



MONIKA GROTEK

 <https://orcid.org/0000-0002-6846-2784>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Instytut Językoznawstwa

## Міжкультурова недослівність пташої символіки в повісті Мо Яня *Obfite piersi, pełne biodra*

Межкультурная небуквальность  
птичьей символики в романе  
*Большая грудь, широкий зад* Мо Яня

### Абстракт

В статье роман Мо Яня *Большая грудь, широкий зад* представлен как текст, требующий от западной аудитории того, что Ролан Барт определяет как «образцовое чтение». В произведении, представленный мир которого укоренен в восточном философском мировоззрении, особая роль отведена птицам. Из-за своей важности уникальная птичья символика в работах Мо Яня – иногда обманчиво похожа на то, что западному читателю может показаться знакомым, но на самом деле совершенно другая – побуждает к внимательному прочтению. Исходя из этого, автор статьи пытается рассмотреть роль гибридных птице-человеческих персонажей в повествовании Мо Яня, чтобы подчеркнуть значение удивительных переходов: в романе птицы и люди – формы существования, плавно перетекающие друг в друга, и таким образом они служат толчком к задаванию этических вопросов. Семиотическое богатство птичьей символики в романе Мо Яня особенно про-

Intercultural Non-literality  
of the Bird Symbolics in Mo Yan's  
*Big Breasts and Wide Hips*

### Abstract

The article presents Mo Yan's novel *Big Breasts and Wide Hips* as a text requiring from the Western audience what Roland Barthes defines as “exemplary reading”. In the novel, whose presented world is rooted in the Eastern philosophical order, a particular role is reserved for birds. Owing to its importance, the unique bird symbolism of Mo Yan's work – sometimes deceptively similar to what Western readers might find familiar, yet, in fact, profoundly different – invites close reading. On this assumption, the author of the article attempts to highlight the role of hybrid bird-human characters in Mo Yan's narrative in order to emphasize the significance of surprising transitions: in the novel, birds and people are forms of existence that smoothly flow into each other, and thus legitimize questions of ethical nature. The semiotic richness of the bird symbolism in Mo Yan's novel emerges with particular energy in the context of cross-cultural analyses: both those concerning the coexistence of various cultural discourses in the fabric of the text itself,

является в контексте кросс-культурного анализа: как в отношении сосуществования различных культурных дискурсов в ткани самого текста, так и в отношении культурных корней предубеждений исследователя.

**Ключевые слова:** Мо Янь, образцовое чтение, птичья символика, китайская мифология, западные парадигмы

and those sensitive to the cultural roots of the researcher's preconceptions.

**Keywords:** Mo Yan, exemplary reading, bird symbolics, Chinese mythology, western paradigms

Są dwa sposoby czytania: pierwszy zmierza wprost do powikłań anegdoty, zakłada ciągłość tekstu i nie uwzględnia zabaw z językiem (gdy czytam Juliusza Verne'a, robię to szybko, zatracam się w dyskursie, choć mojej lekturze nie grozi żaden słowny *obsuw* – w tym sensie, jakie to słowo miewa w speleologii); druga lektura niczego nie pomija; rozważa, lgnie do tekstu, czyta, by tak rzec, przykładnie i w uniesieniu, i w każdym momencie widzi w tekście rozdzielający języki asyndeton – a nie anegdotę; nie interesuje jej (logiczna) ekstensja, rozwijanie kolejnych prawd, lecz nawarstwianie się znaczenia; jak przy grze w łapki podniecenie bierze się tu nie z ciągłego przyspieszania, lecz z narastającego zamieszania (to wertrykalność języka i jego destrukcji): kiedy każda dłoń unosi się nad inną dłońią (a nie kolejno uderza *po* drugiej), powstaje luka i znika podmiot gry – podmiot tekstu. Otóż paradoksalnie (bo powszechnie uważa się, że wystarczy *być zaganianym*, żeby się nie nudzić), ta druga lektura, przykładna w etymologicznym sensie tego słowa, odpowiada tekstowi współczesnemu, tekstowi-granicy<sup>1</sup>.

*Obfite piersi, pełne biodra* to powieść, której nie powinno się czytać szybko – i nie jest to wyłącznie kwestia wyboru sposobu lektury. Istnieją teksty, których nie da się czytać inaczej niż „przykładnie”, ponieważ każdy inny wybór grozi „obsuwem”. Wydana w 1996 roku w Chinach i przetłumaczona na język polski w roku 2007 książka chińskiego noblisty Guana Moye, podpisującego się pseudonimem Mo Yan („ten, który nie mówi”), stanowi wyzwanie dla czytelnika zachodniego nie dlatego, że jest „tekstem współczesnym”, lecz dlatego, że nie mieści się w konceptualnej siatce odniesień kultury judeochrześcijańskiej. Od pierwszych akapitów powieść nie pozostawia odbiorcy z Zachodu wątpliwości, że aby docenić „ciągłość” tekstu zakorzenionego w metafizyce Wschodu, będzie musiał podjąć próbę odstąpienia od znanych mu paradygmatów i lekturowych przyzwyczajień.

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 19–20.

