chin, w której zniszczono hierarchię wartości i zawieszano wszelkie prawa logiki i moralnego porządku (*Kroniki Eksplozji*, 1). Zdaniem pisarza, to właśnie owa „nierzeczywista rzeczywistość”, pogrążona w stanie mitorealności (6) i zdominowana przez absurdalną logikę i prawidła, wymaga nowego pisarstwa (7). Według niego mitorealizm nie jest wcale jego pomysłem, lecz sednem natury, genezy i tożsamości samej chińskiej rzeczywistości.

## MITOREALIZM I JEGO WIĄZADŁA LITERACKIE

Pisarz bez trudu rozpoznaje literacką głębę, na której rodziło się to nowe pisarstwo. Wie doskonale, że prawdziwy przełom we współczesnej literaturze Chin dokonał się już w latach osiemdziesiątych XX w., gdy to pisarze zbuntowali się przeciwko klasycznemu realizmowi, podejmując coraz śmielsze eksperymenty artystyczne.

Poszukując załączków mitorealizmu w literaturze Nowego Okresu, we wspomnianej książce poświęconej mitorealizmowi, *Faxian xiaoshuo*, w rozdziale pt. *Współczesna twórczość mitorealistycznej prozy narracyjnej* (神现实主义小说的当代创作), wymienia przede wszystkim „literaturę poszukiwania korzeni” (寻根文学 *xungen wenxue*). Wprawdzie trudno zaprzeczyć, że wymieniona przez niego *Wioska małego Bao* (*Xiao Bao zhuang*) 小鲍庄 Wang Anyi 王安忆 nie jest utworem mitorealistycznym, choć zawiera urokliwą atmosferę tajemniczości, to jednak jego związki z mitem są oczywiste. To nie przypadek, że właśnie pisarze *xungenu* nie tylko odwoływali się do mitologii chińskiej, tybetańskiej, ludów Miao, Oroczonów i innych grup etnicznych zamieszkujących Chiny, lecz także stylizowali świat przedstawiony swoich utworów na wzór modelu mitologicznego.

Ponieważ mit pojawia się w nich zarówno w funkcji intertekstualnej, jak i strukturalnej, w literaturze poprzedzającej narodziny czystego mitorealizmu można wyróżnić trzy typy schematów mitologicznych. Przykładem pierwszego są w większości opowiadania Mo Yana 莫言, pochodzące ze zbioru *Przezroczyta marchewka* (*Touming de hongluobo* 透明的红萝卜), w których sakralizacja rzeczywistości wyraża się w kreacji dziecięcych postaci, obdarzonych nadprzyrodzonymi zdolnościami. Warto zaznaczyć, że magiczne zdarzenia oraz synestezje, których Mo Yan jest mistrzem, staną się znakiem rozpoznawczym powieści Yana Lianke przetłumaczonych na język polski. Drugi typ modelu mitologicznego reprezentuje słynne opowiadanie Han Shaogonga 韩少功 *Ta-ta-ta* (爸爸爸爸 Ba ba ba)<sup>4</sup> oraz wymieniona przez Yana *Wioska Małego Bao*, łączące funkcję intertekstualną i strukturalną poprzez umieszczenie przetworzonego cytatu mitu obok schematu naśladowującego poetykę mitologiczną. W modelu trzecim, najpełniej zrealizowanym przez Zhaxi Dawę 扎西达娃 w *Tybet, dusza spleciona rzemieniami* (西藏 系在皮

<sup>4</sup> Por. Han Shaogong. 2019. „Ta-ta-ta”. Tłum. Lidia Kasarełło. W: *Kamień w lustrze. Antologia literatury chińskiej XX i XXI wieku*, red. Lidia Kasarełło. 418–461. Warszawa: PIW.

扣上的魂 *Xizang, xi zai pisheng koushang de hun*)<sup>5</sup>, granica między światem realnym i mitycznym jest zatarta, pozwalając na swobodne przenikanie dwóch płaszczyzn<sup>6</sup>.

Obecność lub przynajmniej inspiracje wszystkich trzech modeli wyraźnie widać w utworach *Sutra serca, Dzień, w którym umarło słońce* oraz wielu innych fragmentach imitujących narrację mitu. Yan przyznaje, że znane utwory literatury „poszukiwania korzeni”, jak na przykład *Żyzna ziemia* (厚土 *Houtu*) Li Rui 李锐 i wspomniane *Ta ta ta* Han Shaogonga, pomimo realistycznej fabuły zawierają mitorealistyczne opisy lub wątki, wykraczające poza pełną przyczynowość. A to jest jego zdaniem „niczym powiew wiatru mitorealizmu” (*Faxian*, rozdz. 16).

W dalszych rozważaniach na temat pionierów mitorealizmu pisarz wyodrębnia następną kategorię utworów, zawierających elementy mitologiczne, pośród których wymienia *Słownik Maqiao* (*Magiao cidian* 马桥词典)<sup>7</sup> i *Historię duszy* (*Xinling zhi* 心灵史) Zhang Chengzhi 张承志; *Równinę białego jelenia* (*Bailuyuan* 白鹿原) Chen Zhongshi 陈忠实; *Wrześniową powiastkę* (*Jiuyue yuyan* 九月寓言) i *Pradawną łódź* (*Guchuan* 古船)<sup>8</sup> Zhang Weia 张炜 (*Faxian*, rozdz. 17). Od razu zastrzega, że nie chodzi tu o sposób, w jaki autorzy wykorzystują mit, „wprowadzając elementy magiczne, mityczne, tajemnicze i niesamowite” (如何地“神”—神奇、神秘、神经), ale o „przejście przez most mitu” (透过“神的桥梁”), umożliwiające dotarcie na drugi brzeg „realnego” (到达“实”的彼岸). Innymi słowy, umożliwiające dotarcie do „nowej rzeczywistości” (新的现实) i „nowej prawdy” (新的真实); tej, dla której współczesny realizm jest niedostępny. Pisarz otwarcie wątpi w istnienie, narzuconej przez logikę, obiektywnej prawdy na temat rzeczywistości. Dzięki mitorealizmowi chce zajrzeć pod powierzchnię rzeczywistości, aby znaleźć zaciemniony i niedostrzegalny wewnętrzny świat, pragnie odkryć absurdalną prawdę na temat egzystencji (*Faxian*, rozdz. 16.1).

Jednocześnie przyznaje, że wewnętrzna przyczynowość (*neiyinguo* 内因果), charakterystyczna dla mitorealizmu, w pełni występuje w dwóch powieściach Mo Yana: *Krainie wódki* (*Jiuguo* 酒国)<sup>9</sup> i *Kołowrocie narodzin i śmierci* (*Shengsi pilao* 生死疲劳) oraz w wątkach fabularnych *Braci* (*Xiongdi* 兄弟) Yu Hua 余华. Według Yana Lianke zrozumienie ich wewnętrznej przyczynowości otwiera możliwość całkiem nowej interpretacji, czyli odczytania w duchu mitorealizmu, a nie – jak czyni to

<sup>5</sup> Por. Zhaxi Dawa. 2005. „Węzły duszy”, Tłum. Rafał Felbur. W: *Węzły duszy. Chrestomatia współczesnych opowiadań chińskich*, red. Lidia Kasarełło. 28–59. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

<sup>6</sup> Więcej na ten temat: Lidia Kasarełło, *Totemy życia. Chińska literatura poszukiwania korzeni* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2000), 189–194.

<sup>7</sup> Por. Han Shaogong, 2009. *Słownik Maqiao*, Tłum. Małgorzata Religa. Warszawa: Świat Książki.

<sup>8</sup> Por. Zhang Wei. 2019. *Pradawna łódź*. Tłum. Agnieszka Walulik. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

<sup>9</sup> Por. Mo Yan. 2006. *Kraina wódki*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo WAB.

większość – wyłącznie w duchu latynoamerykańskiego realizmu magicznego<sup>10</sup>. Yan Lianke, pełen uznania dla brawurowego stylu Mo Yana, poświęca w *Faxian xiaoshuo* jego twórczości kilka długich akapitów. Wydaje się, że pod względem zamysłu, strategii narracyjnych i stylistycznych szczególnie pokrewieństwo łączy z powieściami Yana właśnie *Kraina wódki* oraz *Kołowrót narodzin i śmierci*. O *Kołowrocie narodzin i śmierci* Yan pisze, że z realistycznej perspektywy fabuła powieści jest jedynie zewnętrzną powłoką historii. Natomiast patrząc z perspektywy mitorealizmu, wiodący wątek reinkarnacji staje się główną zasadą organizującą treści powieści. Dzięki niemu autor dociera do istoty życia, niewidocznej w prostym oglądzie rzeczywistości (*Faxian*, rozdz. 17.2).

Wybitny znawca chińskiej literatury, David Der-wei Wang, porównując powieści Mo Yana i Yana Lianke, stwierdza: „Jeśli ziemia Mo Yana jest wegetariańska, miejsce, w którym rośliny wyrastają i kwitną, to ziemia Yana Lianke jest mineralna – pozbawiona wzrostu i naznaczona ciszą i śmiercią” (Wang 2015, 179). Pomijając poetyckość powyższego stwierdzenia, potwierdzającego oczywistą różnicę między twórczością obu wybitnych pisarzy, nie można zignorować uderzającego podobieństwa utworów nacechowanych poetyką realizmu groteskowego. Świadczyć o tym może podsumowanie interpretacji *Krainy wódki*, które – nieco zmienione – mogłoby znaleźć się w kolejnym eseju na temat ostatnich powieści Yana Lianke:

Przywdziewając maskę prześmiewcy z jarmarcznego przedstawienia Mo Yan śmieje się, parodiuje, profanuje, naigrywa wobec 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 [...]. 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, maoistowskie teorie literackie, arogancję polityków, głupotę partyjnej nomenklatury, socjotechnikę władzy, ludzką chciwość i próżność (Kasarełło 2011, 150).

