

Za kulisami



# Za kulisami

**Toruńskie spotkania  
wokół dramatu**

edycja druga

pod redakcją  
Barbary Bibik i Moniki Krajewskiej

WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIwersYTETU  
MIKOŁAJA KOPERNIKA

TORUŃ 2022

*Publikacja recenzowana*

*Opracowanie redakcyjne*  
Magdalena Prokopowicz

*Projekt okładki*  
Monika Krajewska

Pierwotny wzór ilustracji wykorzystanej do projektu okładki pobrano ze strony Pixabay:  
<https://pixabay.com/illustrations/stage-theater-start-show-curtain-1015653/>

*Grafika*  
Ilustracje: „Wywiady”, „Wykłady” i „Wytłumaczenia” – Ewa Ślusarczyk

© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Toruń 2022

ISBN 978-83-231-5059-6

eISBN 978-83-231-5060-2

DOI <https://doi.org/10.12775/978-83-231-5060-2>

---

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń  
tel. (56) 611 42 95, fax (56) 611 47 05  
e-mail: [wydawnictwo@umk.pl](mailto:wydawnictwo@umk.pl)

Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń  
tel./fax (56) 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)  
[www.wydawnictwo.umk.pl](http://www.wydawnictwo.umk.pl)

Druk i oprawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

## Spis treści

Wstęp .....	7
-------------	---

### WYWIADY

Obecność dramatu europejskiego w Chinach i dramatu chińskiego w Europie / <i>Spotkanie z Arturem Dudą, Gong Baorongiem, Gui Han, Eveliną Hein i Kaliną Stefanową</i> .....	13
O chińskiej „Kartotece” i poezji Yu Jiana / <i>Spotkanie z Joanną Krenz</i> .....	36
Miejsce Polski na scenie Chin i Tajwanu / <i>Spotkanie z Maciejem Gacą</i> .....	75

### WYKŁADY

Dramat chiński w tłumaczeniu na język polski, w tym zagadnienie przekładu „China Dream” Suna Huizhu i Fei Chunfang / <i>Maciej Szatkowski</i> .....	109
Z chińskiego na nasze. Smutki i radości tłumaczeń literackich z języka chińskiego na język polski / <i>Katarzyna Sarek</i> .....	129
„Obce” poprzez „swoje”, „swoje” poprzez „obce”: tournée Mei Lanfanga po Związku Radzieckim w 1935 roku / <i>Olga Kupcowa</i> .....	162

## WYTŁUMACZENIA

### W TEATRZE

Komentarze chińskich tłumaczek do przekładów polskich dramatów:

Pamięć a zapomnienie w polskim doświadczeniu historii Holokaustu / <i>Huang Shan</i> .....	191
Tłumacząc dramat „Łucja i jej dzieci” / <i>Liang Xiaocong</i> .....	196
Językowe światy Doroty Masłowskiej / <i>Mao Rui</i> .....	201
Cechy dramatu Macieja Wojtyszki „Bułhakow” / <i>Xie Shilei</i> .....	205
Wyzwanie tłumacza – tłumaczenie dramatu „Śmierć Kalibana” / <i>Zhao Zhen</i> .....	210

### WARSZTATY

Siła stereotypu, stereotyp siły. Uwagi na marginesie warsztatów przekładowych – „M. Butterfly” Davida Henry’ego Hwanga / <i>Jacek Kaduczak</i> .....	214
„China Dream” po polsku. Konkurs przekładowy zorganizowany w ramach drugiej edycji festiwalu „Za kulisami” / <i>Barbara Bibik</i> ...	221
China Dream. Dramat w ośmiu aktach / <i>Sun Huizhu, Fei Chunfang</i> ; tłum. Maciej Szatkowski i Karolina Kodrzycka .....	223
Indeks osobowy / <i>Barbara Bibik i Monika Krajewska</i> .....	283
Summary. Behind the Scenes. Toruń Drama Meetings 2 .....	291

## Wstęp

W dniach 26–27 maja 2021 roku zorganizowano drugą edycję festiwalu „Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu”, przybliżającą tym razem dramat i teatr chiński i chińskojęzyczny. Edycja ta została przygotowana przez Zespół Badawczy „Performatyka i Studia nad Przekładem Dramatu”, w skład którego wchodzi Barbara Bibik i Artur Duda (kierownicy) oraz Monika Krajewska, Anna Skubaczewska-Pniewska, Maciej Szatkowski i Marzenna Wiśniewska (członkowie). Festiwal zaplanowano na 2020 rok, jednak ze względu na pandemię należało przesunąć go w czasie. Z tego samego powodu został pozbawiony teatralnych wydarzeń towarzyszących i odbył się w trybie online.

Zagranicznymi gośćmi festiwalu byli: Gong Baorong (były prorektor Akademii Teatralnej w Szanghaju, dyrektor Centrum Badań nad Teatrem Europy Wschodniej w Szanghaju, autor książek o tematyce teatralno-dramaturgicznej, wykładowca prowadzący zajęcia m.in. z zakresu historii dramatu zachodniego i semiologii teatru), Evelina Hein (adiunkt na Uniwersytecie Sofijskim, redaktorka i tłumaczka z języka chińskiego, niemieckiego, angielskiego i rosyjskiego, autorka publikacji i tłumaczeń z zakresu kultury tradycyjnej, folkloru i religii Chin oraz Azji Wschodniej) oraz Kalina Stefanova (profesor w Państwowej Akademii Sztuk Teatralnych i Filmowych w Sofii, autorka wielu artykułów i monografii, redaktorka książek, w tym pierwszej antologii dramatu wschodnioeuropejskiego w języku chińskim). Polskimi prelegentami byli: Albert Kozik (historyk sztuki, polonista i sinolog, od roku akademickiego 2019/2020 dokto-

rant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, badacz m.in. współczesnych kontaktów kulturowych Chin i Zachodu), Joanna Krenz (adiunkt w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, tłumaczka literatury chińskiej, badaczka chińskiej poezji współczesnej), Katarzyna Sarek (adiunkt w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, badaczka współczesnej literatury chińskiej, autorka artykułów, felietonów i recenzji, a także przekładów dla dorosłych i dzieci z literatury chińskiej, tajwańskiej i francuskiej, popularyzatorka wiedzy o Chinach i świecie chińskojęzycznym), Jacek Kaduczak (tłumacz specjalizujący się w tekstach literackich, w tym teatralnych; badacz specyfiki przekładu tychże) oraz pracownicy toruńskiego uniwersytetu – Artur Duda (profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, teatrolog, performatyk, badacz teorii dramatu i teatru, relacji między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyki teatru współczesnego, stały współpracownik Centrum Badań nad Teatrem Europy Wschodniej powołanego w 2018 roku przy Akademii Teatralnej w Szanghaju), Maciej Gaca (profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, sinolog, dyplomata; badacz współczesnych stosunków międzynarodowych w regionie Azji Wschodniej, roli i miejsca Tajwanu na arenie międzynarodowej, polityki językowej i narodowościowej Azji Wschodniej) oraz Maciej Szatkowski (adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze, kierownik Centrum Języka i Kultury Chińskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, tłumacz, autor prac dotyczących współczesnych Chin, w tym chińskiego teatru).

Spotkania w ramach drugiej edycji festiwalu, analogicznie do inauguracyjnej, miały formułę wywiadów, wykładów i wytłumaczeń, co też odzwierciedla i niniejsza publikacja. Oprócz wymienionych gości do jej współtworzenia zostały zaproszone: Gui Han (wykładowczyni na Uniwersytecie Sztuk Pięknych



w Shandong w Chinach, badaczka współczesnego teatru amerykańskiego i teatru awangardowego, tłumaczka na język chiński), Olga Kupcowa (historyk teatru i literatury, doktor nauk filologicznych, związana m.in. z Uniwersytetem im. Michaiła Wasiljewicza Łomonosowa w Moskwie) oraz tłumaczki: Huang Shan, Liang Xiaocong, Mao Rui, Xie Shilei i Zhao Zhen.

W części „Wywiady” prezentujemy zapis panelu dyskusyjnego, w którym wzięli udział Artur Duda, Gong Baorong, Gui Han, Evelina Hein oraz Kalina Stefanova, a także transkrypcję dwóch spotkań: z Joanną Krenz i z Maciejem Gacą. W części drugiej – „Wykłady” – przedstawiamy rozważania Macieja Szatkowskiego, Katarzyny Sarek oraz Olgi Kupcowej. Trzecim nurtem festiwalu, a co za tym idzie również publikacji, są „Wytłumaczenia”. W ich ramach zamieszczamy refleksje wspomnianych tłumaczek polskich dramatów na język chiński<sup>1</sup>, spostrzeżenia Jacka Kaduczaka na temat kulturoznawczego i literaturoznawczego kontekstu „M. Butterfly” Davida H. Hwanga, sztuki będącej tematem przeprowadzonych przez tłumacza warsztatów translatorskich; a ponadto relację z konkursu przekładowego wraz z nagrodzoną pracą<sup>2</sup>.

Trzecia odsłona festiwalu łączącego zagadnienia przekładowo-teatralno-dramaturgiczne odbędzie się w 2022 roku. Tym razem zakulisowym przystankiem jest Francja.

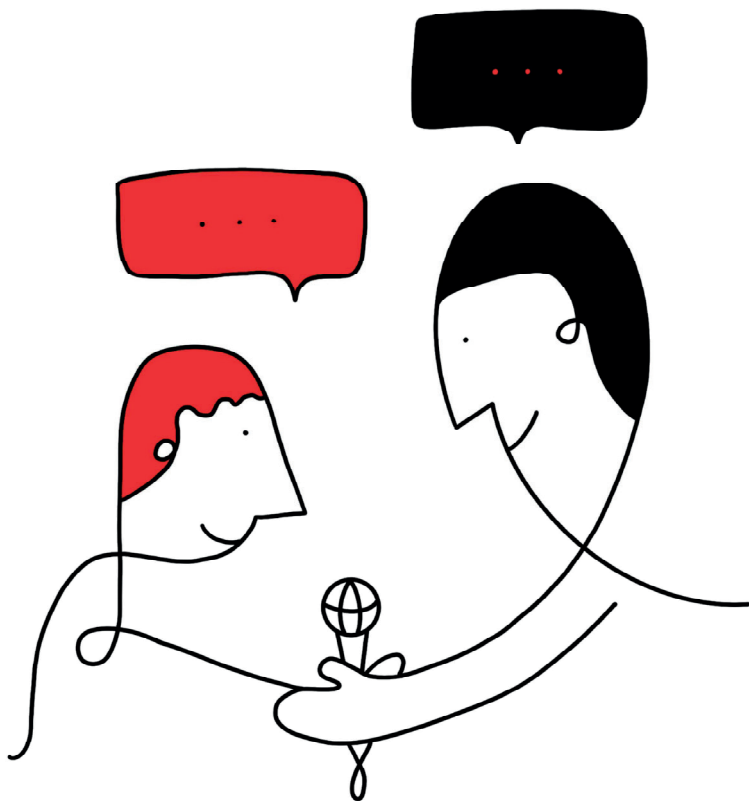
*Barbara Bibik i Monika Krajewska*

---

<sup>1</sup> Dwutomowa antologia najnowszych polskich dramatów pt. „Trzydziestolecie. Antologia najnowszego dramatu polskiego” ukaże się w Chinach w 2022 i/lub w 2023 roku.

<sup>2</sup> Na potrzeby niniejszej książki wywiady i wykłady zostały uaktualnione i poddane autoryzacji.







## Obecność dramatu europejskiego w Chinach i dramatu chińskiego w Europie

SPOTKANIE Z ARTUREM DUDĄ, GONG BAORONGIEM, GUI HAN,  
EVELINĄ HEIN I KALINĄ STEFANOVĄ  
PROWADZENIE – BARBARA BIBIK

**Artur Duda:** teatrolog, performatyk, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, zatrudniony w Instytucie Nauk o Kulturze. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego, w szczególności teatrem polskim (dzieje teatru w Toruniu), litewskim i niemieckim oraz badaniami z zakresu performatyki, które obejmują m.in. kulturowe korzenie piłki nożnej, muzyki rockowej i reality show, a także performans na żywo jako medium ludzkie. Stały współpracownik Centrum Badań nad Teatrem Europy Wschodniej powołanego w 2018 roku przy Akademii Teatralnej w Szanghaju.

**Gong Baorong:** dyrektor Centrum Badań nad Teatrem Europy Wschodniej w Szanghaju, były prorektor Akademii Teatralnej w Szanghaju. Romanista i teatrolog. Ukończył studia na Fudan University, a następnie doktoryzował się w dziedzinie teatrolgii we Francji na Université de Paris III. Prowadzi wykłady i zajęcia m.in. z zakresu historii dramatu zachodniego, literatury obcej, semiologii teatru. Autor wielu prac, w tym m.in. książek „Dramat i teatr francuski 1880–1980” oraz „Francuski teatr współczesny po Beckettacie”.

**Gui Han:** doktor, wykładowczyni na Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Shandong (Chiny), profesor wizytujący w City Univer-

sity of New York. Badaczka współczesnego teatru amerykańskiego i teatru awangardowego. Tłumaczka na język chiński.

**Evelina Hein:** adiunkt na Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klemensa z Ochrydy. Pracowała jako ekspert zagraniczny w sekcji bułgarskiej China Radio International w Pekinie, a następnie jako tłumaczka ambasadora i rzecznika prasowego oraz attaché ds. kultury i edukacji w Ambasadzie Republiki Bułgarii w Pekinie. Redaktorka i tłumaczka z języka chińskiego, niemieckiego, angielskiego i rosyjskiego w wydawnictwach „East-West” oraz „BG-Bestseller”. Autorka publikacji i tłumaczeń z zakresu kultury tradycyjnej, folkloru oraz religii Chin i Azji Wschodniej.

**Kalina Stefanova:** profesor w Państwowej Akademii Sztuk Teatralnych i Filmowych w Sofii, autorka wielu artykułów i monografii, redaktorka książek (w tym pierwszej antologii dramatu wschodnioeuropejskiego w języku chińskim), autorka powieści tłumaczonych na inne języki, również chiński. Stypendystka programu Fulbrighta (Uniwersytet Nowojorski), profesor wizytujący m.in. na Uniwersytecie Kapsztadzkim (RPA), Uniwersytecie Meiji (Japonia), w Szanghajszej Akademii Teatralnej, na Uniwersytecie w Wuhan. Przez dwie kadencje wiceprzewodnicząca Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych (IATC).

**Barbara Bibik:** *Na początku chciałabym powitać naszych niezwykłych gości. Jestem wdzięczna, że zgodzili się państwo wziąć udział w tym wydarzeniu i porozmawiać z nami o swoich projektach. Ponieważ w taki czy inny sposób ze sobą współpracujecie, chciałabym zapytać państwa o tę współpracę, jak ona się zaczęła? Co państwa zainspirowało do wspólnego budowania mostów między kulturą wschodnioeuropejską i chińską?*

**Kalina Stefanova:** Ćwiczyłam teraz wymowę słowa, od którego chciałabym rozpocząć swoją wypowiedź. Wcześniej jed-

nak pragnę podkreślić, że to dla mnie ogromny zaszczyt być z wami. To właśnie dzięki Szanghajskiej Akademii Teatralnej się poznaliśmy. Zatem to chińska kultura i nasza miłość, zainteresowanie i zauroczenie nią sprawiły, że się spotkaliśmy.

Słowo, o którym wspomniałam, pochodzi z języka duńskiego i jego pisownia zupełnie różni się od wymowy. Słowem tym jest *udlængsel*. Oznacza łaknienie, pożądanie, tęsknotę za tym, co zagranicą ma do zaoferowania, wewnętrzny impuls w kierunku obcego i ciągłego ruchu – nie tylko podróżowania samego w sobie, aby zobaczyć inne kraje, lecz także poszukiwania innych punktów widzenia, aby można było zobaczyć siebie w lustrze tych innych krain, z innych (zewnętrznych) perspektyw. Znaczenie tego słowa uważam za bardzo ważne dla mnie i dlatego chciałbym użyć je jako trampoliny do udzielenia odpowiedzi na pytanie. Może mam ten *udlængsel* w moim charakterze, w mojej duszy, ponieważ zawsze interesowałam się obcymi kulturami.

W 1991 roku wyjechałam na dwa lata do Stanów Zjednoczonych, gdzie jako stypendystka Fulbrighta na Uniwersytecie Nowojorskim przeprowadzałam badania nad amerykańską krytyką teatralną i teatrem w ogóle. Następnie realizowałam lustrzane badania w Wielkiej Brytanii i napisałam kilka książek opartych na doświadczeniach wyniesionych z obu tych krajów. Potem zaczęłam uczyć w różnych miejscach na świecie. Z biegiem czasu znudził mnie jednak racjonalizm panujący na Zachodzie, patrzenie z góry na rzeczy, które zdają się mieć centralne, kluczowe znaczenie.

Kiedy zaczęłam wyjeżdżać do Azji (od 1997 roku), zafascynowało mnie pokojowe współistnienie światów ludzi umarłych i żywych, przyjmowanie za bardzo naturalną rzecz, że to, co niewidzialne i widzialne, łączy się w naszym życiu, że nie ma strachu przed śmiertelnością i śmiercią. Dla mnie przekła-

da się to na o wiele bardziej radosne postrzeganie życia i przemówiło to do mnie, ponieważ sama jestem zdecydowanie bardziej skłonna postrzegać rzeczy z ich jasnej strony, poszukiwać we wszystkim esencji dobra. A potem zaczęłam jeździć do Chin i byłam pod wielkim wrażeniem splotu nowoczesności i tradycji, mieszanki, w której czujesz, że tradycja jest głównym płótnem, a nowoczesność jest nicią, która przez to płótno przebiega. W Pekinie można spotkać półnagich mężczyzn siedzących latem w upale przed swoimi domami lub małymi sklepami, na ulicach, grających w gry itp.; widoczna jest swego rodzaju postawa *blasé* i to poczucie, że serce jest tak samo ważne jak umysł. W tej kulturze czułam się w pewnym sensie jak w domu.

To moje odkrycie chińskiej kultury zbiegło się w czasie z publikacją w Bułgarii jednej z najważniejszych chińskich książek – „Snu czerwonego pawilonu”<sup>1</sup>, którą zaczęłam łapczywie pochłaniać. Potem przeczytałam książkę Mo Yana (zdobywcy Nagrody Nobla) „Życie i śmierć mnie wyczerpują”<sup>2</sup>. I właśnie podczas czytania tych książek odkryłam inny rodzaj bliskości między naszymi dwiema kulturami – a jest nim język. Obie te książki zostały przetłumaczone przez jednego z najlepszych tłumaczy w Bułgarii, Petko Hinova. Język książek był bardzo podobny do języka, w jakim zostałam wychowana, bardzo bogaty i bardzo kolorowy. Później spotkałam Evelinę Hein – jej bułgarski jest również tak bogaty; to samo można powiedzieć o innych sinologach. Przyszło mi do głowy, aby porównać bułgarskie tłumaczenia tych utworów z angielskimi i byłam zasko-

---

<sup>1</sup> Cao Xueqin, *Сън в алени покои*, tłum. Petko Hinov, Sofia 2015. W tekście głównym wszystkie tytuły podawane są w tłumaczeniu.

<sup>2</sup> Mo Yan, *Роден да се раждам и да умирам*, tłum. Petko Hinov, Plovdiv 2014.



czona faktem, że w języku angielskim nie brzmiały tak głęboko, obrazowo jak w języku bułgarskim. Dla mnie w bułgarskich tłumaczeniach jest, że tak powiem, znacznie szerszy horyzont.

Zainteresowałam się więc tym i przeczytałam kilka artykułów naszych tłumaczy przekładających zarówno z języka chińskiego, jak i japońskiego (w tym słynną książkę Sei Shonagon „Zapiski spod wezgłowia”), którzy twierdzą, że w naszym języku istnieje jakaś magia, która jest w stanie przybliżyć literaturę chińską, japońską, koreańską; jest w stanie oddać ją w lepszy sposób niż główne języki zachodnie. Weźmy na przykład początek wspomnianych „Zapisków spod wezgłowia” – początkowe linijki pierwszych czterech akapitów w języku bułgarskim brzmią jak wiersz i to wiersz, który odpowiada naszej najlepszej poezji. To samo dotyczy prozy Mo Yana i Cao Xueqina.

Kolejna rzecz: kiedy uczyłam się chińskiego (niestety przez krótki czas), byłam bardzo miło zaskoczona faktem, że ma on wiele wyrażen ze słowem *serce*. Wczoraj przeczytałam artykuł Petko Hinova zatytułowany „Skrzyżowanie kultur. Kultura chińska i bułgarska oraz ich tłumaczenia”<sup>3</sup>, w którym autor twierdzi, że istnieje szczególna bliskość między myśleniem konfucjańskim a językiem bułgarskim i kulturą prawosławną. Mówi, że w obu przypadkach mamy do czynienia z kulturami serca. To oddaje istotę różnicy między Wschodem a Zachodem: Zachodem, w którym mocno jest zakorzeniony racjonalizm, a Wschodem, w którym dominuje serce. Na Zachodzie, jak postrzegamy to my, w Europie Środkowej, widać tendencję do zapominania o znaczeniu duszy. To przekonało mnie do zainteresowania się kulturą chińską.

---

<sup>3</sup> *Moja Bułgaria i moje Chiny*, autorska witryna Petko Hinova, <https://petkohinov.com> (dostęp: 7.09.2021).

W tym kontekście chcę wspomnieć o przekładzie. Traktuję go jako bardzo ważną formę sztuki, ponieważ wiąże się nie tyle z komunikacją, co z komunią. Mamy dziś tak wiele informacji, mamy Internet i to jest miejsce komunikacji, podczas gdy komunია odbywa się na znacznie głębszym poziomie, a tłumacze są tymi ludźmi, którzy pomagają nam żyć w stanie komunii z inną kulturą.

Jeszcze raz przywołam słowo *udlængsel*. Oprócz tego, co oznacza ono w języku duńskim (przypomnę – łaknienie, pożądanie, tęsknota za tym, co zagranica ma do zaoferowania), dla mnie ma też dodatkowe znaczenie – nie tylko pragnę doświadczyć obcych krain, ale zawsze chcę dzielić się z innymi tym, czego tam doświadczyłam. I to jest główny powód, dla którego podjęłam się pracy nad książkami („Wprowadzenie do współczesnego dramatu chińskiego”, Bulgarian Bestseller 2020, i „Metamorfoza, wybrane sztuki z Europy Wschodniej”, dwa tomy, China Theatre Press 2019).

Innym powodem jest to, że znajduję, o czym już pośrednio wspomniałam, pewną bliskość między kulturą wschodnioeuropejską i chińską. Jeden z brytyjskich krytyków, John Elsom, napisał kiedyś coś bardzo wymownego na ten temat. W artykule o reżyserach, którzy często inscenizują Szekspira, wskazując nazwisko znaczącego rumuńskiego reżysera, Silviu Purcăretego, podkreślił, że jego umiejętności wynikają z tradycji akademickiej, niemodnej już w Anglii i będącej na skraju zniknięcia w Europie Wschodniej, choć wciąż tam obecnej – tradycji nauk społecznych, w której głównym celem jest osiągnięcie nie tyle informacji, co mądrości. W rzeczy samej, jest to również coś, co sprawia, że Europa Wschodnia i Chiny są sobie bliskie duchowo.

Postanowiłam więc przygotować te książki, żebyśmy my, pracujący w teatrze, poznali nawzajem swoje kultury i poczuli bliskość. Właściwie to Gong Baorong wpadł na pomysł wydania an-

tologii wschodnioeuropejskiego dramatu w Chinach. I to właśnie w Szanghajskiej Akademii Teatralnej spotkaliśmy się z Arturem Dudą. Napisał przedmowy do polskich sztuk zawartych w antologii. Jest to pierwsza antologia wschodnioeuropejskiego dramatu w języku chińskim. Po jej przygotowaniu zdecydowałam, że powinnam zrobić lustrzaną książkę w Bułgarii i skontaktowałam się z bułgarskimi tłumaczami języka chińskiego i wydawcą bułgarskiej oficyny Bestseller. Mamy doskonałych tłumaczy z języka chińskiego. Możemy pochwalić się bardzo dobrą sinologią w Bułgarii. Wielką przyjemnością była więc praca z Eveliną Hein oraz z innym tłumaczem, Evgeniyem Karaulanovem, który z zawodu jest inżynierem i tłumaczy tylko dla przyjemności (dyplom sinologii uzyskał po tym, jak został inżynierem). Tak narodził się pierwszy tom chińskich sztuk w języku bułgarskim. Składa się on z dwóch głównych sztuk chińskiego dramatu „mówionego” (tj. chińskiego dramatu typu zachodniego) i pięciu artykułów na temat dramaturgów, dramatu mówionego, starożytnego i tradycyjnego teatru ulicznego. Ten piękny tom jest również pierwszym z serii bułgarskiego wydawnictwa Bestseller zatytułowanej „Zobacz Chiny”. Mamy nadzieję kontynuować serię.

Jeśli mogę zabrać jeszcze minutę, to chcę opowiedzieć o tym, co już się wydarzyło i ma się wydarzyć w związku z przygotowaniem antologii wschodnioeuropejskiego dramatu w Chinach. Evelina Hein była promotorką rozprawy magisterskiej na temat tłumaczenia jednej z bułgarskich sztuk zawartych w antologii. Ta sama sztuka przyciągnęła teraz uwagę bardzo dobrego teatru w Chinach i wczoraj otrzymałam wiadomość od dyrektora tego teatru, że jest on entuzjastycznie nastawiony do wystawienia sztuki. Może więc wkrótce będziemy mieli produkcję „Pułkownika Ptaka” Christa Bojczewa w języku chińskim. Mam nadzieję, że w Bułgarii w niedalekiej przyszłości również będziemy mieli okazję zobaczyć inscenizację jakiejś chińskiej sztuki.

B.B.: *Dziękuję. Teraz chciałabym zapytać Gong Baoronga o jego inspiracje, które doprowadziły do uruchomienia Centrum Badań nad Teatrem Europy Wschodniej w Szanghajskiej Akademii Teatralnej.*

**Gong Baorong:** Witam wszystkich. Miło jest spotkać się z wami. Opowiem o naszym ośrodku, ale najpierw powinienem wspomnieć o relacji między Kaliną Stefanową a Szanghajską Akademią Teatralną (STA). Myślę, że to było dziesięć lat temu. Kalina Stefanova, z rekomendacji Williama Suna, napisała do mnie z prośbą o możliwość wygłoszenia wykładów dla naszych studentów. W 2012 roku po raz pierwszy przyjechała do naszej Akademii i opowiedziała o europejskich teatrach magistrantom i doktorantom. Wcześniej nasi studenci nie stykali się z teatrami wschodnioeuropejskimi. Następnie STA nawiązała dobre kontakty z krajami Europy Wschodniej. Zawdzięczamy to Kalinie, która знаła szereg uczonych z tych krajów. Jeśli chodzi o teatry wschodnioeuropejskie, powinniśmy uznać, że z wielu powodów Chińczycy mało o nich wiedzieli. Byliśmy niemal nieświadomi teatrów polskich czy bułgarskich, z wyjątkiem niektórych arcydzieł, takich jak „Dziady” Adama Mickiewicza. Sytuacja zmieniła się w 2014 roku, kiedy to jedna z największych postaci teatralnych współczesnego polskiego teatru, Krystian Lupa, przywiózł swoją „Personę. Marilyn” i inne sztuki do Chin. To właśnie Krystian Lupa przetań szlak polskiemu teatrowi w Chinach. Spektakl Lupy zatytułowany „Mo Fei”, oparty na dziele Shi Tieshenga, wystawiony w STA w październiku 2017 roku, został ciepło przyjęty przez studentów i profesorów<sup>4</sup>. Przed tym wydarze-

---

<sup>4</sup> „Mo Fei” to pierwsza chińska inscenizacja Krystiana Lupa, stworzona w Teatrze Wielkim w Tianjin 24 czerwca 2017 roku, następnie z inicjatywy STA wystawiona w Teatrze Eksperymentalnym Szanghaj-

niem, latem 2017 roku, po raz pierwszy odwiedziłem Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Przeprowadziliśmy wtedy, między innymi z Arturem Dudą, Adamem Kolą i Barbarą Bibik, bardzo udaną rozmowę na temat współpracy STA z UMK. Po tej wizycie Kalina, Artur i ja postanowiliśmy zorganizować sympozjum na temat polskiego teatru, i już wtedy myśleliśmy o utworzeniu Centrum Badań nad Teatrem Europy Wschodniej. W czerwcu 2018 roku STA z sukcesem zorganizowało sympozjum<sup>5</sup>; jego gościem specjalnym był Krystian Lupa, który odbył bardzo interesującą rozmowę z rektorem STA. Myślę, że było to pierwsze sympozjum na temat polskiego teatru w Chinach i wszyscy uczestnicy byli z niego bardzo dumni. Podczas tego sympozjum wspólnie z Kaliną Stefanową, Adamem Kolą oraz innymi polskimi i rumuńskimi uczonymi ogłosiliśmy utworzenie Centrum. Po sympozjum ustaliliśmy plan wyłonienia kilkunastu najlepszych sztuk wschodnioeuropejskich. Artur Duda miał za zadanie wybrać polskie dramaty współczesne, a Kalina Stefanova – sztuki wschodnioeuropejskie. Oczywiście obie te osoby były odpowiedzialne nie tylko za wybór sztuk (jako redaktor naczelny poprosiłem, by wybrali najlepsze i najbardziej reprezentatywne), lecz także za napisanie do nich wstępów. Myślę, że dzięki tym nowo przetłumaczonym sztukom chińscy czytelnicy mają możliwość dowiedzenia się znacznie więcej o współczesnych dramatach polskich, bułgarskich czy rumuńskich. Zapewne można znaleźć jakieś przekłady klasycznych dramatów wschodnioeuropejskich, ale jeśli chodzi o dramat współczesny, była luka. Niestety nie mam żadnych informacji o reakcjach na-

---

skiej Akademii Teatralnej w październiku 2017 roku, zob. <https://www.shine.cn/feature/entertainment/1710124822/> (dostęp: 18.07.2021).