Z pozoru wyzwanie nie wydaje się szczególnie poważne – gdyż Europę i Amerykę myśl Wschodu fascynuje już od połowy XIX wieku, a w ostatnich dziesięcioleciach na całym Zachodzie prężnie rozwijają się ośrodki medytacyjne i klasztory różnych wschodnich wyznań, a także poszerzają się zasoby świętych pism Wschodu w językach europejskich. Można byłoby zatem przyjąć, że przestawienie się na budyjskie, taoistyczne czy animistyczne tory myślenia nie powinno wykształconemu odbiorcy sprawić istotniejszego kłopotu. W praktyce jednak okazuje się, że zakładana przez wydawców (i tłumaczkę) powieści czytelnicza świadomość różnic kulturowych często nie wykracza poza sferę teorii. Pojawia się więc wynikająca z przemian kulturowych, polegających na przenikaniu się wpływów wschodnich i zachodnich, potrzeba poznania oraz zrozumienia różnic – i podobieństw – w postrzeganiu świata. To zaś, w połączeniu z „niedosłownością”, będącą według Doroty Brzozowskiej jedną z najważniejszych cech charakteryzujących kulturę chińską w opozycji do kultury Zachodu, powoduje, że tym, co w powieści Mo Yana wydaje się najważniejsze, jest jej potencjał unaoczniania czytelnikowi istoty kultury chińskiej – kultury pełnej nieokreśloności, niedosłownej, dopuszczającej wielość punktów widzenia w logice, zakładającej konfucjański nakaz hierarchiczności i zasadę zachowania harmonii, promującej holistyczny zamiast analitycznego styl myślenia, negującej dualizm i zalecającej powstrzymanie się od sądów absolutnych oraz postrzegającej rzeczywistość jako pozostającą w trakcie ciągłych przemian<sup>2</sup>. Dlatego też lektura tekstu „przykładna”, zorientowana na „uniesienie” płynące z doświadczenia „narastającego zamieszania”, z liminalności tekstu-granicy, pozwala poszukującemu odbiorcy zatopić się w „przyjemności/rozkoszy tekstu”<sup>3</sup>, zespolić się z nim, a przez to wejść, nie tylko intelektualnie, w świat zbudowany na odmiennych od judeochrześcijańskich zasadach.

Istotny problem w „przykładnej” lekturze tekstu może stanowić fakt, że w przypadku dzieł w języku chińskim – hermetycznym dla większości odbiorców zachodnich – czytelnik będzie zdany na interakcję z przekładem<sup>4</sup>. M. Thomas Inge w artykule o postrzeganiu dzieł Mo Yana na Zachodzie twierdzi, że należy być świadomym, iż nawet w bardzo dobrym tłumaczeniu (a za takie uważa przekłady prozy Mo Yana na język angielski autorstwa Howarda Goldblatta<sup>5</sup>) nieuchronnie zatracą

<sup>2</sup> Dorota Brzozowska, „Niedosłowność w kulturze chińskiej”, w *Niedosłowność w języku*, red. Marcin Odelski et al. (Kraków: Tertium, 2016), 23.

<sup>3</sup> Barthes, *Przyjemność tekstu*, 8.

<sup>4</sup> O przekładzie literatury chińskiej na język polski por. Ewa Paśnik, „Tłumaczenia chińskiego piśmiennictwa na język polski w ujęciu historycznym w świetle teorii przekładu”, *Azja-Pacyfik*, nr 16 (2013): 111–131, <https://doi.org/10.15804/ap201307>.

<sup>5</sup> Przekład *Obfitych piersi, szerokich bioder* oraz innych powieści Mo Yana na język angielski przez Howarda Goldblatta bywa również oceniany krytycznie przez niektórych badaczy, na przykład Yongmei Jiang czy Guoqianga Qiao. Autorzy ci przypisują tłumaczowi postawę neokolonialną, skupioną na dbałości o odbiorcę zachodniego, zainteresowanego bardziej polityczno-społeczną i fabularną niż językowo-artystyczną warstwą chińskiej prozy, przez co fragmenty tekstu oryginału są skracane,

się wiele cech tekstu oryginału składających się na swoisty język pisarza. Należą do nich: specyficzny rytm języka oryginału, nieprzekładalne na język docelowy denotacje, konotacje, idiomy, związki frazeologiczne czy też symbole kulturowe, które tworzą szczególne figury stylistyczne<sup>6</sup>. „Przykładna” lektura pozwala wyczuć pod powierzchnią gładko toczącej się fabuły dobrego przekładu drobne ziarna niepokoju zasiane przez czającą się w niektórych sformułowaniach odmienność kulturową tekstu poruszającego skądinąd uniwersalne tematy.

*Obfite piersi, szerokie biodra* to epicka opowieść o ludzkiej kondycji, której tło stanowi burzliwa historia dwudziestowiecznych Chin, naznaczona traumą wojen, konfliktów wewnętrznych oraz rewolucyjnych przemian społeczno-obyczajowych (powstanie bokserów, upadek dynastii Qing, wojna chińsko-japońska, konflikt Kuomintangu z komunistami, rewolucja kulturalna, transformacje Chin maoistowskich). Wydarzenia historyczne oraz zmieniająca się chińska obyczajowość ukazane są w powieści przez pryzmat trwającego 95 lat życia mieszkanki wsi w północno-wschodniej części regionu Gāomì w prowincji Shandong, z którego pochodzi sam pisarz.