W piątym podrozdziale części 17., pt. *Unikatowości mitorealizmu w nowoczesnym pisarstwie* (神现实主义在现代写作中的独特性), pisarz powraca do omawiania początków mitorealizmu, poszukując jego śladów także w eksperymentalnych utworach, tzw. czystej literatury Su Tonga 苏童, Yu Hua 余华, Ma Yuana 马原 czy Ma Jiana 马建, która jego zdaniem obficie czerpała z doświadczeń dwudziestowiecznej literatury zachodniej, zrywając w ten sposób z opresyjną „literaturą w służbie polityki” z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Dla tak wytrawnego znawcy literatury

<sup>10</sup> Trudno się z nim nie zgodzić, zwłaszcza że już znacznie wcześniej w swoich interpretacjach rozpatruję twórczość Mo Yana w kategoriach bachtinowskiej karnawalizacji i realizmu groteskowego, negując pogląd o jego „przynależności do literatury realizmu magicznego” por. Kasarełło 2000, 195–222; 2011, 123–151.

światowej i chińskiej, jakim jest Yan, rola inspiracji płynących spoza Chin jest jasna. W kontekście kielkującego mitorealizmu z jednej strony podkreśla znaczenie inspiracji czerpanych z zachodniego modernizmu i latynoamerykańskiego realizmu magicznego, z drugiej jednak zarzuca współczesnej awangardzie chińskiej nadmierną ilość zapożyczeń, a nawet imitacji. Świadczą o tym, jego zdaniem, opinie komentatorów i doświadczonych czytelników, którzy ze względu na obecność elementów absurdu, przesady, ironii i magii sytuują ją w kręgu postmodernizmu, surrealizmu, nowej fikcji, egzystencjalizmu czy też realizmu magicznego. Dodaje, że narzekania na brak wielkich chińskich dzieł literackich wynikają z faktu „istnienia niewielu utworów, które ośmielają się naprawdę krytykować i powątpiewać w ludzi i społeczeństwo” (所以, 我们很少有那些对人和对社会敢于真正叩问和怀疑的作品) (*Faxian*, rozdz. 16). Główną przyczynę słabości większości utworów upatruje zaś w prostym opisywaniu, a nie zgłębianiu rzeczywistości (*Faxian*, rozdz. 17).

Ponieważ mitorealizm Yana Lianke jest przede wszystkim naznaczony poszukiwaniem wewnętrznej prawdy o chińskiej rzeczywistości, każda próba wykraczania poza jego terytorialno-kulturowe ramy stwarza dodatkowe trudności w definiowaniu zjawiska. Piętno chińskości jest widoczne nawet w odnajdywaniu mitorealistycznych ziaren w chińskiej tradycji literackiej, co Yan czyni w czwartym podrozdziale części 17 *Tradycji mitorealizmu* (神现实主义之传统存在), potwierdzając znaczenie wykorzystania mitu lub jego formuły w klasycznym piśmiennictwie Chin. Pisarz przywołuje m.in. przykłady *Wędrowki na Zachód* (*Xiyouji* 西游记), *Księgi dziwów spisanych w gabinecie Pogawędek* (*Liaozhai zhiyi* 聊斋志异) Pu Songlinga 蒲松龄, fragmentów *Dziejów Trzech Królestw* (*Sanguo yanyi* 三国演义), *Inwestytury bogów* (*Fengshen Yanyi* 封神演义), a nawet niektórych opowiadań Lu Xuna 鲁迅 ze zbioru *Wezwanie bojowe* (*Nahan* 呐喊) i *Błądzenie* (*Panghuang* 彷徨) (*Faxian*, rozdz. 17). Wprawdzie obecność mitorealizmu w obu tomikach Lu Xuna jest dość mętnie wyjaśniona, ale jego załączki są widoczne w słynnym zbiorze *Dawne historie w nowym wydaniu* (*Gushi xinbian* 故事新编), gdzie mit pełni rolę alegoryczną wobec teraźniejszości. Dla zrozumienia mitorealizmu ważna wydaje się nieco zaskakująca konkluzja Yana, że wymienione utwory Lu Xuna niejako antycypowały nadejście mitorealizmu, ponieważ „mit przestał być podmiotem, przejmując funkcję służebną wobec rzeczywistości” (都是为了“实”, 为了“人”, 而不是为了“神”之本身和遥远的模糊) (*Faxian*, rozdz. 17).

Choć refleksja Yana Lianke na temat odnajdywania mitorealistycznych konotacji w odległej przeszłości literackiej Chin jest dość oszczędna, to warto przywołać przemyslenia Wang Zengqi 汪曾旗, który młodych literatów, zafascynowanych latynoamerykańskim realizmem magicznym, odsyłał do tradycji magii, osobliwości i fantastyki, głęboko zakorzenionej w rodzimej twórczości (Kasarełło 2000, 198–199).

Badacze prozy Yana Lianke są zgodni co do podstawowej definicji i genezy mitorealizmu, w pewnym sensie narzuconej przez samego pisarza w jego bogatym piśmiennictwie



krytycznoliterackim. Różnice pojawiają się w sferze oceny, eksplikacji i interpretacji poszczególnych powieści. Haiyan Xie w książce *Ideology and Form in Yan Lianke's Fiction Mythorealism as Method*<sup>11</sup> definiuje mitorealizm jako styl pisania, łączący elementy chińskiego folkloru i kultury ludowej z technikami literackimi zachodniego modernizmu i postmodernizmu (Xie 2023, abstract). Jednocześnie przekonuje, że mitorealizm jest rodzajem ucieczki od politycznego nacechowania literatury, obciążonej ostrą krytyką społeczną. Yan – zdaniem Xie – świadomie rezygnuje z jednoznacznej „artykulacji społecznych uwarunkowań wydarzeń historycznych”, przenosząc narrację na poziom egzystencjalnego uwikłania i duchowego kryzysu (tamże). Xie wyróżnia trzy tryby mitorealizmu: tryb *minjian* 民间 (ludowy) w *Śnie wioski Ding*; tryb aluzyjny w *Balladach, hymnach i odach* (*Feng ya song* 风雅颂); oraz tryb enigmatyczny w *Czteroksięgu* (*Sishu*) (tamże).

#### MITOREALIZM A REALIZM MAGICZNY

Jeśli więc przyjąć za samym Yanem Lianke, że mitorealizm jest chińską koncepcją literacką, zakorzenioną w rodzimej tradycji, nie zawsze zgodną z doświadczeniem zachodnich teorii literackich (*Faxian*, rozdz. 16), powstaje otwarte pytanie o jej związki z realizmem magicznym. W tym kontekście aktualna wydaje się dyskusja na temat jego światowych odmian i wariantów.

Wendy Faris, uznając uniwersalny wymiar realizmu magicznego, zdawała sobie sprawę z trudności interpretacyjnych, jakie wynikają z jego lokalnych i kulturowych oboczności (Faris 2004, 40). Pokusa, aby mitorealizm jednoznacznie umiejscowić w nurcie realizmu magicznego, jest silna. Potęguje ją nie tylko prosta obecność magicznych obrazów, zwłaszcza w ostatnich powieściach Yana, ale także ogólna skłonność do uproszczonego etykietowania chińskiej twórczości. Tak było w przypadku Mo Yana, którego po otrzymaniu Nobla zbyt pochopnie i jednak niesłusznie utożsamiano z realizmem magicznym, całkowicie pomijając wpływy Williama Faulknera, do czego Mo Yan sam się przyznawał<sup>12</sup>. Unikalność mitorealizmu tkwi w twórczej adaptacji zarówno realizmu magicznego i groteskowego, które w zgodzie z fenomenologiczną estetyką wykorzystują mit, magię, absurdalność, groteskę, zwielokrotnienie, alegoryczność, niejednoznaczność,

<sup>11</sup> Książka jest publikacją doktoratu Haiyan Xie pt. *Mythorealism as Method: Ideology and Form in Yan Lianke's Fiction* z 2019, obronionego na Uniwersytecie Alberta.

<sup>12</sup> Mo Yan mówił, że to właśnie „chińska ziemia” stała się prawdziwym źródłem jego inspiracji, a zrozumiał to dzięki powieściom *Wściekłość i wrzask* Faulknera i *Sto lat samotności* Márqueza, które nim wstrząsnęły, odsłaniając nieskończone możliwości literatury.

niespójność logiczną oraz meta- i para-tekstualność do poszukiwania wewnętrznej prawdy na temat chińskiej rzeczywistości i historii.

Z teoretycznego punktu widzenia różnica – zdaniem Yana – polega na „półprzyczynowości” realizmu magicznego. Wyjaśnienie „półprzyczynowości” w *Stu latach samotności* Márqueza, jakoby „poszczególne elementy narracji i ich wzajemne relacje zachowują większy lub mniejszy związek z codzienną rzeczywistością i zdroworozsądkową logiką”<sup>13</sup> (*Kroniki Eksplozji*, 11), połowicznie tłumaczy istotę mitorealizmu, tkwiącą w wewnętrznej przyczynowości. Dopiero stwierdzenie, że jest ona ukryta pod powierzchnią chińskiej rzeczywistości, pozwalając „uchwycić niewidoczne jądro w trakcie reakcji rozszczepienia” (*Kroniki Eksplozji*, 12) wskazuje na jej wyłącznie mitorealistyczną proveniencję. U podłoża tak założonego celu znajduje się z jednej strony zwątpienie pisarza w obiektywizm poznawczy, z drugiej zaś intuicyjna wiara w istnienie jakiejś wewnętrznej prawdy, usytuowanej poza rozumem.