<sup>5</sup> Wydział Filologiczny (od 1.10.2019 roku Wydział Humanistyczny) Uniwersytetu Mikołaja Kopernika był jednym z organizatorów sympozjum.

szych czytelników, więc nie mogę powiedzieć więcej o echach tych publikacji. Jednak z Arturem Dudą planujemy wydać dwa kolejne tomy, tym razem poświęcone tylko polskim dramatom współczesnym. To trochę skomplikowane, ale mam nadzieję, że rozwiążemy wszystkie problemy. Te dwa tomy powinny ukazać się w 2022 lub 2023 roku.

*B.B.: Dziękuję bardzo. Interesująca byłaby odpowiedź na pytanie, w jaki sposób te publikacje wpływają na publiczność i czy docierają do teatrów w Chinach. Ponieważ nazwisko Artura Dudy zostało już kilkakrotnie wymienione, zwrócę się teraz do niego z prośbą o przedstawienie swojej opowieści.*

**Artur Duda:** Dziękuję bardzo. Myślę, że moja opowieść to historia o dwóch słowach zaczynających się na litery W i E. Pierwsze z nich to *Wschód*, i jest to bardzo krótka historia. Zaczęła się cztery lata temu od spotkania z Gong Baorongiem w Toruniu w 2017 roku. Był naszym znamienitym gościem, a Basia była przewodniczką całej chińskiej grupy. Drugie słowo zaczynające się na literę E to *energia*. Czułem, że dzielimy tę samą energię. W tym samym 2017 roku, we Wrocławiu, podczas festiwalu „Dialog” spotkałem Kalinę Stefanową. I byłem naprawdę zachwycony, że znów pojawiła się ta sama energia. Później spotkaliśmy się w Chinach, w Szanghaju. Nie zdawałem sobie sprawy, że teatr wschodnioeuropejski może być interesujący dla kogokolwiek spoza naszej części Europy. Uważałem, że nasz teatr jest, zwłaszcza w Europie Zachodniej, niedoceniany. Kiedy poznałem Kalinę i Gong Baorongą, byłem pewien, że możemy zrobić coś szczególnego, aby nasz teatr cieszył się należyty szacunkiem. Wydaliśmy razem kilka książek, a najcenniejszą z nich jest „20 najważniejszych reżyserów z Europy Wschodniej. 30 lat po upadku żelaznej kurtyny” (Palgrave Macmillan 2021) pod re-

dakcją Kaliny i Marvina Carlsona będącego jednym z najbardziej uznanych badaczy teatru i performansu. Ta nowa monografia (wydana w języku angielskim) została poświęcona najbardziej wpływowym wschodnioeuropejskim artystom teatralnym, takim jak wspomniani Krystian Lupa i Silviu Purcărete czy Eimuntas Nekrošius. Oto moja krótka opowieść o dwóch słowach zaczynających się na litery W i E: Wschód (*Wschód* oznacza tutaj zarówno Chiny, jak i Europę Wschodnią) i twórcza energia.

*B.B.: Dziękuję. Za chwilę chciałabym szerzej porozmawiać o niektórych aspektach wspomnianych publikacji, szczególnie o sposobie doboru sztuk. Proces wybierania, jak mogę sobie wyobrazić, był ciężką pracą. Teraz jednak zwrócę się do tłumaczek – Evelyni Hein i Gui Han i poproszę, aby opowiedziały nam swoje historie. Doceniam pracę wszystkich tłumaczek/tłumaczy i uważam, że to one/oni budują mosty między kulturami.*

**Evelina Hein:** Dziękuję bardzo za zaproszenie. Bardzo podoba mi się to, co Artur Duda powiedział o energii, ponieważ to samo czułam, kiedy spotkałam Kalinę Stefanową. Jest ona naprawdę inspirującą osobą, emanująca od niej energia w jakiś sposób mnie odurzyła. Dlatego jestem bardzo wdzięczna za możliwość bycia częścią tego wyjątkowego projektu. Zazwyczaj tłumaczę teksty teoretyczne, więc tłumaczenie sztuki było dla mnie bardzo odświeżające. To było naprawdę coś o energii i emocjach. Zgadzam się również z poglądem, że powinniśmy używać serca podczas myślenia.

W Chinach funkcjonuje bardzo starożytna idea wskazująca, że serce jest również siedzibą myślenia, dlatego w pisnym chińskim istnieje jednoznakowe słowo *xin* (心) dla umysłu oraz serca i powinno być faktycznie tłumaczone jako ‘serce i umysł’. Jest ono postrzegane jako kontinuum wykraczające

poza wszelkie różnice między racjonalnością a emocjonalnością, którego nie powinniśmy dzielić na części, jeśli nie chcemy unicestwić całości. Cieszę się, że mogłam być częścią tego projektu również z tego względu, że sama jestem bardzo emocjonalna i jednocześnie bardzo racjonalna, zatem projekt z tłumaczeniem sztuki teatralnej stworzył możliwość połączenia obu części mojej osobowości. Właściwie tłumaczenie sztuki „Burza” Cao Yu było jak taniec, taniec z dramaturgiem, oczywiście, ale także z sobą samą i było to bardzo wzbogacające doświadczenie.

Zgadzam się z Barbarą, że tłumacze są bardzo ważni, są mostami między autorem oryginału a czytelnikami przekładu. Jeśli spojrzymy na historię przekładoznawstwa i na zastosowanie hermeneutyki w przekładzie, możemy cofnąć się do niemieckiego filozofa Friedricha Schleiermachera, nazywanego czasem „ojcem współczesnej hermeneutyki”. W swoim wykładzie „O różnych metodach tłumaczenia”, który wygłosił w Królewskiej Akademii Nauk w Berlinie w 1813 roku, wypowiedział słynne stwierdzenie, że istnieją zasadniczo dwa kierunki i sposoby tłumaczenia: „Albo tłumacz pozostawi, na ile to możliwe, w spokoju autora i poprowadzi ku niemu czytelnika, albo pozostawi, w miarę możliwości, w spokoju czytelnika, by poprowadzić ku niemu autora”<sup>6</sup>. Schleiermacher mówi o udomowieniu i egzotyzacji tłumaczenia. Oczywiście, które z tych podejść zastosuje tłumacz, jest kwestią bardzo indywidualną. Ale tak naprawdę uważam, że powinniśmy wiedzieć, jak korzystać z obu. I to jest duże wyzwanie, wiążące się też

---

<sup>6</sup> Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. O różnych metodach tłumaczenia. Fragment wykładu wygłoszonego w Królewskiej Akademii Nauk w Berlinie 24 czerwca 1813 roku*, tłum. Piotr Bukowski, „Przekładaniec” 2010, nr 21, s. 17.



z doświadczeniem: sprawia, że przyjemność i odpowiedzialność tłumacza okazują się „właściwe” (by użyć terminu Schleiermachers). Jako sinolożka mogę zapewnić, że język chiński bardzo różni się od bułgarskiego i każdego języka europejskiego, a praca z językiem chińskim wymaga intelektu i wszelkiego rodzaju umiejętności, aby zrozumieć i być w stanie przedstawić w innym języku jego zupełnie odmienne struktury i kategorie językowe. Innym problemem, który każdy tłumacz musi rozwiązać, przekładając z chińskiego na język europejski lub odwrotnie, jest problem słów i wyrażeń specyficznych kulturowo, znajdujących się w każdym języku i w skrajnym przypadku będących nieprzetłumaczalnymi. Tłumacz musi podjąć decyzję, jak właściwie poradzić sobie z tym problemem. Jest to również część wspomnianej przyjemności, ale i odpowiedzialności w pracy tłumacza.

**Gui Han:** To dla mnie wielki zaszczyt być tłumaczką sztuk wschodnioeuropejskich i uczestniczyć w działaniach kulturalnych między Chinami a Europą Wschodnią. Zanim przejdę do kwestii tłumaczenia, chciałabym powiedzieć jeszcze kilka słów na temat wymiany kulturowej. Kiedy Kalina Stefanova po raz pierwszy odwiedziła Szanghajską Akademię Teatralną w 2012 roku, studiowałam na pierwszym roku. Nigdy wcześniej nie miałam kontaktu z teatrem wschodnioeuropejskim. Byłam pod wielkim wrażeniem wykładów pani profesor. W kolejnych latach (od 2012 do 2019 roku) pogłębiałam rozumienie teatru Europy Wschodniej poprzez wykłady, konferencje i inne działania prowadzone przez STA. Nie ma wątpliwości, że wszyscy tutaj obecni budowaliście i budujecie mosty między kulturą wschodnioeuropejską i chińską. Do pewnego stopnia jestem świadkiem tego procesu i beneficjentką waszych starań. Dziękuję.

W 2018 roku jako doktorantka uczestniczyłam w tłumaczeniu sztuk wschodnioeuropejskich i byłam odpowiedzialna za przekład „Lalki” (Miro Gavran) i „Pułkownika Ptaka” (Christo Bojczew). Dla mnie tłumaczenie sztuki jest czymś zupełnie odmiennym niż tłumaczenie innych dzieł literackich, ponieważ to pierwsze wymaga rozumienia sceny. Na przykład, tłumacząc „Pułkownika Ptaka”, miałam w głowie zwięzłą Pustą Przestrzeń (by użyć frazy Petera Brooka), w której, również w mojej wyobraźni, przygotowałam własne *mise en scène* dla tego dzieła. Tekst dramatu jest elementem sztuki teatralnej, musi służyć scenie. Podczas tłumaczenia patrzę na plakaty i zdjęcia sceniczne z różnych przedstawień. Ale jako osoba podatna na wpływy zawsze unikam ich oglądania, ponieważ każdy reżyser wprowadza do spektaklu swój własny styl. Mam nadzieję, że na moje tłumaczenie nie wywierają wpływu twórcy niebędący dramaturgami (jak reżyserzy teatralni ze swą wizją spektaklu), dzięki czemu tekst pozostaje wystarczająco „czysty”, aby wypełnić swoją pierwotną misję. Ponadto uważam również, że tłumacz powinien odczuwać więź emocjonalną z tekstem. Bez emocji tłumaczenie jest tylko technicznym zadaniem. A przekład sztuki nie jest przecież tłumaczeniem instrukcji obsługi. Tylko wtedy, gdy sztuka przemawia do tłumacza, może on dotknąć jej serca i przekazać jej duszę. „Pułkownik Ptak” to wielkie dzieło, pamiętam nawet ekscytujące uczucie gęsiej skórki, kiedy czytałam je po raz pierwszy. Po tym, jak powstała początkowa wersja tłumaczenia, przeczytałam ją mojej przyjaciółce. Płakała. Myślę, że jest to zarówno sukces sztuki, jak i aproba ta mojego tłumaczenia. Po opublikowaniu pracy zorganizowałam dwa odczyty na Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Shandong, gdzie obecnie pracuję. Moim studentom sztuka bardzo się podobała, a profesor z Wydziału Aktorskiego chciał nawet ją wystawić. Niestety, nie jest łatwo wystawić tę sztukę. Sztuki

powinny żyć na scenie. Przetłumaczyliśmy utwory pochodzące z Europy Wschodniej na język chiński i mam nadzieję, że pewnego dnia będą mogły zostać przekształcone z wersji literackiej na sceniczną.

*B.B.: Jak wiadomo, osoba tłumacząca nie jest niewidoczna w swojej pracy. Zawsze pozostawia jakiś ślad swojej obecności. I za niezwykle ciekawe postrzegam właśnie dostrzeżenie tłumaczki/tłumacza w przekładanym dziele. Chciałam zapytać, chociaż właściwie Evelina już mi odpowiedziała, o rolę wyobraźni, o to, jak ważna jest ona podczas tłumaczenia. To, co wydaje mi się niesamowite, to to, że każdy z państwa mówił o emocjach i o tym, jak ważne są one w procesie przekładu, zwłaszcza że w przekładoznawstwie bywają takie podejścia, które mówią, że osoba tłumacząca powinna być niewidzialna i nie powinna angażować się emocjonalnie w tłumaczenie. Myślę jednak, że to lepiej, gdy tłumaczka/tłumacz kocha autorkę/autora, dany tekst, daną kulturę. Dobrze więc było słyszeć, że wszyscy o tym mówiliście.*

E.H.: Kiedy była mowa o braku emocjonalności, pomyślałam o słynnym eseju „Paradoks o aktorze” Denisa Diderota<sup>7</sup>, który radził aktorom, aby nie okazywali emocji lub przezwyciężali swoje emocje. Dostrzegam tutaj swego rodzaju paralelę z zadaniem tłumacza, który musi w pełni władać językiem, aby stworzyć właściwe tłumaczenie, nie ulegając jednak silnym emocjom. Ale czy naprawdę jest to możliwe? Jeśli chodzi o mnie,

---

<sup>7</sup> *Paradoxe sur le comédien*, napisany w latach 1770–1778, ale po raz pierwszy opublikowany w 1830 roku, wiele lat po śmierci Denisa Diderota, jest esejem (w formie dialogu) wyjaśniającym teorię aktorstwa, w którym jeden z rozmówców dowodzi, że wielcy aktorzy nie doświadczają emocji, które pokazują.

pozwalam sobie nurzać się w emocjach, czuć je po to, by następnie oderwać się lub stworzyć pewien dystans między mną a nimi. Czy coś powstałoby bez emocji? Nie wiem. Wielki filozof Hegel powiedział: „Nic wielkiego na świecie nie zostało osiągnięte bez pasji i nie może zostać osiągnięte bez pasji”<sup>8</sup>. Myślę, że możemy wykorzystać to zdanie, zastanawiając się nad podejściem do tłumaczonego tekstu.

K.S.: Chciałabym powiedzieć coś w odniesieniu do roli wyobraźni w tłumaczeniu – coś, co jest zgodne z ideą podstawowego znaczenia duszy. W tłumaczeniu trzeba wkładać całe serce (znowu słowo *serce*, widzicie). Istnieje *mundus imaginabilis* – świat, do którego, zgodnie z filozofią sufizmu, jedyną drogą jest ta wiodąca poprzez własne serce. Nie ma innego sposobu, aby dostać się do tego świata wyobraźni. I ten świat jest bez wątpienia najważniejszy dla wszystkich sztuk, w tym dla translacji, ponieważ jest to forma sztuki. Chciałabym również podkreślić, że na okładce naszego „Wprowadzenia do współczesnego dramatu chińskiego” umieszczamy nazwiska tłumaczy. To bardzo ważne. Nic dziwnego, że jest to jeden z wymogów Unii Europejskiej w programach tłumaczeniowych – tłumacze mają swój udział w autorstwie.

A.D.: Zadam tylko krótkie pytanie Kalinie i Evelinie. Czy uważacie, że tłumacze wciąż poruszają się między metodą Konstantina Stanisławskiego a efektem obcości Bertolta Brechta?

K.S.: Ta kombinacja jest sednem życia. Nie można żyć tylko według Stanisławskiego czy tylko według Brechta. Żyje się zgodnie z obiema zasadami.

---

<sup>8</sup> G. W. F. Hegel, *Werke*, t. 10, Frankfurt nad Menem 1979, s. 295.

E.H.: Muszę powiedzieć, że ja po prostu nurkuję w proces tłumaczenia (bardzo racjonalnie i wrażliwie jednocześnie), a potem patrzę, co z tego wychodzi.

B.B.: *W procesie przekładu osoba tłumacząca stawia się w różnych rolach. Chciałabym więc zapytać, czy tłumacząc dramat, bierzecie pod uwagę, że nie jest to tylko tekst zapisany, przeznaczony do czytania, ale że może on zostać wystawiony na scenie, czy stawiacie się w roli reżysera/inscenizatora?*

E.H.: Tak. Dlatego muszę powiedzieć, że przed rozpoczęciem tłumaczenia sztuki „Burza”, napisanej przez wielkiego chińskiego dramaturga Cao Yu, najpierw przeczytałam ją raz, potem obejrzałam film z lat 80., a następnie obejrzałam również adaptację w teatrze telewizji. Potem szukałam zdjęć z przedstawień teatralnych. Zrobiłam to, ponieważ potrzebowałam wizualnej strony sztuki. Bardzo mi to pomogło. Bez tych wszystkich przygotowań tekst pozostałby, jak powiedziałaś, tylko tekstem pisanym, a jest przecież czymś znacznie więcej. Dlatego do obowiązków tłumacza należy według mnie wyobrażenie sobie tekstu mówionego i słuchanie, jak słowa będą brzmiały na scenie, oraz w konsekwencji projektowanie reakcji publiczności.

B.B.: *Wiem, że dramat w przekładzie Gong Baoronga zatytułowany „Sztuka” autorstwa Yasminy Rezy wystawiano w Chinach i wiem również, że Kalina Stefanova była dramaturgiem. Może więc mogłaby pani powiedzieć nam coś więcej o tym, jak tekst pisany zmienia się w tekst wypowiedziany na scenie?*

K.S.: To było w Kanadzie w 2007 roku. Miałam wielkie szczęście być dramaturgiem produkcji sztuki Davida Edgara „Zielone Świątki” w reżyserii Mladena Kisselova (1942–2012) pod-

czas Stratford Festival, największego festiwalu w Ameryce Północnej. Było to bardzo ciekawe doświadczenie, szczególnie że w sztuce postaci mówią wieloma językami – m.in. po bułgarsku, arabsku, rosyjsku, macedońsku, a nie tylko po angielsku. Musieliśmy nauczyć aktorów, jak mówić w tych językach na scenie. Potem byłam świadkiem, jak Mladen Kisselov, który lubił mawiać, że zadaniem reżysera jest sprawienie, żeby sztuka na scenie wyglądała, jakby pochodziła z innego świata, naprawdę to zrobił. Patrząc z tej perspektywy, proces reżyserowania jest rzeczywiście mistyczny. Nic dziwnego, że wśród tak wielu reżyserów tylko kilku jest znakomitych. Niezwykle trudne jest przeniesienie tego, co zostało zapisane na papierze, w sferę świata widzialnego, świata sceny. Sfera słowa nie jest tak bardzo widoczna w rzeczywistości. Ma jeden wymiar, który jest widzialny – wymiar słowa pisanego, ale kryje tak wiele za sobą i wszystko to należy do niewidzialnego. To samo dzieje się, gdy rozmawiamy: słychać głos, ale jest on niewidoczny. To pokazuje, że jesteśmy zarówno materialni, jak i niematerialni. Dlatego reżyseria na wysokim poziomie ma w sobie coś z czarów, z magii. To sprawia, że wracam do myśli wypowiedzianej na początku i do tego, co powiedziała również Evelina Hein: że związek między językami jest mistyczny. Oczywiście zasady pisania, mówienia, a nawet myślenia są różne. Istnieją jednak pewne mistyczne powiązania, które wyjaśniają, dlaczego dany przekład nie wychodzi tak dobrze na przykład w języku angielskim, podczas gdy w tym samym czasie zachowuje wszystkie swoje niuanse i głębię w języku bułgarskim. Mówię o tłumaczeniu z chińskiego i japońskiego. Ów fenomen da się wytłumaczyć jedynie przez to, co niewidzialne, co leży w sercu danej kultury.

G.B.: Mogę opowiedzieć trochę o moim doświadczeniu. Myślę, że wraz z upływem czasu sytuacja tłumacza się zmienia i nie

jest już taka sama jak dawniej. Jeśli chodzi o tłumacza sztuk teatralnych, to nie pracuje on już indywidualnie w swoim biurze. Reżyserem „Sztuki” był jeden z moich kolegów, Gu Yi’an, który przygotował inscenizację tekstu Yasminy Rezy dla Centrum Sztuki Dramatycznej w Szanghaju w 2001 roku. Miał własną metodę pracy. Kilka razy omawiałem z nim treść, uczestniczyłem też w próbach. Pracowaliśmy razem z aktorami, więc zdarzało się, że zmienialiśmy słowa lub frazy w czasie, kiedy były wypowiedane. W porównaniu z tłumaczeniem pisemnym tekst sceniczny został wtedy znacznie zmieniony, ponieważ priorytetem było to, aby dobrze się go wypowiadało i był zrozumiały dla publiczności. Dodano wówczas nawet nowe kwestie, których nie było w oryginale. Czasami jest to więc również dość frustrujące. Dlatego uważam, że tłumacz teatralny powinien ściśle współpracować z aktorami i reżyserami. W naszych czasach tłumaczenie teatralne często powstaje w trakcie prób. Myślę, że to fenomenalne. Powinniśmy zatem zmienić metody pracy przy przekładach teatralnych.

B.B.: *Dziękuję bardzo. Zgadza się z Gong Baorongiem. Tłumaczenie teatralne jest niezwykłym, ale i złożonym zjawiskiem. Kiedy powstaje we współpracy z aktorami lub osobą reżyserującą, zawsze pojawia się pytanie, kto jest autorką/autorem tego końcowego tekstu, który widz słyszy podczas przedstawienia: czy jest to osoba tłumacząca, czy może reżyserująca i aktorzy, którzy czasami dodają lub zmieniają słowa na scenie, aby lepiej wyrazić treść. Jest taka wspaniała książka Geraldine Brodie<sup>9</sup>, w której udowadnia ona, jak wielowarstwowa i skomplikowana jest ta praca, jak wiele osób jest zaangażowanych w proces*

---

<sup>9</sup> Geraldine Brodie, *The Translator on Stage*, New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney 2018.

*wystawienia sztuki, którą ostatecznie odbieramy ze sceny. Uważam to za niezwykle interesujący temat. Powinniśmy więc nie tylko tłumaczkę/tłumacza i tekst, ale również całą instytucję teatralną wziąć pod uwagę, gdy zamierzamy dokonać analizy przekładu teatralnego. Chciałabym teraz zapytać Kalinę Stefanovą i Artura Dudę o tomy przygotowywane w Chinach i Bułgarii: jak wybieraliście utwory, jaki był klucz?*

K.S.: Czy mogę dodać coś do tego, co powiedziałaś? Zaangażowany w powstające dzieło jest nie tylko cały teatr, ale w pewnym sensie cała nowa rzeczywistość, całe życie wokół nas. To nie przypadek, że klasyczne sztuki przekłada się na potrzeby każdej nowej produkcji – to dlatego, że w międzyczasie zmieniło się samo życie i zmienił się sam język. A scena musi odzwierciedlać zmianę, nowe niuanse w języku. Niestety, w Bułgarii nie mamy takiej praktyki, aby za każdym razem robić nowe tłumaczenie, na przykład „Trzech sióstr” Czechowa lub sztuk Szekspira – wymaga to pieniędzy, a na kulturę nigdy nie ma ich wystarczająco dużo. Ale bardzo ważne jest, aby nadążyć za rzeczywistością.

Oдноśnie do twojego pytania – kluczem było pragnienie wyboru sztuk jak najlepszych. To trudne zadanie – jest tak wiele doskonałych sztuk we wszystkich krajach Europy Wschodniej. Jako pierwszy krok została zaplanowana antologia sztuk z Europy Wschodniej w języku chińskim; jej cel to, że tak powiem, lekkie uchylenie drzwi. Próbowałam więc zasięgnąć rady niektórych moich kolegów z różnych krajów i w końcu wybór ograniczyłam do dwunastu tytułów zawartych w dwóch tomach. Ale nie twierdzę, że są najlepsze, są małą częścią spośród najlepszych.



B.B.: *A jeśli chodzi o tłumaczenie chińskich dramatów na język bułgarski?*

K.S.: To było o wiele łatwiejsze, ponieważ chiński dramat mówiony istnieje dopiero od początku XX wieku. Rozmawiałam z Gong Baorongiem i zaproponował on listę, na której były cztery tytuły. Potem zawęziłam ją do dwóch („Burza” Cao Yu i „Herbaciarnia” Lao She) i dodatkowo poprosiłam pięciu chińskich kolegów, aby napisali teksty specjalnie do tej książki. Zatem tu było łatwiej. Myślę, że po tym, jak już nieco otworzyliśmy drzwi, możemy pokazać czytelnikom dramaty pochodzące z konkretnych krajów, tak jak Artur Duda zrobił to już z polskimi sztukami, czy z konkretnych regionów i przygotować tomy, powiedzmy, dramatu bałtyckiego, dramatu bałkańskiego lub dramatu krajów wyszehradzkich.

A.D.: Myślę, że wybór jest zawsze kwestią dobrej współpracy. Dość szybko uzgodniliśmy z Gong Baorongiem, że chcemy zaprezentować chińskim czytelnikom współczesne, ale klasyczne polskie dramaty. Wybrałam więc cztery wielkie nazwiska i cztery tytuły: „Matkę” Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Ślub” Witolda Gombrowicza, „Kartotekę” Tadeusza Różewicza i „Tango” Sławomira Mrożka. Wszyscy w Polsce znają te nazwiska. Moim zadaniem we wstępie było umieszczenie tych nazwisk w kontekście historycznym, ale także ukazanie ich wpływu na polski teatr, a ten zdaje się niezwykły, ponieważ po II wojnie światowej w Polsce kilkaset razy inscenizowano wymienione sztuki. Obawiałem się jednak, że proponując jedynie cztery sztuki do antologii, nie możemy przedstawić prawdziwego współczesnego życia teatralnego w Polsce. Polska kultura teatralna bardzo się zmieniła w ciągu ostatnich 30 lat, dlatego uznałem za ważne

przygotowanie kolejnych tomów, tym razem najnowszego polskiego dramatu<sup>10</sup>.

B.B.: *Wyobrażam sobie, że są państwo nie tylko redaktorami wspomnianych tomów, lecz także popularyzatorami sztuk pochodzących z innych kultur, gdy wkraczają one na nowe terytorium. Co więc państwo robią, aby sprawić, by te sztuki stały się lepiej znane w waszych krajach? I czy te sztuki zamieszczone w wymienionych publikacjach trafiają do teatru czy też pozostają na kartkach papieru?*

K.S.: Muszę raz jeszcze podkreślić, że książka „Wprowadzenie do współczesnego dramatu chińskiego” w języku bułgarskim jest pierwszą w historii zawierającą chińskie sztuki w całości. Wcześniej tłumaczone i publikowane były jedynie fragmenty chińskich sztuk. Co do inscenizacji, to jak wspomniałam, padła już propozycja wystawienia jednej z bułgarskich sztuk w Chinach, ale pewne decyzje w świecie teatru dojrzewają bardzo powoli, a teraz – z powodu pandemii – tym bardziej. Również w Bułgarii pojawiło się zainteresowanie sztukami chińskimi, ale na Bałkanach czas płynie jeszcze wolniej.

G.B.: Ludzie czytają coraz mniej sztuk teatralnych, wydawcy publikują mniej sztuk teatralnych. Jest to więc duże wyzwanie dla nas, nie tylko dla tłumaczy. Na szczęście w latach przed pandemią polskie teatry znalazły sposób, by trafić na chińską scenę, zwłaszcza dzięki Krystianowi Lupie, który, jak wspomniałem, ściśle współpracował z chińskimi trupami i wyprodukował co najmniej dwie chińskie sztuki, a ostatnio, dwa miesiące temu, wyreżyserował „Dziennik szaleńca” (adaptację powieści Lu

---

<sup>10</sup> Zob. *Wstęp*, przypis 1.