Bohaterka, Shangguan Lushi Xuan'er (Shangguan Lu), przychodzi na świat w 1900 roku. Osierocona w niemowlęctwie, wychowywana jest przez konserwatywne wujostwo. Zgodnie z tradycją miała być „kobietą o małych stopach”, której przeznaczeniem jest zamążpójście i wygodny byt. Jednak wbrew tym założeniom jej udziałem staje się ciągła walka. Najpierw jest to walka o pozycję w rodzinie, w której despotyczna teściowa, matka Shanguana Shouxi, bezpłodnego małżonka bohaterki, obciąża ją winą za brak męskiego potomka, a sam mąż maltretuje ją i poniża. Później jest to walka o byt dziewięciorga spłodzonych z innymi mężczyznami (w tym z własnym wujem, Yu Wielką Łapą), zaangażowanych politycznie dzieci. Nieugiętość i skuteczność Shangguan Lu w jej wieloletnich zmaganiach z przeciwnościami losu – także tymi niesionymi przez wiatr historii, wdzierający się często w i tak już brutalną codzienność życia na chińskiej prowincji – czyni bohaterkę upostaciowieniem sprawczości i siły, które kwestionują zasadność patriarchal-

---

a w przekładzie zbyt często pojawia się nieuprawniona domestykacja chińskich elementów kulturowych. Por. Yongmei Jiang, “The Globalization of Chinese Culture and Goldblatt’s Translation of Chinese Literature – A Case Study of ‘Big Breasts and Wide Hips’”, *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, no. 6 (2015): 1286–1290, <http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0506.23>; Guoqiang Qiao, “Neocolonialism in Translating China”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 20, no. 7 (2018): 1–13, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3327>. Sam Howard Goldblatt przyznawał wielokrotnie, że w tłumaczeniu nadrzędne znaczenie ma dla niego czytelnik przekładu i jego wymagania – por. Howard Goldblatt, “A Mutually Rewarding Yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator”, in *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, eds. Angelica Duran and Yuhan Huang (West Lafayette: Purdue University Press, 2014), 34.

<sup>6</sup> M. Thomas Inge, “Mo Yan: Through Western Eyes”, *World Literature Today*, vol. 74, no. 3 (2000): 501, <https://doi.org/10.2307/40155816>.

nego systemu wartości, obowiązującego w chińskiej tradycji. Choć w tym wymiarze powieść z pewnością zainteresuje badaczy zajmujących się analizą literacką na gruncie teorii feministycznych, a w wymiarze antropologicznym zainspiruje historyków kultury<sup>7</sup>, z punktu widzenia lektury „przykładnej” najistotniejsze jest jednak to, co wydaje się zaskakiwać bezmiennego twórcę – lub twórczynię – zamieszczanego na tylnej stronie okładki opisu:

Książka Mo Yana to tygiel, w którym piękno miesza się z brzydotą, wzniosłość z upadkiem, odruchy dobroci z okrucieństwem, namiętność z nienawiścią. Dobryt w jednej chwili zamienia się tu w poniewierkę, nędza w bogactwo. Ta przeja-skrawiona, czasem magiczna, czasem zdeformowana rzeczywistość w miarę czytania sprawia wrażenie coraz mniej przetworzonej, a coraz bardziej – prawdziwej<sup>8</sup>.

„Przejaskrawiona”, „magiczna”, „zdeformowana” – to wiele mówiący dobór przydawek opisujących powieściową rzeczywistość. Trudno nie zadać sobie pytania o kryteria, wedle których coś ocenia się jako „jaskrawe”, a coś innego jako „przejaskrawione”, coś jako „foremne”, a coś innego jako „zdeformowane”, coś jako przynależne sferze myślenia magicznego, a coś innego jako realistyczne. Jeżeli wziąć pod uwagę, że autor lub autorka opisu zauważa, że rzeczywistość świata przedstawionego „sprawia wrażenie” coraz mniej „przetworzonej”, a coraz bardziej „prawdziwej”, to sformułowania te można odczytać w trojaki sposób. Najprostszy z nich to dostrzeżenie faktu przetworzenia rzeczywistości materialnej Chin przez wrażliwość twórcy. Inny to przepuszczenie jej przez filtr formalistycznej defamiliaryzacji, gdzie chwyt udziwnienia służy otrząśnięciu się czytelnika ze zautomatyzowanych sposobów postrzegania ludzkich relacji na tle równie sztampowych projekcji Chin – i dostrzeżeniu „prawdy”. Najciekawszą opcją jest jednak postrzeganie tego przetworzenia w kategoriach faktycznej przemiany czytelniczego paradygmatu, która następuje w trakcie niełatwej lektury, wymagającej przedzierania się przez nie zawsze oczywistą logikę zakorzenionego w odległej kulturze tekstu. O ile dwa pierwsze rozwiązania sugerowałyby próbę wtłoczenia „obcego” tekstu w twórcze konwencje Zachodu, o tyle to ostatnie – ku któremu skłania nacisk na „wrażenie” prawdy – oznaczałoby, że lektura pozwoliła twórcy lub twórczyni opisu **przyswoić sobie** alternatywny wobec zachodniego sposób myślenia, w którym, jak twierdzi Dorota

<sup>7</sup> Oprócz głównej bohaterki występuje w powieści wiele złożonych i ciekawych postaci kobiecych, nakreślonych w nieszablonowy sposób; postaci męskie, które również nie są jednowymiarowe, pełnią funkcję tła w zdominowanym przez pierwiastek żeński świecie przedstawionym. Inną interesującą perspektywą może być etnograficzna analiza wydarzeń historycznych z punktu widzenia jednostek i społeczności, których losy i życiowe wybory, chcąc nie chcąc, są w historię uwikłane.

<sup>8</sup> Fragment opisu na tylnej stronie okładki cytowanego polskiego wydania powieści (nie podano autorstwa).

Brzozowska, zgodnie z chińską kulturą inne jest postrzeganie kategorii prawda/fałsz, gdzie „kontekst sytuacyjny jest głównym miernikiem prawdziwości, a prawda sama się musi obronić. Prawda nie może być też udowodniona, może być jedynie zasugerowana”<sup>9</sup>.