Linia argumentacji Yana sugeruje, że mitorealizm, jako sposób, może być rozumiany nie tylko jako rozszerzenie realizmu, lecz także jako potencjalna pochodna realizmu magicznego. Nawet podkreślając konieczność „rozwijania nowoczesnego stylu pisania, który jest dla nas unikalny” (Yan 2013.12.10), wielokrotnie wskazywał na ogromny wpływ, jaki realizm magiczny wywarł na współczesną literaturę chińską, a w szczególności na mitorealizm (*Faxian*, rozdz. 16, 17).

Analizując pięć cech kardynalnych i dziewięć cech uzupełniających, które według jednej z najbardziej uznanych badaczek realizmu magicznego, Wendy Faris, wyróżniają utwory realizmu magicznego większość występuje w powieściach Yana<sup>14</sup>:

- 1) występowanie nieredukowalnych elementów magicznych, których nie można wyjaśnić zgodnie z uznanymi prawami rzeczywistości;
- 2) świat materialny jest przedstawiony konkretnie i ze szczegółami, czego nie da się powiedzieć o tekstach alegorycznych i fantastycznych;
- 3) współistnienie dwóch zakresów, realistycznego i magicznego, wywołuje konfuzję w procesie pojmowania przedstawionych zdarzeń;
- 4) granica między fikcją i faktami jest zamazana, rzeczywistość istnieje pomiędzy dwoma światami, jakby dwustronne lustro odbijało obie strony;
- 5) zawieszenie typowego dla realizmu ujęcia czasu, przestrzeni i identyfikacji (Faris 2005, 167–185).

W mitorealistycznych powieściach Yana bez trudu można odnaleźć także cechy dodatkowe realizmu magicznego:

<sup>13</sup> Czego przykłady można znaleźć w powieściach Yan Lianke, które zostały przetłumaczone na język polski.

<sup>14</sup> Mowa tu o powieściach: *Calusy Lenina*, *Sen wioski Ding*, *Kroniki Eksplozji*, *Czteroksiąg*, *Dzień, w którym umarło słońce*, *Sutra serca*.

- 1) metatekstualność, polegającą m.in. na wprowadzeniu autokomentarza, refleksji na temat samego tekstu i literatury;
- 2) metaforyzacja języka;
- 3) wprowadzenie naiwnej narracji, charakterystycznej dla dziecięcego spojrzenia na świat;
- 4) krytyczne odniesienia do rzeczywistości społeczno-politycznej;
- 5) aluzje do lokalnych wierzeń i tradycji;
- 8) magia jest wyznacznikiem działań przedstawionych grup ludzi, a nie motywacją psychologiczną jednostki (Faris 2005, 167–185).

Poza Raffaelem Wegerem, Yang Liu i Shouren Wangiem badacze unikają analizy porównawczej, jasno pokazującej rozbieżności między dwiema strategiami literackimi. Liu i Wang przekonują, że w *Kronikach Eksplozji* pisarz prezentuje nowy sposób pojmowania rzeczywistości, różniący się od podejścia realizmu magicznego, ale ich argumentacja wydaje się dosyć powierzchowna. Za to Weger niezwykle starannie rozważa genologiczne i funkcjonalne podobieństwa i różnice między realizmem magicznym i mitorealizmem, konkludując, że:

[...] choć sposób racjonalizowania traumatycznej przeszłości i terażniejszości zbliża je do siebie, to ich rozumienie prawd niejako je od siebie oddala. Realizm magiczny poprzez swoją podwójną przestrzenność podąża bardziej za egalitarnym podejściem, mającym na celu raczej uzupełnienie niż całkowite zastąpienie oficjalnej narracji. Funkcjonuje bardziej inkluzywnie poprzez dopuszczenie do głosu marginalizowanych grup. Natomiast mitorealizm zamiast tego wydaje się dążyć do zastąpienia oficjalnej narracji nową, rzekomo bardziej kompleksową, prawdziwszą wersją (Weger 2022, 47).

Co więcej, badacz uważa, że tym samym Yan paradoksalnie rości sobie prawo do obiektywizmu, w który wierzy realizm tradycyjny, a który kwestionuje realizm magiczny. Niezależnie od mniej lub bardziej błyskotliwych ocen badaczy i recenzentów wiele cech *modus operandi* realizmu magicznego występuje w strategiach mitorealizmu.

## MITOREALIZM A REALIZM GROTESKOWY

Wydaje się, że jednym z przydatnych narzędzi do zrozumienia charakteru mitorealizmu jest refleksja na temat dialogiczności kultury i literatury, a zwłaszcza jej karnawalizacyjnego oblicza w ujęciu Michaiła Bachtina. Metaforycznie wykorzystana przez niego idea karnawału, w którym króluje podwójność świata, zawieszenie logiki, zamiana góry z dołem i twarzy z zadem (Kasarello 2000, 213), doskonale opisuje wybór postawy literackiej Yana. Odrzucając tradycyjny realizm, obowiązującą hierarchię, profanując

usankcjonowane normy społeczne, odwracając i parodiując historyczne „prawdy”, degradując to, co święte, i wprowadzając na każdym kroku ambiwalencje znaczeń, Yan Lianke tworzy literaturę karnawałowego „światoodczucia”. Ten typ obrazowania Bachtin nazwał „realizmem groteskowym”<sup>15</sup> (1975, 73). Dominuje w nim pierwiastek materialno-cielesny, który według Bachtina jest pozostałością ludowej kultury śmiechu (Kasarełło 2000, 214). Przykładów dominacji pierwiastka materialno-cielesnego jest w powieściach Yana Lianke aż nadto. Wydaje się, że twórca świadomie epatuje opisanymi brudem, plugastwem, prostytutkami, przemocą, horrorem, strachem, cierpieniem, łajdactwem i gwałtem, które w przesadnym nagromadzeniu tworzą wstrząsający obraz degradacji człowieczeństwa. Wystarczy przywołać *Calusy Lenina, Kroniki Eksplozji*, a w głównej mierze *Czteroksiąg*, np. z drobiazgowo opisaną sceną defekacji w obozie (244), aby w pełni odczuć literacki walor realizmu groteskowego w bachtinowskim rozumieniu. Yan prowadzi wyrafinowaną grę z czytelnikiem, odsłaniając zdeformowaną i zarazem zdekonstruowaną prawdę o chińskiej rzeczywistości, pełną obrazów absurdu, szaleństwa, halucynacji i paranoi, przedziwnych wydarzeń, demonów, zjaw i groteskowych postaci.

Jego zdaniem absurd w literaturze nie dorównuje absurdalności chińskiej rzeczywistości, co potwierdza, że to ona jest najważniejszym źródłem jego wyobraźni literackiej:

Każdy wie, że dzisiaj bogactwo, złożoność, absurdalność i osobliwość prawdziwego życia znacznie przewyższają kompleksowość i absurdalność współczesnej literatury.

谁都知道, 今天现实生活的丰富与复杂, 怪诞与奇异, 远远大於当代文学作品中的复杂与荒诞 (*Faxian*, rozdz. 16).

## NIEJEDNOZNACZNOŚĆ – ROLA AUTOCENZURY W MITOREALIZMIE

Mitorealizm jest czymś więcej niż czysto formalnym rozwiązaniem w sferze estetycznej. Abstrahując od jego literackich wiązań, inspiracji i prób eksperymentowania, Yan wciąż żyje i tworzy w Chińskiej Republice Ludowej. Trudno mówić o korzystaniu z pełnej wolności słowa, gdy się jest wykładowcą państwowego uniwersytetu Renmin Daxue oraz członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Chińskich. W sytuacji ideologicznego i politycznego skrepowania wybór artystycznego kamuflażu, owych stylistycznych zasłon, jest swego rodzaju pragmatyczną koniecznością. To nie przypadek, że wiele dzieł

<sup>15</sup> Według Bachtina realizm groteskowy osiągnął swój szczyt rozwoju w literaturze renesansowej w twórczości Rabelais’go, Cervantesa i Szekspira. W XX w. nastąpiło ponowne odrodzenie groteski w dwóch liniach modernistycznej (Alfred Jarry, surrealiści, ekspresjoniści) oraz realistycznej (Tomasz Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda). O rozwoju gatunkowym realizmu groteskowego pisze Bachtin (1975, 92–125).

Yana wydawano za granicą, w kraju od razu trafiały bowiem na czarną listę. Zresztą Yan nie ukrywał tego faktu, przyznawał, że stosował ostrą autocenzurę (Gupta 2008, 33). Wprawdzie potem mówił, że z niej zrezygnował, ale Xie Haiyan twierdzi, że ten rodzaj długoterminowych ograniczeń cenzury państwowej skutkuje podświadomym posłuszeństwem i uległością (2023, 31).

Według Xie pisarz wciąż pozostaje pod wpływem napięcia ideologicznego, które przejawia się w niemożności „pójścia na kompromis z rzeczywistością” (2023, 3). Niejako tkwi on w pułapce paradoksu między niechęcią do zaciemniania obrazu politycznej czy społecznej rzeczywistości a wewnętrzną autocenzurą. Można więc stwierdzić, że taki rodzaj sprzeczności może prowadzić do celowej niejednoznaczności wypowiedzi, a jego mitorealizm jest rodzajem literackiego wehikułu, który umożliwia negocjowanie pomiędzy moralną i polityczną świadomością pisarza a obowiązującym w Chińskiej Republice Ludowej porządkiem.