Xuna, jednej z najważniejszych postaci współczesnej literatury chińskiej). Było to przeżycie fascynujące dla wszystkich chińskich odbiorców, ponieważ metoda pracy Lupy jest wyjątkowa. Polski reżyser ma w Chinach wielu fanów. Jego twórczość wzbudziła nasze zainteresowanie polskim teatrem. Myślę, że w obecnych czasach reżyserzy są potężniejsi niż dramaturdzy. Mam więc nadzieję, że Lupa pomoże nam jeszcze bardziej wejść w świat polskich sztuk teatralnych. A potem być może będzie więcej realizacji tych sztuk.

*B.B.: Myślę, że to wielkie wyzwanie. Podsumowując, wszyscy państwo tak pięknie mówili o energii, emocjach i współpracy. Pragnę życzyć państwu, abyście zachowali tę energię, utrzymali współpracę i robili dalej tak inspirujące rzeczy prowadzeni nie tylko przez umysł, lecz – jak cudownie ujęła to Kalina Stefanowa – także przez serce. A ponieważ wasza współpraca wygląda bardzo dobrze, jest bardzo produktywna i inspirująca, czekamy na jej kolejne owoce. Życzę wszystkiego najlepszego.*

K.S.: Dziękuję, Barbaro. Dodam tylko, że jesteśmy z Arturem już na etapie kolejnego projektu. Pracujemy nad numerem „Litteraria Copernicana” o bałkańskim dramacie absurdu.

*B.B.: Cudownie! Nie możemy się doczekać. Dziękuję bardzo za rozmowę. Jestem wdzięczna, że zgodzili się państwo wziąć w niej udział. To była wielka przyjemność gościć państwa podczas naszego festiwalu. Miejmy nadzieję, że w niedalekiej przyszłości będziemy mogli osobiście spotkać się w Toruniu. Zapraszamy!*

## O chińskiej „Kartotece” i poezji Yu Jiana

SPOTKANIE Z JOANNĄ KRENZ

PROWADZENIE – ARTUR DUDA

**Joanna Krenz:** adiunkt w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, obecnie realizuje staż postdoktorancki na Uniwersytecie Zuryskim. Badaczka i tłumaczka literatury chińskiej. Naukowo zajmuje się chińską poezją współczesną w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, przede wszystkim pod kątem związków poezji z naukami ścisłymi, technologią i filozofią.

**Artur Duda:** *Pragnę przedstawić naszego gościa z Instytutu Orientalistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Joanna Krenz jest sinolożką, specjalizuje się w przekładach współczesnej poezji chińskiej, bada tę poezję w ujęciach interdyscyplinarnych i komparatystycznych. Nie przeciągając momentu uroczystego otwarcia, chciałbym przejść do tego tomiku poezji, którego Joanna była współsprawczynią, a właściwie najważniejszą osobą, która otworzyła przed polskim czytelnikiem świat poezji Yu Jiana. To jest tomik pod tytułem „Świecie wejdź”, tomik dwujęzyczny, więc jeżeli ktoś zna język chiński, sam może sprawdzić, czy tłumaczka należycie wywiązała się ze swojego zadania. W tym momencie wolałbym jeszcze nie zdradzać, dlaczego właśnie ja prowadzę to spotkanie. Myślę, że to wyjaśni się później. Przejdźmy do pierwszego wątku. Już we wprowadzeniach do wspomnianego tomiku, wprowadzeniu zarówno poety, jak i twoim, Joanno, rzuca się w oczy kwestia wpływu osobistego spo-*

*tkania tłumaczki z poetą na jakość przekładu. Czy to dla ciebie jako tłumaczki ma znaczenie, że możesz poznać autora, porozmawiać z nim i tą drogą dojść do ostatecznego rezultatu, jakim jest przekład wierszy czy poematu?*

**Joanna Krenz:** Dzień dobry. Bardzo mi miło wszystkich państwa tutaj powitać. Od razu przejdę do zadanego pytania. Zawarcie znajomości z Yu Jianem było ciekawym doświadczeniem w moim życiu i faktycznie ważnym dla tłumaczenia, ale – trzeba zaznaczyć – nie był to moment, który zapoczątkował moją znajomość z jego poezją. W poezji już się rozczytywałam na studiach sinologicznych. Tak naprawdę poezję chińską zaczęłam czytać i tłumaczyć, zanim zrobiłam pierwsze kroki w języku chińskim. Jeszcze przed studiami wydrukowałam sobie wielkie segregatory klasycznej i współczesnej poezji chińskiej z tłumaczeniami. Tak sobie czytałam, aż w którymś momencie postanowiłam zasłonić przekłady i próbować sama zgadywać znaczenia, więc rzeczywiście od samego początku mojej przygody z chińską poezją była obecna i jak tylko zaczęłam cokolwiek rozumieć, to starałam się w te teksty coraz bardziej zagłębiać.

Jedną z pierwszych książek o współczesnej poezji chińskiej, do której dotarłam, była pozycja upowszechniona w fragmentach w Google Books autorstwa profesora Maghiela van Crevela, który później został promotorem mojego doktoratu. Fragment o Yu Jianie był dostępny między tymi pourywanymi w podglądzie stronami. Wówczas zafascynowała mnie jego postać. Zabrałam się za pisanie doktoratu, który na pierwszy rzut oka zupełnie nie jest o poezji, tylko o zjawisku eseizacji w literaturze chińskiej, ale w praktyce okazał się doktoratem w dużej mierze właśnie o poezji. Yu Jianowi była poświęcona spora część rozprawy. Niedługo przed zamknięciem prac nad doktoratem wy-

jechałam do Chin na roczne stypendium i tak się złożyło, że byłam w mieście, w którym mieszkał Yu Jian, czyli w Kunmingu w prowincji Junnan. Gdy mój pobyt zbliżał się do końca, pomyślałam, że szkoda byłoby ten rok zmarnować i że powinnam zobaczyć się z autorem. Do spotkania doszło dzięki mojemu promotorowi, który z Yu Jianem dobrze się zna. Na tamtą chwilę miałam już bardzo dużo gotowych przekładów i swoją własną teorię na temat jego poezji oraz jej miejsca na tle współczesnej literatury chińskiej. To spotkanie nie pokazało mi nowych ścieżek, bardziej potwierdziło wcześniejsze. Yu Jian początkowo nie był zbyt skory do rozmowy. Jak napisałam we wstępie do książki, bardzo sceptycznie podchodził do tego, że oto ktoś chce go tłumaczyć, i to w dodatku na język, którego on nie rozumie. Trzeba wspomnieć jednak o jego uprzejmości – kiedy weszłam do kawiarni, w której się umówiliśmy, siedział tam z książką Miłosza. Prawdopodobnie chciał tym gestem przełamać międzykulturowe lody. Był więc nastawiony pozytywnie, ale też – jak już wspomniałam – dosyć sceptycznie, dlatego na początku rozmowa się nie kleiła. Później, gdy zaczęłam pytać o konkretne wiersze, było już lepiej. Oczywiście moje pytania nie dotyczyły poszczególnych słówek. Najpierw musiałam wyłożyć swoim łamanym chińskim własne interpretacje wierszy, które on generalnie potwierdzał. Przy trzecim, czwartym wierszu okazało się, że moje odczytania bardzo mu się podobają i zaczął trochę aktywniej rozmawiać, dodawać coś od siebie, a nie tylko potwierdzać moje teorie. Jego podejście wynikało z przekonania, że to ja jestem autorką tych wierszy w przekładzie, że to jest proces stwarzania wierszy od nowa. We wstępie do polskiego wydania tomiku napisał, że to wręcz takie przywoływanie duchów w innym języku. Wiersz to obcowanie z metafizyką, z wyższym wymiarem istnienia. Ale to połączenie istnieje tylko w jednym konkretnym języku, zadaniem tłumacza jest odtworzenie tego

połączenia w innym języku. Zatem wielu podpowiedzi mi nie dawał. Wpłynął więc nie tyle na stronę merytoryczną przekładów, ile na ich temperaturę. Poczułam, że się rozumiemy. To, co czasami wydawało się pewną zarozumiałością w jego wypowiedziach, właśnie takim sztucznym odseparowywaniem się od czytelnika, zaznaczaniem swojej wyjątkowości, w tej rozmowie okazało się raczej nieśmiałością, niepewnością – kompleksem niższości, a nie poczuciem wyższości. To poczucie przyjaźni, jakiejś więzi z Yu Jianem, kiedy już doszlifowywałam moje przekłady, bardziej lub mniej świadomie mnie prowadziło. On sam później zaczął też podsyłać mi różne teksty, czasem nawet coś konsultował, więc utworzyła się relacja obustronna. Jak już mówiłam, znajomość nie wpłynęła merytorycznie na przekłady, autor nic mi nie podpowiadał, nie rozjaśniał, niekiedy wręcz zaciemniał. Na pewno jednak wywarł wpływ na styl, ducha tego, co ostatecznie wyszło z mojej pracy przekładowej.

*A.D.: Myślę, że to, co łączy wielkich artystów słowa czy artystów teatru, którymi ja się interesuję, to właśnie ta niepewność, czy zostaną właściwie zrozumiani, ale z drugiej strony ogromna niechęć do tego, żeby być przewodnikiem po swojej twórczości – w końcu wszystko w tych wierszach i spektaklach zostało już powiedziane, co oni mieliby jeszcze do tego dodać? To też przypadek Antona Czechowa, który rozkładał ręce, kiedy go pytano, co znaczą słowa w danej scenie w „Trzech siostrach”. Co miałby dopowiedzieć? Wszystko przecież tam jest napisane. Wszystko to, co jest ważne. Wspomniałaś, że Yu Jian wywodzi się z prowincji. Urodził się w prowincji Yunnan i tam chyba większość życia spędził. Co właściwie powinniśmy wiedzieć o nim poza tym, że należy do grona wybitnych chińskich poetów? Polskiemu czytelnikowi należy się jakieś dopełnienie tego obrazu, stąd prosba*

*o ukazanie, w jakim stopniu życie Yu Jiana wpłynęło na to, że został poetą i że został akurat poetą awangardowym.*

J.K.: Myślę, że takiego bezpośredniego związku, jeden do jednego, między życiem Yu Jiana a jego poezją nie ma. Oczywiście można wskazać wiersze, które wprost do pewnych faktów nawiązują, choć trzeba od razu zaznaczyć, że sam Yu Jian odżegnuje się od takiego biograficznego odczytywania swych utworów. Nie da się jednak zaprzeczyć, że doświadczenie życiowe pośrednio wpłynęło na twórczość, jej poetykę. Ważny jest tu zwłaszcza związek autora z rodzinną prowincją. Warto powiedzieć o faktach, które odcisnęły się fizycznie i fizjologicznie na jego piśmarstwie. Zaczniemy od początku. Yu Jian urodził się i mieszkał w Junnannie, w Kunmingu, ale też miał epizody życia na wsi. Jego rodzice nie byli wysoko postawionymi osobami, ale dość mocno angażowali się politycznie, można ich nazwać rewolucyjnymi idealistami. Ojciec pracował jako urzędnik, matka – jako nauczycielka w szkole, notabene matematyki, o której Yu Jian nie ma pojęcia. Jako anegdotkę powiem, że w którymś jego wierszu poprawiałam błędy w mnożeniu, na co zresztą mi pozwolił, stwierdzając rozbijając, że zawsze był słaby z matematyki, więc „geny matematyczne” mamy nie przeszły na niego. Ekonomiczne zresztą też nie. Oczywiście Yu Jian wychował się w rodzinie, która zadbała o jego edukację intelektualną, nieco mniej o stronę duchowo-tradycyjną, ze względu na zaangażowanie w komunizm ta więź była słabsza. O wiedzę przyszłego poety w zakresie kultury chińskiej, tradycji i lokalnych zwyczajów troszczyła się babcia, praktycznie przez cały czas opiekująca się Yu Jianem. Rodzice nie poświęcali synowi należytej uwagi. Gdy zachorował na zapalenie płuc, które zostało zignorowane i po prostu przechodzone, doszło do poważnego stanu zapalnego. Otrzymał wówczas antybiotyk ratujący życie, ale



ten sam antybiotyk niestety przyczynił się również do jednostronnego ubytku słuchu. Przez to upośledzenie słuchu Yu Jian od dzieciństwa odbierał świat nieco inaczej, inaczej odbierał też słowo pisane – znaki wizualne miały dla niego dużo większą wagę niż świat dochodzący z zewnątrz, przez uszy. Z recepcją tego świata zawsze miał jakiś problem i czuł się na tym tle trochę może dyskryminowany. Wiadomo, że w Chinach w latach 50.–60. podejście do niepełnosprawności było inne. Nawet takiej niewidocznej jak u Yu Jiana. To więc też stawiało go w trudniejszym położeniu. Kiedy miał lat bodajże trzynaście (urodził się w 1954 roku), zaczęła się ta nieszczęsna rewolucja kulturalna, która tak naprawdę oznaczała „skasowanie” całej kultury. Yu Jian oczywiście był wtedy zbyt młody, żeby się aktywnie angażować, był też zbyt daleko od centrum, to nie był Pekin, w którym dochodziło do masowych zesłań na wieś. Junnan właściwie cały był wsią, stąd zsyłanie miałoby nieduży sens. Po prostu zamknięto szkoły na trzy lata z drobnymi przerwami. Yu Jian w jednym z cykli poetyckich, zatytułowanym „Słoniowe stopy”, również umieszczonym w przetłumaczonym przeze mnie tomiku, twierdzi, że wtedy, przynajmniej przez jakiś czas, bawił się „lepiej niż [jego] kraj” – to był taki moment, w którym dzieci miały pełną swobodę. Korzystały z życia do chwili, kiedy im samym zaczęło to przeszkadzać – dzieci puszczone wolno też nie cały czas się tym cieszą. Yu Jian wrócił więc po trzech latach do szkoły. Szkołę średnią prawie skończył. W drugiej połowie jej trwania został przydzielony do pracy w fabryce, gdzie był nite-rem, spawaczem. Początkowo próbował się z tego wykręcić, powołując się na problem ze słuchem, wskazując, że nie powinien pracować w takich warunkach, na co szef mu odpowiedział, że jego problem ze słuchem nie jest przeszkodą, a wręcz działa na jego korzyść, gdyż przebywając w hałasie, odczuwa mniejszy niż inni dyskomfort. Przepracował kilka lat. W tym czasie kwi-

tło już podziemie kulturalne, w które Yu Jian powolutku zaczął się angażować, dostając gdzieś w drugim, trzecim obiegu różne książki – nielegalnie wydawane w Chinach, często wykradzione z palonych wówczas księgozbiorów. Sam Yu Jian mówi, że na początku rewolucji był świadkiem, jak jego ojciec palił domową bibliotekę – będąc już dosyć aktywnym rewolucjonistą, wiedział, czym to grozi i na co się zanosí. Profilaktycznie więc wszystko oprócz dzieł komunistycznych spalił. Yu Jian to obserwował i opisał w jednym z wierszy.

We wspomnianej fabryce Yu Jian był znanym opowiadaczem: potrafił bez końca snuć historie, streszczał dzieła literatury zachodniej swoim współpracownikom, którzy nie zawsze byli tym zainteresowani, ale z cierpliwością słuchali kolegi. Wtedy też trafiały do niego pierwsze utwory powstające pod wpływem dzieł zachodniego modernizmu napisane przez samych Chińczyków. W tym czasie zaczął nawiązywać kontakty z osobami, które później odegrały dużą rolę na awangardowej scenie poetyckiej. Tam były takie postacie jak na przykład Zhou Lunyou i jego ówczesna dziewczyna Xiao An – duchy-poruszyciele ruchu „Nie-Nie” (*feifei*) – bardzo teoretycznie zorientowanego przedsięwzięcia w poezji chińskiej, nastawionego na tworzenie nowych struktur myślenia o poezji, co później nazwano chińską dekonstrukcją, która zrodziła się bez znajomości zachodniej filozofii, samorodnie powstając na gruncie chińskiej kultury.

Yu Jian z tym wszystkim obcował. W 1980 roku za drugim albo trzecim razem udało mu się dostać na studia. Mimo świetnie zdanych egzaminów, zwłaszcza z języka chińskiego i literatury, problemem był ubytek słuchu. W końcu na egzamin poszedł z nim czy za niego kolega, który mu pomógł w ćwiczeniach z rozumienia tekstu ze słuchu, czy wręcz go w nich wyręczył. W każdym razie Yu Jian dostał się na literaturę i ją skończył. W trakcie zajęć głównie się nudził, gdyż wszystko przeczytał

w czasie rewolucji. Po studiach zaczął więcej jeździć po kraju, przez rok czy dwa lata był w Pekinie, gdzie poznawał trochę centrum życia kulturalnego, tę główną oś chińskiej awangardy, tak zwanych mglistych, czyli pierwsze pokolenie bardzo wpływowych twórców – do dzisiaj zresztą to jedyne, ostatnie chyba pokolenie w poezji chińskiej, które jest rozpoznawalne dla przeciętnego Chińczyka: generalnie Chińczycy znają chińską poezję klasyczną, później długo, długo nic, potem początek XX wieku (postacie takie jak Lu Xun, Xu Zhimo, Guo Moruo), kolejne sześćdziesiąt lat nic, no i później trochę wiedzą o wspomnianej poezji mglistej, czyli o takim poecie jak Bei Dao na przykład. Yu Jian bardzo szybko się zniechęcił do tej poezji i stał się członkiem (choć dziwnie brzmi, że ktoś staje się członkiem pokolenia, szczególnie że pokolenia w chińskiej literaturze nie do końca się chronologicznie pokrywają – osoby młodsze mogą być w pokoleniu starszym w zależności od poetyki), w każdym razie stał się przedstawicielem generacji, w znaczeniu poetyckim, która zwróciła się przeciwko tym mglistym poetom i zaczęła tworzyć taką, nazwijmy to, bardziej hardcorową awangardę. To już nie był przyjemny, metaforyczny, wysublimowany symbolizm, tylko język mówiony, bardzo często dość wulgarny. Yu Jian, pochodzący z prowincji, odnalazł się tu jak ryba w wodzie. Stworzył się wówczas podział na poezję południową i północną. Owa bardziej skrajna awangarda to była właśnie ta południowa – reprezentowana głównie przez Junnan i Syczuan, natomiast awangarda cywilizowana, intelektualna – to byli ludzie z Pekinu. Pod koniec lat 80. zaczęły tworzyć się dwa obozy w poezji – intelektualści i poeci ludowi, to znaczy poeci pochodzący z ludu i przede wszystkim piszący dla ludu. Jednym z liderów tego drugiego nurtu, poetów-ludowców, został Yu Jian, a jednym ze sztandarowych utworów tego nurtu stała się jego „Kartoteka 0”.

A.D.: *Bardzo dobrze, że doszliśmy do tego utworu. Zanim zadam pytanie, zaprezentuję fragment początkowej części poematu noszącej tytuł „Archiwum”, aby dać naszym odbiorcom pewien obraz tej poezji.*

### Archiwum

Na piątym piętrze budynku pod kluczem w tajnej izbie znajduje się i jego plik

wetknięty w teczkę która ma dowodzić żywota człowieka znajdującego się trzy

kondygnacje niżej.

Jako że on pracuje na drugim piętrze teczuszkę dzieli od niego 50 m korytarza

i 30 schodów.

Pokój naprawdę osobliwy cementem oblane podłoga, sufit, ściany 3 pary drzwi 0 okien

jedna halogenowa lampka cztery czerwone gaśnice 200 metrów kwadratowych

ponad 1000 zamków

zasuwy zatrzaski zamki szuflad największa kłódka marki „Wiecznotrwała” zwisa

u drzwi zewnętrznych

Wejść na górę skrócić w lewo znów na górę w prawo znów w lewo znów w prawo

przekręcić klucz przekręcić klucz

wprowadzić kod i wreszcie jest się w środku szafy z kartotekami stoją gęsto jedna

przy drugiej to jest w tej obok

tamto tu na górze to na dnie tej to w tej przed tamto w tej za

8 rzędów po 64 w każdym a w nich ponad tona kredowego  
papieru czarnych znaków  
spinaczy i kleju  
Jego 30 lat to jedna teczuszka w którejś z 1800 szu-  
flad strzeżona przez pęk kluczy  
wcale nie gruba w końcu człowiek młody zaledwie  
pięćdziesiąt parę stron coś ponad  
40 000 znaków

*I teraz moje pytanie. To decyzja tłumaczki, że tomik polski  
otwiera właśnie poemat „Kartoteka 0”? I dlaczego właśnie ten  
utwór?*

J.K.: Decyzja i tłumaczki, i poniekąd też wydawcy, gdyż dany  
układ został przedyskutowany. Nie było jednak dużych wąpli-  
wości – jest to bowiem poemat nie tylko kluczowy dla twór-  
czości Yu Jiana, ale w ogóle kluczowy dla współczesnej poezji  
chińskiej, przynajmniej dla wspomnianego nurtu ludowo-  
-hardcorowej awangardy.

Kiedy poemat powstawał, w latach 1990–1992, czas nie  
sprzyjał publikacji takich tekstów (przypomnijmy, było to krót-  
ko po wydarzeniach na placu Tian’anmen /1989/). General-  
nie sam Yu Jian nie angażował się politycznie, ale miał epizod,  
po którym dosyć mocno blokowano jego publikacje. Trzeba tu  
wspomnieć o poemacie „Shangyi 6”. Miał on wymiar nieco hip-  
pisowski, opisujący życie poetów w Kunmingu. Notabene akcja  
dzieje się w domu przy tytułowej ulicy Shangyi 6, który nale-  
żał do Wu Wenguanga, będącego jednym z aktorów i bohate-  
rów grających potem w inscenizacji „Kartoteki 0”. Od począt-  
ku poeci ci tworzyli paczkę, więc głównie właśnie za swobodę  
obyczajową Yu Jian był nieco temperowany. Są też jakieś nieja-

sne sprawy, o których pisarz nie chce się wypowiadać, wiadomo tylko, że zaszła „mou jian shi'er”, czyli ‘pewna sprawa’, i za nią był na cenzurowanym. To nie był czas na publikację „Kartoteki”. Przez jakieś dwa lata krążyła ona w podziemiu, powielana na kserokopiarkach. I już wtedy toczyły się wokół niej dyskusje. Choć nie została oficjalnie opublikowana, to odbywały się akademickie seminaria na jej temat, organizowane na Uniwersytecie Pekińskim, m.in. we współpracy z najbardziej znanymi krytykami literackimi. Na jednym z dużych seminariów poeci i krytycy pokłócili się o „Kartotekę”, gdyż była ona czymś, co zupełnie nie przystawało do znanej im poezji chińskiej. Chińczycy znali bowiem wówczas poezję klasyczną i choć na swój sposób rewolucyjną, to jednak bardzo skromną w swej wymowie, poezję modernistyczną, którą starali się naśladować. Było w niej nieco absurdu, ale zawsze szło to w kierunku estetyzacji, jakiejś abstrakcji. Na tym gruncie pojawia się Yu Jian ze swoim poematem, który jest właściwie spisem różnych przedmiotów, różnych czynności dnia codziennego, czasami dosyć intymnych, czasami trochę wulgarnych. Do tego ów poemat w ogóle nie wygląda jak wiersz, bo to są jakieś długie linijki tekstu, które zajmują całą stronę, pomiędzy znakami występują odstępy. Te odstępy wewnątrz wersów to nie jest do końca autorski wynalazek Yu Jiana, już wcześniej niekiedy pojawiały się one w wierszach zamiast interpunkcji. W każdym razie w tym poemacie są one częstsze i stosowane z większą premedytacją od tych, do których czytelnicy chińscy byli przyzwyczajeni. Najróżniejsze są interpretacje tego chwytu, choć zazwyczaj mówi się, że to jest dekonstrukcja formy poetyckiej jako takiej, która coś ogranicza, nadaje utrwalony rytm, na przykład jakąś regularność sylabiczną. Ma się wrażenie, że Yu Jian dba o to, by wersy jego poematu, długie i złożone, nie kończyły się na stronie, żeby one tę stronę niejako rozpychały. A idąc dalej, że jego poezja ma energię,

która rozpieca omawiany tomik, ale jednocześnie to, co byłoby normalnie w zapisie graficznym poezji tradycyjnej odpowiednikiem linijki, jest jakoś jednak wyodrębnione, żeby pokazać: zobaczcie, ja tak ścisnąłem wiersz. To nie proza, ale „zmutowana” poezja. Z jednej strony więc rozciąga poezję do rytmu prozy, a z drugiej – chce, żeby czytelnicy mieli świadomość, co umarło, czyli odczuli obecność szczątków wersów, wyodrębnionych linijek. Zabieg Yu Jiana powoduje też swoisty rytm czytania, z charakterystycznym zawieszeniem głosu. Zazwyczaj linijka wyznacza miejsce na oddech, a w przerwach na jeden znak nie za bardzo wiadomo, co zrobić. Oddech-nieoddech. Recytujący ze sobą walczy, nie wie, czy powinien skończyć myśl, czy jedynie zawiesić głos. Być może więc chodziło o zaburzenie bezmyślnego rytmu czytania poezji. Jest tu mnóstwo takich formalnych rozwiązań, które chociażby na takim poziomie wizualnym, graficznym już jakoś czytelnika niepokoją, zaniepokoiły też krytyków – część z nich wypowiedziała „Kartotece” wojnę, a część wręcz przeciwnie – powitała utwór jako wnoszący coś nowego i przenoszący poezję chińską na inny poziom.

W tym miejscu warto zaprezentować kolejny fragment poematu, pochodzi on z drugiej części zatytułowanej „Dorastanie”:

ten mały człowieczek

mając roczek zostaje odstawiony od piersi      mając dwa lata  
ka wysłany do żłobka      gdy

ma cztery latka idzie do przedszkola      sześć lat staje się  
człowiekiem

ukulturowionym

od pierwszej do szóstej klasy podstawówki      świadek: na-  
uczyciel Zhang      klasa pierwsza

druga trzecia gimnazjum świadek

nauczyciel Wang      pierwsza druga liceum      świadek na-  
uczyciel Li      wreszcie skończył

uniwersytet

Praca dyplomowa o jasnym tytule      dobrze rozplanowa-  
na      skomponowana bez zarzutu

świetnie brzmiąca      można by recytować      nie narusza-  
jąc uświęconych

tradycją fonetycznych konfiguracji

idealnie wyważone antytezy      metonimie metafory zaska-  
kujące stwierdzenia

wyrafinowany smak      wyartykułowane zrozumiale tak idee  
jak osobiste

odczucia

Laudacja      szanuje nauczycieli      troszczy się o kole-  
gów      zwalcza indywidualizm      nie spóźnia się nie łamie  
regulaminu      jest oddany pracy      nie wychodzi przed  
czasem      nie przeklina

nie flirtuje z dziewczętami

nie kłamie      zwalcza cztery plagi      dba o higienę      nie  
przywłaszcza sobie mienia publicznego

aktywny i chętny

kulturalny      piękny duchem i umysłem      obcina paznok-  
cie woła „wujku”      woła „ciociu”

wspiera dziadka      pomaga babci      w czasie lekcji trzyma  
posłusznie ręce za plecami

sam zgłasza się do odpowiedzi

uważnie słucha      pilnie notuje      radosny pełen życiowej  
energii      skromny i skrupulatny

nie uskarża się i nie poddaje przeciwnościom

uchybień:      nie lubi wufu      czasami opowiada kawały  
w czasie lekcji      rzadko myje zęby



drobnym pismem: powiedział nauczycielowi że znalazł  
1 fena na ulicy ale nie poszedł  
z nim do wujka policjanta

*A.D.: To jest odpowiedni moment, by spytać, jakie tłumacz może mieć kłopoty z przekładem poezji Yu Jiana. Słuchającemu polskich fragmentów „Kartoteki 0” wydaje się, że kłopotów nie ma, że tłumaczenie jest łatwe, choćby z tego powodu, że to utwór bardzo konkretny, zanurzony w codziennym życiu. Struktura tego poematu jest też taka, że idziemy jakby tropem biografii bohatera i nie jest to taka kartoteka jak u Tadeusza Różewicza. I przy okazji drugie pytanie. Czy świadomie został nadany taki właśnie tytuł, który w Polsce od ponad pięćdziesięciu już lat ma przecież jednoznaczne konotacje?*

J.K.: Jeśli chodzi o samo tłumaczenie, to rzeczywiście ono technicznie trudne nie jest. Polega na przetłumaczeniu luźno powiązanych ze sobą gramatycznie słówek, ewentualnie bardziej specjalistycznych terminów, choćby nazw narzędzi, których można nie znać, ale z pomocą słownika łatwo je rozszyfrować. Pewną trudność mogą powodować tytuły, w tym tytuły czasopism i książek (na przykład „Wnikliwe czytanie”, „Morze Słów” czy „330 chińskich zwojów kaligraficznych”) przytaczane przez autora, ponieważ nie mają one gotowych odpowiedników w polszczyźnie. Generalnie jednak pod względem zrozumienia i oddania znaczenia „Kartoteka 0” nie stanowi wyzwania. Wyzwaniem jest coś innego. Po przytoczonych fragmentach, zwłaszcza pierwszym, widać jedną rzecz, a mianowicie że ten poemat w dużej mierze jest skonstruowany z rzeczowników, które są wymieniane po sobie. Drugie wyzwanie natomiast stanowią elementy złożone z czasowników o znaczeniu bardzo dynamicznym lub rze-

czowników odczasownikowych, typu „dorośli dali mu widzenie”, „dorośli dali mu słuchanie” itd. Są też jakby odpowiadające tym fragmentom sfery życia, sfery istnienia: rzeczowniki opisują zastaną rzeczywistość, skostniałą rzeczywistość tego archiwum, tego wszystkiego, co już zastygło, jest tak nieruchome, jak nieruchome są rzeczy, przedmioty, a czasowniki opisują sferę bliższą egzystencji, są wyrazem dynamizmu, tego, co się dzieje, na przykład w opisie porodu są one bardzo mocno uruchomione. Rodzi się życie. Dodatkowo warto wspomnieć, że po chińsku rzeczownik to *mingci*, co dosłownie tłumaczy się jako ‘słowo, które nazywa’. A czasownik to *dongci*, czyli ‘słowo, które porusza lub się rusza’, zatem sama etymologia tych części mowy jest dużo bardziej związana z pewnymi, nazwijmy to, stanami rzeczywistości. Yu Jian zresztą sam, jeszcze przed „Kartoteką 0”, ale też później, w ramach poematu i spektakli tworzonych razem z Mou Senem na podstawie „Kartoteki”, wysnuł właśnie taką teorię, można by powiedzieć, bardzo mimetyczną teorię części mowy, czy wręcz filozofię tych części mowy, i twierdził, że poezja powinna być czasownikiem. Podobnie zresztą wyrażał się Różewicz, co jest jednym z punktów wspólnych ich poetyk. To skłoniło mnie do „pożyczenia” tytułu od Różewicza.