W przypadku dyskutowanej tu powieści Mo Yana czynnikiem umożliwiającym czytelnikowi uznanie, iż „rzeczywistość w miarę czytania sprawia wrażenie coraz mniej przetworzonej, a coraz bardziej – prawdziwej”, jest przyroda, którą chiński noblista opisuje z całym bogactwem kolorów, dźwięków, zapachów i tekstur, tak, że jest niemal namacalna. Opisy krajobrazów przedstawiane z wielorakich perspektyw, w różnych porach dnia i roku, nie tylko służą za tło dla wydarzeń, ale także odgrywają istotną rolę w ich dramatyzacji<sup>10</sup>. Życie zwierząt już od pierwszych akapitów omawianego dzieła wpisuje się w ludzką egzystencję, dając naturalistyczne wrażenie zanurzenia w zwierzęcym pierwiastku ludzkiej natury. Przykładem może być scena, w której na świat przychodzi Shangguan Jintong, narrator powieści, syn Shangguan Lu i szwedzkiego pastora Malloya. Główna bohaterka rodzi dziecko w samotności, ponieważ równocześnie odbywa się (o wiele ważniejszy dla jej rodziny) trudny poród muła. W narracji powieściowej opisy obu porodów międzyrasowego potomstwa dynamicznie się przeplatają, tworząc wrażenie nałożenia się dwóch filmów, jednak sam naturalizm tej i podobnych jej scen nie wyjaśnia jeszcze „wrażenia prawdziwości rzeczywistości”, które nasila się w miarę postępowania lektury.

Na szczególną jednak uwagę w *Obfitych piersiach, szerokich biodrach* zasługują ptaki, których zróżnicowane obrazy w wielorakich kontekstach zadziwiająco często pojawiają się na kartach powieści, nieuchronnie budząc zainteresowanie zachodniego czytelnika. Zasiedlenie przez Mo Yana północno-wschodniego Gāomì różnorodnym ptactwem może mieć symboliczne znaczenie dla zaakcentowania roli postaci żeńskich w powieści, w której

[...] wszystkie kobiety z rodu Shangguan jako potomkinie legendarnych rodów Feniksa i Smoka są silne, pracowite i wytrwałe. [...] mężczy bohaterowie utworu

<sup>9</sup> Brzozowska, „Niedosłowność w kulturze chińskiej”, 23.

<sup>10</sup> O swoim stosunku do przyrody noblista mówi tak: „Działam na rzecz ochrony przyrody. W swoich książkach jasno ten ekologizm zaznaczam. W powieściach *Życie i śmierć mnie wyczerpują* oraz *Obfite piersi, pełne biodra* dałem wyraz cierpieniu i gniewowi, jakie budzą we mnie rabunkowa eksploatacja i niszczenie środowiska. [...] Zawsze uważałem, że należy zwolnić tempo rozwoju. Nie powinniśmy tak szybko wykorzystywać dóbr. Powinniśmy natomiast chronić kulturę wiejską i dziedzictwo naturalne. Przestańmy przekształcać wszystkie wsie w miasta. Pozwólmy ziemi odpocząć. Nie powinniśmy kazać jej harować tak, jak każemy to czynić ludziom.” YuSie Rundkvist Chou, “English Translation of the Interview with Mo Yan”, transl. Svensk Medietext AB, NobelPrize.org, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/25483-interview-with-mo-yan-2012> (dostęp: 27.05.2021). Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów obcojęzycznych pochodzą od autorki niniejszego artykułu.

nie dorównują kobiecym. Niektórzy krytycy prozy Mo Yana zwracają uwagę na przesunięcie akcentów [...] na feministyczne, które dominują w *Fengru feitun*<sup>11</sup>.

Z obu wspomnianych w cytacie stworzeń o rodowodzie mitologicznym, funkcjonujących jako chińskie symbole kardynalne, smok ucieleśnia *yang* (pierwiastek męski), zaś posiadający więcej cech ptasich król zwierząt upierzonych – feniks – według Lidii Kasarełło<sup>12</sup> symbolizuje jednocześnie pierwiastek żeński i męski, a zdaniem Jacka Kryga „to, o czym mówi *yin* – jest żeńskim, pasywnym pierwiastkiem Wszechświata, który przeciwstawia się sile aktywności, kreuje życie”<sup>13</sup>. Można byłoby zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie feniks patronuje życiu głównej bohaterki oraz innych silnych postaci kobiecych w *Obfitych piersiach, szerokich biodrach* i dlatego nader często pojawia się w postaci ptaków na kartach powieści, podkreślając jej feministyczne nachylenie<sup>14</sup>.

Ptaki są odmalowywane w utworze zasadniczo w czterech kontekstach: występują w licznych (bardziej lub mniej rozbudowanych) opisach przyrody, są elementem krótkich porównań i porzekadeł, lecz funkcję fundamentalną pełnią tam, gdzie w grę wchodzi zrozumienie bohaterów powiązanych ze światem ptaków (które to powiązanie „sprawia wrażenie” nadprzyrodzonego, a nawet magicznego), oraz tam, gdzie ptak jest omenem zapowiadającym mające nadejść wydarzenia w porządku świata ludzkiego<sup>15</sup>. Mo Yan wprowadza na karty powieści chińską symbolikę ptaków, która w kontekście przekładu może być w pełni odczytana dopiero po zapoznaniu się czytelnika z często odmiennym od europejskiego znaczeniem poszczególnych ich gatunków w kulturze chińskiej, ale – co może jeszcze istotniejsze – staje się filozoficznie znacząca, gdy odbiorca uświadomi sobie wagę palingenezy w metafizyce buddyjskiej i Tao.