#### MITOREALIZM A KRYTYKA POLITYCZNA, IDEOLOGICZNA I SPOŁECZNA

Mimo wszystko pisarzowi udaje się wyprowadzić cenzurę w pole, skoro większość recenzji i opinii czytelnich przede wszystkim dostrzega w jego powieściach ostrze krytyki politycznej i społecznej skierowanej przeciwko oficjalnej narracji, obowiązującej w kraju. Choć nie wszyscy są w stanie odszyfrować odwołania do wydarzeń historycznych, to przekaz jest jasny, nawet jeśli jest zawoalowany w alegoriach lub zasłonięty poprzez magię i paratekstualność. Fabularne praźródło wielu powieści tkwi w traumatycznych zdarzeniach z najnowszej historii Chin. Bodaj najbardziej wyrazisty pod tym względem pozostaje *Czteroksiąg* – skrywający aż nazbyt oczywiste dla historyka odwołania do czasów straszliwego głodu Wielkiego Skoku i kampanii walki z pravicowcami. Do procesu czterech modernizacji i gwałtownej transformacji, zahipnotyzowanej ideą gospodarki wolnorynkowej, nawiązują *Całusy Lenina*. W późniejszych *Kronikach Eksplozji* pisarz niejako kontynuuje ten temat, pokazując szalony awans i przemianę małej wioski w megalopolis i zarazem upadek ludzi zniewolonych przez kult pieniądza. W powieści *Sen wioski Ding Yan* powraca do skandalu związanego z AIDS, a w *Dniu, w którym umarło słońce*, ujawnia kulisy korupcji w branży pogrzebowej. Jednocześnie tworzy alegorię, zbudowaną wokół opozycji tradycyjny pochówek *versus* nowoczesność, symbolizowaną przez krematorium, aby w warstwie fabularnej opowiedzieć historię rozwoju biznesu wytapiania oleju ze zwłok. W ostatniej przetłumaczonej na polski, *Sutrze serca*, pisarz obnaża hipokryzję wyznawców i duchownych przedstawicieli czterech wielkich religii – taoizmu, buddyzmu, chrześcijaństwa i islamu. Bez cienia wahania

pokazuje ich doktrynalne zniewolenie oraz uległość wobec egoistycznych pragnień i żądz. Najnowsza historia Chin odbija się dyskretnie w odwołaniach i pojedynczych aluzjach, np. do rewolucji kulturalnej i czteroosobowej bandy (*Calusy Lenina*, 391–393), wydarzeń na Placu Tiananmen (286) i wprost do Wielkiego Skoku (*Dzień, w którym umarło słońce*, 286, 75).

Świat przedstawiony przez Yana przeraża opisami ludzkiego okrucieństwa, chciwości, manipulacji, żądz władzy, dyktatury, upokorzeń i bólu<sup>16</sup>. Obrazowane zbiorowości: obóz reedukacji (*Czteroksiąg*), wioskę Żywocian (*Calusy Lenina*), wioskę Eksplozja (*Kroniki Eksplozji*) cechuje ten sam zhierarchizowany porządek, w którym zarówno człowiek, jak i natura, są tylko narzędziem w rękach władzy i polityki. Pisarz wydaje się szczególnie wrażliwy na znaczenie wolności. W świecie, w którym tli się tęsknota za miłością i wolnością<sup>17</sup> (np. uczucie Technika i Pianistki; pragnienie powrotu do domu – *Czteroksiąg* 80–81, 218; związek Yahui i Mingzhenga – *Sutra serca*), brakuje nadziei. Pomimo mitorealistycznej etykiety Yan wciąż krąży wokół tematu przetrwania, ciężącego nad całą chińską literaturą współczesną po 1985 r. Trauma lat Wielkiego Skoku i rewolucji kulturalnej ma w jego prozie swoich fabularnych kontynuatorów w postaci tematu reformy wolnorynkowej i wielkiego sukcesu Chin. Powraca problem wszechobecnego głodu, znajdujący m.in. kulminację we wstrząsających scenach kanibalizmu (*Czteroksiąg*, 250–251, 270, 289, 302), obrazach nękania Żywocian, zamkniętych w mauzoleum bez jedzenia i picia (*Calusy Lenina*, 420), czy opowieści o szantażowaniu wieśniaków w powieściach *Dzień, w którym umarło słońce* i *Kronikach Eksplozji*. Po raz kolejny pojawia się postać kobiety, poniżonej w drastycznych scenach gwałtu i upokorzenia. Kobiety w literaturze Yana Lianke niewiele się różnią od postaci kobiet w prozie Mo Yana, Su Tonga czy Ma Jiana. Ciało kobiece wciąż traktuje się jako terytorium męskiego pożądania, same zaś kobiety – głównie jako towar w czasach bezprzykładnej konsumpcji, co znakomicie widać w *Kronikach Eksplozji*, gdzie pojawiają się w roli dziwki (188) lub zwykłej prostytutki (192, 496).

Pomimo mnogości nawiązań i aluzji historycznych mitorealistycznego pisarza nie interesuje proste odtwarzanie faktów i szczegółów historycznych epoki odwróconych wartości. Jak sam przyznaje, woli „rekonstruowanie historii i rzeczywistości” (再造历史与现实) w duchu logiki i praw absurdu. Dopiero one bowiem umożliwiają ludziom prawdziwe wejście we własną historię i rzeczywistość.

<sup>16</sup> Pod tym względem najwięcej przykładów można znaleźć w *Czteroksięgu*: nagroda za donosicielstwo (40, 37, 39); upokarzanie, czapki krytyki (95, 197); zmuszanie Teologa do spalenia Pisma świętego (109, 143) i obrazków Maryi (279).

<sup>17</sup> „Narrator wrzeszczy: Chcę wrócić do domu!... Chcę z podniesioną głową wrócić do domu! Dumny i wolny!...” (*Czteroksiąg*, 218).

W swoim ojczystym świecie Yan Lianke bada, „jak kult władzy staje się istotną częścią chińskiego charakteru narodowego” (权力崇拜何以成为中国民族性人格的一个本质部分) (Chen Xiaoming, 2016). Zdaniem Chen Xiaominga w ten sposób pisarz dociera do sedna zagadnienia (2016, 49). Wprawdzie artysta świadomie unika otwartej krytyki politycznej i jednoznacznego komentarza politycznego, czego wyrazem jest cała idea mitorealizmu, spokrewniona konceptualnie z realizmem magicznym i groteskowym, to jednak pojawiają się one w formie aluzji, metafor i alegorycznych scen, nawiązujących do trudnej przeszłości i terażniejszości Chin. Ale ten rodzaj postawy Yan Lianke traktuje jako kolejny krok na drodze ewolucji literatury wolnej od dyktatu klasycznego realizmu i zmierzającej ku mitorealizmowi, w którym ważniejsza jest perspektywa uniwersalna, wyrażająca rodzaj troski o ludzką kondycję (Yan 2014.11.26). Pisarz uważa, że prawdziwa powieść powinna z powodzeniem „przedeść się przez rzekę świeckiego świata i dotrzeć do duchowego brzegu rzeki” 跨越世俗的河 到达精神的彼岸 (Yan 2014.11.26). Wykorzystując narzędzia literackie realizmu magicznego, groteskowego oraz optykę absurdu, przetwarza chińską rzeczywistość dla namysłu nad wewnętrzną prawdą o życiu. Tak rozumiane ambitne i deklarowane cele mitorealizmu, przenoszącego dyskurs polityczny i społeczny na poziom uniwersalny oraz poszukującego duchowej istoty ludzkości, należy odczytywać jako indywidualny wkład Yana w rozwój literatury.

## STRATEGIE NARRACYJNE I JĘZYKOWE MITOREALIZMU

Interpretację powieści Yana Lianke nierzadko utrudnia obecność zasłon, niejasności, alegoryczności i wkraczania na terytorium absurdu, groteski i magii. Brak prostej spójności częściowo wynika z sytuacji pisarskiej Yana, głównie jednak z przewrotnej natury jego kreacji. Potwierdzeniem takiej oceny jest fragment recenzji wybitnego znawcy współczesnej literatury chińskiej, Chen Xiaominga 陈晓明:

Spośród wszystkich pisarzy w Chinach kontynentalnych nikogo nie jest łatwiej i zarazem trudniej zrozumieć niż Yana Lianke [...]. Trudno pojąć, że to, co jego powieści starają się ujawnić, wciąż tkwi w ekscentrycznej taktyce odwracania uwagi. W momencie, gdy ma zamiar dotknąć sedna, natychmiast zwraca się ku czemuś innemu.

阎连科或许是中国大陆最容易把握的作家，也是最难把握的作家。[...]难把握之处在于，他的小说要揭示的东西又处于声东击西的诡异中，他自己也是触及到就转而顾左右而言其他。(Chen 2016, 42).

W „zbuntowanym realizmie” Yana Lianke, jak go nazywa Xie Haiyan (2023, 35–36), postacie są ważnym nośnikiem mitorealistycznych kreacji. Dzięki bohaterom pierwszoplanowym i zbiorowym czytelnik ma szansę na śledzenie fabuły, zaplątanej w magiczne

koincydencje, absurdalne zdarzenia, intertekstualne wtrącenia oraz wątki pomieszane w czasie i przestrzeni. Najczęściej zachowania postaci są niespójne lub zaskakujące. W zasadzie wszystkie łączy postmodernistyczna maniera kreowania postaci niezwykłych, spoza głównego nurtu i obowiązującej normy. Trudno o bardziej dosadną egzemplifikację postmodernistycznej strategii, typowej dla poetyki karykatury i odwróconych wartości realizmu groteskowego, aniżeli obraz wioski Żywot z *Calusów Lenina*<sup>18</sup>, zamieszkałą przez ułomnych umysłowo, głuchych, ślepych i chromych, w której Pełniacy, czyli zdrowi i „normalni”, stanowią wyjątek. Główny bohater i zarazem narrator *Dnia, w którym umarło słońce* to niedorozwinięty chłopiec o imieniu Niannian. Postacie z *Sutry serca*: imam, pastor, mistrzyni Yahui, Bezimienny, dyrektor Centrum Kształcenia Religijnego, Dziecko, Pisarz, Pianista, Uczony z *Czteroksięgu* czy wreszcie dwunastoletni chłopiec w roli pośmiertnego narratora w Śnie wioski *Ding*, tworzą korowód rodem z groteskowego karnawału. Wprowadzenie do ich orszaku postaci Laozi, Bodhisattwy Maitreja, Buddy, Matki Boskiej, Jezusa, Mahometa (*Sutra serca*), a nawet uczestników Powstania Taipingów (*Dzień, w którym umarło słońce*, 312–313) staje się jeszcze jednym argumentem na potwierdzenie pokrewieństwa mitorealizmu z bachtinowską koncepcją karnawalizacji.