Poezja jest czasownikiem, poezja jest tym, co powinno rozbijać utarte struktury. Archiwum złożone z samych rzeczowników trzeba w jakiś sposób wysadzić, wprowadzić do niego „tylnymi drzwiami” czasowniki i sprawić, żeby wybuchło. Potem następuje powrót do pokoju umeblowanego jakimiś wylicznymi szczegółowo przedmiotami i później znowu krótki wybuch czasowników, wybuch życia, które jest blisko tętna, takiego podstawowego strumienia egzystencji. Niekiedy mówi się o poezji Yu Jiana jako o poezji strumienia życia. To życie w „Kartotece 0” wybucha co jakiś czas, by za chwilę ponownie zostać stłamszone przez kolejne rzeczowniki. Ten poemat więc pul-

suje, na przemian pojawiają się rzeczowniki i czasowniki. Czasowniki chcą się wyrwać, ale nie mogą. Na tej podstawie tworzy się swoisty rytm, który trzeba uwzględnić w tłumaczeniu. W przekładzie główny problem sprawiają czasowniki. Trzeba się zdecydować na jakąś konkretną formę – po chińsku wstawia się czasownik i nie trzeba się martwić, czy to jest bezokolicznik, pierwsza czy druga osoba, czas teraźniejszy czy przeszły. Ewentualnie gdy się chce wyraźnie zaznaczyć podmiot, wówczas dodawany jest zaimek *ja, ty, on...* A u Yu Jiana są same czasowniki, bez zaimków. Trzeba więc rozstrzygnąć, czy to mają być bezokoliczniki, czy chcemy zaznaczyć jednak podmiot, co już niesie za sobą konsekwencje. Yu Jian pokazuje, że podmiot jest stłamszony między tymi strukturami, wstawienie *ja* w tłumaczeniu zatarłoby tę warstwę znaczeniową. Można zdecydować się na trzecią osobę – ja z tego rozwiązania głównie korzystałam, bazując na tym, że Yu Jian niekiedy sam trzeciej osoby używał. Szłam więc głównie tym tropem, ale czasami wprowadzałam rzeczowniki odczasownikowe. Miało to miejsce tam, gdzie występowała struktura typu „zaczęło się jego widzenie”. Można byłoby to przetłumaczyć jak „zaczęło się jego patrzeć”. Miałam jednak wrażenie, że w którymś momencie takie nagromadzenie bezokoliczników mogłoby być niestrawne dla polskiego odbiorcy i przynieść więcej szkody niż pożytku. Zdarzały się, jak wiadać, niekiedy bolesne wybory.

Dotyczy to i samego tytułu. To była chyba najtrudniejsza decyzja. Słowo *kartoteka* było pierwszą moją myślą i tak się zastanawiałam, czy to jest natchnienie z nieba czy z piekła rodem, czy to jest pomysł genialny, czy wręcz przeciwnie – najgorszy grzech tłumacza, który mogłam popełnić. Tak już jest, że tłumacz przekłada przez pryzmat własnych doświadczeń, opierając się na zasobie swojej wiedzy kulturowej, swojego słownika, swojej biblioteki, i stara się wyważyć plusy i minusy zastoso-

wania konkretnych rozwiązań. Jeden rozdział w książce, która jest w druku<sup>1</sup>, poświęciłam związkom „Kartoteki” Różewicza z „Kartoteką 0” Yu Jiana. Wyszłam od takiej myśli, trudno ją nazwać teorią przekładu, że mimo wszystko tłumacz w procesie translacji pewne rzeczy ze sobą łączy nawet wtedy, gdy tego nie chce, czyli w swoim umyśle tworzy jakieś konfiguracje między rzeczywistością jednego języka a rzeczywistością drugiego. I na ile jest świadomy tych połączeń i tych konfiguracji, na tyle musi się starać nad nimi zapanować i wyważyć wspomniane plusy i minusy. Głównym powodem, dla którego postanowiłam oba tytuły skojarzyć, nie było ułatwienie lektury poematu Yu Jiana. Zrobiłam rachunek zysków i strat, zastanawiałam się, czy nadanie takiego, a nie innego tytułu zamyka utwór Yu Jiana w poetyce Różewicza, czy jest jakieś ryzyko, że czytelnik znajdzie prostą paralelę i tym samym uwierzy, że ma w ręku magiczny klucz do interpretacji. Wręcz przeciwnie – moim zamierzeniem było zderzenie obu utworów poprzez odgórne „spotkanie” ich w polu semantycznym jednego tytułowego słowa, wywołanie refleksji u odbiorcy, poodbijanie obu tekstów od siebie. Lektura bowiem jest takim zdarzeniem-zderzeniem. Jak przy zderzeniu samochodów – różne mogą być konsekwencje. Zderzające się obiekty mogą potem, po odbiciu, przybrać różne trajektorie. Próbowałam te dwa teksty ze sobą zderzać pod różnymi kątami, w różnych kierunkach, patrzeć, jakie ewentualne interpretacje z tego zderzenia wychodzą. Ich wielość i różnorodność utwierdziły mnie w przekonaniu, że wybór takiego tytułu wcale nie zamyka utworu w konkretnej myśli, a raczej ją rozszerza. Gdybym miała wprowadzić jakieś dokładniejsze konceptualne skojarze-

---

<sup>1</sup> Wspomniana książka ukazała się w 2022 roku – Joanna Krenz, *In Search of Singularity. Poetry in Poland and China Since 1989*, Leiden–Boston.

nie, to byłoby to raczej skojarzenie nie z „Kartoteką” Różewicza, a jego „Kartoteką rozrzuconą”. Gdy spojrzymy na daty urodzenia, Yu Jiana i Różewicza dzieli tak naprawdę mniej więcej trzydzieści lat. Gdy jednak spojrzymy na trajektorię ich twórczości, na jakie etapy w historii Polski i historii Chin ich twórczość przypada, to zauważymy, że pewne etapy życia obu twórców się pokrywają. Te nurty, które docierały do Polski w czasie odwilży, można porównać do tego, co w Chinach działo się w końcu lat 80. – kiedy to nastąpiło pewne rozluźnienie gospodarcze, polityczne, społeczne i kulturalne. Na przykład fascynacja egzystencjalizmem, teatrem absurdu, która w Polsce zaczęła się w latach 50.–60., przypadała w Chinach na lata 80.–90. Zatem ta rzeczywistość kulturowa była w jakimś sensie analogiczna. Z podobnych inspiracji, impulsów obcych, zachodnich niektóre rzeczy wyrastały. Można więc powiedzieć, że konteksty są trochę podobne. Wspomnę jeszcze o jednym podobieństwie, o tym, że obaj twórcy w podobnym wieku napisali swoje poematy. Wróćmy jednak do interpretacji. W moim odczuciu kartoteka Różewicza jest jakby od początku mocno porozrzucana. Yu Jian cierpi, że jest uwięziony w archiwach, a to u Różewicza jest już faktem – nastąpiła odwilż, archiwa się otwały. Bohater stara się jakoś tę rzeczywistość poskładać, bo on już nie jest uwięziony w tym czarno-białym świecie (czarny – komunizm, biały – wszystko inne). Bohater Yu Jiana jest jeszcze w momencie zamkniętych archiwów, w czasie gdy ludziom się mówi, co dobre, co złe, i muszą się do tego w jakiś sposób odnieść – bądź podporządkować, bądź zbuntować. „Kartoteka” Różewicza jest kolejnym etapem, powiedzeniem tego, co się stanie, jeśli to archiwum wybuchnie, eksploduje, że może będzie wtedy fajnie, ale będzie się też wiązało z pewnym ryzykiem, zwłaszcza ryzykiem bardziej złożonych wyborów moralnych. W poemacie Yu Jiana, jeszcze przed wystawieniem na scenie, wyczuwa się taką

obawę, właśnie w tej przeplatance czasownikowo-rzeczownikowej, w której wspomniane dynamiczne czasowniki za chwilę będą wepchnięte do rzeczownikowego archiwum. Nie ma wyzwolenia się z tego wszystkiego. W momencie gdy autor oddaje swój utwór w ręce reżysera, puszcza poniekąd tę swoją kontrolującą rękę, następuje jakby rozrzucenie tego poematu. Mou Sen szatkuje na scenie poemat na kawałki, zamienia utwór w jeden wielki czasownik, a rzeczowniki są gdzieś w tle, odtwarzane z gramofonu. Moim zdaniem jest to gest analogiczny do rozrzucenia kartoteki przez Różewicza, który to gest Różewicz później sam jeszcze pogłębia, reżyserując swoją „Kartotekę”. „Kartoteka rozrzucona” – to rezultat otwartych prób w teatrze we Wrocławiu w latach 1990–1992. Ten okres to jednocześnie czas, gdy Yu Jian pisze swój poemat. W 1994 roku utwór Yu Jiana został opublikowany, a „Kartotekę” Różewicza zaczęto rozpowszechniać w formie wideo. To kolejne paralele.

*A.D.: To zdaje się wręcz materiał na odrębne seminarium o tym, jak te dwa utwory wchodzą ze sobą w rozmaite interakcje i dyskusje. Poza ramą jednostka kontra system polityczno-społeczny, system, który próbuje tę jednostkę uchwycić poprzez nazwanie jej, co widać u Różewicza, dla mnie niezmiernie ciekawą rzeczą jest ta moc słowa, opresyjna dla jednostki, i sposób, w jaki z tym sobie ma jednostka poradzić. Istnieje jednak ogromna różnica między podmiotem, który u Różewicza jest właśnie takim typowym antybohaterem z teatru absurdu, osobą pozbawioną woli życia, działania, ostentacyjnie odmawiającą bycia na scenie – leży w tym łóżku i właściwie się nie rusza, a podmiotem u Yu Jiana, który jednak ma w sobie jeszcze życie. Nie ma natomiast tego, co ma bohater Różewicza, nie ma za sobą traumy II wojny światowej. I to jest ta różnica, która zmienia optykę, zmienia percepcję całego świata, tego, co w tym świecie jest możliwe. Po-*

*emat Yu Jiana jest wciąż taki energetyczny, mimo że podmiot szamocze się w tej kartotece, w tym systemie, który go więzi. Zaprezentuję jeszcze jeden fragment, który wprowadzi nas w temat spektaklu w reżyserii Mou Sena. Pochodzi on z części zatytułowanej „Raport o stanie myśli”:*

(na podstawie supozycji pewnego dobrze poinformowanego towarzysza zgłaszanych przezeń wątpliwości dokonanych demaskacji materiał niniejszy uporządkowano i zredagowano)

Pragnąłby wykrzykiwać reakcyjne hasła      pragnąłby łamać prawo      pragnąłby wpaść w szaf

pragnąłby się zatracić

pragnąłby gwałcić      pragnąłby chodzić nago      pragnąłby wymordować pewną grupę osób

pragnąłby napaść na bank

pragnąłby być magnatem      wielkim obszarnikiem      wielkim kapitalistą      pragnąłby zostać

królem      prezydentem

pragnąłby wieść rozpustne życie      rozwiązać do granic możliwości      być lokalnym despotą

dzielić i rządzić      jeździć po ludzie

pragnąłby się poddać      pragnąłby zdradzić      pragnąłby skapitulować      wydać zdrajców

pragnąłby działać sam przeciw sobie

pragnąłby rebelii      ciągłych rozruchów      zamieszek przewrotu      obalenia pewnej klasy

*Prace nad spektaklem rozpoczęły się w Pekinie na początku lat 90. Co właściwie wiadomo o tym przedstawieniu? Ostatecz-*

*nie nie powstało przecież w Chinach. Twórcy musieli opuścić kraj, przenieśli się do Europy i pracę nad spektaklem zakończyli w Brukseli.*

J.K.: Reżyser tego spektaklu już w latach 90. miał opinię niepokornego twórcy. Wszystko zaczęło się dosyć niewinnie. Mou Sen jest prawie dziesięć lat młodszy od Yu Jiana, należy do pokolenia urodzonych w latach 60., więc ma inną percepcję tego, co działo się w Chinach w czasie rewolucji kulturalnej: kiedy rewolucja się zaczynała, miał trzy lata, a kiedy się kończyła jej najostrejsza faza, miał sześć czy siedem, a wiadomo, że takie dziecko ma trochę innego rodzaju świadomość tego, co się dzieje, to jest inny rodzaj traumy, który nie przekłada się tak bardzo na warstwę tematyczno-treściową twórczości. Oczywiście, trauma ta zostaje w psychice i pośrednio wpływa na stawiane przez autorów diagnozy rzeczywistości, ale jednak jest to pokolenie inne, już nie takie jak generacja osób walczących o wolność, a często i o przetrwanie, tych, którzy doświadczyli na własnej skórze wielkiego głodu, cierpienia. To pokolenie inaczej patrzy. Nie mówię, że miało łatwiej, lżej, ale na pewno w inny sposób postrzega i przetwarza rzeczywistość. Mou Sen nie był na początku człowiekiem bardzo zaangażowanym w teatr. Studiował w Pekinie literaturę. Później zainteresował się szkolnymi teatrami, parę przedstawień amatorsko wyreżyserował, następnie zgłosił się na ochotnika, że pojedzie do Tybetu, by kontynuować jakieś oficjalne, państwowe przedsięwzięcia – teatr u źródeł, edukacja poprzez teatr. Później wrócił do Pekinu i studiował pod okiem Lin Zhaohua, pierwszego, bardzo znanego i ważnego powojennego awangardysty. Powoli zaczął reżyserować też własne przedstawienia. Na początku lat 90. założył teatr Chejian, co można tłumaczyć jako ‘garaż’ albo ‘warsztat’. Rzeczywiście był to teatr typowo warsztatowy, któ-



ry nie tylko odszedł od tradycyjnych metod kształcenia aktorów, lecz także od tradycyjnego pojmowania tekstu teatralnego. Wystawiał więc nie sztuki pisane pod teatr, tylko sięgał po różnego rodzaju gatunki literackie.

Mou Sen w pewnym momencie natknął się na poemat Yu Jiana, który wtedy w Pekinie robił ogromną furorę. Brał udział w jednym z czytań utworu i późniejszej dyskusji. Stwierdził, że tekst ten będzie się świetnie nadawał na sztukę. Trzeba dodać, że miał już doświadczenie pracy z Yu Jianem, ponieważ Yu Jian był jednym z jego nie tyle uczniów, bo Yu Jian nie miał ambicji aktorskich, co obserwatorów, był półbiernym obserwatorem treningów dla aktorów Mou Sena. Treningi te, jak na tamte czasy, były bardzo nietypowe, bardzo specyficzne. Wtedy jeszcze chiński teatr żył w mocno zakorzenionym przekonaniu, że aktorzy powinni być trenowani według zasad wypracowanych przez Stanisławskiego, uważanego za guru przez właściwie wszystkich chińskich reżyserów. Uważali zatem, że aktor musi być bardzo świadomy, wytrenowany psychologicznie, doskonale wchodzić w rolę, znać wszystkie okoliczności, w które bohater jest uwikłany. Miał to być aktor, który oddaje się swojej roli. A Mou Sen postawił na wyzwolenie aktora. W jego wizji aktor dochodzi do doskonałości najpierw poprzez osiągnięcie wolności siebie samego jako osoby. Dopiero wtedy może odegrać jakąś rolę, kiedy sam jest w pełni ukształtowaną osobą, kiedy ma jakąś podmiotowość. Stąd też zainteresowania Mou Sena teatrem Grotowskiego, przy czym on Grotowskiego interpretował po swojemu, nie przejął na przykład metafizycznej idei aktora świętego. Bardziej stawiał na trening fizyczny, wyzwolenie ciała. Przejął też ideę teatru ubożego, co wiązało się z owym fizycznym treningiem. Aktor bowiem swoją fizycznością i swoim ja jest w stanie nadrobić nieobecność rekwizytów.

Mou Sen wcześniej wyreżyserował spektakl „Drugi brzeg”, Yu Jian brał w nim udział. To spektakl na podstawie sztuki Gao Xingjiana, którą Yu Jian z Mou Senem przerobili – drugi brzeg miał być symbolem metafizyki, ale rzeczownikowej w koncepcji Yu Jiana, czyli takiej zastanej, czegoś, do czego trzeba dojść. Ów brzeg będzie nieruchomo stać, a człowiek będzie się doskonalić i próbować do niego dobrać. To między innymi model poezji intelektualnej, przeciwko której Yu Jian się buntował. „Drugi brzeg” miał też przełożenie na koncepcję wygnania, emigracji, emigracji uświęconej (emigracja po Tian’anmenie to kolejny mit), co było szczególnie istotne dla poetów intelektualistów. A Yu Jianowi to się nie podobało. Postanowił przy okazji pracy nad spektaklem dopracować swoją teorię mimeetyczną części mowy, teorię poezji oraz teatru jako czasownika. „Drugi brzeg” musi być czasownikiem. Trzeba zdekonstruować tę sztukę i pokazać ciągły ruch na drugi brzeg. Mou Sen czuł ducha tej dynamiki, dlatego właśnie jemu zdecydował się później oddać swój poemat „Kartoteka 0” i pozwolił na rozbrojenie tekstu na scenie. Obaj od początku wychodzili z założenia, że to nie jest rzecz jakoś szczególnie polityczna, oczywiście była subwersywna, mocno wyzwolona, ale ich celem nie była rozróżba polityczna i komentarz do rzeczywistości, chcieli raczej tę rzeczywistość po prostu rozłożyć na czynniki pierwsze. Władze jednak wyczuły, że sztuka co prawda nie mówi o chińskiej rzeczywistości, ale jest dla niej pewnym zagrożeniem, gdyż wszystko, co jest absurdem, jest przeciwieństwem zdrowego, jednoznacznego sensu, jednej słusznej spójnej narracji, promowanej przez obóz rządzący.

*A.D.: Myślę, że tutaj możemy wyjaśnić, dlaczego to właśnie ja prowadzę tę rozmowę. Otóż spektakl Mou Sena na podstawie „Kartoteki 0” można było zobaczyć w Polsce. Zobaczyć tylko*

raz, w 1995 roku, w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu, gdzie chińscy artyści trafili dzięki zaproszeniu Krystyny Meissner. Na potrzeby naszego spotkania wyszperałem z mojego domowego archiwum program tego festiwalu. Można w nim znaleźć informację, że w Hali Olimpijczyk odbędzie się spektakl zatytułowany „Akta zero”. Zagadnienia odmienności tego tytułu rozwijać nie będziemy, wiadomo, że tytuł oryginału można przełożyć na język polski na kilka różnych sposobów. W programie jest notka o reżyserze i aktorach. Trzeba przypomnieć, że wówczas nie było jeszcze Jordanek, tj. Centrum Kulturalno-Kongresowego, i wszystkie spektakle, które nie mieściły się na scenie pudełkowej, czyli w Teatrze Horzycy lub w Bajcu Pomorskim, gdyż wymagały większej albo innej niż klasyczna przestrzeni, realizowano w „Olimpijczyku” będącym kompleksem sal gimnastycznych. Miało to tę zaletę, że salę dzieloną kotarami można było dowolnie zaaranżować, ustawić scenę i widownię w dowolny sposób. Tam właśnie oglądałem „Kartotekę 0”, która u widzów festiwalu wywołała spore zainteresowanie, a to z dwóch powodów. Po pierwsze – była to jedna z niewielu okazji, żeby obejrzeć chiński teatr w Europie, a tym bardziej w Polsce. Jak pokazuje książka Zbigniewa Osińskiego poświęcona kontaktom Polski z Orientem<sup>2</sup>, wizyty teatrów azjatyckich stanowiły u nas rzadkość, a jeśli już do nich dochodziło, to oczywiście najczęściej w tradycyjnej odświeżeniu. A tutaj nagle przyjechał teatr, który był absolutnie współczesny. I był odbierany, tak jak powiedziałeś, jako mający coś z Grotowskiego. Według mnie w tym sensie, że ci artyści ewidentnie chcieli mówić we własnym imieniu, a nie ukrywać się za rolami. Z drugiej strony to nie mógł być teatr w stylu Grotowskiego, jeśli

---

<sup>2</sup> Zbigniew Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, (t. 1 i 2), Gdańsk 2008.

*mowa o użytej tam technologii. Mam w głowie mocno utrwalone obrazy wentylatora, który jest włączony; obraz aktora, który właściwie nie był aktorem, tylko performerem – robotnikiem, który spawał metalowe pręty gdzieś z tyłu; jakiś projektor filmowy pokazywał zdjęcia na ekranie; z magnetofonu szpulowego dochodził głos jak w „Ostatniej taśmie” Becketta. To był spektakl bardziej w duchu Erwina Piscatora z Niemiec lat 30., tylko lepiej wyposażony technicznie. Ta formuła teatru mocno kierowała uwagę widza na współczesność, na polityczność przesłania. Czytając poemat Yu Jiana, nie zauważymy w nim polityki w sensie bezpośrednim, to nie jest opowieść o Chinach w konkretnym roku. To jest opowieść bardziej skupiona na zderzeniu jednostki z aparatem państwa, z tą opresją, która przychodzi z zewnątrz. Myślę, że powinienem opisać finał przedstawienia Mou Sena, bo właśnie on daje odpowiedź na pytanie, dlaczego wielu odbiorców w Europie, inaczej niż reżyser, myślało, że jest to opowieść o masakrze na placu Tian’anmen. Spektakl rozwija się z tym spawaczem w tle; oczywiście wiadomo, jak działa narzędzie do spawania: są błyski, trzaski, mocne zapachy. Pręty metalowe zaczynają wypełniać pustą przestrzeń. Jest trójka wykonawców, jeśli dobrze pamiętam. W którymś momencie zaczynają na te pręty nabijać jabłka i pomidory. Z tych prętów, jabłek i pomidorów tworzy się tłum ludzi, czyli jest to właściwie bardzo metaforyczna scena. W samym finale aktorzy zaczynają zrywać jabłka i pomidory i wrzucać je do wielkiego wentylatora, w którym są miksowane i z którego natychmiast wypryskują. Pojawiają się potężne strumienie soku. Po sali roznosi się intensywny zapach. Wielu widzom narzucało się skojarzenie z zapachem krwi. Ponieważ metaforycznie były to głowy wrzucane do wentylatora, za tym szło przekonanie, że mamy do czynienia z opowieścią o wielkim starciu studentów z wojskiem w Pekinie*

*w 1989 roku. Sam reżyser chyba nie miał intencji, by o tym zrobić opowieść?*

J.K.: Zdecydowanie nie miał. Od tej politycznej interpretacji bardzo się odzegnożywał. W sieci można znaleźć przetłumaczony na język angielski wywiad, którego reżyser udzielił Denisowi Salterowi w 1996 roku, czyli krótko po wspomnianych występach w Europie. W wywiadzie pojawiła się właśnie taka interpretacja, że spektakl to metafora wydarzeń na Tian'anmen. Mou Sen kategorycznie zaprzeczył, natomiast na pytanie, czego więc dotyczy jego spektakl, po prostu uciał rozmowę. Jednocześnie cały czas starał się forsować wizję, że to nie jest teatr o czymś, że to nie jest teatr coś mówiący, tylko teatr coś robiący, a zatem wciąż mamy nacisk na wspomnianą dynamikę, na kształtowanie, na działanie aktorów. Można więc powiedzieć, że reżyser wychodzi z założenia, że nie musi być jakiejś statycznej treści czy przesłania, bo już samo działanie, samo to, że treść na okrągło jest w ruchu, że rzeczowniki – powołując się na koncepcję Yu Jiana – zamieniają się w czasowniki, jest pewnym gwarantem wolności. Wydaje mi się, że to też było pochodną pedagogicznego podejścia Mou Sena do teatru. Często mówił o tym, że dla niego ważne jest, by aktorzy właśnie tacy nieprofesjonalni, których wybierał, kończąc swoją – być może krótką – przygodę z teatrem, szli dalej w swoje życie, do wiosek, z których pochodzą, i po prostu lepiej wiedzieli, jak żyć, jak radzić sobie w życiu, żeby umieli myśleć bardziej krytycznie, bardziej dynamicznie, bardziej wielostronnie i wieloaspektowo. I to dla niego jest dużo ważniejsze od treści wypowiedzianych na scenie w trakcie na przykład godzinnego przedstawienia. A jeśli się wprawi w takie dynamiczne relacje całą rzeczywistość, to będzie to już podstawowy gwarant wolności i niezależności. Powiedziałabym więc, że jeżeli jest jakieś

polityczne przesłanie czy cel zmiany świata za pośrednictwem teatru, to nie odbywa się to poprzez przekazanie morału, myśli temu światu, tylko poprzez porozbijanie go na różne fragmenty i dynamiczne ich zestawianie w różnych konfiguracjach. Porozbijanie rzeczywistości na kawałki i pokazanie, że można je posklejać inaczej, skonstruować inaczej, że te kawałki zaczną się ze sobą zderzać i wchodzić w inne interakcje niż ta jedna wiodąca narracja. Nie znam oczywiście żadnej oficjalnej interpretacji, bo taka nie istnieje, tej wspomnianej ostatniej sceny spektaklu, tego wrzucania jabłek i pomidorów do wiatraków. Myślę jednak, że gdyby iść dalej w takim duchu, gdyby wierzyć teoriom poety i teoriom reżysera, które oczywiście mogą być pewną grą, bo twórcy zawsze chętnie chowają się za różnego rodzaju górnolotnymi pseudofilozofiami, można byłoby to zinterpretować jako fizykę czy mechanikę sceniczną, tzn. że jeśli mamy jakieś metafizyczne i pseudometafizyczne pojęcia i narracje poukrywane za rzeczownikami, za jakimiś przedmiotami, które widzimy, pojęcia, które wiszą w powietrzu, na „wysokościach” niedostępnych zwykłym śmiertelnikom, to trzeba je stamtąd zrzucić – a zatem potencjalną energię tam uwięzioną trzeba zamienić w energię kinetyczną. Niech te przedmioty nawet rozbiją się o ziemię, ważne, żeby zamiast statycznej sceny i nieosiągalnych abstrakcji był jakiś ruch. Wracając do interpretacji sceny z wentylatorem, można by właśnie iść w tym kierunku. Pomidory i jabłka to nie ludzie, tylko może jakieś idee, jakieś rzeczy statyczne, które zostają pokrojone i wprawione w szaleńczy ruch. Cała masa wisząca sobie z jakąś potencjalną energią na górze, taka masa metafizyczna i pseudometafizyczna będąca zagrożeniem duchowym, bo łatwo może przenosić czy przechowywać różnego rodzaju kłamliwe wielkie narracje, w które ludzie zaczynają wierzyć, zostaje przemieniona w czysty ruch. Zostaje pokawałkowana, pokierszowana i zo-

staje tylko energia tego wentylatora, jego obroty. Byłoby to zapreczeniem politycznego przesłania, że to ludzie zostali wmanewrowani w coś i rozbici, zabici. Wręcz przeciwnie – została uwolniona ich energia. Jak widzimy, można na różne sposoby fantazjować o tej scenie.