<sup>11</sup> Lidia Kasarełło, *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie* (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2011), 135.

<sup>12</sup> Kasarełło, *Chińska kultura symboliczna*, 55.

<sup>13</sup> Jacek Kryg, *Siła symboli i talizmanów Wschodu* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1994), 97.

<sup>14</sup> O postaciach kobiecych w *Obfitych piersiach, pełnych biodrach* pisze na przykład Lanlan Du, „Gendered Narrative of Suffering in Mo Yan’s *Big Breasts and Wide Hips*”, *Neohelicon*, no. 43 (2016): 27–44, <https://doi.org/10.1007/s11059-016-0328-y>. Jeśliby jednak zestawić chińską symbolikę feniksa z wywodzącą się ze starożytnych wierzeń egipskich zachodnią interpretacją tego symbolu jako długowiecznego mitycznego ptaka, cyklicznie odradzającego się z popiołów – por. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2001), 86–87 – można byłoby zastanawiać się nad tym, czy siła przedstawianych w powieści postaci kobiecych nie jest zapowiedzią ich przetrwania w świecie, który je „spopiela”.

<sup>15</sup> Pisarz wyjaśnia źródło swoich inspiracji tradycyjnymi wierzeniami następująco: „W naszej wsi przetrwała specyficzna ludowa kultura. Niedaleko mojego rodzinnego miasta mieszkał słynny pisarz Pu Songling, jeszcze z czasów dynastii Qing. Pisał o bóstwach i duchach różnych zwierząt oraz roślin, które mogą przybierać ludzką postać. Taka wiara jest powszechna na wsi. Podobne historie często opowiadali mi dziadkowie i sąsiedzi”. Chou, „English Translation of the Interview”.

Jestem politeistą [- deklaruje pisarz – M.G.]. To myślenie rozwinąłem jeszcze w czasach dzieciństwa, kiedy pasłem krowy na łąkach. [Dorastając w takim – M.G.] otoczeniu, czułem, że wszystko, co istnieje, ma duszę. García Márquez powiedział coś podobnego: „Rzeczy żyją własnym życiem. To po prostu kwestia przebudzenia ich dusz”. Kiedy pasłem bydło, czułem, że ptaki, zwierzęta lądowe, a nawet drzewa i trawa – mają duszę. Wszystko, co jest – odczuwa. Więc myślę, że jestem politeistą od dzieciństwa. [...] A dziś sądzę, że mam też religijną wiarę. [Oznacza to, że – M.G.] szanuję wszystkie religie, które uczą ludzi życzliwości. Ale nie jestem wyznawcą żadnej z nich<sup>16</sup>.

Pisarz odcina się od wszelkich sformalizowanych form kultu, a przy tym jego retoryka wyraźnie podkreśla istnienie pewnego wspólnego dla wszechświata poziomu istnienia. Choć w angielskim przekładzie mandaryńskiego tekstu mowa jest o „duszy wszystkich rzeczy”, w istocie twórca podkreśla ich palingenetyczną relację i rolę „przebudzenia”. W wielkich filozofach Wschodu wyosobnione istnienie przynależy do sfery ułudy bytu, jest pozorne i tymczasowe. Wielkie koło nirwany i samsary toczy się wiecznie, a zawieszony w pustce bytu przekształcają się zgodnie z rytmem energetycznych cykli. Ten sposób pojmowania świata nie wyklucza jednoczesnego bycia człowiekiem i – na przykład – ptakiem. Życzliwość jest zaś logiczną funkcją filozofii: krzywdząc innych, krzywdzimy siebie. W trakcie lektury powieści Mo Yana czytelnik stopniowo zaczyna dostrajać się do takiego myślenia, a wówczas coś, co początkowo mogło mu się wydać „przejaskrawione”, „magiczne”, „zdeformowane” czy „przetworzone”, zaczyna się objawiać jako „prawdziwe”.

W takim kontekście warto przyjrzeć się rozpowszechnionym w chińskich legendach motywom ludzi przemieniających się w ptaki lub znających ptasi język<sup>17</sup> – z którymi Mo Yan zapoznaje czytelnika poprzez historie bohaterów szczególnie związanych ze światem ptaków i w różny sposób przejawiających ptasie cechy. Postaci te to: Ptasia Nieśmiertelna, czyli Shanguan Lingdi – córka wędrownego handlarza ptaków, a jednocześnie trzecia siostra Jintonga (narratora powieści), następnie Han Ptaszek – jej ukochany, oraz jego syn Han Papuga.

Kiedy Han Ptaszek zostaje uprowadzony przez japońskich najeźdźców, Lingdi odchodzi od zmysłów i przeistacza się w Ptaszą Nieśmiertelną. Według chińskich wierzeń ludowych zwierzęcą nieśmiertelną można się stać „z powodu nieszczęśliwej miłości lub niemożności poślubienia ukochanego”<sup>18</sup>. Nieśmiertelna, której odmówi się urzędzenia ołtarzyka i zaakceptowania jej statusu, ma moc rzucania uroków –

<sup>16</sup> Chou, „English Translation of the Interview”.

<sup>17</sup> Por. Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, transl. G.L. Campbell (London–New York: Taylor & Francis e-library, 2006), 40.