Elementów realizmu groteskowego w mitorealizmie jest znacznie więcej. Świat przedstawiony w ostatnich powieściach Yana ma charakter odwróconego porządku. Nie tylko moralnego, lecz także oficjalnego, legitymizowanego przez prawo i historię. Rządzi w nim zasada absurdu, dystopii i turpizmu. W zdeformowanej rzeczywistości Chin chaos przejmuje funkcję porządkującą. Naturalistyczne opisy, przesada, zwielokrotnienie, zniekształcenia i logiczne paradoksy służą spotęgowaniu atmosfery groteski, paranoi zdewastowanego człowieczeństwa. W każdej z powieści można znaleźć dziesiątki przykładów świadomie kreowanych obrazów czystego absurdu. W *Calusach Lenina* we wsi Żywot śnieg pada w lecie (58–60). A sam pomysł, by opowiedzieć historię osnutą wokół idei zbudowania mauzoleum, w którym wystawi się kupione w Rosji zwłoki Lenina, w celu przekształcenia Żywotu w centrum turystyczne (40, 45), musi budzić szacunek dla nieograniczonej wyobraźni pisarza. Jednocześnie warto pamiętać, że w dużej mierze kształtowała ją estetyka okrucieństwa pochodząca z doświadczenia pisarza<sup>19</sup>. Dlatego Wielki Skok z jego masowym wytopem stali okazał się doskonałym impulsem artystycznym do zbudowania obrazu aberracji związanej z pomysłem władz, aby z jednego *mu* ziemi zebrać 1000 *jin* ziarna pszenicy (*Czteroksiąg*, 57, 67–69, 163),

<sup>18</sup> Obraz harmonijnej wspólnoty, jakim była wioska Żywot (*Shouhuo*) przed rewolucją kulturalną zawiera subtelną aluzję do idei utopijnej przestrzeni opisanej przez Tao Yuanminga (365–427) 陶淵明 w Źródle Brzoskwiniowego Kwiatu (桃花源记) (*Calusy Lenina*, 386).

<sup>19</sup> Wystarczy sięgnąć do literatury Yu Hua, Su Tonga, malarstwa „realizmu cynicznego” i „politycznego popu” Fang Lijuna 方力钧, Wang Guangyi 王广义, Yue Minjun 岳敏君, aby zrozumieć sedno estetyki okrucieństwa.



co doprowadziło do nawożenia krwią ziemi, rodzącej wielkie czerwone kłosy (208–209, 214). Równie niezwykły wydaje się motyw nagradzania za dobre wyniki czerwonymi kwiatkami z papieru i pięcioramiennymi gwiazdami, które w obliczu głodu stopniowo stają się źródłem poniżenia, manipulacji, kłamstwa, upodlenia i pełnej utraty godności mieszkańców obozu (*Czteroksiąg*, 87, 248–249, 227). W tej samej powieści butelka, wóz i słomkowy kapelusz turlają się pod górę dziwnego zbocza, gdzie Teolog wraz z Dzieckiem montują czerwoną gwiazdę ze świeżo wytopionej stali (148–149). Istotne miejsce wśród groteskowych scen zajmuje powieść *Dzień, w którym umarło słońce*, będąca otwartą alegorią zjawiska współczesnej dehumanizacji człowieka, pogrążonego we śnie. Wszechobecna w utworze metafora lunatykowania, genialnie wyrażająca istotę odwrotnego porządku, charakterystyczna dla metody realizmu groteskowego, od początku do końca spaja egzystencjalną myśl o zagubieniu człowieka. Jednocześnie pokazuje skłonność pisarza do tworzenia opozycyjnych dychotomii (por. obudzeni i lunatykujący).

Pośród ulubionych strategii narracyjnych i środków stylistycznych pisarza większość pochodzi jednak z realizmu magicznego. Poza wymienionymi wcześniej kluczowa pozostaje magiczność, wyrażona już w samym zamyśle *Kronik Eksplozji*. Fikcyjna historiografia wioski Eksplozja (炸裂) pióra Yana Lianke przedstawia wydarzenia kryjące się za cudami ekonomicznymi, które dzięki malwersacjom, sprzedajności i demoralizacji, doprowadziły małą Eksplozję do statusu megalopolis. Same zaś zdarzenia, pełne cudów, wymykają się wszelkiej logice: stary więź zakwitł kwiatem gruszy, rozsiewając zapach cedreli (133–134); persymona wydała mandarynki i pomarańcze w kolorze khaki (230), a grusza obrodziła jabłkami (214); kwiaty „perełkowca, zwykle kwitnące na biało, wydały kwiaty szarobrunatne” (460); z łążek jesiennych chryzantem wyrosły czerwone główki kwietniowych peonii (192); na wielkim ostrokrzewie pojawiły się drobne kwiaty bzu, rozsiewające zapach osmantusa (524). W tym magicznym świecie, sroki i wróble zaczęły nagle krakać niczym wrony (207), ze stalówki pióra starosty wystrzelił kwiat (293), zła myśl w umyśle burmistrza spowodowała, że wszystkie krzewy róż w ogrodzie zakwitły ogniem (509), a inne już róże wyrosły z puderek po makijażu, by szybko opaść „pozostawiając po sobie gnijące czarne zwłoki” (284)<sup>20</sup>.

Z powodu zacierania granic między tym, co racjonalne i mityczne, Yang Liu i Shouren Wang odczytują tę powieść jako „rodzaj nowoczesnej mitologii” (Liu i Wang 2021, 188). To zaś uznaje się za jeden z atrybutów realizmu magicznego, polegających na łączeniu „elementów fabuły jakby epickiej, mitycznej z czasami prawie sensacyjną akcją

<sup>20</sup> Taka sama magiczna zamiana występuje w powieści *Dzień, w którym umarło słońce*, „Wszystko zmieniło się diametralnie, jakby w kłosach pszenicy, nie wiedzieć czemu, wyrosły ziarenka piasku albo jakby z sadzonek ryżu wykiełkowała chwastnica” (209).

i ogromnie szczegółowym opisem pełnym zmysłowych wrażeń”<sup>21</sup> (Mroczkowska-Brand 2009, 57). W mojej interpretacji powieść ta jest także rodzajem sarkastycznej alegorii chińskiego cudu gospodarczego, zbudowanego na chciwości i ludzkiej krzywdzie. Wielką metaforą ludzkiego życia jest wspomniane już lunatykowanie, podczas którego odgrywa się złowieszczy teatr (*Dzień, w którym umarło słońce*, 38, 61, 55, 84, 115, 138, 167, 193, 274–275). W zdaniu „Lunatycy błąkają się po świecie jak duchy. Ci, którzy nie lunatykują, są jak przebudzeni bogowie” (138), kryje się nadzieja dla ludzi, która wciąż jest jednak pomijana w wielu innych alegorycznych obrazach. W *Calusach Lenia*, uwięzieni, upośledzeni Żywocianie – kontrolowani przez Pełniaków – symbolizują pozbawione praw społeczeństwo (371–444). W reakcji na ich opresyjną władzę „nie tylko świat wywrócił się do góry nogami”, lecz także „lato przeskoczyło wiosnę” (402). Równie oczywista wydaje się metafora konkursu przeciągania liny, która symbolizuje degradację *sacrum* w obliczu siły *profanum*, spowodowaną przez gloryfikację przemocy i usankcjonowanie szaleństwa rywalizacji (*Sutra serca*, 19–20, 366). W tej samej powieści Centrum Kształcenia Religijnego ogrywa podwójną rolę, fabularną i alegoryczną, prezentując karykaturalne oblicze współczesnej polityki wyznaniowej<sup>22</sup>. Biorąc pod uwagę te i wiele innych przykładów metaforyzacji i symbolizacji<sup>23</sup>, można stwierdzić, że omawiane powieści Yana mają tendencję do przedstawiania rozległych alegorycznych przypowieści o nowoczesnej i współczesnej chińskiej historii i społeczeństwie.

## PARA I METATEKSTUALNOŚĆ MITOREALIZMU

Jednym z ważniejszych elementów mitorealizmu Yan, wskazujących na jednoznaczne pokrewieństwo lub zapożyczenia z realizmu magicznego i groteskowego<sup>24</sup>, jest intertekstualność. Yan z ogromnym zapałem sięga też do tradycji metatekstowej, wprowadzając zasadę interakcyjności między czytelnikiem i autorem. Od początku prowadzi grę z odbiorcą, zmuszając go do uznania ambiwalencji samej opowieści. Pozornie

<sup>21</sup> Co ciekawe, Mroczkowska-Brand zdanie to formułuje przy okazji interpretacji *Stu lat samotności* Márqueza.

<sup>22</sup> Por. *Czteroksiąg* (464) „Buddyjskie, taoistyczne, muzułmańskie, protestanckie, katolickie, najświętsze pisma wszystkich pięciu religii leżały związane na równi z innymi odpadami jak boskie owoce wyrzucone do kosza”; także por. esej Joanny Krenz, *Sutra serca – przyczynek do egzegezy* (*Sutra serca*, 509).