*A.D.: Za Jerzym Grotowskim mogę powiedzieć, że czym innym jest montaż, który dokonuje się w głowie reżysera, a czym innym montaż w głowie widza, że to są dwie różne rzeczywistości. Widz ma twórczy wpływ na to, co się stanie, jak odbierze pokazywane mu przedstawienie. Potwierdzeniem twoich słów o intencjach reżysera jest to, że ja po latach bardziej pamiętam formę spektaklu, wprawianie w ruch scenicznych przedmiotów, to, że są to działania realne, a nie markowane, udawane aktorstwo, że jest to fizyczna praca, którą wykonują na scenie poszczególni artyści. Próbowałem sobie przypomnieć wypowiedziane słowa, ale nie jestem w stanie tego zrobić. Natomiast bez problemu potrafię odtworzyć sekwencję działań, czyli to, na co reżyser ewidentnie zwracał uwagę. Udało mu się, i to jest zupełnie niezwykle, połączyć teatr polityczny z teatrem poetyckim i nie ma w tym żadnej sprzeczności. Ten teatr jest polityczny w takim sensie, że daje nam do myślenia, natomiast nie jest publicystycznym komentarzem do rzeczywistości. Z drugiej strony jest poetycki, próbuje uchwycić uniwersalne problemy człowieka funkcjonującego w naszym świecie. Tygodnik „Polityka” przyznał temu spektaklowi swoją nagrodę. Ta nagroda miała niezmienną formułę – dla spektaklu, który najlepiej oddaje niepokoję naszych czasów. Miałem wówczas wrażenie, że ten chiński spektakl był właśnie takim głosem – dotyczącym nie tylko Chin, ale świata. Rok 1989 w różnych krajach oznaczał coś innego, ale na ogół był rokiem wielkich zawirowań, zarówno w naszej części Europy, jak i w Chinach.*



*Jeszcze jedno pytanie. Spektakl „Akta zero” czy „Kartoteka 0” nie jest oparty w całości na poemacie Yu Jiana?*

J.K.: Nie, zdecydowanie nie jest. To jest bardzo swobodna interpretacja. Tak jak powiedziałam, to jest bardziej kartoteka rozrzucona, czyli wybrano fragmenty akt czy teczek, które w tym archiwum spoczywają, i one występują jako swego rodzaju przerywniki w narracji. Rzeczywiście na początku z magnetofonu szpulowego sączą się w tle informacje o archiwum. Później jako przerywniki pojawiają się fragmenty dotyczące przede wszystkim dzieciństwa głównego bohatera. To wszystko ogranicza się mniej więcej do pierwszej połowy poematu, spektakl nie dotyka dorosłości. Opowieści, które słyszymy, są historiami dojrzewania, dorastania, autentycznymi przeżyciami aktorów Jiang Yue i Wu Wenguanga. Jeden z nich opowiada historię o swoim ojcu. Jest ona co prawda polityczna, ale zostaje z tego politycznego kontekstu wyrwana, przedstawiona przez pryzmat dziecka, które w jakiś sposób cierpi, bo jego ojciec był pilotem Guomindangu, czyli partii nacjonalistycznej, później bardzo mocno piętnowanej przez rząd komunistyczny. Ojciec był aktywistą, był też obszarnikiem, czyli bogatym właścicielem ziemskim, a zatem już z gruntu tą gorszą kategorią, dlatego pierwsze lata wolnych Chin, czyli tych Chin wyzwolonych przez komunistów, spędził na zesłaniu. Musiał być posłuszny władzom, co też bardzo mocno wpłynęło na jego autorytet w oczach syna – synowi się wydawało, że ojciec jest takim potulnym zwierzątkiem, które się we wszystkim podporządkowuje i wiecie marne życie. I dopiero później, kiedy został zrehabilitowany i mógł zająć się tym, co lubił, czyli nauczaniem języka angielskiego w szkole, kiedy nabrał nieco pewności siebie, jego obraz w oczach syna bardzo się zmienił, wróciły normalne relacje, w których ojciec zasługuje na szacunek, naśla-



dowanie i wspomnianie. To jest opowieść jednego z aktorów, w jej słuchaniu przeszkadzają cały czas odgłosy spawania, jakaś muzyka, szumy, fragmenty poematu puszczone z magnetofonu, jakieś obrazy na ekranie. Potem w tę opowieść zaczyna się jeszcze wtrącać ze swą historią młodzieńczej miłości Jiang Yue (w niektórych spektaklach czyta, w niektórych opowiada). Jiang ma kompleksy, czuje się jak życiowa ciamajda, jego dziewczyna traktuje go z wyższością, przeżywa różne wzloty i upadki, które my teraz pewnie byśmy potraktowali z przymrużeniem oka. Obaj aktorzy nawzajem sobie przeszkadzają i na dodatek im obu przeszkadza cała ta technika. W ramach ciekawostki można powiedzieć, że jeden z tych spektakli podobno oglądała (chyba w Kanadzie), a przynajmniej miała oglądać, dziewczyna Jiang Yue, ta, o której była mowa na scenie.

Zatem rzeczywiście były to historie w jakiś sposób powiązane z dziejami Chin, z taką dużą historią przez wielkie H, ale z drugiej strony były one bardzo mocno zsubiektywizowane i na dodatek pokrojone. Główna narracja o historii Chin została podporządkowana innym koncepcjom i innym celom. Nie w duchu, teraz pokażemy, jak było w Chinach, teraz wam, Europejczykom, opowiemy, jak się nacierpieliśmy, tylko wręcz przeciwnie – przedstawione tak, by zwrócić uwagę, że ta historia gdzieś ginie, że w tym całym tumulcie dziejów schodzi na dalszy plan i że sztuka w jakiś sposób dokonuje jej reprodukcji lub innego rodzaju recyklingu.

*A.D.: Odbyliśmy długą podróż z Yunnanu przez Pekin do Brukseli i w końcu do Torunia i Poznania. To jest taki jedwabny szlak, na który od pewnego czasu bardzo chętnie wchodzę, by skonfrontować nasz mały kraik z gigantycznymi Chinami. Zapraszam. Może ktoś też chciałby wejść na ten szlak, może ktoś chciałby zadać pytanie?*

*Z sali: Dziękuję za fantastyczną opowieść. Pozwoliła ona poczuć poezję Yu Jiana i otworzyła wiele kontekstów, w których poezja ta funkcjonuje. Przysłuchując się rozmowie, cały czas myślałam o tym, że chcąc nie chcąc, jesteśmy trochę jak ci odbiorcy w 1995 roku, to znaczy postrzegamy dzieła chińskich twórców przede wszystkim w kontekście politycznym. A dzisiejsza rozmowa i przedstawione fragmenty poematu uświadomiły mi, jak silny jest jednak poetycki i metaforyczny namysł Yu Jiana nad światem, jak ciekawie operuje on językiem chropowatym, nowoczesnym, dosadnym i codziennym. Chciałabym spytać, jak dzisiaj wygląda recepcja jego twórczości w Chinach? Co z tekstów Yu Jiana wyczytuje nowe pokolenie?*

J.K.: Jest to rzeczywiście kwestia bardzo ważna i obszerna jednocześnie. Przede wszystkim chciałabym zwrócić uwagę na jedną rzecz, a mianowicie na taki trochę paradoks naszego polskiego, ale i szerzej – zachodniego, odbioru politycznego. My sami przecież, jako Polacy, przez tyle lat byliśmy w podobnej sytuacji. Bardzo często polską literaturę nawet teraz na Zachodzie czyta się jako literaturę polityczną i jeśli pomyślimy na przykład o recepcji polskiej poezji, choćby naszych wielkich mistrzów – Miłosza, Herberta, Szymborskiej – to bardzo często w interpretacjach na pierwszy plan wysuwa się podtekst polityczny. A zwróćmy uwagę, że oni sami, a zwłaszcza Miłosz, tyle się nawalczyli, by z tych interpretacji się wyzwolić. Miłosz, będąc w Stanach, bardzo chciał, by przestano go traktować tylko jako proroka narodu zamieszkującego kraj, z którego przecież został wygnany. Dążył do tego, by pokazać, że on też jest artystą, że ma jakąś podmiotowość artystyczną, że jego twórczość to nie tylko komentarz do rzeczywistości, co było dla Miłosza ważne, ale nie pozostawało jedynym obszarem jego twórczych zainteresowań. Była to wielka metafizycz-

na batalia polskich poetów, żeby się z takiego odczytywania wyrwać. Zresztą nie tylko poetów, dla wielu było istotne (choćby dla Gombrowicza), by nie zastygnąć w polityce. Mając taką, a nie inną historię własnej literatury, trudno nam wyzbyć się politycznego odruchu. Mamy tendencję, by Chiny jeszcze bardziej może orientalizować, niż my sami byliśmy „orientalizowani” przez Zachód. Być może to po prostu najłatwiejszy sposób czytania, wygodny punkt zaczepienia. Nie da się też ukryć, że wielu autorów chińskich próbowało na tym coś ugrać. Może nie zawsze świadomie, czasami intuicyjnie, ale zdarza się, że zonglują oni mitem wygnańca, dysydenta, widząc, że Zachód na to „idzie”, niekiedy nawet trochę tych „wygnańczych” treści dodatkowo jeszcze wprowadzając. Trzeba zaznaczyć, że Yu Jian od zawsze był bardzo na tę kwestię wyczulony, wielokrotnie zwracał uwagę, że niektórzy zaczynają we wspomnianym duchu pisać, nie mając ku temu podstaw. Wielu osobom to kreowanie się na pisarza-dysydenta wytykał. Często mówiło się o pseudowygnaniu duchowym, które ci poeci z ludu obserwowali u poetów intelektualistów z Pekinu, próbujących się nieco kreować na Brodskiego czy Nabokova. Nie wiem, na ile było to świadome, nie chciałabym nikomu zarzucać takiego zimnego kalkulowania. Niemniej bardzo mocno było to obecne i ci ludowcy, ta awangarda z prowincji wyczuwała tę sztuczność. Bardzo widoczny był konflikt między intelektualistami a ludowcami właśnie na polu podejścia do mitu wygnania, mitu dysydenta, traktowanego przez pierwszych za wzniosły, a przez drugich – za fałszywy. To było ważne dla pokolenia urodzonych w latach 50.–60., które najmocniej doświadczyło przełomowych wydarzeń historycznych, rewolucji kulturalnej, potem Tian’anmenu. To było pokolenie, które wymyślało od nowa całą kulturę i poezję. I być może nie ma się co dziwić. Tak naprawdę trzeba było wszystko stworzyć od zera. Najlogiczniejszym,

można by powiedzieć, sposobem budowania nowej sceny literackiej wydawało się takie zarysowanie granic zewnętrznych, ogólnych dychotomii, które potem będzie można w jakiś sposób niuansować. Czyli mamy z jednej strony mit metafizyczny, a z drugiej strony swojskie kulturowe klimaty i poszukiwanie korzeni. Najpierw więc wykryształizowała się podstawowa opozycja. To jedno pokolenie bardzo mocno do niej przyłgnęło. Wspomnę w tym miejscu o konferencji w Pekinie, podobno trochę ustawionej przez media, na której tych wszystkich poetów zgromadzono w jednym hotelu i tam podobno pobili się oni między sobą przy mikrofonach o te dwie wizje poezji. Było to więc pokolenie, dla którego nakreślona dychotomia rzeczywiście okazała się bardzo wyraźna. Spierali się – czy ta poezja ma być metafizyczna, mityczna czy może nie? Później pałeczkę przejęło pokolenie urodzone w latach 70., czyli – jak się u nas czasem mówi – pokolenie nic. I to w Chinach wyglądało podobnie. To pokolenie odziedziczyło konflikty po starszych, samo w nich nie uczestnicząc. Z jednej strony więc kontynuowali dwutorowość, bo bardzo widoczny jest wśród poetów urodzonych w latach 70. podział na tych intelektualnych i tych z prowincji, takich trochę hipisów, z drugiej strony gdzieś już w tym podziale się zagubili, bo nie odnajdują go we własnym doświadczeniu. Dopiero dla urodzonych w latach 80. granice między dwoma obozami zaczęły się znacząco zacierać. Pojawiają się próby interpretacji, właściwie reinterpretacji poezji z początku lat 80., tuż po rewolucji kulturalnej, a więc tej tworzonej przez późniejszych intelektualistów i ludowców. Jeden z bardzo znanych krytyków, Chen Chao (niestety nie żyje – popełnił samobójstwo parę lat temu), próbował wprowadzić, można powiedzieć, kategorię analogiczną do naszej kategorii wyobraźni ośmielonej, odnoszącej się do naszej poezji, mającej łączyć nasze wewnętrzne konflikty. U nas był

Marian Stala, który mówił o wyobraźni ośmielonej pokolenia lat 70., z kolei Chen Chao mówił nie o wyobraźni ośmielonej, ale o zindywidualizowanej wyobraźni historycznej, czyli jakby jeszcze trochę został w tych historyczno-politycznych odczytaniach i jednocześnie zwracał uwagę na kluczową rolę jednostki. Dla niego już była to nie dychotomia, tylko dialektyka. U nas od razu wyobraźnia ośmielona wiązała się z przejściem z dychotomii (albo jesteś „klasykiem”, albo „barbarzyńcą”) do rozszczepienia na mnóstwo ośmielonych wyobraźni, na indywidualizm, a w Chinach był jeszcze etap dialektyki, tzn. dychotomia została trochę nadszarpięta, trochę zdynamizowana. Pokazano, że opozycje mieszają się ze sobą i wzajemnie przenikają albo że jest między nimi jakiś ruch i jakaś interakcja, że nie jest tak, że coś jest albo po prawej, albo po lewej stronie, tylko zawsze gdzieś pomiędzy. Ta wyobraźnia historyczna miała być właśnie taką wyobraźnią, która dokonuje, można by powiedzieć marksistowskimi kategoriami, syntezy dwóch różnych, wzajemnie antyetycznych wątków, takiej świadomej syntezy przeciwieństw. Chen starał się pokazywać, że nawet u poetów debiutujących w latach 80. świadomość owej podwójności istniała i niesłusznie zostało uproszczone przez krytykę to, co od początku było dialektyczne. Kolejne pokolenie od dialektycznych odczytań przeszło do rozdrobnienia i spoglądania na pozę jako na coś indywidualnego i podmiotowego, ale musiało jedno pośrednie pokolenie minąć, żeby się z tym oswoić. To nie był taki szybki i dynamiczny przeskok, który – jak mi się wydaje – nastąpił w Polsce, przynajmniej w porównaniu z Chinami.

Wracając do Yu Jiana, dawno nie widziałam żadnych nowych odczytań jego poematu. Bardzo dużo było ich w latach 90., organizowano nawet specjalne seminaria. Spektakl był też szeroko dyskutowany na Zachodzie. Później się to troszeczkę urwało. Trzeba dodać, że Mou Sen w ogóle zniknął ze sceny

teatralnej, właściwie wkrótce po „Kartotece 0” zawiesił swoją przygodę z teatrem na jakieś dwadzieścia kilka lat. Zajął się, zgodnie ze swoim wykształceniem, krytyką literacką, trochę też teatralną, trochę uczył. Dwa lata temu, po długiej przerwie, wyreżyserował w Szanghaju spektakl na podstawie powieści pisarza z Henanu, który tworzył bardzo dużo w dialekcie. Sztuka ta też jest w dialekcie henańskim, z aktorami naturzszczykami, wybranymi po castingach z ludu, dobrze znającymi dialekt.

*Z sali: Dziękuję bardzo. Zależało mi na zarysowaniu tego, co się dzieje dzisiaj. Cały czas też myślę o języku, o którym pani opowiadała wcześniej, o działaniu formą. Jak to wygląda w dzisiejszej poezji?*

J.K.: Jeśli chodzi o formę, to ona przetrwała – weszła do kanonu standardowych rozwiązań literackich. Mam na myśli poematy pisane tą długą frazą, rozwlekłą, niedającą się pionowo wydrukować na jednej stronie. To rzeczywiście stało się przez jakiś czas dosyć modne. Wśród przedstawicieli pokolenia urodzonych w latach 70. zostało to trochę przystopowane – poszli, by zaznaczyć swą odrębność, w stronę nieco skromniejszych poetyk, nie tak rozbuchanych, rozbudowanych. Ale już na przykład ci młodszy, trzydziestoletni, trzydziestoparoletni autorzy znowu wracają do wielkich poematów. Mówiłam wcześniej o konflikcie różnych obozów, teraz z kolei następuje zjednoczenie, wszystko powoli się zaciera, ale raczej dlatego, że przyszli nowi wrogowie, czyli starzy wrogowie się jednoczą przeciwko nowym. Tymi nowymi wrogami są różnego rodzaju rozwiązania technologiczne, na przykład poezja tworzona przez sztuczną inteligencję, co jest w Chinach niezwykle popularne. Ponadto pojawia się bardzo dużo internetowych gwiazd poezji, które stają się bardzo sławne – mają po opubli-

kowaniu jakiegoś jednego wiersza milion kliknięć w jedną noc. Często są to gwiazdy w amerykańskim stylu, czyli od zera do bohatera. Nie chcę tu niczego ani nikogo deprecjonować – niektóre osoby, jak się potem okazuje, rzeczywiście są świetnymi poetami. Warto w tym kontekście przywołać jeden przykład – przypadek kobiety z porażeniem mózgowym, osoby potrójnie wykluczonej, bo kobieta, bo niepełnosprawna, bo ze wsi. Zadebiutowała w Internecie wierszem „Przejechałam pół Chin, żeby się z tobą przespać”. Wiersz ten momentalnie zyskał popularność, w kilka godzin miliony wyświetleń. I wtedy odkryto poezję tej kobiety, właśnie po takim wybuchu internetowym. Teraz owa autorka należy już do parnasu poetyckiego, bo faktycznie jest dobra. Ale właśnie na tego typu jednorazowe wydarzenia, medialne fenomeny poeci zaczęli patrzeć sceptycznie. Znowu utworzyły się dwa fronty, ale o innym podłożu: to, co poetyckie, tradycyjne, konwencjonalne i ludzkie, *versus* to, co, powiedzmy, nieludzkie, komputerowe, hipernowe itd. Powstają wspólne publikacje poetów, tomiki (w stylu poezja *versus* nowe media), w których są zebrane wiersze z różnych nurtów, pokazujące, że my, poeci, będziemy teraz walczyć o swoją pozycję wobec nowych zagrożeń. Zatem wcześniejsze konflikty się zacierają, a różne formy wyrównują. Wszyscy ze wszystkich czerpią, żeby tylko pokazać odrębność poezji jako takiej i jej jedność. Teraz wśród poetów mało kto się kłóci o formę poezji. Spór o formę właściwie umarł. Nikogo nic nie szokuje. Cokolwiek ktoś napisze, zostanie przyjęte, z wyjątkiem, jak wszędzie, pewnych kontekstów ideologicznych, poglądów, może kwestii estetycznych czy filozoficznych, ale na pewno nie na taką jak wcześniej skalę.

A.D.: *Jeszcze jedno krótkie pytanie. Gong Baorong w czasie naszego porannego spotkania ubolewał, że ludzie nie czytają dra-*

*matów. To samo można powiedzieć o Polsce – tu też się nie czyta dramatów. Czytają reżyserzy, którzy chcą je wystawiać, albo ewentualnie wąskie grono teatrologów i jeszcze węższe grono dramatologów. Czy w Chinach czyta się poezję? Czy tomiki wydawane są w dużych nakładach?]*

J.K.: Należałoby odpowiedzieć: i tak, i nie. Z jednej strony Chiny rzeczywiście uważają się za kraj poezji. Jak tam przyjechałam z Polski, to od razu byłam superbohaterką, bo w oczach chińskich autorów i krytyków Polska to też kraina poezji, więc właściwie jestem urodzoną poetką. To wygodna pozycja wyjściowa dla osoby, która chce robić badania terenowe. Funkcjonuje zatem kult poezji, cały czas jest duży nacisk na poezję klasyczną, bo dzieci uczą się jej na pamięć od przedszkola (pracowałam w chińskich przedszkolach, widziałam więc, jak dzieci wkuwają wierszyki, zupełnie ich nie rozumiejąc). Jedną z bardzo znanych badaczek poezji, Michelle Yeh, mówi wręcz o fetyszyzacji poezji klasycznej w Chinach. Skutkuje to pośrednio między innymi wykorzystywaniem jej w retoryce politycznej. Na przykład w wypowiedziach politycznych Xi Jinpinga co drugi akapit to przywołanie jakiegoś wiersza – gdyż działa to na emocje, na ducha narodu, Chińczycy czują się wyjątkowi, poza tym harmonizuje to z jego hasłem wielkiego renesansu narodu chińskiego, budowania pewności kulturowej. Chińczycy są dumni z poezji klasycznej, znają swoje dziedzictwo. Z poezją współczesną jest trochę gorzej, jakby sami Chińczycy nie do końca byli do niej przekonani. Z drugiej strony pojawiają się takie zjawiska, których nigdzie na Zachodzie chyba nie spotkamy. Ilustracją niech będą miliony ludzi czytających wiersze, na przykład wiersze Haiziego w rocznicę jego samobójczej śmierci, albo rzesze gromadzące się przed telewizorami, by obejrzeć rywalizację poetów ze sztuczną inteligencją czy teleturniej



poświęcony klasycznej poezji w programie rozrywkowym na głównym kanale chińskiej telewizji. Obecnie szeroko badana jest poezja robotników-migrantów, ludzi z nizin społecznych, którzy ze wsi migrują do miasta i tam odseparowani od rodzin pracują cały rok, tylko na Święto Wiosny, czyli chiński Nowy Rok, wracając do domu. Ci ludzie szukają ukojenia w poezji. Nie wszystkie wiersze mają wysoki poziom artystyczny, ale są fascynującym zjawiskiem społecznym. Wróćmy na chwilę do wspomnianego teleturnieju. Chinese Poetry Congress nastawiony jest przede wszystkim na poezję klasyczną. Startują w tym konkursie ludzie ze wszystkich warstw społecznych. Jedną z edycji, pokonując wszystkich doktorantów i profesorów literatury, wygrał człowiek niewykształcony, kurier rozwożący różne rzeczy po mieście. Mówił, że jak czeka na światłach, to sobie powtarza w myślach wiersze. Wszystkich klasycznych autorów recytował z pamięci. Jak widać, klasyczna poezja cały czas przyćmiewa tę współczesną, która tylko od czasu do czasu wybucha. Warto wspomnieć tu też o takim fenomenie, jak poezja tworzona przez dzieci, i to dzieci przedszkolne, czyli zazwyczaj z pomocą rodziców przy zapisywaniu. Niektóre z tych wierszy są fascynujące. Gdyby to napisał ktoś dorosły, uznano by to za genialny utwór (zresztą niekiedy podawano w wątpliwość autorstwo dzieci). W sytuacjach nagłego internetowego boomu na jakiegoś autora czy grupę autorów cały kraj nagle jakby się budzi. Każdy się zna na poezji, każdy jest ekspertem i wypowiada swoją opinię, czym poezja jest, czym być powinna. W ten sposób wybuchają nawet między zwykłymi ludźmi całkiem poważne światopoglądowe spory o poezję. Inny przypadek: w 2017 roku zadebiutowała poetka-robotka Xiao Bing, wydając książkę wygenerowaną automatycznie przez algorytm. Wówczas również obudziło się całe społeczeństwo i zaczęło bronić świętości poezji przed zmonopolizowaniem jej

przez roboty. Są więc takie momenty wybuchów, po których jednak przychodzi czas zastoju, małej stabilizacji, powiedzmy po Różewiczowsku.

*A.D.: Poeci-roboty to jest realizacja najśmielszych marzeń Stanisława Lema, gdyż to on pierwszy wpadł na pomysł, by w ten sposób poezję kreować. Obawiam się, że dotarliśmy do końca naszego spotkania. Chciałbym bardzo gorąco podziękować Joannie za rozmowę, za to, że wprowadziła nas nie tylko w świat poezji Yu Jiana, lecz także szerzej w świat chińskiej literatury i teatru.*

J.K.: I ja ogromnie dziękuję. Było mi bardzo miło. Cieszę się, że miałam okazję tak ciekawie porozmawiać i spędzić to przedpołudnie i część popołudnia z naszymi odbiorcami. Trzymam kciuki za dalsze działania w ramach przedsięwzięcia „Za kulisami”.

## Miejsce Polski na scenie Chin i Tajwanu

SPOTKANIE Z MACIEJEM GACĄ

PROWADZENIE – ALBERT KOZIK

**Maciej Gaca:** sinolog, dyplomata, doktor nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. W latach 2007–2009 założyciel i dyrektor Instytutu Konfucjusza w Poznaniu. W latach 2010–2019 w służbie dyplomatycznej w Azji – założyciel i pierwszy dyrektor Instytutu Polskiego w Pekinie, dyrektor generalny Biura Polskiego w Tajpej. Specjalizacja: współczesne stosunki międzynarodowe w regionie Azji Wschodniej, rola i miejsce Tajwanu na arenie międzynarodowej, polityka językowa i narodowościowa regionu Azji Wschodniej, etnolingwistyka chińskojęzycznego obszaru kulturowego.

**Albert Kozik:** *Pragnę powitać naszego gościa, profesora Macieja Gacę, którego można określić pionierem wielu form współpracy kulturalnej między Polską a Chinami i Tajwanem. Nie chciałbym pytać o to, czy Chińczycy i Tajwańczycy interesują się kulturą polską, gdyż myślę, że na to pytanie coraz częściej można dziś odpowiedzieć jednoznacznie twierdząco. Ale chciałem zapytać, jakimi aspektami kultury polskiej interesują się Chińczycy i Tajwańczycy. Czy widać między ich zainteresowaniami jakąś różnicę? Jakie elementy polskiej kultury można na kontynencie i na Tajwanie promować? I jak to się zmieniło w ciągu ostatnich kilku lat?*

**Maciej Gaca:** Dziękuję bardzo za tak miły wstęp oraz za zaproszenie do wzięcia udziału w festiwalu. To dla mnie duża przyjemność uczestniczyć w nim, mimo prawie rocznego przesunięcia wywołanego przez pandemię. Ta wspomniana znajomość polskiej kultury faktycznie jest widoczna, ale nie na taką skalę, jaką, być może, byśmy oczekiwali. Odpowiadając natomiast na pytanie dotyczące różnic, od razu trzeba zaznaczyć, że one oczywiście są. Wynika to z odmiennych początków kontaktu Chińczyków i Tajwańczyków z kulturą polską. Jeśli chodzi o Tajwańczyków, to dodatkowo należałoby zaznaczyć, że ich w znacznym stopniu zmieniająca się tożsamość ma wpływ na wzajemne relacje.

Polska była pierwszym państwem w ogóle w nowym ładzie po 1949 roku, które podpisało umowę o współpracy kulturalnej z Chinami. Było to w kwietniu 1951 roku. Siłą rzeczy, ponieważ byliśmy z tak zwanego bloku wschodniego, dominowała kultura „down-to-earth”, czyli związana z folklorem. Pierwsze przejawy kontaktu kulturalnego i rozpoznania tworzyły więc zespoły taneczno-ludowe. To były wielkie formy prezentowane w Chinach, a poza tym pierwsze tak odległe i egzotyczne tournée zespołu Mazowsze, potem zespołu Śląsk. Występy w późniejszym czasie powtarzano wielokrotnie. Tak się one zakorzeniły w świadomości Chińczyków, że wszystkie chóry amatorskie i nieamatorskie jeszcze pod koniec lat 90. XX wieku miały w stałym repertuarze piosenkę „Szła dziewczeczka do laseczka”.

Przy pewnym, powiedziałbym, pasywnym podejściu polskiej dyplomacji, trwającym bardzo długo, bo aż do początku XXI wieku, i w ogóle traktowaniu kultury jako listka figowego czy łatki do ważnych wizyt, nie rozumiejąc pojęcia dyplomacji publiczno-kulturalnej jako bardzo ważnego instrumentu czy też filaru budowania wizerunku państwa, bazowano w Azji Wschodniej w dużej mierze właśnie na tego rodzaju przedsię-

wzięciach. Nie umniejszając wagi, roli i entuzjazmu w odbiorze, ograniczało się to do wspomnianych projektów.