<sup>18</sup> Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 145.



wiedzie więc życie „owiane tajemnicą i jest darzona pełnym lęku szacunkiem”<sup>19</sup>. W zachodniej interpretacji transformacja bohaterki w zwierzęcą nieśmiertelną może być uznana za oznakę choroby psychicznej, w którą popada (a być może nawet celowo ucieka) w patriarchalnym społeczeństwie kobieta chcąca uniknąć zaaranżowanego małżeństwa. W przypadku Lingdi łądząco ptasie cechy obecne w jej zachowaniu i wyglądzie – „ptasie” miny, ponadnaturalna gibkość ciała czy umiejętność przeskakiwania z drzewa na drzewo – sprawiają wrażenie nadprzyrodzonych i jako takie każą podawać w wątpliwość racjonalistyczną diagnozę. „Nieracjonalność” zjawisk (przebiegających zawsze z udziałem ptasich elementów), które pojawiają się tam, gdzie pojawia się Lingdi, przesuwają jej postać w niezrozumiałą, niedookreśloną sferę pomiędzy zrozumiałymi w swej odrębności, istniejącymi obok siebie światami ptaków i ludzi – w obszar postrzegany pospolicie jako sfera szaleństwa. Scenę, w której Lingdi kończy życie, skacząc ze skały podczas pokazów skoków spadochronowych, można odczytać jako samobójczy akt szaleństwa – jednak, jeśli odstąpić od europejskiego paradygmatu, wolno ją interpretować jako moment zmiany wcieleń, moment faktycznego przeistoczenia się ludzkiej bohaterki w ptaka:

Wydając ten dziwny okrzyk, od którego przeszedł nas lodowaty dreszcz, przybrała w pełni postać Ptasiej Nieśmiertelnej – jej nos skrzywił się, oczy stały się żółte, szyja się skurczyła między ramionami, włosy zmieniły się w pióra, a ręce w skrzydła. Zatrzepotała nimi i ruszyła biegiem w górę stromego zbocza, wrzeszcząc przeraźliwie i nie zważając na ludzi wokół, po czym rzuciła się w dół<sup>20</sup>.

Interpretacja zachodnia, uznająca co najwyżej metaforyczny wymiar ptasiej Lingdi, pojawia się w ustach obserwującego tę scenę Amerykanina o znaczącym, symbolizującym skrajnie praktyczne, materialistyczne podejście do rzeczywistości nazwisku Babbitt: „Ona miała przywidzenia. Wydawało jej się, że jest ptakiem, a nie była ptakiem [...]”<sup>21</sup>. Zupełnie odwrotnie ptasią naturę Lingdi postrzega lokalny szaman i znawca demonów, który podaje w wątpliwość jej człowieczeństwo. Próbując odciągnąć rozpaczającą Zhaodi od ciała młodszej siostry, tłumaczy, że „była Ptaszą Nieśmiertelną, zesłaną przez Królową Matkę Zachodu do krainy śmiertelników za dziobanie brzoskwiń nieśmiertelności. Jej czas się skończył – wróciła do krainy Nieśmiertelnych”<sup>22</sup>.

Myślący w kategoriach binarnych Amerykanin nie wykracza poza ograniczenia zachodniego paradygmatu; chiński szaman widzi w ludzkiej postaci inkarnację

<sup>19</sup> Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, 145.

<sup>20</sup> Mo Yan, *Obfite piersi, pełne biodra*, przeł. Katarzyna Kulpa, wyd. 2 (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2012), 233.

<sup>21</sup> Mo Yan, *Obfite piersi, pełne biodra*, 237.

<sup>22</sup> Mo Yan, *Obfite piersi, pełne biodra*, 239.

nieśmiertelności. Zestawiając ze sobą protagonistów reprezentujących dwa różne wzorce metafizyczne, Mo Yan przybliży czytelnikom – którzy potencjalnie mogą identyfikować się tylko z jednym z dwóch sposobów myślenia – istotę metafizycznego rozziwu między oboma kulturami. Jednak unaocznienie sobie specyfiki zakonowanego w językowym obrazie świata Mo Yana staje się możliwe dzięki temu, że to właśnie w postaci Lingdi binarna opozycja między Wschodem i Zachodem ulega dekonstrukcji. Hybrydyczna tożsamość Ptasiej Nieśmiertelnej – choć w opisanym w powieści kontekście oscyluje zawieszona między animalistyczną koncepcją szamanizmu a logocentrycznym porządkiem judeochrześcijaństwa – pozostaje niebi-narna, nie poddając się jakimkolwiek próbom przypisania jej jednego sensu na stałe.

W odróżnieniu od Lingdi, która staje się ludzko-ptasią hybrydą, posiadający dar porozumiewania się z ptakami mężczy bohaterowie powieści: Han Ptaszek (niespotykany zręczny łowca ptaków) i jego syn Han Papuga (przedsiębiorca zajmujący się hodowlą i tresurą ptaków egzotycznych) – wykorzystują tę „nadprzyrodzoną”, świadczącą o ich niemonoidalności cechę po to, by manipulować ptakami. W ten sposób opowiadają się po stronie ludzkiego świata. Każdy z nich zostaje też ukarany – być może nie tyle za nadużywanie tego daru, ile za niezdolność przebudzenia się do pełnej akceptacji pozaludzkiego pierwiastka, stanowiącego część ich własnej, ptasio-ludzkiej, niestałej, oscylującej tożsamości. Inaczej niż oni żeńska ptasia bohaterka w momencie śmierci wykracza całkowicie poza binarność, uwolniona od konieczności funkcjonowania na pograniczu światów, niezależna już od zasad wszelkich dyskursów.