<sup>23</sup> Przykładowo por. scena ukrzyżowania Dziecka (*Czteroksiąg*, 332); użycie wiosny jako symbolu nadziei po wielkim zimowym głodzie (317–318); wykorzystanie yin-yang do opisu ciąży (*Dzień, w którym umarło słońce*, 65); wprowadzenie zegara w roli wyznacznika cyklu (*Kroniki Eksplozji*, 246, 263).

<sup>24</sup> Więcej na temat tradycji metatekstualnej w realizmie magicznym zob. Bidermann, Gazda, i Hübner 2007, 14–16.

spójną linię fabularną wielokrotnie zakłócają metatekstualne wtrącenia samego autora, który pojawia się niespodziewanie jako jednoczesny uczestnik, świadek i twórca świata przedstawionego. W *Dniu, w którym umarło słońce* występuje jako rzeczywisty pisarz Yan Lianke, sąsiad głównego narratora(50) niejakiego Głupiego Niannian, który opowiada po kolei niesamowitą historię wielkiego lunatykowania, czyli tego, „co działo się przez noc i pół dnia” (11–12). Dzięki jego opowieści czytelnik od czasu do czasu spotyka samego Lianke, dowiaduje się kim był, jak mieszkał, co napisał i dlaczego lunatykował (69, 91, 104–105, 109, 126, 170, 219). A wszystko to Niannian zapowiada na początku w części *Tytułem wstępu; dajcie mi się wygadać*. Potem ujawnia wiele szczegółów na temat życia, wyglądu oraz męczarni twórczych pisarza. Odkrywa również jego sekrety pisarskie, mówiąc, że źródło inspiracji utworów Yana Lianke znajduje się w górach Balou: „To miasteczko i okoliczne wioski są dla niego jak bank dla złodziei. Jak spichlerz, z którego nigdy nie ubywa zapasów” (206–207). Pisarz występujący w roli postaci własnej opowieści (*Dzień, w którym umarło słońce*, 206, 219, 227–228) niejako buduje nową przestrzeń metatekstualnej komunikacji między autorem, czytelnikiem i tekstem, co według Ronalda Torrance’a stało się nowym sposobem negocjacji z chińską cenzurą (2022, abstract).

Warto zaznaczyć, że prawie wszystkie wstępy i posłowania w powieściach Yana to parateksty, w których autor umieszcza swoje krytycznoliterackie rozważania, np. „Chiny i literatura chińska wobec mitorealizmu” (*Kroniki Eksplozji*, 5–12) oraz „W poszukiwaniu realizmu transcendentalnego (*postscriptum*)” (*Cahusy Lenina*, 519–522), albo opisuje historię powstania i edycji swej książki, np. „Uwagi wstępne” w *Kroniki Eksplozji*, 13–18. Nie tylko pola kulturowych odniesień są tam rozległe, ale także korzystanie z różnorodnych form gatunkowych wyjątkowo swobodne. Poza komentarzami, przypisami, indeksowaniem postaci, opisem bibliologicznym, w utworach Yana Lianke pojawiają się liczne aluzje, parafrazy i odwołania do chińskiej tradycji.

W *Sishu* pisarz nawiązuje do konfucjańskiego czteroksięgu, budując powieść złożoną z czterech manuskryptów. Trzon narracyjny stanowią „Niebiańskie dziecko” i „Pradawne rzeczysko”. Pierwszy z nich to anonimowy rękopis, wzorowany na stylu biblijnym, z Dzieckiem w roli głównej. Opowiada się w nim historię obozu pracy, w formie otwartej alegorii. „Pradawne rzeczysko”, spisane w formie pamiętnika, głównie autora, odnosi się do wydarzeń w obozie pracy. Trzeci tekst, „Księga złoczyńców”, sporządzony przez Autora dla Dziecka, zawiera tajne raporty na temat przestępców w obozie. Razem trzy manuskrypty tworzą formę kolażu, przenikając się i uzupełniając, obrazują katastrofalne czasy obozów pracy w okresie Wielkiego Skoku. Całość zamyka filozoficzna refleksja na temat boskiej kary i ludzkiej reakcji – „Nowy mit Syzyfa”, która *de facto* jest przedmową do filozoficznego rękopisu „Nowy mit o Syzyfie”, zamieszczonego w *Sishu*. Tekst ten stanowi rodzaj lustra, w którym przegląda się wewnętrzna rzeczywistość ujawniona

w czterech manuskryptach. „Nowy mit o Syzyfie”, podobnie jak „Ewolucja terytorialna” (*Kroniki Eksplozji*, 19–21), to przykład tekstów drugiego stopnia, nazywanego przez Gérarda Genette’a hipertekstami, będącymi przekształceniami, imitacją lub pastiszem jakiegoś wcześniejszego tekstu, tutaj mitu lub zapisków historycznych.

Paratekstualne bogactwo powieści Yana potwierdzają tezę głoszoną przez Julię Kristevę, Gérarda Genette i Teresę Cieślukowską, że w intertekstualnej perspektywie „każdy tekst składa się z innych tekstów” (Cieślukowska 1995, 194). Za sprawą polifonii gatunkowej struktura utworów Yana Lianke często budzi zarówno podziw, jak i konfuze czytelnika. Przykładem jest tu ostatnia, przetłumaczona na język polski, książka *Sutra serca*. Podwójność świata, typowa dla poetyki realizmu groteskowego, pełni w niej podwójną rolę, występując zarazem jako nośnik fabularny, jak i strukturalny. Wspomniany wcześniej świat, sportretowany w formie historii jednego roku w Centrum Kształcenia Religijnego, który zaludniają mniszki Yuhui i Yahui, taoista Gu Mingzheng, dyrektor Gong, Bezimienny oraz reprezentanci czterech religii, przenika świat bogów – Buddy, Jezusa, Mahometa i Laozi. Bogowie uczestniczą w zdarzeniach „drugiej rzeczywistości” (por. scena wiszącego na krzyżu Jezusa w obecności Dao, Buddy i Maryi, 5) lub pojawiają się dzięki trawestacjom świętych tekstów (np. samej *Sutry serca* – *Mhapradznicparamity Sutry*, 7–8). W warstwie tekstualnej ten na poły magiczny świat uzupełnia paratekstualna opowieść imitująca mit o niespełnionej miłości między Bodhisatwą Guanyin i Laozi, przedstawiona w formie wycinanek wykonanych przez młodą mniszkę buddyjską, Liu Yahui. Według Joanny Krenz, tłumaczki *Sutry serca*, owa historia, „stanowi zmityzowany odpowiednik relacji bohaterki [Liu Yahui] z młodym taoistą Gu Mingzhengiem” (*Sutra serca*, 499). Eseistyczny tekst Krenz, *Sutra serca* –  *przyczynek do egzegezy*, umieszczony na końcu powieści, poprzedza odautorska eksplikacja Yana Lianke (rozdział „Spotkanie światów”), który wyjaśnia, że „*Sutra serca* jest swobodną opowieścią, historią o spotkaniu i wzajemnym przyglądaniu się sobie świata bogów i świata ludzi” (491). Oba parateksty pełnią funkcję dodatkowego instrumentu ułatwiającego interpretację tego polifonicznego dzieła.

Intertekstualne eksperymenty *xungenu* czy Mo Yana, zwłaszcza w *Krainie wódki*, nikią przy ekscentrycznych pomysłach Yana, które stanowią przyczynek do dalszych badań na temat aluzyjności, stylizacji, parodii, pastiszu i naśladowania form we współczesnej literaturze chińskiej. O wyjątkowej wartości mitorealistycznej prozy narracyjnej Yana Lianke świadczy metaforyzacja języka, której obfitość oraz wirtuozeria nie mają sobie równych w najnowszej literaturze chińskojęzycznej. Dzięki niej obraz świata przedstawionego uzyskuje niezwykłą plastyczność, sensualność i witalność. Poetycki walor większości porównań (przekładanych w trybie „jak”, „jakby”, „podobnie jak”) pobudza najwyższe rejestry wyobraźni czytelniczej. Pisarz z pełną premedytacją twórczą próbuje wywołać wrażenie holistycznej przestrzeni, w której kwiaty, drzewa, trawy i ptaki

odbijają niczym w sieci Indry ludzkie emocje i wydarzenia. Synchroniczność świata ludzi i natury jest obecna wszędzie. Widok słownika wytatuowanego na plecach Zhuyin autor przyrównuje do książki, z której niczym fasolki wysypują się znaki, „Za przebiegającą dziewczyną [Zhu Yin] podążyły gołębie, pawie, wilgi, łabędzie, dzikie gęsi i jaskółki, dziobiąc fasolki i znaki wypadające z wytatuowanego słownika” (*Kroniki Eksplozji*, 502). Książka pojawia się w podobnej roli w powieści *Dzień, w którym umarło słońce*, „Jego oblicze w jednej chwili zmieniło się w książkę, której nikt nie jest w stanie pojąć” (213).

Charakterystyczne dla Yana tropy i techniki opisowe Xie Haiyan (2023, 130) odnajduje w stylu *baimao*<sup>25</sup> (dosł. biały opis), stosowanym w tradycyjnej prozie narracyjnej. Lu Xun cenil go za prostotę, klarowność i rodzaj obiektywizmu. Zresztą sam Yan Lianke przyznał w jednym ze swoich wywiadów, że w powieści *Sen wioski Ding* posłużył się dawną techniką *baimao*. Niezależnie od tego, czy pisarz zastosował ją także w innych utworach, trzeba stwierdzić, że mitorealistyczny arsenał środków stylistycznych obejmujący metafory, synestezje, animizacje i hiperbole jest niezwykle bogaty. Wszystkie one pojawiają się również w utworach realizmu magicznego, o czym była już wcześniej mowa. Wśród mitorealistycznych tropów niewątpliwie dominuje antropomorfizacja. Yan zasypuje czytelnika mnogością figur przypisujących zjawiskom, roślinom i zwierzętom cechy ludzkie. W krainie poezji *Kroniki Eksplozji* słońce zaludnia prawdziwie groteskowy świat: „Zmęczone słońce powłóczyło promieniami, powoli wędrując za horyzont” (127); „Zmierch wędrował już boso po górskiej okolicy” (109); „Wybuch rozerwał chylące się ku zachodowi słońce, zamieniając je w kałuże krwi, która rozlała się po całym niebie. Drzewa poczerniały jak krwawe kwiaty, poczerniał nawet świergot ptaków” (272); „Słoneczny blask mości się na pościeli, ponętne uśmiechy łaskoczą wzrok” (251)<sup>26</sup>.