Tajwan z kolei był zamknięty. Nie znał kultury polskiej w zasadzie do początku lat 90. Ale te pierwsze kroki są bardzo ciekawe, intrygujące. Od razu pojawiło się duże zainteresowanie Grotowskim i teatrem. Wcześniej jednak powinienem zwrócić uwagę na inne kluczowe nazwisko. Największą ikoną i dla Chińczyków, i Tajwańczyków jest oczywiście postać Fryderyka Chopina i wszystko, co ze sobą niesie.

*A.K.: Przykład Fryderyka Chopina, o którym pan wspominał, jest szczególnie fascynujący. Zauważyłem, że polska dyplomacja kulturalna, nie tylko oczywiście w Azji Wschodniej, lecz także na całym świecie, zazwyczaj bazuje na takich postaciach kluczowych. Wspomnę o wystawie sztuki polskiej w Pekinie w 2014 roku, która przecież nazywała się „Skarby z kraju Chopina”. Jest postać Marii Skłodowskiej-Curie, która ma odpowiednią pozycję w świadomości Chińczyków. Zdarzają się też znacznie starsze odwołania, co jest wykorzystywane zwłaszcza przez polityków Chińskiej Republiki Ludowej – Xi Jinping przywoływał jakiś czas temu nazwisko Michała Boyma i polskich misjonarzy jezuickich w Chinach, mimo że być może nie do końca byli dyplomatami w sprawie polskiej, tylko raczej w sprawie reprezentowanego przez siebie zakonu. Ale rzeczywiście są takie postacie, które uważa się za kluczowe. W związku z tym zastanawiam się, czy tu nie ma jakiejś pułapki, jakiegoś niebezpieczeństwa, że kultura polska może zostać zestereotypizowana. Czy można zainteresować Chińczyków polską kulturą, przedstawiając im jakieś inne nazwiska? Wspominał pan o Grotowskim. Czy jest możliwe otwarcie na nowe postacie i projekty?*

M.G.: Na to pytanie będą różne odpowiedzi uzależnione od tego, z której strony na tę sprawę spojrzymy. Jedną perspektywą jest perspektywa państwa polskiego jako maszyny i państwa chińskiego jako maszyny. Przywołał pan przewodniczącego Xi Jinpinga i skonstruowaną przez niego wypowiedź. W ramach takich wypowiedzi siłą rzeczy sięga się do rozpoznawalnych postaci. To są wypowiedzi nacechowane politycznie i oparte na elementach stycznych, czyli na takich postaciach, które jednoznacznie interpretowane są pozytywnie, a sięgnięcie po nie jest po prostu bezpieczne. Przywołano historię Michała Boyma w celu pokazania, że relacje między naszymi krajami są bardzo długie i przyjazne. Rzeczywiście Michał Boym to fantastyczny, niezwykle ciekawy człowiek. Przysłużył się nie tylko zakonowi, lecz także nauce – jemu zawdzięczamy pierwszy atlas botaniczny Chin. Wpisywał się w nurt Matteo Ricciego dotyczący sposobu budowania dialogu nie przez wychyłanie się i krzewienie swojej wiary czy innych poglądów, tylko przez adaptację do zastanej rzeczywistości, uczenie się języka i zabieranie głosu wtedy, gdy ktoś zadaje pytanie. Postać Boyma to taki właśnie symbol wejścia w dialog przez bycie na miejscu, rozpoznanie danej rzeczywistości, nienarzucanie się.

Co do eksponowania niektórych postaci, to rzeczywiście jest kilka flagowych nazwisk, którymi staramy się swoją kulturę i naukę promować na świecie. Uważam, że na niektórych nazwiskach należy się opierać i do nich odwoływać. Podam pewien przykład z Tajwanu z 2018 roku. Tajwańczycy zaczęli przymierzać się do kolejnej reformy podręczników dla szkolnictwa podstawowego i średniego. Jednym z apeli środowisk społecznych było to, żeby wreszcie zapisywać nazwiska znanych zagranicznych postaci w oryginale, zapis umieszczając w nawiasie, natomiast po chińsku stosować transkrypcję ukazującą sposób wymowy zbliżony do oryginalnego. Poza tym, by

informować, skąd te osoby pochodzą. I takim lejtmotywym dla tej całej dyskusji była postać Marii Skłodowskiej-Curie.

Pamiętam, że jako szef Biura włączyłem się w to działanie. Zrobiliśmy akcję na Facebooku, pokazywałem z uśmiechem karty po polsku, czytałem po polsku, a potem w sposób, w jaki powinno to brzmieć po chińsku, i nagle z tego niszowego Facebooka zrobiło się 80 000 wejść i telefony z poziomu ministra edukacji Tajwanu – że to wspaniałe, bardzo dziękujemy za wsparcie, tak chcemy zrobić. Do czego zmierzam... Skłodowska-Curie jest znana jako 居里夫人 Juli furen, czyli ‘żona pana Curie’, nic więcej. Bez tego, skąd pochodzi, bez tego, że Skłodowska. Nam się wydaje, że pewne polskie nazwiska z obszaru kultury czy nauki są świetnie znane i identyfikowane z Polską. Okazuje się, że w Azji Wschodniej bardzo często są znane, ale nie do końca identyfikowane z naszym krajem.

Inną sprawą jest wykorzystanie możliwego potencjału. W przypadku Chopina w Chinach się o tyle dobrze dzieje, że mamy tam znakomitych pianistów, młodego czy już średniego pokolenia, którzy bardzo troszczą się o spuściznę kompozytora i wszystko, co z nim związane. Chętnie biorą udział we wszelkich projektach i programach promocyjnych. Można tu wymienić takie nazwiska, jak: Li Yundi, Lang Lang, Chen Sa.

Na Tajwanie z kolei organizowano już od lat 90. konkurs dla dzieci i młodzieży młodszej. Jego pomysłodawczynią była Anna Azusa Fujita, założycielka Fundacji im. Fryderyka Chopina w Tajpej, japońska pianistka, pani już w bardzo nadobnym wieku, około dziewięćdziesięciu lat. Tego rodzaju przedsięwzięcia świetnie się tam rozwijają. Ale oczywiście można robić jeszcze dużo więcej.

*A.K.: Niezwykle fascynująca jest kwestia reinterpretacji postaci przez transkrypcję. Zdarza się przecież coraz częściej, że nie-*

*które postacie historyczne są znane pod innymi imionami na Tajwanie i na kontynencie. Ta transkrypcja zaczyna się zmieniać. Wydaje mi się to bardzo ciekawe również z punktu widzenia pana zainteresowań badawczych, to znaczy etnolingwistyki i polityki językowej. Instytucje tajwańskie biorą pod uwagę, że można spróbować zbliżyć wymowę danego nazwiska do tej, jaka funkcjonuje w oryginale. Czy to jest możliwe w Chinach kontynentalnych? Czy da się na kontynencie zamienić madame Curie na Marię Skłodowską-Curie?*

M.G.: Myślę, że jest to w tej chwili niemożliwe. Stanowiłoby zbyt duże wyzwanie obarczone konsekwencjami politycznymi, ponieważ tutaj dotykamy kwestii takich jak tożsamość, dotykamy problemu identyfikacji narodowej i identyfikacji płci, a dodatkowo przynależności do męża, co jest niezmiernie silnie zakodowane i czego zmiana byłaby poniekąd wbrew normie historycznej. Wątpię więc, czy Chiny są na to gotowe. Ponadto patrzenie polityczne polega na tym, że jak stworzymy precedens, to trzeba się zastanowić, jakie skutki może on potem wywołać. Wydaje mi się, że Chiny w tej chwili są bardzo odległe od uruchamiania jakichkolwiek precedensów, które w bezpośredni sposób nie służyłyby przemodelowaniu w kierunku homogenizacji myślenia o świecie. Zatem w tej kwestii jestem sceptyczny.

W przeciwieństwie do Tajwanu, gdzie demokracja, poszanowanie człowieka, głęboki humanizm w znakomity sposób się rozwijają. To, co powiedziałem, przywołując Skłodowską-Curie, zrodziło się z procesu konsultacji społecznych, które zainicjowały reformę podręczników. Taki wpływ ma konsultacja społeczna. Coś się staje przyczynkiem do dyskusji, dyskusja powoduje pewne pozytywne działania. Życzyłbym tego Chinom, ale – jak już wspomniałem – mam duże wątpliwości. Wszystko wskazuje na to, że kontrola nad przepływem infor-



macji, kontrola nad procesem przetwarzania informacji zakrojona jest na taką skalę, że prowadzi w kierunku modelowania tego, co ludzie będą myśleć. Widzimy to choćby przez wzrost instytucji cenzury w Chinach, cenzury, którą w tej chwili w różnych mediach i obszarach aktywności społecznej zajmują się tak naprawdę trzy, cztery instytucje w randze ministerstwa na terenie Chin kontynentalnych.

*A.K.: Wspomniał pan o cenzurze. Wydaje się, że zawsze jest jakiś rodzaj negocjowania tego, na co można sobie pozwolić, kiedy promuje się kulturę jednego kraju w innym kraju. Chciałem zapytać o to, jak wyglądają te różnice pomiędzy współpracą z instytucjami w Chinach i na Tajwanie. Oczywiście w pewnym stopniu można to sobie wyobrazić, ale chciałbym spytać o szczególności, o żądania albo oczekiwania instytucji lokalnych wobec Instytutu Polskiego w Pekinie albo Biura Polskiego na Tajwanie.*

M.G.: To rzeczywiście są dwa różne światy. W przypadku Tajwanu właściwie nie odczuwamy różnicy między tym, co chcieli i moglibyśmy prezentować tam i prezentować w krajach Europy Zachodniej czy w Stanach Zjednoczonych Ameryki lub w Kanadzie. Jedynym problemem przy projektach kulturalnych, promocyjnych jest kwestia charakteru pobytu artystów, rodzaju wizy – pracowniczej, niepracowniczej. Przy produkcji projektów promocyjnych na Tajwanie czy w innych krajach Azji Wschodniej potykamy się o takie właśnie rzeczy – jakie wize, jaki z tego będzie dochód, wówczas ta wiza jest inaczej klasyfikowana. Są to więc problemy natury administracyjno-konsularnej, które można rozwiązać przed rozpoczęciem projektu, ale oczywiście mają ogromny wpływ na to, czy dane projekty będą mogły zaistnieć. Natomiast – mówię to, opierając się na własnym doświadczeniu – element cenzury nigdy tutaj nie wystąpił,

nie pojawiły się nigdy żadne szczególne oczekiwania wobec artystów ze strony administracji czy innej struktury na Tajwanie.

To, z czym się spotykamy na Tajwanie, to duży profesjonalizm. Tutaj świetnym punktem odniesienia jest fakt, że „warsztat obsługi projektu” skopiowali nie z Chin, tylko od Japończyków. Podział funkcji wśród wykonawców projektu od poziomu osoby sprzątającej powierzchnie, przez osoby odpowiedzialne za okablowanie, oświetlenie, do asystentów hotelu jest znakomicie zorganizowany.

Po stronie chińskiej entuzjazm i chęć pomocy też są ogromne. Bardzo dobre wrażenie odniosłem przy organizacji wielkiej wystawy narodowej, która miała miejsce w Pekinie, czy przy obsłudze wielkich, znakomitych polskich projektów teatralnych w ramach „Beijing Fringe Festival” czy „Cao Yu International Theatre Festival” w Tianjin. Mówię to, mając na myśli osoby, które są bezpośrednio zaangażowane w wykonanie projektu, obsługa jest znakomita. Inny aspekt stanowi cenzura i różnego rodzaju wymagania stawiane projektom.

Zapytał pan o Instytut Polski. By go przedstawić, musieliśmy się cofnąć w czasie. Do Pekinu przyjechałem na przełomie 2009 i 2010 roku, wcześniej przedstawiając Ministerstwu Spraw Zagranicznych koncepcję rozwoju kultury polskiej. Na początku był to Wydział Dyplomacji Publicznej i Kulturalnej Ambasady RP i cztery lata bardzo żmudnej pracy: po pierwsze – budowania zespołu, a po drugie – negocjowania warunków utworzenia Instytutu Polskiego. Chcąc otworzyć tę instytucję, nie znaleźliśmy się w pustym miejscu. Blisko dziesięć państw miało już swoje instytuty kultury zakładane na różnych warunkach, w różnym czasie – mniej więcej od końca lat 80. Kiedy robiliśmy analizę ich funkcjonowania, okazało się, że każda z tych instytucji, reprezentująca inne państwo europejskie, powstawała na zupełnie innych podstawach prawnych.

Nic nie było znormalizowane. Najdłużej istniejącymi instytucjami były Instytut Cervantesa, Goethe-Institut, Alliance Française, portugalski Instytut Camõesa, British Council, Istituto Italiano di Cultura itd. Miały one po dwadzieścia lat doświadczenia, obecności, czasem nawet więcej. Gdy zgłosiliśmy chęć utworzenia naszej instytucji, to przez pierwsze dwa lata w zasadzie odbijaliśmy się od ściany zbudowanej z życzliwego uśmiechu, ale z przekazem, że Chiny wiedzą o chęci tworzenia tego typu instytucji, dlatego też przygotowują koncepcję wspólnego projektu dla wszystkich.

Taki przekaz ze strony chińskich władz płynął mniej więcej od 2008 roku. Wszystko trwało i trwało, ciągle nie był to właściwy moment. W międzyczasie udało mi się ustalić, że państw czekających na możliwość utworzenia osobnej reprezentacji, odrębnej od ambasad, jest dwanaście. Wreszcie pod koniec 2012 roku zainteresowanym państwom Chińczycy zaprezentowali pewien prosty projekt. Dokonaliśmy jego analizy. Wynikało z niej, że to, na jakich warunkach rząd w Pekinie proponuje utworzenie tych instytutów, z punktu widzenia – nazwijmy to – bezpieczeństwa państwa, jest kompletnie nieakceptowalne. Taki też był mój wniosek. Zaczęliśmy się więc zastanawiać, w jaki inny sposób podejść do problemu. Jedno z państw Unii Europejskiej dość szybko przystało na chińskie warunki. Dla nas, jak wspomniałem, były one nie do zaakceptowania. Dla wyjaśnienia – należało założyć konto operacyjne w Bank of China i szczegółowo opisywać każde pobrane środki powyżej 500 juanów. Ponadto należało zarejestrować działalność gospodarczą na prawie chińskim, czyli z automatu podlegało się co najmniej siedemnastu instytucjom, które w każdej chwili mogły dokonać kontroli wewnątrz takiej jednostki. Powiedziałbym, że jest to odległy model od suwerennej instytucji, która miałaby działać jako placówka dyplomatyczna.

Znaleźliśmy na to sposób. Ostatecznie skorzystaliśmy z modelu, który dwadzieścia lat wcześniej w Pekinie zastosowali Włosi. Powstał Instytut Polski powołany decyzją ministra spraw zagranicznych bodaj z 27 kwietnia 2014 roku, a swą działalność rozpoczął z dniem 1 maja. Natomiast formalnie od strony chińskiej wygląda to tak: Wydział Kultury Ambasady RP w Pekinie – Instytut Polski w Pekinie. Czyli dokonaliśmy pewnego fortelu. To jest osobna siedziba, osobny budżet, osobna, jakby niezależna, struktura. To była jedyna droga, żeby móc funkcjonować na zasadach niezależności, które gwarantują nam bezpieczeństwo pracy i wykonywania projektów z jakąś swobodą. Tak się zrodził Instytut Polski, a wspomniany fortel, również dzięki pewnej śmiałości wiceministra spraw zagranicznych RP Artura Nowaka-Fara, udało się przeprowadzić.

Natomiast cenzura chińska cały czas jest obecna. Jak wygląda budowanie jakiegokolwiek projektu? Nieważne, czy będzie on muzyczny, czy teatralny, czy filmowy, nie można ot tak po prostu sobie przyjechać i wystąpić. Nie można działać na zasadzie: o tu mam jakichś znajomych poznanych na festiwalu w Awinionie czy na innych targach kultury gdzieś w Europie, wymieniliśmy się wizytówkami, czujemy tę samą energię. Świetnie! Ktoś mówi: słuchajcie, przyjeżdżajcie, mamy budżet, zdobądźcie tylko pieniądze na bilety i występujecie. Niestety tak to nie działa. Wszystko musi mieć ręce i nogi w takim rozumieniu, że musi być zgoda na wykonanie projektu na terenie Chin i w związku z tym musi być zawsze instytucjonalny partner projektu po stronie chińskiej, który jest w tym miejscu, gdzie się występuje, albo jest agencją impresaryjną, która działa w imieniu tego podmiotu. Trzeba temu partnerowi dostarczyć dokładne informacje, czyli dane osobowe, opis projektu w języku angielskim, treści, jakie będą wygłaszane, a jeżeli jest to projekt wizualny, to należy dostarczyć ten projekt. To

wszystko podlega ocenie cenzury. Może się zdarzyć, że projekt będzie rzeczywiście odrzucony lub będą wskazania co do tego, żeby nastąpiła jakaś znaczna jego korekta. I tutaj rzeczywiście twórcy mogą bardzo różnie zareagować. A zatem realizacja projektu promocyjnego w Chinach wiąże się z dużo trudniejszymi i zupełnie innymi wyzwaniem od tych, na które mogliśmy natrafić w wielu innych krajach na świecie. Jeśli coś wychodzi, coś jest robione na dużą skalę, to wymaga naprawdę bardzo dużo, bardzo żmudnej i czasami subtelnej pracy.

*A.K.: Przedstawił pan proces powstawania Instytutu Polskiego w Pekinie. Jak ten proces przebiegał na Tajwanie? Nie ma tam problemów związanych z cenzurą czy z dużą ingerencją instytucji w to, jak prezentowane treści powinny wyglądać. A jednak dynamika czy rodzaj relacji dyplomatycznych, które Polska nawiązuje z Tajwanem, mogła też być problematyczna przy zakładaniu Biura Polskiego.*

M.G.: Pan był tak uprzejmy i wspomniał, że parę inicjatyw podejmowałem i parę instytucji tworzyłem, oddając je potem tylko i wyłącznie w lepsze ręce. Na Tajwan jechałem jako szef Warszawskiego Biura Handlowego, tak się nieszczęśliwie ta nasza jednostka przez wiele lat nazywała. Po dwóch latach intensywnych zabiegów udało się w końcu decyzją ministra, bodaj już Jacka Czaputowicza, zmienić nazwę na Biuro Polskie w Tajpej, więc to reprezentacyjnie inaczej wyglądało. Natomiast co do zasady nasze państwo reprezentuje politykę jednych Chin. Nie zmienia to faktu, że nie ograniczamy się w zakresie współpracy gospodarczej, kulturalnej, „people-to-people connectivity” i realizujemy taką współpracę podmiotowo z Tajwanem. Nie ma tutaj żadnej wątpliwości, jeśli chodzi o zasadność wykonywania takich projektów i każdy projekt możemy wykony-

wać bez oglądania się *de facto* na pogląd na ten temat Pekinu. I tak się dzieje, bez względu na to, jaki – przynajmniej od 2010 roku – rząd w Polsce by nie był.

Należy jednak wziąć pod uwagę takie perspektywy jak rozpoznawalność Tajwanu przez polskich twórców (dlaczego mam jechać na Tajwan, dlaczego on miałby być ważny?) i spojrzenie historyczne dwudziestotrymilionowej społeczności Tajwańczyków – większość z nich ma korzenie chińskie i ten związek kulturowy jest obecny, odwołuje się do ich etniczności, czyli tego, co jest osadzone w kulturze przyniesionej z prowincji Fujian czy Guangdong, która dojrzewała za czasów północnej dynastii Song, i co jest osadzone w języku – minnan czy hakka. To są, powiedzmy, dwa dialekty języka chińskiego i dwie kultury wewnątrzchińskie, które świetnie się rozwijają na Tajwanie. Natomiast dwa odniesienia zewnętrzne to przede wszystkim Japonia i USA. Japonia – ze względu na pięćdziesiąt lat okupacji Tajwanu przez Japończyków w okresie 1895–1945 i silne zakorzenienie kultury japońskiej, ale też wzorców rozwoju społeczeństwa, społeczeństwa nowoczesnego, nie tylko w rozumieniu materialnym, infrastruktury edukacyjnej, zdrowotnej i tak dalej, lecz także potrzeb wyższych, w tym kulturalnych. USA – na Tajwanie, jak zresztą w Chinach, niezwykle mocna jest fascynacja Ameryką Północną, Stanami Zjednoczonymi i wszystkim, co niesie tamta kultura, w tym kultura masowa.

Nie ma zatem tak silnej potrzeby ze strony Tajwańczyków patrzenia na Europę, które dodatkowo byłoby skierowane akurat na Polskę. Jeżeli chodzi o rynek muzyczny, jest to Chopin i w zasadzie nic więcej, nauka – Maria Skłodowska-Curie. Te rzeczy, które można zaszczepić, bo one są cenione i przejmowane z innych światów zewnętrznych, to na pewno fotografia, to na pewno muzyka jazzowa, sztuka plakatu, grafika, książka, literatura i teatr. I takie dziedziny mogą się tam rozwijać.

Natomiast instytucja pod nazwą Biuro Polskie w Tajpej jest placówką dyplomatyczną, powiedziałbym, na równi z ambasadą, tylko bez funkcji ambasadora i bez takiej nazwy. Na promocję państwa polskiego, w tym dyplomację publiczną i kulturalną, ma niezwykle ograniczony budżet. W związku z tym fakt, że wykonywaliśmy jakieś projekty, opierał się raczej na moich wcześniejszych doświadczeniach z Pekinu i życzliwości MSZ-etu. Dzięki znajomości tematu udawało się często współpracować z różnymi instytucjami w Polsce, które mogą finansować wykonanie tego czy innego projektu na terenie Tajwanu. Gościliśmy Annę Marię Jopek, dwukrotnie Marcina Ryczkę z fotografią polską i warsztatami, twórców street artu. To są takie kierunki, które na Tajwanie bardziej wybrzmiewają. Mamy też znakomitych tłumaczy literatury polskiej na język chiński. I tak naprawdę, jeżeli Polska jest postrzegana na Tajwanie przez pryzmat, brzydko powiem, produktów kultury, to najbardziej przez literaturę albo przemysł kulturowo-kreatywny – CCI (Cultural and Creative Industry). Cała saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego została na język chiński przełożona i to przez dwie tłumaczki z Tajwanu – Wei-Yun Lin-Górecką i Yeh Chih-Chun. To się spotkało ze znakomitym odbiorem. Wei-Yun Lin-Górecka już wcześniej dała się poznać jako znakomita tłumaczka, która w fascynujący sposób przełożyła zupełnie inną literaturę, mianowicie „Sklepy cynamonowe” Brunona Schulza czy lwią część spuścizny poetyckiej Wisławy Szymborskiej.

Na Tajwanie wciąż panuje kult czytania książek, nie e-booków, tylko książek. Księgarnie tajwańskie są niczym świątynie. Na szczęście, mimo bardzo silnej digitalizacji tego społeczeństwa, to dalej świetnie funkcjonuje i literacki obszar obecności polskiej kultury należy rozwijać. Dotyczy to też literatury reportażu.

Natomiast dla mnie to, co było najbardziej interesujące, to jednak teatr i Grotowski. Chyba nie było nikogo innego z zachodnich twórców teatralnych, kto wywarłby na Tajwanie większy wpływ na tworzenie teatru ubogiego. Grotowski zaistniał tam w literaturze gdzieś pod koniec lat 90. Po 1986 roku Tajwan zaczął się otwierać, zniesiono stan wojenny. Nastąpiło poszukiwanie korzeni tożsamości i to się cudownie wpisało właśnie w budowanie tak zwanego małego teatru na Tajwanie. Powstało zapotrzebowanie na szkolenie aktorskie, które funkcjonowałyby poza strukturą instytucjonalną. Z tych korzeni czerpały najważniejsze do dnia dzisiejszego grupy tajwańskie jak U-Theatre, znany na świecie Cloud Gate Dance Theatre czy aborygeński zespół taneczny Tjimur Dance Theatre.

*A.K.: Wydaje się, że mamy dwa modele polskiej kultury w Chinach. Pierwszy to ten, który funkcjonuje i może być przedstawiany w Chińskiej Republice Ludowej, a drugi – trochę inny – funkcjonuje na Tajwanie. Modele te nie zawsze się zbiegają. Cieszę się, że padło nazwisko Grotowskiego, gdyż ze względu na profil festiwalu „Za kulisami” chciałem zapytać o rolę teatru jako sztuki, która może być ambasadorem kultury polskiej. Polski teatr przecież jest obecny w Chińskiej Republice Ludowej, wystarczy wspomnieć działalność Krystiana Lupy, spektakl „(A)pollonia” Krzysztofa Warlikowskiego, operę Elżbiety Sikory „Madame Curie”. Różnych przedstawień teatralnych było całkiem sporo. Wróć więc do pytania. Jak pan widzi rolę teatru w promowaniu kultury polskiej?*

M.G.: Rola ta jest niezwykle ważna. O Tajwanie i teatrze ubogim wspominałem wcześniej. Wymienione tajwańskie grupy żyją już własnym życiem, ale z wszczepionym DNA zawierającym spuściznę Grotowskiego. A on sam przez twórców taj-



wańskich jest oczywiście utożsamiany, identyfikowany z Polską. Naturalnie inne przedstawienia, inne polskie adaptacje też się odbywały. Nie będę jednak tego rozwijać, gdyż pytanie dotyczyło Chin.

Teatr w Chinach jest niezwykle istotny. Chciałbym na ten temat spojrzeć jakby od zewnątrz. Bardzo ważne jest to, kiedy i jak, na jakiej podstawie w ogóle teatr polski mógł się w Chinach pojawić. Z jednej strony mamy ograniczenie cenzurą, o którym mówiłem, ale z drugiej strony musi pojawić się pewien zespół zewnętrznych czynników, żeby z danymi projektami czy z daną grupą projektów w ogóle móc na terenie Chin zaistnieć i taka sytuacja zdarzyła się dzięki kilku czynnikom właśnie po 2010 roku.

Kiedy mamy do czynienia z państwem o silnej strukturze pionowej, jakim są Chiny, występuje tendencja do działań dalekich od demokracji i taka neurotyczna wręcz potrzeba kontroli przez aparat wszelkich treści. Stąd, żeby w ogóle coś zrobić, trzeba mieć do tego podstawę prawną. My jako państwo na mocy umowy o współpracy kulturalnej i naukowej zawartej w 1986 roku w Pekinie co cztery lata podpisujemy protokół między ministerstwami odpowiedzialnymi za kulturę odpowiednio polskiej i chińskiej strony. Mówię o tym dlatego, że mając plenipotencję ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w jego imieniu oraz przy stałym wsparciu negocjowałem ze stroną chińską sformułowanie nowej umowy. Udało nam się podpisać ją w roku 2012 na lata 2012–2021. Była to nowatorska umowa. Pamiętam, że potem ktoś na poziomie dyrektora departamentu z Ministerstwa Kultury Chin wziął mnie pod rękę przy okazji jakiegoś wykonywanego już projektu i powiedział, że to jest najbardziej profesjonalne porozumienie, jakie oni od lat podpisali. Dlaczego? We wcześniej zawieranych umowach kładziono nacisk na to, kiedy będą się

delegacje wymieniać, plus bardzo ogólne hasła. A tutaj bardzo konkretnie, bardzo wyraźnie została zarysowana w pierwszych artykułach tego porozumienia sprawa realizacji sezonów kultury polskiej w Chinach i chińskiej w Polsce, czyli podkreślono zasadę *reciprocity*, wzajemności, z której można, ale nie trzeba korzystać, i Polska w sposób, powiedziałbym, bezwzględny zrobiła z tego użytek.

W umowie były też zapisy dotyczące nie tylko sezonów, ale chociażby wystawy narodowej, która odbyła się w 2015 roku i była swoistym apogeum, punktem szczytowym tego, co udało się osiągnąć.

Szczerze też mieliśmy dlatego, że pod zarządem Pawła Potoroczyna zmienił się sposób funkcjonowania Instytutu Adama Mickiewicza – powstał tam bardzo prężnie działający zespół, powstał Program Azja, do którego Potoroczyna przekonał Marcin Jacoby. W tym zespole była jeszcze Agnieszka Walulik. Stali się oni naszymi naturalnymi partnerami do proponowania śmiałych projektów i do rozmów z właściwymi, dobrze zidentyfikowanymi twórcami na terenie Chin.