Myśl Wschodu nie ogranicza się jednak w powieści do innej niż zachodnia koncepcji bytu indywidualnego, oprócz postaci kwestionujących tożsamościowe binaryzmy Mo Yan tworzy bowiem także sceny, w których ptaki zapowiadają wydarzenia mające nadejść w świecie ludzkim. Rozpatrywana z punktu widzenia zachodnich konwencji gatunkowych „realistyczna magiczność” tych obrazów poddaje się interpretacji w świetle energetycznej jedności wszechświata, w którym wszystko przepływa we wszystko inne i wszystko ze wszystkim jest nierozzerwalnie powiązane. Za przykład posłużyć może scena z udziałem ptaków, dopełniająca serię kilkunastu niezwykłych wydarzeń, poprzedzających krwawą masakrę publiczności seansu filmowego, której dokonuje na mieszkańcach wioski zamieszkiwanej przez bohaterów powieści batalion wojsk komunistycznych. Autor zdaje się sugerować, że cała przyroda – nie wyłączając ludzi – na swój sposób antycypuje tragedię. Choć przywiązany do swej jednostkowości człowiek wypiera ten fakt, po czasie zdaje sobie sprawę, że sygnały, których nie chciał – lub nie potrafił – zobaczyć, „nie był[y] normalne”. Oto fragment opisu wydarzeń zapowiadających masakrę:

Dzień ten został opisany w Kronice Północno-Wschodniego Gaomi. Wspominając go, dochodzę do wniosku, że nic tego dnia nie działo się zwyczajnie. W południe było gorąco i duszno, słońce miało kolor czarny, ryby w rzece pływały brzu-

chami do góry, a ptaki spadały z nieba. [...] Białe żurawie z bagien całymi stadami obsiadły drzewa mydlane przed wejściem do wioski, gałęzie pękały pod ich ciężarem, wszędzie wirowało pełno białego pierza, trzepoczących skrzydeł, szyj długich jak węże, sztywnych i prostych nóg – to wszystko nie było normalne<sup>23</sup>.

Pojawienie się stad żurawi, które w tradycji chińskiej są przewodnikami dusz zmarłych w drodze do Zachodniego Raju, zwiastuje masową śmierć. Efekt fotograficznego zbliżenia i poklatkowego „wyświetlenia” poszczególnych części ciała tych ptaków w ich rozedrganym kłębowisku odpowiada stylistycznie podawanemu w ciętych równoważnikach zdań opisowi masakry, w którym przybliżane są znie-nacka fragmenty ciał ludzkich powstałe w wyniku wybuchu wrzuconego w publiczność granatu<sup>24</sup>. Fragmentacja ciała – czy to ptasiego, czy ludzkiego – zwraca uwagę na korpuskularną kompozycję wszechświata, w którym nie należy się przywiązywać do przynależności składowych, gdyż jest ona tymczasowa i w każdym momencie skład oraz układ jednostkowych „całości” mogą ulec zmianie.

Sploty losów ptaków i ludzi – w ich podobieństwach i zaskakujących odmiennościach – ukazane są również w krwawym, brutalnym i pełnym cynizmu opisie rzezi kur<sup>25</sup>, która dokonuje się na podwórku rodziny Sun w przeddzień wkroczenia wojsk japońskich do wioski. Jej sprawczynią jest głowa rodziny – Babka Sun. Rzeź oglądamy przerażonymi oczyma tchórzliwego Shangguan Shaoxi – męża głównej bohaterki powieści, który (wraz ze swym ojcem i Babką Sun) niedługo zginie na własnym podwórku<sup>26</sup> z rąk japońskiego żołnierza. Męscy członkowie rodziny Shangguan dzielą los kur zarzynanych przez Babkę Sun: nie stawiając oporu, biernie idą na śmierć zadaną ostrzem wrogiego miecza. Zupełnie inaczej zachowuje się Babka Sun: jeszcze dzielniej niż czarny kogut z jej podwórka, dumnie, bez broni stawia czoła najeźdźcom. Ci zaś zdobywają się na odwagę, by oddać śmiertelny strzał w jej plecy, gdy – już po konfrontacji – bohaterka odchodzi. Zaskakujące odwrócenie stereotypowych ról przypisywanych płci i wiekowi podkreśla zestawienie postaci Babki Sun z kogutem, który w tradycji chińskiej symbolizuje (między innymi) pięć cnót obywatelskich: porządek, zaufanie, prawość, mądrość i miłosierdzie (kogucia głowa z jaskrawym grzebieniem wygląda jak głowa mandaryna, kojarzonego z awansem opartym na wiedzy). Kogut jest też upostaciowieniem cech dobrego wojownika (ostrogę i zaciętość w walce), ale także opiekuna (obroncy „swoich” kur)<sup>27</sup>. Te skojarzenia, przynajmniej w znacznej części, funkcjonują

<sup>23</sup> Mo Yan, *Obfite piersi, pełne biodra*, 251.

<sup>24</sup> Mo Yan, *Obfite piersi, pełne biodra*, 261.

<sup>25</sup> Mo Yan, *Obfite piersi, pełne biodra*, 23–24.

<sup>26</sup> Mo Yan, *Obfite piersi, pełne biodra*, 56–57.

<sup>27</sup> Farrin Chwalkowski, *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 471.

również w tradycji europejskiej, lecz wolno zakładać, że przykładów „ptasich” metafor czytelnych jedynie dla znawców kultury chińskiej (jak odniesienie do legendy o Wolarzu, Prządce i ptasim moście w kontekście losów opisywanej rodziny) może być w powieści więcej niż tych (z pozoru) oczywistych.