Z kolei motyw lunatykowania w powieści *Dzień, w którym umarło słońce* potęguje tajemniczą aurę pełną niekonwencjonalnych i błyskotliwych skojarzeń godnych mistrzowskiej poezji, np. „Noc opływała nas jak woda w jeziorze” (242); „Ptaki umarły w mózgu nocy” (263); „Z przedpól snu wróciłem na łono jawy” (268); „Z hukiem zapadła ciemność” (290).

Ozdobą sztuki słowa Yana Lianke są niewątpliwie synestezje, oddziałujące na sferę zmysłów. Pisarz kreuje postacie, które w osobliwy sposób odczuwają przestrzeń, dotykając jej, wsłuchując się w nią i czując jej zapach. Oto niewidoma Tonghua „ułyszała

<sup>25</sup> Termin został zapożyczony z techniki malarskiej zwanej *baimao* 白猫, oznaczającej prosty rysunek przypominający szkic wykonany przy użyciu pędzla i tuszu, pozbawiony detali i zdobień. Styl *baimao* stosowano w klasycznych powieściach chińskich, np. w *Dziejach trzech królestw*, w której pomija się opis tła na rzecz tematu i postaci. <https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BD%E6%8F%8F/13987386>.

<sup>26</sup> W tym miejscu szczególne słowa uznania za wspaniałe przekłady należą się Joannie Krenz oraz Katarzynie Sarek, którym czytelnik m.in. zawdzięcza oddanie całego arcyzmu języka powieści Yana Lianke.

smoliście czarne okrzyki ludzi, usłyszała krwistoczerwone wybuchy śmiechu, usłyszała czarno-białe gromkie brawa wirujące nad głowami tłumu [...]. Słyszała spojrzenia siostr” (*Calusy Lenina*, 115, 118). Z kolei w *Dniu, w którym umarło słońce* narrator Niannian, relacjonując wydarzenia w części *Geng 2*, powiada: „zapach ten zawisł mi u nosa [...] ten mroźny zapach wytłoczony był w dużej mierze z ludzkich serc” (99); dalej zaś pisze, „Tata i ja wyszliśmy z sołtysowego snu [...]. We wszystkich zakamarkach zaszyte były kroki i szepty” (176); „Zapach niepokoju cały czas unosił się nad ziemią” (263).

W ostatnich powieściach Yana Lianke wiele jest artystycznej determinacji i obsesyjnej chęci dotarcia do sedna nieopisywalnej rzeczywistości. Ale ona wciąż pozostaje śladem bolesnych doświadczeń przeszłości. W malarskiej wyobraźni, w której kolor odgrywa ogromną rolę<sup>27</sup>, czerwień zalewa cały świat przedstawiony. Sam początek drugiego tomu *Snu wioski Ding* przynosi czytelnika w krainę malowaną czerwienią:

Równina wschodniego Henanu w świetle zachodzącego słońca okrywa się szkarłatem. Niebo i ziemia stają się skąpane we krwi. Wszędzie rozpościera się czerwień. Jesienny zmierzch ma odcień czerwieni, czerwień ma odcień jesiennego zmierzchu (11).

Wydaje się, że w bogatej paletce barw kolorysty i pisarza żadna nie dorównuje czerwieni, która jak stempel ludowych Chin pojawia się w jego powieściach w dziesiątkach odsłon: „Zobaczyła w bramie z czerwonej siatki czyjaś sylwetkę. Postać przefrunęła przez furtkę nad trybuną niczym czerwony wiatr” (*Sutra serca*, 182)<sup>28</sup>; „Dziecko siedział na łóżku jak figura z wosku. Siedział na samym środku. Czerwone kwiaty, czerwone gwiazdy, czerwone dyplomy i ostatni nabytek – czerwone lampiony – zwisały z głowy i nóg łóżka. [...] Pokój, tak jak cały świat, był cały w czerwieni” (*Czteroksiąg*, 313); „Dziecko niósł pszenicę na plecach – pakunek trzy razy owinięty w czerwony jedwab – szedł drogą przed siebie. Zawiniątko jak czerwona kula ognia z każdym krokiem podskakiwało na jego plecach” (316).

Z większości analiz, komentarzy i samej lektury powieści Yan Lianke wyłania się wielopłaszczyznowy obraz mitorealizmu, który w ewolucyjnym procesie rozwoju współczesnej literatury chińskiej najpełniej realizuje postulat zerwania z klasycznym realizmem. Spokrewniony z realizmem magicznym i groteskowym, wykracza poza ich granice poetologiczne, ponieważ z założenia poszukuje istoty rzeczywistości chińskiej

<sup>27</sup> Jeden z wielu przykładów czytelnik znajdzie w *Czteroksięgu* „Zasadowa biaława ziemia deptana przez tłumy ludzi [...] stawała się czarna, a w blasku zachodzącego słońca – brązowa z mocnym szarawym akcentem. Oświetlone płomieniami pieców ziemia i twarze ludzi nabrały jasnożółtawofioletowego odcienia, z tłumu wyróżniała się jedynie twarz Pianistki. Miała na sobie nieskazitelnie czystą czerwoną kurtkę, a na szyi szary wełniany szalik” (69); „księżyc zmienił kolor z szarobiałego na lodowato niebieski” (269).

<sup>28</sup> W finałowych scenach wiodącej narracji *Sutry serca* odfruwają także bogowie (484).

w pokładach wewnętrznej prawdy. Ona zaś zdaje się skrywać w duszy artysty, która widzi świat ukryty poza horyzontem rozumu.

## BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. Andrzej Goreń, Anna Goreń, Stanisław Balbus. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bidermann, Johann, Grzegorz Gazda, i Irena Hübner (red.). 2007. *Realizm magiczny. Teorie i realizacje artystyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Campbell, Joseph. 2004. *Mityczny obraz*. Tłum. Artur Przybysławski, Tomasz Sieczkowski. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Cantrill, Aoife. 2021. „Neither Fact nor Fiction: Endnotes, Mythorealism and Reading ‘Inner Truth’ in Yan Lianke’s *Lenin’s Kisses* (Shouhuo)”. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 47, nr 2: 123–147. [https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202109\\_47\(2\)0006](https://doi.org/10.6240/concentric.lit.202109_47(2)0006).
- Cassirer, Ernst. 2004. *Symbol i język*. Tłum. Bolesław Andrzejewski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Zarządzania i Administracji.
- Chanady, Amaryll B. 1986. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland.
- Chén, Límíng 陈黎明. 2008. *Mohuan xiànsizhuyi yǔ xīnshíqī Zhōngguó xiǎoshuō* 魔幻现实主义与新时期中国小说 [Realizm magiczny a chińska powieść Nowego Okresu]. Hebei daxuechubanshe.
- Chen, Xiaoming 陈晓明. 2016. „Geiyu benzhi yu shenshi: shilun Yan Lianke de wanqiang zhuyi” 给予本质与神实：试论阎连科的顽强主义 [Poszukiwanie esencji i jej związek z mitem oraz rzeczywistością: o determinacji Yana Lianke]. *Views on Art* 2, 42–54.
- Cieślakowska, Teresa. 1995. *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa–Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Eliade, Mircea. 1998. *Obrazy i symbole: szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*. Tłum. Magda Rodak, Paweł Rodak. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Faris, Wendy B. 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Faris, Wendy B. 2005. „Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction”. W: *Magical Realism. Theory, History, Community*, red. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, 163–190. Durham: Duke University Press.
- Genette, Gérard. 1990. *Die Einführung in den Architext*. Stuttgart: Legueil.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Tłum. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard. 2014. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki. wyd. 2. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Gupta Suman. 2008. „Li Rui, Mo Yan, Yan Lianke and Lin Bai: Four Contemporary Chinese Writers Interviewed”. Tłum. Xiao Cheng. *Wasafiri* 23, nr 3: 33–35. <https://doi.org/10.1080/02690050802205233>.
- Kasarełło, Lidia. 2000. *Totemy życia. Chińska literatura poszukiwania korzeni*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.