Tu muszę wspomnieć o jeszcze jednym ważnym fakcie. Instytut Adama Mickiewicza z błogosławieństwem Ministerstwa Kultury zapraszał twórców z różnych stron świata do Krakowa na Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Boska komedia”. Wcześniej we współpracy między Instytutem Adama Mickiewicza i nami jeszcze jako Wydziałem Kultury wskazywaliśmy ludzi z różnych dziedzin kultury, w tym z teatru, którzy mają największy wpływ, i za pieniądze polskich podatników mogli przyjeżdżać do Krakowa na festiwal i zobaczyć przegląd teatralnej twórczości Polski. Ten rodzaj współpracy wytworzył naturalną energię do dalszych wspólnych działań. Przy okazji mieliśmy szczęście poznać i współpracować z największymi, najbardziej istotnymi, najbardziej wpływowymi twórcami

chińskimi, wśród nich byli Meng Jinghui i Lin Zhaohua. Dzięki nim polskie projekty zaczęły funkcjonować. Meng Jinghui – nie będąc wspominał jego teatralnego dorobku reżyserskiego – jest szefem Pekinńskiego Stowarzyszenia Dramaturgów oraz dyrektorem artystycznym (od momentu jego powołania w 2008 roku) „Beijing International Fringe Festival”, w swoich założeniach wzorującego się i na Edynburgu, i na Awinionie.

Po dwóch latach zabiegów, w 2013 roku, udało nam się zrealizować pierwsze polskie projekty („Le Sacre” Teatru Dada von Bzdülów, „Święto Wiosny” Janusza Orlika, „5-7-5 Haiku” Marzeny Krzemińskiej). Były to przedstawienia współfinansowane ze środków prywatnych, z fundacji Grażyny Kulczyk. Za tym poszły kolejne projekty już w ścisłej współpracy Instytutu Adama Mickiewicza z oboma festiwalami, wspomnianym „Beijing International Fringe Festival” i kolejnym, właśnie wtedy uruchamianym na gigantyczną skalę w Tianjin, we wspinających wnętrzach, „Lin Zhaohua Theatre Art Festival”.

W ramach „Lin Zhaohua Theatre Art Festival” jako pierwszy wystawiono spektakl Krystiana Lupy „Persona. Marilyn”. Po nim pojawiły się projekty sygnowane przez Teatr Biuro Podróży i Teatr Pieśń Kozła, w 2014 roku przywołana już opera „Madame Curie” Elżbiety Sikory. Zatem wspinał się to rozwinęło. W 2015 roku realizowano jeszcze cztery kolejne projekty, które były połączone ze wspomnianą wielką wystawą narodową. Udało się więc nam w latach 2010–2015 wywindować polski teatr na samą górę rozpoznawalności. Zaistniał on w sposób trwały, ale oczywiście wciąż potrzebne są nowe działania, czyli obszerniejsza informacja, większy dopływ wiedzy na temat polskiego teatru, co musi się oprzeć na publikacjach, na literaturze. Wiem, że znakomity projekt w tym zakresie od lat prowadzi Artur Duda.

Problemem polskich projektów, często projektów promocyjnych, w Azji Wschodniej jest to, że budujemy i realizujemy wielkie przedsięwzięcia, które nie mają dalszego ciągu. A tu trzeba zadbać o to, żeby ten ciąg dalszy był, żeby powstawały ścieżki rozwoju, czyli właśnie trzeba zadbać o publikacje, o powielanie dokumentacji zdjęciowej i wideo, o dalsze działania na poziomie instytucji czy wymiany projektów.

Inny jeszcze problem polega na tym, że wymiana czy obecność chińskich projektów w Polsce jest niezwykle ograniczona. Wynika to z polityki finansowej i z szerszej polityki chińskiej, której przedstawiciele niechętnie wysyłają duże projekty, niecharakteryzujące się jednoznacznością, w pełni kontrolowanym przez władze centralne w Pekinie przesłaniem. I dlatego to nie działa. Nie działa też dlatego, że mamy w Chinach tendencję do pewnego rodzaju ograniczenia przekazów kulturalnych, że wieje duży chłód i czuć nawrót do koncepcji z lat 50. XX wieku. Coraz więcej polityków zaczyna się wypowiadać, czemu sztuka ma służyć. To jest pewne zagrożenie, nie dla nas, z naszą promocją, ale dużo bardziej dla Chińczyków z ich twórczością autorską, ich obecnością w świecie.

*A.K.: To ostatnie zaostrenie kursu kulturowego Chin rzeczywiście wydaje się niepokojące. Nie wiem, czy można na tej podstawie pesymistycznie patrzeć na przyszłość promocji kultury polskiej w Chinach, zwłaszcza że, jak już zostało powiedziane, ona nabrała już odpowiedniego rozpędu, szczególnie jeśli chodzi o obecność teatru i literatury. Widoczne jest też zainteresowanie językowe, powstają kolejne polonistyki...*

M.G.: Tu od razu wejdę w słowo. Pierwsza polonistyka została otwarta już w 1953 roku na Uniwersytecie Pekińskim, następnie przeniesiona do Beijing Waiguoyu Daxue, Pekińskie-

go Uniwersytetu Języków Obcych. Mamy stąd wspaniałą grupę chińskich tłumaczy literatury polskiej z fantastyczną panią profesor Yi Lijun na czele, która trzynastozgłoskowcem przetłumaczyła „Pana Tadeusza” (we współpracy z Lin Hongliangiem). Świetny jest ten przykład. To był początek, polonistyki zaczęły pączkować po 2000 roku. Bardzo wspieraliśmy utworzenie drugiej, która była w Harbinie. Potem, wraz z wolą polityczną, w 2012 roku została wdrożona, zaproponowana przez Chiny krajom Europy Środkowo-Wschodniej (EŚW), współpraca regionalna w formacie „16+1”. Po wizycie prezydenta Komorowskiego w Chinach i późniejszej Xi Jinpinga w Polsce poszedł impuls polityczny. Jednocześnie stało się to w czasie, gdy w wyobraźni zbiorowej Chińczyków pojawiło się przekonanie, że znajomość języka angielskiego i eksploracja świata Europy Zachodniej to za mało. Poszukiwali innych kierunków. A Polska jest najbardziej reprezentatywnym krajem Europy Środkowej i Środkowo-Wschodniej, najsilniejszą gospodarką, krajem najbardziej ludnym i najlepszym z punktu widzenia projektów kulturalnych w Chinach. Powstawanie polonistyk jest między innymi owocem rozwijania promocji Polski w Azji Wschodniej i w Chinach. One z kolei napędzają coraz większe zainteresowanie, co przekłada się na turystykę, na publikacje, na przedstawianie nowych postaci kulturalnych czy historycznych z Polski. Mamy więc do czynienia z samonapędzającą się maszyną.

Czy istnieje zagrożenie? Oczywiście, że jest. W 2015 roku udało się pokazać w Pekinśkim Teatrze Sztuki Ludowej „Dziady” cz. I, II i IV w reżyserii Michała Zadary. Myślę, że teraz, w 2021 roku, nie byłoby to już możliwe. Wynika to oczywiście z uwarunkowań politycznych. Nam jest trudno, będąc często zanurzonym w kulturze, spojrzeć jakby z tego hiperpoziomu, ale on niezwykle mocno wpływa. Jeżeli zagrożenie w Chinach istnieje, to jest ono związane, o czym wspomniałem, z procesem

coraz większej homogenizacji i kontroli kultury wewnętrznej, ale też coraz większej kontroli tego, co dociera z zewnątrz. Z innego poziomu możemy na to spojrzeć tak, że jesteśmy identyfikowani jako kraj przyjazny Chinom na poziomie politycznym, natomiast na poziomie pragmatyki relacji żyjemy jednak w innym świecie i inne wartości są nam bliższe. Myślę, że to zaznaczenie, jakie wartości nam są bliższe (nazwijmy je ogólnie europejskimi), coraz bardziej będzie wybrzmiewało i raczej czeka nas czas budowania kontrastów niż poszukiwania wspólnoty. Tego się mocno obawiam. Aby być obecnymi w Chinach, musimy poszukiwać projektów o dużej dawce uniwersalizmu, humanizmu, który nie będzie zubażany przez złe intencje odbiorców.

Dopowiem jeszcze, że takim apogeum, jeśli chodzi o teatr, był sezon 2016 roku, a ogromna w tym zasługa Programu Azja sygnowanego przez Instytut Adama Mickiewicza. Wtedy pokazano w Chinach siedem polskich spektakli, które obejrzało blisko 20 000 widzów. To rzeczywiście była bardzo silna, bardzo dobra reprezentacja Polski. Teraz te akcenty są przesunięte. Dopiero w styczniu 2021 roku zostało zawarte nowe porozumienie o współpracy na następne cztery lata. W nim nacisk położono już nie na teatr, a na konkurs im. Fryderyka Chopina dla młodych wykonawców. W ten sposób utrwalamy naszą obecność.

Zwrócę uwagę jeszcze na jedną rzecz. W Polsce z poziomu jakby centralnego, czyli z poziomu funkcjonowania państwa, podstawą do wykonywania pewnych projektów w roku następnym są tak zwane szczególne okoliczności, czyli rocznice albo wybranie kogoś na patrona. Sejm ma przywilej ogłaszania, że patronami w roku nadchodzącym będą takie a takie postacie albo takie a takie wydarzenia historyczne. Bardzo często oczywiście wiąże się to z okrągłymi rocznicami. W konsekwencji projekty, które ujmują te postacie czy wydarzenia historyczne, mają największą szansę uzyskania dotacji i zaistnienia za granicą.

Problemem jest często fakt, że osoby odpowiedzialne za konkretne przedsięwzięcia nie do końca rozumieją – i tu jest duża rola Instytutów Polskich albo polskich placówek dyplomatycznych, które powinny czytać kody kulturowe państw, w których funkcjonują – że nie w każdym kraju ma sens prezentowanie jakiegoś projektu, ponieważ zwyczajnie nie będzie on czytelny albo nie będzie mógł być zaprezentowany, bo jego czytelność jest na tyle ograniczona, że powstanie ryzyko odrzucenia bądź nieadekwatnego odbioru. Niezmiernie ważne jest więc rozkodowanie tego, co istotne, co atrakcyjne, i tego, z czym lepiej się wstrzymać lub z czego zrezygnować. Ważne, by nie inwestować pieniędzy w coś, co będzie może w polskich mediach opisane jako wspaniały sukces, ale nie przełoży się na miejscu na nic konkretnego, gdyż z takimi sytuacjami niestety też mieliśmy do czynienia.

*A.K.: Pytałem o wizję kultury polskiej, różne aktywności kulturalne i politykę kulturalną Polski realizowaną w Chinach, ale ciekawi mnie też odwrotna kwestia, tj. nasza wizja Chin i Chińczyków. To znaczy – jak wygląda budowanie naszej wizji na podstawie tego, co eksportujemy do Chin. Przychodzi mi na myśl taka anegdota, która jest całkowicie nieprawdziwa, ale odbiła się dość szerokim echem w polskich mediach. Kazus ten wydaje mi się bardzo ciekawy, bo więcej mówi o Polakach niż o Chińczykach. Mam na myśli historię jakoby polska muzyka popularna i Bayer Full zrobiły ogromną karierę w Chinach. Na podstawie informacji przekazywanych przez polskie media Polacy wyobrażali sobie, że oto co drugi Chińczyk w Chinach słucha zespołu Bayer Full. Czy widoczne są właśnie tego typu stereotypy wśród Polaków, wyobrażenia, co należałoby pokazać w Chinach, co by się w Chinach przyjęło? Jak to się konfrontuje z rzeczywistością?*

M.G.: Spotkałem się z wypowiedziami typu: to należy pokazać, to się będzie dobrze sprzedawało. Mam taką zasadę, że pozwalam się wypowiedzieć, a potem przedstawiam rozmówcy swój pogląd na daną rzecz i niekoniecznie na końcu on pozostaje przy swoim pierwotnym założeniu. I nie chodzi tu o mój dar przekonywania, tylko raczej o wymuszenie refleksji, że może nie do końca wiem, o czym mówię – to jedna strona, do której jeszcze wrócę. A druga sprawa – cieszę się, że została wspomniana anegdotka związana z zespołem Bayer Full. Mam z gruntu niezwykle ograniczone zaufanie do mediów i do dziennikarstwa uprawianego na podstawie nieweryfikowanych informacji z kanapy gdzieś tam w Polsce, bez pobytu na miejscu. Wtedy mniej więcej tak to właśnie wyglądało. Wiadomo, że nie od dzisiaj mamy różnego rodzaju wojny prowadzone na różne narracje. W związku z tym jeśli ktoś napisze tytuł, lid, a potem jakiś artykuł, który ma łącznie 300 znaków, powieli to wielokrotnie, to staje się to chwytliwe, choć niekoniecznie ma cokolwiek wspólnego z rzeczywistością. I tak było z zespołem Bayer Full. Lider tego projektu był w Pekinie (w 2012 lub w 2013 roku), odwiedził nas w ambasadzie, rozmawiałem z nim. Niewątpliwie jest to człowiek o olbrzymiej energii i niewiarygodnym wręcz entuzjazmie, obejmującym to, czego chciałby dokonać, natomiast nie miało to nic wspólnego z rzeczywistością. W środowiskach, z którymi byłem w kontakcie przez pięć i pół roku życia non stop tam, nie spotkałem ani jednego Chińczyka, który znałby zespół Bayer Full lub jakikolwiek przejaw ich twórczości. Na potrzeby wewnętrzne robiliśmy takie badania, wypadły więcej niż mizernie, ale pewnie, gdyby pojeździć po prowincjach i miastach drugiego lub trzeciego kręgu, gdzie w jakichś salach polskiemu zespołowi udało się wystąpić, to opinia pewnie wyglądałaby nieco inaczej, tylko jeszcze by trzeba dotrzeć do tych miast, plasujących się pod względem wielkości popu-



lacji między setnym a dwusetnym miejscem. Jeszcze inny problem w Polsce jest taki, że średni czas przeznaczony na czytanie danej wiadomości w mediach elektronicznych wynosi 25 sekund. A zatem czytamy tytuł, lid i pierwszy akapit. Jeżeli ktoś na takiej podstawie buduje sobie wyobrażenie na temat danego kraju, to trudno z tym dyskutować.

Spotkałem się natomiast tam na miejscu z bardzo ciekawym podejściem osób, które patrzyły na doświadczenie chińskiej kultury jako zetknięcie z ludźmi mającymi olbrzymie przywiązanie do rękodzieła artystycznego, do sztuki misternej, zdobniczej, wymagającej znajomości różnych technik i że w tym kierunku można by podążać, że to mogłoby być dla nich intrygujące. Obszarem sztuki, który Chińczykom był mało znany, a gdzie mamy znakomity kapitał i artystyczny, i intelektualny, i edukacyjny, jest polska grafika. Za czasów mojej pracy udało się wprowadzić projekty związane właśnie z grafiką. Warto przywołać tu krakowską szkołę grafiki. Zrealizowaliśmy w Chinach warsztaty rezydencjalne prowadzone przez polskich grafików. To był strzał w dziesiątkę w takim rozumieniu, że dostrzegliśmy dziedzinę, którą Chińczycy sobie cenią. Projekty zostały bardzo dobrze odebrane. Również odnośnie do teatru ważna jest umiejętność „czytania potrzeb i możliwości odbioru”. W 2016 roku amerykański reżyser Paul Bargetto przedstawił kwestię Holokaustu w unikalny sposób. Była to opowieść, w której widzowie i media w Chinach mogli znaleźć pomost do ich własnej historii. Ważna jest więc umiejętność czytania doświadczenia Chińczyków, ich niewypowiedzianego, nieukojonego bólu po masakrze nankińskiej przełomu 1937 i 1938 roku, pokazanie być może w szokujący sposób pewnych zachowań oprawców. Inny przykład to prezentowana dwa lata później „Ziemia obiecana” łódzkiego Teatru Nowego. Przekaz bardzo łatwo było powiązać z doświadczeniem ostatnich stu lat w hi-

storii Chin. Dobór tych projektów nie byłby możliwy, gdyby nie podjęto próby spojrzenia w głąb przez twórców, spojrzenia w szerszej perspektywie, z wrażliwością na historię Chin. Są to takie bardzo, bardzo dobre przykłady.

Podsumowując, należy realizować pomysły, przy których potrafimy się zatrzymać nie tylko na tym, co wytwarzamy, lecz także umiejętnie pochylić się z pewną artystyczną empatią nad tym, co może być przekładalne z własnego doświadczenia historycznego, zbiorowego czy kulturowego (w rozumieniu odczuwania na głębszym poziomie refleksji) na inną kulturę. Takie projekty jak najbardziej mają szansę zaistnienia i takich projektów bym sobie życzył. Życzyłbym sobie, żeby każdy przed pomysłem w stylu: Hura! Jedziemy do Chin!, ktokolwiek by to nie był i jakiej formy działalności artystycznej by nie prezentował, pomyślał przez chwilę na takim właśnie głębszym poziomie.

*A.K.: Zastanawia mnie, czy polska dyplomacja kulturalna dostosowuje się do takiej wizji, że zanim się Chinom coś zaproponuje, trzeba to na początku zrozumieć. Jak to się ma do wcześniej wspomnianego nacisku na promowanie kultury polskiej od rocznicy do rocznicy, od postaci do postaci? Czasami wytyczne te przecież bardzo trudno jest dostosować do tego, co byśmy chcieli Chińczykom pokazać, kładąc jednocześnie nacisk na zrozumienie ich kultury, historii, języka.*

M.G.: Niekiedy wymaga to odwagi od kogoś, kto kieruje instytucją, pracuje w Instytucie Polskim czy jest ambasadorem. Wymaga odwagi powiedzenia, że skoro jestem tutaj na miejscu, to proszę dać mi wolną rękę w doborze instrumentów, takich instrumentów, które będą najbardziej skuteczne. Z reguły ten argument działa. Mam cały czas nadzieję, że nie będziemy szli w kierunku jakiegoś globalnego automatyzmu wykonywa-

nia projektów. Pamiętajmy, że jeszcze trwa realizacja programu „Niepodległa”. Został on zaprojektowany na lata 2017–2022. Zakładał tę ważną klauzulę, pewną swobodę, ten bufor bezpieczeństwa z punktu widzenia moderujących czy przedstawicieli placówek dyplomatycznych dbających na miejscu o wykonanie projektu. Oczywiście mam głównie na myśli Instytuty Polskie. Przypomnę, że nie ma ich wszędzie, jest chyba dwadzieścia pięć, ostatni powstał w Tbilisi. Nie obejmują wszystkich państw i nie mogą działać wszędzie. Często jednak dużo zależy od aktywności danego zespołu. Pod naszą placówkę w Pekinie podlegały nie tylko Chiny, lecz także Mongolia. Udało się tam zrealizować kapitalne projekty, oparte w dużej mierze na Chopinie, a to głównie dlatego, że balet i opera narodowa w Ułan Bator przygotowały autorskie przedstawienia baletowe do muzyki Chopina. Udało się zachęcić ich do zorganizowania Festiwalu Chopinowskiego dla mongolskich twórców. Były to absolutnie fantastyczne, wzruszające przeżycia.

W Mongolii realizacja projektów okazała się możliwa z jeszcze innego powodu, mianowicie bardzo pozytywnego wyobrażenia na temat Polski. Wynika to z faktu, że w latach 60.–80. wielu Mongołów studiowało w Polsce jako bratnim kraju. Ale mamy też dużo wcześniejsze doświadczenie obecności w Mongolii czy to polskich podróżników, czy przede wszystkim polskich naukowców, w tym geologów, którzy tworzyli mapy geologiczne tego kraju.

Wracając, bo przenieśliśmy się z Chin na stopy Mongolii, nie twierdzę, że jak już mamy rocznicę, mamy jakieś istotne postacie, to musimy się tylko i wyłącznie na nich skupiać. Nie. Natomiast na pewno łatwiej jest realizować projekty, jeżeli z pewnym wyprzedzeniem ktoś by się do nich przygotował. Trzeba je robić w sposób uważny, z namysłem, zadając sobie pytanie, czy

w danym kraju da się je zrealizować, czy będą czytelne, będą miały jakiś sens, jakiś dalszy bieg.

Mamy też takie postacie niewykorzystane, jak choćby Ludwika Rajchmana. To fenomenalny człowiek, który przed II wojną światową tworzył, namaszczony jeszcze przez Ligę Narodów, zręby higieny osobistej i kultury zdrowia w Chinach, wtedy republikańskich. Potem, jak dzieje historii spowodowały, że Republika Chińska ratowała się ucieczką na Tajwan, on pozostał wierny idei budowania standardów i zdecydował się pomóc Chinom, ale tam, gdzie to robił, czyli na kontynencie. Ostatecznie, jak wiemy, był inicjatorem, współtwórcą i pierwszym sekretarzem generalnym UNICEF-u. To jest postać, która byłaby do wygrania, moim zdaniem, w Chinach i na Tajwanie, ale wymagałoby to kompleksowego, szerszego podejścia, zaangażowania kilku instytucji po naszej stronie, zbudowania odpowiedniej ścieżki od Ministerstwa Zdrowia, przez Ministerstwo Kultury, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, po Instytut Książki. Wymagałoby to też zachęcenia twórców do przełożenia tej postaci na jakąś koncepcję artystyczną – film, teatr, muzykę czy cokolwiek innego. Mam wrażenie, że jest to niewykorzystany potencjał związany z konkretną osobą.

*A.K.: Chciałem właśnie o Ludwika Rajchmana zapytać. A to też dlatego, że on idealnie wpisuje się w taką wizję, którą przecież Chińczycy od dawna już promują, to znaczy współpracy naukowo-medycznej pomiędzy Zachodem a Chinami. Mamy przecież postacie zachodnich lekarzy, którzy przyjeżdżali do Chin republikańskich czy do Chin czasu wojny z Japonią, wojny domowej i tuż po wojnie. Rzeczywiście, to jest taka postać, która mogłaby zrobić bardzo dużą karierę.*

M.G.: Niestety od kilku lat (może dlatego, że zbyt wiele rzeczy musiałem prowadzić) trochę wymyka mi się takiej spokojnej ocenie, dlaczego Ludwik Rajchman nie znajduje odniesienia, nie staje się motywacją do wejścia głębiej. Jak już wspomniałem, żeby jakiś projekt mógł zaistnieć, nie wystarczy jedno małe działanie artystyczne. Należałoby temu nadać ramy, za które odpowiedzialny by był na przykład Departament Dyplomacji Publicznej i Kulturalnej Ministerstwa Spraw Zagranicznych w uzgodnieniu z Departamentem Współpracy Zagranicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Przy takim działaniu są szanse na odpowiednie środki. Pozostałaby kwestia, czy byłoby zainteresowanie twórców. W tym przypadku nie wyobrażam sobie, żeby nie.

Jestem bardzo daleki od skupiania się na nazwiskach, które są mocno eksploatowane przez dwa, trzy, cztery państwa. Każde z nich rości sobie prawo do danej postaci i bardzo dużo zainwestowało, nie ma więc sensu na siłę próbować wyciągać z tej postaci w 1/4 czy w 1/8 jej polskość. Wytwarza się wówczas zupełnie niepotrzebne pole energetyczne, dochodzi do rywalizacji w budowaniu wizerunku tej osoby. Byłbym w takim obszarze bardzo ostrożny. Ale postać Rajchmana nie rodziłaby tego typu sytuacji.

W różnych innych obszarach na przykład samo promowanie polskiej konstytucji ma olbrzymi sens, ale w Chinach byłoby to mocno skomplikowane politycznie. Ponownie ucieknę na chwilę do Mongolii, bo tam mieliśmy następujący przypadek: jeden z Mongołów, Lhagvajav, polonofil, sam przetłumaczył Konstytucję Rzeczypospolitej Polskiej, a później za własne pieniądze wydał ją po mongolsku. Miałem przyjemność uczestniczyć w uroczystości powiązanej z kolacją, podczas której ów człowiek wręczył mi egzemplarz. Potem przekazałem go ambasadorowi w Pekinie. Dlaczego o tym mówię? Bo jest jesz-

cze coś takiego jak potencjał polonofilów, którzy żyjąc w różnych krajach, zafascynowani są jakimś zrębkim polskości. To jest rzecz nie do przecenienia. Na przykład wspomniana już Anna Fujita, która wiele lat temu na Tajwanie powołała do życia Fundację im. Fryderyka Chopina. Jest szereg innych postaci, związanych choćby z rozgłośniami radiowymi czy na Tajwanie, czy w Chinach, które są takimi fascynatami. Dlatego też obszarem działania placówek polskich, zwłaszcza instytutów, ale też wszystkich innych jednostek dyplomatycznych powinno być znajdowanie osób, które czują jakąś emocjonalną więź z Polską, i wzmacnianie ich działań, wsłuchiwanie się w to, co mówią, wspieranie, angażowanie w projekty – to jest coś, co w znakomity sposób może zwiększyć rozpoznawalność Polski.

Mamy jeszcze dwa inne obszary, pochodne dyplomacji publicznej, kulturalnej. Jest to kwestia i edukacji, i turystyki, ale to są zupełnie inne pola do eksploracji. Edukacja już nam dzisiaj wybrzmiała w kontekście tworzenia polonistyk w Chinach. Przy okazji powiem, że na Tajwanie w 2019 roku, tuż przed moim powrotem do kraju, udało się doprowadzić do podpisania umowy o stałej obecności polskiego lektora na jednej z tamtejszych uczelni – National Chengchi University. W ramach projektu NAWA co dwa lata będzie tam wyjeżdżał lektor wspierający nauczanie. Wtedy też, w 2019 roku, na lektoratach na pięciu tajwańskich uczelniach było ponad 200 osób uczących się języka polskiego. To jeszcze nie studia na stopień, ale zawsze coś. Przez edukowanie ludzi, przez dostęp do języka budujemy w dalszej perspektywie elity w danym kraju i dajemy możliwość zrodzenia się potencjalnych twórców albo animatorów różnych działań, w tym działań kulturalnych.

*Z sali: Która polska sztuka została ocenzurowana i dlaczego?*

M.G.: Trzeba powiedzieć, że prawie przy każdej sztuce były trudności. Najczęściej związane z nagością, seksualnością. Przy pierwszej obecności Krystiana Lupy na „Lin Zhaohua Theatre Art Festival” w Tianjin pojawił się oczywiście problem z występem i postacią prezentowaną przez Sandrę Korzeniak. Udało się z tego wybrnąć w taki sposób, że do tiulowego stroju były dołożone w innym, kontrastującym kolorze symboliczne elementy zasłaniające intymne części ciała, co właściwie działało jeszcze bardziej piorunująco, niż działałaby sama nagość. W czasie mojej pracy w Chinach nie zdarzyło się odrzucenie spektaklu teatralnego. Natomiast mieliśmy przykład z innego obszaru – kina. Instytucja cenzury w Chinach dojrzewała od lat 20. XX wieku najpierw właśnie w odniesieniu do kina, przekładając się potem na inne dziedziny sztuki.