Za sprawą subtelnie zaznaczanych różnic lektura powieści oferuje więc zachodniemu odbiorcy niepokojące doświadczenie niepełnego zrozumienia w warstwie otaczającego ludzi świata przyrody. Ten świat, mimo że występują w nim „znane” gatunki roślin i zwierząt, objawia się jako „podobny naszemu” jedynie pozornie, gdy jego symbolika zaczyna budzić wątpliwości. Wówczas „przykładna” lektura okazuje się niezbędną, by spójnie odczytać logikę narracji osadzonej we wschodniej kulturze. Uwypuklenie niezwykłości świata ptaków poprzez stworzenie postaci ludzkich mających do niego dostęp oraz dzięki umieszczeniu ptaków w kluczowych miejscach opisów istotnych dla akcji powieści przymusza zachodniego czytelnika do podjęcia wysiłku zapoznania się z ptasią symboliką w kulturze chińskiej. Kiedy jednak ów odbiorca zdecyduje się taką pracę wykonać, odkrywa, że logika narracji Mo Yana odzwierciedla najważniejsze porządki metanarracyjne Chin, a te w znacznej mierze bazują na założeniu o nierozzerwalności świata ludzkiego i nie-ludzkiego. Chińskie narracje mitologiczne związane z ptakami (istnienie ptasich nieśmiertelnych, wykorzystywanie znajomości mowy ptaków czy symbolika ich pospolicie występujących gatunków) pozwalają „temu, który nie mówi”, przemawiać nawiązaniami, które od tysięcy lat „wiele mówią” każdemu Chińczykowi.

Podsumowując, wolno twierdzić, że „przykładna” lektura książki *Obfite piersi, szerokie biodra* daje europejskiemu czytelnikowi o wiele więcej niż tylko możliwość głębokiego, emocjonalnego zetknięcia się z historią Chin w XX wieku, pokazywaną przez pryzmat losów rodziny głównej bohaterki. Mo Yan oferuje człowiekowi Zachodu niepokojące doświadczenie niepełnego zrozumienia, konieczności wyjścia poza znane paradygmaty interpretacyjne i podjęcia próby nawigacji w „nawarstwiający się znaczeniu” powieści. Taki gest okazuje się niezbędny, aby faktycznie zanurzyć się w ukazanym przez chińskiego noblistę świecie – pozornie zupełnie odmiennym i pozornie całkiem podobnym do europejskiego. Fascynujące wrażenie fluktuacji znaczenia, jego przybliżanie się i oddalanie, powstaje za sprawą „przykładnego” odkrywania subtelnie zaznaczanych w tomie pęknięć paradygmatów, w których zapada się wszelkie zróżnicowanie.

## Bibliografia

- Barthes, Roland. *Przyjemność tekstu*. Przeł. Ariadna Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Brzozowska, Dorota. „Niedosłowność w kulturze chińskiej”. W *Niedosłowność w języku*, red. Marcin Odelski, Aleksandra Knapik, Piotr Chruszczewski, Władysław Chłopicki, 21–29. Kraków: Tertium, 2016.
- Chou, YuSie Rundkvist. “English Translation of the Interview with Mo Yan”. Transl. Svensk Medietext AB. NobelPrize.org. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/25483-interview-with-mo-yan-2012> (dostęp: 27.05.2021).
- Chwalkowski, Farrin. *Symbols in Arts, Religion and Culture: The Soul of Nature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Du, Lanlan. “Gendered Narrative of Suffering in Mo Yan’s *Big Breasts and Wide Hips*”. *Neohelicon*, no. 43 (2016): 27–44. <https://doi.org/10.1007/s11059-016-0328-y>.
- Eberhard, Wolfram. *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*. Transl. G.L. Campbell. London–New York: Taylor & Francis e-library, 2006.
- Goldblatt, Howard. “A Mutually Rewarding Yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator”. In *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*, eds. Angelica Duran and Yuhan Huang, 23–36. West Lafayette: Purdue University Press, 2014.
- Inge, M. Thomas. “Mo Yan: Through Western Eyes”. *World Literature Today*, vol. 74, no. 3 (2000): 501–506. <https://doi.org/10.2307/40155816>.
- Jiang, Yongmei. “The Globalization of Chinese Culture and Goldblatt’s Translation of Chinese Literature – A Case Study of ‘Big Breasts and Wide Hips’”. *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 5, no. 6 (2015): 1286–1290. <http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0506.23>.
- Kasarełło, Lidia. *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2011.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm, 2001.
- Kryg, Jacek. *Siła symboli i talizmanów Wschodu*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1994.
- Mo Yan. *Obfite piersi, pełne biodra*. Przeł. Katarzyna Kulpa. Wyd. 2. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2012.
- Paśnik, Ewa. „Tłumaczenia chińskiego piśmiennictwa na język polski w ujęciu historycznym w świetle teorii przekładu”. *Azja-Pacyfik*, nr 16 (2013): 111–131. <https://doi.org/10.15804/ap201307>.
- Qiao, Guoqiang. “Neocolonialism in Translating China”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 20, no. 7 (2018): 1–13. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3327>.

**Monika Grotek** – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie: językoznawstwo; od 2014 roku adiunkt na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; prowadzi wykłady, ćwiczenia i seminaria na kierunku: filologia angielska; w latach 2016–2019 – Zastępca Dyrektora Instytutu Języka Angielskiego ds. Dydaktycznych w UŚ; publikuje artykuły głównie z zakresu językoznawstwa stosowanego. E-mail: monika.grotek@us.edu.pl.

**Monika Grotek** – Doctor of Humanities in the discipline of linguistics; since 2014 assistant professor at the Faculty of Humanities of the University of Silesia in Katowice; conducts lectures, classes and seminars in the English philology programme; from 2016 to 2019 – Deputy Director of Studies in the Institute of English of the University of Silesia; publishes articles mainly in the field of applied linguistics. E-mail: monika.grotek@us.edu.pl.