- Kasarełło, Lidia. 2001. *Grotesker Realismus und Karnevalisierung der xungen-Literatur*. W: *China in seiner biographischen Dimensionen*. red. Christina Neder, Heiner Roetz, Ines S. Schilling, 288–302. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Kasarełło, Lidia. 2011. *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Krenz, Joanna. 2023. „Sutra serca – przyczynek do egzegezy” posłowie do *Sutra serca* Yana Lianke, 497–512. Tłum. Joanna Krenz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kruczała, Zbigniew. 2021.01.08. „Lianke, Kafka i Márquez w mitorealisticznym zawikłaniu”. *Monitor*, <https://www.monitorlocalnews.com/lianke-kafka-i-marquez-w-mitorealisticznym-zawiklaniu>.
- Liu, Ashley. 2022. „Mythorealism, the Absurd, and Existential Despair in Yan Lianke’s Memoir and Fiction”. W: *The Routledge Companion to Yan Lianke*, red. Riccardo Moratto, Howard Yuen Fung Choy, 28–36. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003144564-4>.
- Liu, Yang, i Shouren Wang. 2021. „Mythology, History, and Reality: Mythorealism in Yan Lianke’s The Explosion Chronicles”. *Orbis Litterarum* 76, nr 4: 180–190. <https://doi.org/10.1111/oli.12299>.
- Markiewicz, Henryk. 1996. *Literatura jako produkcja i ideologia, poststrukturalizm, badania intertekstualne, problemy syntezy historycznoliterackiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Márquez, Gabriel Garcia. 1996. *Sto lat samotności*. Tłum. Grażyna Grudzińska, Kalina Wojciechowska. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Moratto, Riccardo, i Howard Yuen Fung Choy (red.). 2022. *The Routledge Companion to Yan Lianke*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003144564>.
- Mroczkowska-Brand, Katarzyna. 2009. *Przecucia innego porządku, mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Skoczyński, Adrian. 2022.06.16. „Bardzo dobra książka o bardzo złym chińskim śnie”. *Nowy napis. Kwartalnik kulturalny*. <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-156/artykul/bardzo-dobra-ksiazka-o-bardzo-zlym-chińskim-snie>.
- Song, Weijie. 2016. „Yan Lianke’s Mythorealist Representation of the Country and the City”. *Modern Fiction Studies* 62, nr 4: 644–658. <https://doi.org/10.1353/mfs.2016.0057>.
- Torrance, Ronald. 2022. „Paratextual Encounters in Yan Lianke’s Fictional Worlds. Reading Between the Lines”. W: *The Routledge Companion to Yan Lianke*, red. Riccardo Moratto, Howard Yuen Fung Choy, 321–338. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003144564-25>.
- Wang, David Der-wei 王德威. 2015. „Geming shidai de ai yu si: lun Yan Lianke de xiaoshuo” 革命时代的爱与死: 论阎连科的小说 [Miłość i śmierć w czasach rewolucji: o prozie narracyjnej Yan Lianke]. W: *Yan Lianke yanjiu* 阎连科研究, red. 方志红, 179–182. Zhengzhou: Henan University Press.
- Weger, Raffael. 2022. „Magical Realism, Mythorealism, and the Representation of History in the Works of Yan Lianke”. W: *The Routledge Companion to Yan Lianke*, red. Riccardo Moratto, Howard Yuen Fung Choy, 37–48. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003144564-5>.
- Xie, Haiyan. 2022. „Interpreting Mythorealism: Disenchanted Shijing and Spiritual Crisis in Yan Lianke’s *Ballad, Hymn, Ode*”. *Modern Chinese Literature and Culture* 34, nr 1. <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/mclc.2022.0004?role=tab#title-container>.
- Xie, Haiyan. 2023. *Ideology and Form in Yan Lianke’s Fiction. Mythorealism as Method*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003348726>.
- Yan, Lianke 阎连科. 2004. Shouhuo 受活. Shouhuo. Yan Lianke - wanjie 受活\_阎连科(完结 (101) [Całusy Lenina, zakończenie], [https://www.52shuwu.net/wenxue/32255\\_100.html](https://www.52shuwu.net/wenxue/32255_100.html), [dostęp 19.12.2003].



- Yan, Lianke 阎连科. 2013. *Yan Lianke wenlun* 阎连科文论 [Eseje Yana Lianke o literaturze]. Kunming: Yunnan renmin chubanshe.
- Yan, Lianke 阎连科. 2021. *Faxian xiaoshuo quanwen* 发现小说全文 [Odkrywanie prozy narracyjnej – cały tekst] (更新时间: 13.02.2021), <http://m.ttewen.com/cw/1/1613217325/451344.html>, [dostęp: 15.12.2023]; [https://docenti.unimc.it/selusi.ambrogio/teaching/2018/19323/files/yan-lianke/at\\_download/file](https://docenti.unimc.it/selusi.ambrogio/teaching/2018/19323/files/yan-lianke/at_download/file) [dostęp: 9.09.2024].
- Yan, Lianke. 2013.12.10. „Bookforum Talks with Yan Lianke” wywiad przeprowadził Robert Siegel. Bookforum. [https://www.bookforum.com/interviews/\\_bookforum\\_talks-with-yan-lianke-12668](https://www.bookforum.com/interviews/_bookforum_talks-with-yan-lianke-12668).
- Yan, Lianke. 2014.11.26. *China and Literature in Spiritual Realism*. IAS Program on Chinese Creative Writing. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YARj8Mw2ISg> [dostęp: 1.02.2004].
- Yan, Lianke. 2019a. *Kroniki Eksplozji*. Tłum. Joanna Krenz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Yan, Lianke. 2019b. *Sen wioski Ding*. Tłum. Joanna Krenz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Yan, Lianke. 2020a. *Czteroksiąg*. Tłum. Katarzyna Sarek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Yan, Lianke. 2020b. *Calusy Lenina*. Tłum. Katarzyna Sarek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Yan, Lianke. 2022. *Dzień, w którym umarło słońce*. Tłum. Joanna Krenz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Yan, Lianke. 2023. *Sutra Serca*. Tłum. Joanna Krenz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

MITOREALIZM 神现实主义 YANA LIANKE 阎连科.  
W KRĘGU REALIZMU MAGICZNEGO, GROTESKOWEGO  
I WEWNĘTRZNEJ PRAWDY O CHIŃSKIEJ RZECZYWISTOŚCI

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony próbie definicji oraz analizie wiązań i cech dystynktywnych mitorealizmu – chińskiego konceptu literaturoznawczego zaproponowanego przez Yana Lianke (ur. 1958). Lianke występuje w artykule w podwójnej roli, raz jako twórca wielu wybitnych powieści współczesnych – w tym sześciu przełożonych w latach 2019–2023 na język polski (*Sen wioski Ding*, *Kroniki Eksplozji*, *Czteroksiąg*, *Calusy Lenina*, *Dzień w którym umarło słońce*, *Sutra serca*); dwa – jako autor pogłębionej refleksji na temat odmian realizmu i kazuálności w literaturze (książka *Faxian xiaoshuo*). Rozważania Yan Lianke służą jako punkt wyjścia, a zarazem jako kontekst umożliwiający usytuowanie zjawiska mitorealizmu w historii literatury chińskiej zarówno w dawnej tradycji powieściowej, w opowiadaniach Lu Xuna, jak i przede wszystkim literaturze Nowego Okresu (głównie *xungen wenxue* i Mo Yana). Analiza sześciu powieści pokazuje, że mitorealizm jest rodzajem wehikułu artystycznego, który pozwala na odsłonięcie wewnętrznej prawdy o absurdalnej i chaotycznej rzeczywistości współczesnych Chin. Ponieważ jest to prawda skrywana przed rozumowym rozpoznaniem „wewnętrznej przyczynowości”, w dalszej części artykułu poszukuje się znajomych modeli i strategii literackich, aby wyjaśnić złożoność mitorealizmu Yana. W tym celu najpierw omawia się podobieństwa i różnice między mitorealizmem i najbardziej zbliżonymi do niego realizmem magicznym i groteskowym, a potem – w części poświęconej para- i metatekstualności oraz strategiom narracyjnym i językowym – przytacza przykłady obecności elementów realizmu magicznego i groteskowego w mitorealistycznej powieści Yana. Interpretacyjne eksplikacje sześciu powieści, bogato ilustrowane przykładami poprzedza obszerny fragment na temat niejednoznaczności i roli autocenzury w omawianej kreacji Yana Lianke, który wykorzystuje aluzję, magię, groteskę, absurd i tryb alegoryczny do uporania się z traumą przeszłości oraz krytyką współczesnej rzeczywistości chińskiej.

**Słowa kluczowe:** Yan Lianke; mitorealizm; realizm magiczny; realizm groteskowy; para i metatekstualność; strategie narracyjne i językowe; autocenzura

MYTHOREALISM 神现实主义 OF YAN LIANKE 阎连科.  
IN THE REALM OF MAGICAL REALISM, GROTESQUE REALISM  
AND THE INNER TRUTH OF CHINESE REALITY

Summary

This research paper is entirely devoted to the attempt to define and analyze the essence and distinctive features of a Chinese literary concept proposed by Yan Lianke (1958). He himself appears in the article in a dual role, once as the creator of many outstanding contemporary novels – including six translated into Polish between 2019 and 2023 (*Dream of Ding Village*, *The Explosion Chronicles*, *The Four Books*, *Lenin's Kisses*, *The Day the Sun Died*, *Heart Sutra*) – and twice as the author of in-depth reflections on variations of realism and causality in literature (the book *Faxian xiaoshuo*). Yan Lianke's considerations serve as a starting point and at the same time as a context for placing the phenomenon of mythorealism in the history of Chinese literature, both in the old novelistic tradition, in the stories of Lu Xun, and above all in the literature of the New Period (mainly *xungen wenxue* and Mo Yan). The analysis of the six novels shows that mythorealism is a kind of artistic vehicle that allows for the unveiling of “the inner truth” about the absurd and chaotic reality of contemporary China. Since this truth is concealed from rational recognition of “inner causality,” the later part of the article seeks familiar literary models and strategies to explain the complexity of Yan's mythorealism. To this end, similarities and differences between mythorealism and its closest counterparts, magical realism and grotesque realism, are first discussed, followed by a section dedicated to para and meta-textuality as well as narrative and linguistic strategies, citing examples of the presence of elements of magical or grotesque realism in Yan's mythorealistic novels. Interpretative explanations of the six novels, richly illustrated with examples, precede an extensive section on the ambiguity and role of self-censorship in Yan Lianke's mythorealistic creation, which uses allusion, magic, grotesque, absurdity, and allegorical mode to deal with the trauma of the past and critique contemporary Chinese reality.

**Keywords:** Yan Lianke; mythorealism; magical realism; grotesque realism; paratextuality; metatextuality; narrative and linguistic strategies; self-censorship