Od ponad dekady funkcjonuje w Pekinie „Europejski Festiwal Filmowy”. W jego ramach odnotowaliśmy jeden przypadek odrzucenia polskiego filmu. Dlaczego został odrzucony przez cenzurę chińską? Filmy trzeba zgłaszać na trzy miesiące przed planowaną projekcją. Lista dialogowa po angielsku (przesłana w osobnym pliku) oraz film z wbudowaną listą podlegającą ocenie przez odpowiednie służby instytucji cenzury w randze ministerstwa. I tych filmów na corocznych festiwalach zgłaszanych z państw Unii Europejskiej było między piętnaście a dwadzieścia i zawsze, statystycznie, dwa, trzy z nich były odrzucane. Najczęstsze powody, jak już powiedziałem, to nagość, ale też relacje nieheteronormatywne. Generalnie cenzura nie informuje, jakie są powody, tylko film odrzuca. Jednak przy odpowiednich kontaktach osobistych, a trzeba powiedzieć, że często przedstawicielami cenzury są bardzo inteligentni i sympatyczni skądinąd ludzie, można pewne informacje wyciągnąć. Po odrzuceniu polskiego filmu udało mi się panią naczelnik namówić na lunch, w trakcie którego przedstawiła powód takiego,

a nie innego podejścia do polskiego obrazu. Okazało się, że po pierwsze jedna z głównych postaci, a była to postać milicjanta, została pokazana jako czarny charakter, a po drugie do końca filmu zbrodniarz nie został ukarany. Jak widzimy, również tego rodzaju elementy mogą spowodować, że nastąpi zanegowanie danego projektu. Przykładów odrzucenia różnych zagranicznych projektów jest zatrzęsienie. Twórcy mają do wyboru na przykład wycięcie olbrzymiej części filmu albo przekreślenie projektu w całości. Skala cenzury w Chinach zaczęła się zwiększać. Zagrożenie jest ogromne, dlatego że dotyczy nie tylko danego dzieła, danego przejawu twórczości artystycznej. Cenzorzy chińscy patrzą wstecz, przyglądając się postaci artyście – czy to reżysera, czy to aktora – ustalają, czy on się kiedyś wcześniej źle nie wypowiedział na temat Chin. Jeśli zdarzyłoby się, że wykonawca albo twórca danego dzieła miał w swej historii jakąkolwiek wypowiedź, która byłaby odebrana jako wroga w ocenie cenzorów chińskich albo rzeszy „życzliwych” internautów, to z całą pewnością jego projekt nie ma szansy zaistnienia na terenie Chin, bez względu na to, jakie podpisano umowy, jak blisko jest do premiery, ile pieniędzy zainwestowano w projekt. To kwestia szybkiej i jednoznacznej decyzji politycznej. Być może czeka nas czas, w którym cena za możliwość promocji sztuki polskiej, kultury polskiej w Chinach będzie niezwykle wysoka. Chociaż muszę dodać, że w przeciwieństwie do świata Zachodu mamy naprawdę doskonałe doświadczenie w poruszaniu się w świecie cenzury, która w Polsce, przypominam, istniała do 1991 roku. Posiadamy szczególną umiejętność lawirowania, znajdowania sposobu, jak mimo wszystko być obecnym i przekazać, przemycić to, co ważne.

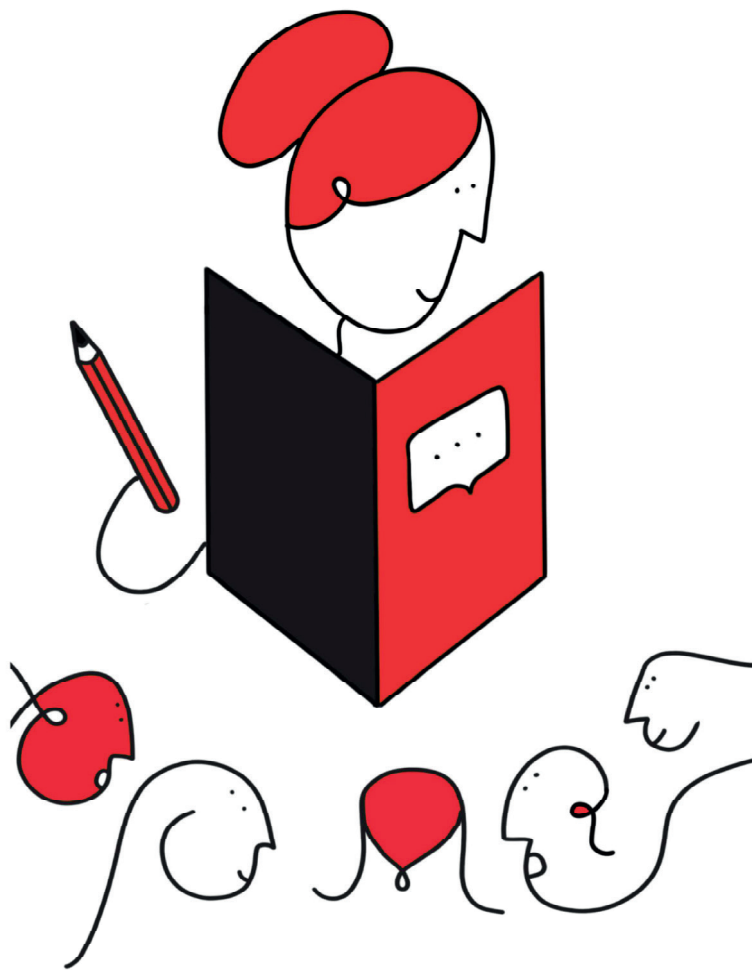
*A.K.: Dziękujemy za ten pozytywny akcent na koniec. Miejmy nadzieję, że rzeczywiście doświadczenia historyczne pozwolą*



*na skuteczne promowanie kultury polskiej niezależnie od sytuacji. Bardzo serdecznie chciałbym podziękować mojemu rozmówcy za poruszenie tak wielu i tak ciekawych wątków, tematów, problemów.*

M.G.: Bardzo dziękuję. Chciałem tylko na koniec podkreślić, że nic by z wymienionych działań nie wyszło, gdybym nie miał grona fantastycznych współpracowników i szczęścia do ludzi, których spotkałem zarówno w Chinach, jak i na Tajwanie.







## Maciej Szatkowski

DRAMAT CHIŃSKI W TŁUMACZENIU NA JĘZYK POLSKI,  
W TYM ZAGADNIENIE PRZEKŁADU „CHINA DREAM”  
SUNA HUIZHU I FEI CHUNFANG

**Maciej Szatkowski:** kierownik Centrum Języka i Kultury Chińskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Wykładowca, tłumacz, organizator konferencji z cyklu „Orient w literaturze. Literatura w Oriencie”. Autor prac dotyczących współczesnych Chin, w tym chińskiego teatru. Współredaktor polsko- i anglojęzycznych książek o literaturach orientalnych i ich recepcji na Zachodzie.

Dramat, jako forma literacka, nie cieszy się tak dużą popularnością wśród czytelników jak proza. Mimo to spośród tłumaczeń literatury chińskiej, do niedawna nielicznych, pojawiło się kilka dramatów z Państwa Środka. Choć przekładów było niewiele, to cztery z nich pokazano na scenach polskiego teatru, w tym trzy premiery zrealizowały polskie zespoły teatralne. Powstały również dwa słuchowiska Teatru Polskiego Radia. Dużą rolę w promocji chińskiej dramaturgii odgrywa Gao Xingjian, noblista z 2000 roku. I choć bywa nazywany najmniej znanym laureatem literackiej Nagrody Nobla, to jest on najbardziej rozpoznawalnym poza Chinami dramatopisarzem (dziś z obywatelstwem francuskim).

Poniżej zaprezentowano tabelę z informacjami o przetłumaczonych dramatach<sup>1</sup>.

<b>Autor</b>	<b>Tytuł i rok publikacji w języku polskim</b>	<b>Autor przekładu</b>	<b>Polskie realizacje</b>
Ho Jingchi (贺敬之), Ting Yi (丁毅)	„Dziewczyna o białych włosach: sztuka w pięciu aktach” (1952)	Witold Jabłoński	–
Kuo Mo-Żo (郭沫若)	„Czu Juan: doradca królewski: dramat w pięciu aktach” (1952)	Olgierd Wojtasiewicz	Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. Aleksander Rodziewicz; sztuka wystawiona pod tytułem „Doradca królewski” (1955)
Lao She (老舍)	„Herbaciarnia” (1985)	Jerzy Abkowicz i Joanna Dąbrowska	–
Gao Xingjian (高行健)	„Drugi brzeg” (2008)	Izabella Łabędzka	–
Gao Xingjian	„Na granicy życia” (2008)	Izabella Łabędzka	Teatr Miejski w Gdyni, reż. Edward Wojtaszek (1996), na podstawie przekładu z języka francuskiego Edwarda Wojtaszka

<sup>1</sup> Lista nie obejmuje publikacji fragmentów dramatów w czasopiśmie i artykułach naukowych oraz popularnonaukowych. Ponadto spis zawiera jedynie teksty *huaju* („teatru mówionego” w stylu zachodnim), którego oficjalne początki datowane są na rok 1907.

<b>Autor</b>	<b>Tytuł i rok publikacji w języku polskim</b>	<b>Autor przekładu</b>	<b>Polskie realizacje</b>
Gao Xingjian	„Przystanek” (1997)	Jerzy Abkowicz	sluchowisko Teatru Polskiego Radia, reż. Andrzej Zakrzewski (2001)
Gao Xingjian	„Ucieczka” (1994)	Tomasz Łubieński (z francuskiego)	Teatr Polski w Poznaniu, reż. Edward Wojtaszek (1994); sluchowisko Teatru Polskiego Radia, reż. Andrzej Zakrzewski (2000)
Tian Han (田汉)	„Powrót na Południe. Sztuka poetycka w jednym akcie” (1995)	Lidia Kasarełło	–
Yu Jian (于坚)	„Kartoteka 0” (2018)	Joanna Krenz	Festiwal „Kontakt” w Toruniu, reż. Mou Sen (1995); tłumaczenia sztuki zatytułowanej „Akta Zero” na potrzeby festiwalu dokonano z języka angielskiego
Meng Jinghui (et al.) (孟京辉)	„Ja kocham XXX” (2019)	Maciej Szatkowski	–
Sun Huizhu (孙惠柱), Fei Chunfang (费春放)	„China Dream” (2022)	Maciej Szatkowski, Karolina Kodrzycka	–

Dramat wyróżnia kilka przymiotów, o których powinien pamiętać tłumacz. Prymarną kwestią jest rozpoznanie, czy tekst

oryginalny jest przeznaczony na scenę, czy też mamy do czynienia z dramatem niescenicznym (*lesedrama*). Dość często spotyka się dramaty niesceniczne zachowujące pewne gatunkowe wyróżniki, jednak w zamierzeniu autorów są one przeznaczone „do czytania”. Osobnym przypadkiem są teksty postdramatyczne czy dramaty poetyckie (np. dostępne w przekładzie polskim chińskie dramaty „Ja kocham XXX”, „Kartoteka 0”), które mimo braku istotnych wskazówek i wyznaczników dramatyczności zostały przeniesione na scenę.

Przekład dramatu powinien zatem uwzględniać teatralną i sceniczną funkcję (*performability*) oraz potencję tekstu. Do zadań tłumacza należy prawidłowe rozpoznanie bohatera, odтворzenie jego lub jej historii i dopasowanie właściwego postaci dramatu korpusu językowego wykorzystującego jego/jej horyzonty językowe oraz wynikające z nich ograniczenia.

Przełożony dramat powinien zachować rytm oryginału. We współczesnym dramacie, głównie w tekstach postdramatycznych, zabieg, w którym znaczenie ma *dźwiękoczułość* utworu, jest często spotykany, a samo zjawisko określa się zwrotem akustycznym (*accustic turn*). Przekład takiego dramatu można przyrównać do tłumaczenia piosenki, tj. tekst w języku docelowym powinien zbliżyć się możliwie blisko do rytmu tekstu wyjściowego. Pomocne może być wyobrażenie, nieistniejących przecież i niezapisanych w nutach, melodii i rytmu tekstu. Pewną wskazówką mogą być didaskalia typu *ciszej*, *niespodziewanie*, *z hukiem*, które często pomagają rozpoznać sytuację, słyszeć utwór dramatyczny i dobrać właściwe słowa. W tej kwestii dramat różni się od prozy, ponieważ jego tłumaczenie może miejscami przypominać przekład utworu muzycznego – musi zachować rytm (ten nadany przez dramaturga i pasujący



do języka docelowego<sup>2</sup>) i odnosić się do tekstu *skomponowanego* przez dramaturga. Zatem sprawą podstawową wydaje się właściwe *usłyszenie* utworu dramatycznego i wyobrażenie przez tłumacza (ale też czytelnika) jego realizacji scenicznej.

Wojciech Parchem w tekście „Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem” wyjaśnia, na czym polega sceniczność przekładu tekstu dramatycznego. Wśród najważniejszych zagadnień wymienia:

- świadomość tłumacza, że tekst przeznaczony jest do wypowiedzenia przez aktora i musi być wypowiedzany bez zakłóceń artykulacyjnych;
- semiotyczne odczytanie tekstu przez tłumacza. Tłumacz, zazwyczaj filolog, nie jest twórcą teatralnym, ale musi czuć napięcie sceniczne, ocenić rytmiczność tłumaczonego tekstu. W tym celu ważne jest obejrzenie realizacji scenicznej oryginału lub w językach drugich, skonfrontowanie jej z własnym wyobrażeniem;
- współpracę z dramaturgiem, obecność tłumacza podczas prób i poprawianie przetłumaczonego tekstu. Należy pamiętać, że sceniczność tekstu bardzo często wykluwa się podczas prób do spektaklu, niekoniecznie jest obecna podczas pisania i tłumaczenia dramatu<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Dramat „China Dream” naszpikowany jest wykrzyknikami emocywnymi, które w dużej części zostały usunięte w polskim przekładzie, by nie wprowadzać czytelnika w konsternację i nie wypaczać obrazu głównej postaci. Nadużywanie wykrzykników emocywnych w języku polskim mogłoby zostać odebrane jako pewna niedojrzałość lub niestabilność emocjonalna bohaterki.

<sup>3</sup> Wojciech Parchem, *Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem*, „Acta Philologica” 45 (2014), s. 71–77.

Istotną kwestię stanowi składnia. Stosunkowa elastyczność języka polskiego pozwala na nieświadome zbliżanie tekstu dramatu w przekładzie do tekstu oryginału, dzięki czemu przekład jest poprawny, ale niekoniecznie naturalny scenicznie. Warto pamiętać o łamaniu schematu składniowego.

W przypadku przekładu tekstów literackich, zwłaszcza z języka chińskiego, tłumacz napotyka liczne trudności, rzadziej spotykane w tłumaczeniu literatury z innych języków.

Niemal każdy tłumacz już na początku swojej pracy zostaje skonfrontowany z problemem przekładu imion chińskich. Te zazwyczaj mają znaczenie i mogą odnosić się do fabuły utworu czy charakterystyki bohatera, nawet w sposób niedosłowny lub wręcz graficzny, gdy znak bądź jego element niosą konkretne znaczenie. Imiona mogą wskazywać na wykształcenie rodziców czy czas, w którym bohater się urodził (np. Jianguo – Budowniczy kraju, Honghua – Czerwone Chiny). Polski czytelnik nie jest przyzwyczajony do takiej dosłowności, więc tłumacze zazwyczaj pomijają ten aspekt. Przekładane zwykle są przydomki, przezwiska oraz określenia często występujące w języku chińskim – mały (młody, młodszy), stary, ciotka, nauczyciel itp.

Innym problemem, wymagającym usystematyzowania, jest kwestia odmiany nazwisk i imion chińskich. Istnieje kilka szkół. Jedna, dość powszechna, zaleca odmianę tylko imion lub, gdy te kończą się samogłoską, odmianę nazwiska (jeśli to możliwe i nie kończą się one samogłoską), np. reformy Deng Xiaopinga i filmy Zhanga Yimou. Ta odmiana, choć najbardziej popularna, wymyka się regułom polskiej fleksji, w której każdy rzeczownik, w tym nazwiska i imiona chińskie, powinien podlegać deklinacji, jak ma to miejsce w odmianie nazwisk np. włoskich – rząd Silvia Berlusconi. Jednak ze względu na eufonię tłumacze i redaktorzy starają się, by nazwiska i imiona chińskie jak najczęściej pojawiały się w mianowniku.

Czasem tłumacz zostaje postawiony przed kwestią wyboru płci bohatera i tłumaczenia zaimka osobowego 3. os. lp. W dramacie „Soft” autorstwa Liao Yimei<sup>4</sup> pojawiają się drag queens (w przebraniu i bez) oraz osoba w trakcie tranzycji. W pierwszej części utworu nic nie wskazuje, że czytelnik ma do czynienia z osobą transpłciową. Z powodu braku rodzajów w języku chińskim tłumacz sam musi dokonać wyboru, w jakim momencie samodzielnie zmieni zaimki osobowe, z którymi identyfikowany jest (lub identyfikuje się) bohater, oraz musi zdecydować, czy drag queens przez cały czas trwania utworu określają się w rodzaju żeńskim, czy tylko podczas występów.

Tłumacz z języka chińskiego musi niekiedy mierzyć się z takimi specyficznymi cechami języka chińskiego jak na przykład odwołania do graficzności znaku czy zabawy i kalambury fonetyczne związane z tonalnością języka chińskiego. Ta druga kwestia jest szczególnie wyzwaniem dla autora przekładu.

Literatura chińska jest silnie zakorzeniona w kulturze tradycyjnej i lokalnej, obcej polskiemu czytelnikowi. W tekstach pojawiają się liczne odwołania do religii, mitologii oraz takie, które czerpią z kumulatywnego zbioru chińskiej historii, literatury i kultury. W takim przypadku niezwykle trudne może okazać się znalezienie ekwiwalentu językowego i skojarzeniowego. Strategie bywają rozmaite – część tłumaczy dokładnie wyjaśnia niejasne kwestie w przypisach<sup>5</sup>, część szuka czytelne-

---

<sup>4</sup> Tekst w moim przekładzie (M.S.) ma ukazać się drukiem w 2023 roku.

<sup>5</sup> Olgierd Wojtasiewicz (tłumacz i sinolog) twierdził, że tłumaczony tekst powinien wywołać podobną lub taką samą serię skojarzeń, jak w języku oryginału. W przypadku tekstu chińskiego jest to często niemożliwe, więc do zadań tłumacza, choć czasem karkołomnych, należy uwytklenie kontekstu w przypisach. Olgierd Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa–Wrocław 1957, s. 90.

go dla odbiorcy komponentu, część omija, usuwa lub możliwie najbardziej upraszcza chińskie konteksty. Tę ostatnią strategię zastosowali autorzy „China Dream” w przetłumaczonej przez siebie angielskiej wersji dramatu. Krzysztof Hejwowski nazwał zbiór trudnych elementów kultury, lecz nie niemożliwych do tłumaczenia – *kulinariami, obyczajami i symbolami*<sup>6</sup>. Tłumacząc dramat chiński, nie należy zbyt unikać elementu egzotyzyzującego, ale jednocześnie nie ma potrzeby dosłownego przekładu nie do końca jasnych czy znanych elementów kultury, potraw itp. Literatura chińska sama w sobie jest wymagająca i czytelnik sięgający po nią na pewno zdaje sobie z tego sprawę. Pozbywanie się z oryginału kontekstu kulturowego powinno być ostatecznością.

Na ciekawą rzecz zwraca uwagę Szymon Wcisło, pisząc o zdarzających się odstępstwach od norm fonetycznych i gramatycznych, które można napotkać w tekście wyjściowym:

W tym miejscu daje o sobie znać ogólny problem teoretyczny dotyczący zachowania tłumacza wobec błędów językowych tekstu wyjściowego (zamierzonych bądź nie): dając się ponieść pokusie ich odtworzenia, bez względu na rezultat końcowy, możemy przygotować się na falę komentarzy, w których co bardziej świadomi odbiorcy nawymyślają nam od analfabetów. Tłumacz, zwłaszcza początkujący, po pierwsze może zostać oskarżony o popełnienie podstawowego błędu językowego, po drugie zaś ryzykuje, że przestanie być przezroczysty, jego obecność w tekście będzie zauważalna, a w skrajnej sytuacji – wręcz irytująca<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Krzysztof Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2006, s. 71.

<sup>7</sup> Szymon Wcisło, *Jak zarządzić wieprzka, a nie tłumaczenie: o pracy nad przekładem dramatu „Amalia respiră adânc” Aliny Nelegi*, „Przekładaniec” 17 (2006), s. 150.

## „China Dream” – konkurs na przekład dramatu

W ramach drugiej edycji festiwalu „Za kulisami” tekstem konkursowym był „China Dream” napisany przez Suna Huizhu i Fei Chunfang w 1986 roku. Połowa lat 80. to okres, gdy Chiny nie były mocarstwem międzynarodowym, a dramat chiński zajmował niewielu badaczy. „China Dream” to tekst napisany w Stanach Zjednoczonych przez chińskich dramatopisarzy pracujących w Nowym Jorku nad doktoratami z teatrologii. Dzisiaj twórcy mieszkają w Chinach i są uznanymi teatrologami związanymi z Szanghajską Akademią Teatralną. „China Dream” nazywany jest chińskim *huaju*<sup>8</sup> awangardowym, który rozkwitał w latach 80. w Chinach głównie za sprawą twórczości Gao Xingjiana i sztukom reżyserowanym przez Lina Zhaohua.

Dramat Suna i Fei jest stosunkowo trudny do czytania i odczytania. Może być uznany za mało uniwersalny, ponieważ został zakorzeniony głęboko w kontekście chińskim, w licznych skojarzeniach sprzed 35 lat (i nawet starszych związanych z rewolucją kulturalną 1966–1976) oraz ma liczne odwołania do dziedzictwa klasycznej literatury i kultury chińskiej. Naturalnie nie musi to odbierać czytelnikowi przyjemności czytania, twórcom możliwości wystawienia, ale elementy te sprawiają, że dramat jest zdecydowanie bardziej wymagający dla widza i czytelnika niezaznajomionego z tym kontekstem.

Główna bohaterka sztuki, Mingming, prowadzi w Stanach Zjednoczonych restaurację z chińskim jedzeniem. Mingming była w Chinach piosenkarką, a młodość spędziła w obozie re-

---

<sup>8</sup> *Huaju*, o czym wspomniano wcześniej, to teatr dramatyczny (dosł. mówiony), jego oficjalne początki datuje się na 1907 rok, choć tradycja teatru chińskiego (głównie muzycznego) jest o wiele starsza.

edukacyjnym (zwanym w dramacie farmą wojskową), dokąd została zesłana wraz z rodzicami podczas rewolucji kulturalnej w latach 60. Główna bohaterka spotyka się z Johnem, amerykańskim prawnikiem, który jak się później okazuje, ma doktorat z chińskiej filozofii i jest biegłym specjalistą w zakresie chińskiej kultury.

Sztuka była pierwszą próbą literacką Suna i Fei, w której nie musieli mierzyć się z cenzurą i autocenzurą. W krótkim czasie przeniesiono ją na scenę, miała dwie premiery: amerykańską i chińską. W Szanghajskim Teatrze Sztuki Ludowej (Shanghai renmin yishu juyuan) w 1987 roku wyreżyserował ją wielki chiński reżyser, praktyk i teoretyk teatru Huang Zuolin. W Stanach Zjednoczonych sztukę, w tym samym roku, wystawiono w Henry Street Theatre. Wyreżyserował ją Peter Schlosser, za scenografię i kostiumy odpowiedzialne były Maria Kostrzewska i Janina Kamińska, muzykę zaś stworzył Tan Dun, popularny dziś kompozytor chiński, laureat Oscara za film „Przyczajony tygrys, ukryty smok” (2000) w reżyserii Anga Lee.

Chińska premiera była pierwszym spektaklem wystawionym po rozluźnieniu cenzury w ramach kolejnej walki z liberalną burżuazją identyfikowaną przez władzę jako niebezpieczny wpływ elementów kultury zachodniej na kulturę chińską. Najprawdopodobniej wystawienie było możliwe dlatego, że sztuka była delikatnie krytyczna wobec Zachodu. Poza tym cenzura nakładana na teatr w latach 80., choć istniała, nie była aż tak surowa, jak w przypadku literatury czy telewizji.

Na chińskiej prapremierze pojawił się burmistrz Szanghaju, późniejszy sekretarz generalny KPCh i głowa państwa, Jiang Zemin. Uważnie patrzono na jego reakcję. Gdy ze sceny padało zdanie: „my nie chcemy waszych pouczeń, chcemy wasze dolary”, Jiang śmiał się, co zostało odebrane jako przy-

zwolenie na włączenie spektaklu do repertuaru szanghajskiego teatru<sup>9</sup>.

Sztuka często omawiana jest w kontekście przenikania się chińskich i zachodnich technik dramatycznych, hybrydycznej formy, lecz nie przekłada się to na częste wystawianie w Chinach. Była jednak pokazywana poza granicami Chin. Oprócz wspomnianej prapremiery w Stanach Zjednoczonych można wymienić spektakle w Japonii oraz podczas festiwalu teatralnego w rumuńskim Sybinie w realizacji zespołu Szanghajskiej Akademii Teatralnej.

Dramat podnosi wiele kwestii związanych z identyfikacją i tożsamością narodową, tęsknotą za krajem czy idealizowaniem rodzinnych stron. „China Dream” obficie czerpie z elementów taoistycznych, korzysta z estetyki tradycyjnego muzycznego teatru chińskiego oraz z rewolucyjnych sztuk modelowych<sup>10</sup>, jak również konfrontuje tradycję chińską (w tym teatralną) z Zachodem. Sztuka jest spotkaniem miłości, kultur, kobiety i mężczyzny, Wschodu z Zachodem, spotkaniem różnych języków i filozofii. Nie jest to jednak tekst o problemach diaspory chińskiej w USA, znacznie silniejszy akcent kładzie na przenikanie się kultur, proces ich hybrydyzacji oraz podkreślanie różnic.

W teatralnej adaptacji sztuki idea scenografii została zaczerpnięta z tradycji chińskiej *xiqu* (tradycyjnego teatru muzycznego, opery chińskiej). Scena jest zasadniczo pusta. Ze wskazówek scenicznych oraz zdjęć ze spektaklu dowiadujemy

---

<sup>9</sup> Bettina Entell, *China Dream: A Chinese Spoken Drama*, „Asian Theatre Journal”, Vol. 11, No. 2 (Autumn, 1994), s. 242–259.

<sup>10</sup> W informacji o przedstawieniu w Nowym Jorku, na łamach „New York Timesa” pojawiła się informacja, że ruch taneczny był inspirowany choreografią Jiang Qing, <https://www.nytimes.com/1987/10/06/theater/stage-china-dream.html> (dostęp: 31.01.2022).

się, że znajdują się na niej jedynie platforma oraz instrument muzyczny *guzheng*, a z podwieszenia zwisają liny.

Zamierzeniem Suna i Fei był dialog rozwiązań formalnych. Przejawia się to w estetyce teatru zachodniego (np. Brechtowskie łamanie czwartej ściany) i chińskiej tradycji pustej sceny. Była to próba połączenia *xiqu* i *huaju* w jednej sztuce. Dramatopisarze postawili przed aktorami niełatwe zadanie, kilkakrotnie zastosowali bowiem podwojoną teatralność. W tym celu umieścili bohaterów w różnych czasach i miejscach; postanowili, że jeden aktor ma grać wszystkie role męskie oraz skonstruowali teatr w teatrze, umieszczając w „China Dream” fragment „Nory” Ibsena. W dramacie konfrontuje się Stanisławowski naturalizm z silnie stypizowaną choreografią (i miejscami grą aktorską) opery chińskiej.

Autorzy w pierwszym, wprowadzającym zdaniu piszą, że sztuka została skonstruowana z ośmiu scen *xieyi* (写意). Ideą *xieyi* w teatrze interesował się od dłuższego czasu Huang Zulin, reżyser chińskiej prapremiery spektaklu. Jest to termin właściwie nieprzetłumaczalny i kojarzony z tradycyjną techniką malarstwa chińskiego. Przekładany bywa na wiele sposobów – z natury rzeczy; esencjonalny, imaginacyjny lub jako pisanie znaczenia, wyrażanie siebie wewnętrznego. Być może najlepszym, choć niedoskonałym, odpowiednikiem tej idei jest szkicowanie myśli. Huang uważał „China Dream” za najlepszy dramat *xieyi*, choć żadna definicja, czym jest *xieyi* w teatrze, nie została sformułowana.

### **Trudności przekładu konkursowego tekstu**

W konkursie wzięli udział chińscy studenci polonistyki i polscy studenci uczący się języka chińskiego. Na podstawie wni-



kliwej lektury oceniających można wyciągnąć pewne wnioski, wspólne dla większości prac.

Pierwszym problemem, z którym zetknęli się uczestnicy konkursu, był tytuł 中国梦 („Zhongguo meng”), „China Dream” w wersji anglojęzycznej. Słowo *meng* tłumaczone jest na język angielski jako *dream* i okazało się ono kluczowe dla całego tekstu. Chińskie i angielskie słowo można przełożyć zarówno jako *sen*, jak i *marzenie*. To słowo, mające w polszczyźnie dwa znaczenia, pojawia się w tekście dość często, np. gdy mowa jest o marzeniach głównej bohaterki, o śnieniu na jawie, o śnie Zhuangziego, a także w kontekście *American Dream* i jego parafrazy – *China Dream*. W zamieszczonym w tomie przekładzie (tłum. moje i Karoliny Kodrzyckiej) zachowano anglojęzyczną wersję tytułu i świadomie nie tłumaczono jej. *American Dream* jest w języku polskim pojęciem jasnym nawet dla osób nieznających języka angielskiego, stąd tytułowe *China Dream* powinno wiązać się z podobną serią skojarzeń.

Sporym problemem okazały się didaskalia oraz pojawiające się w nich czasowniki opisujące ruch. Oryginalne didaskalia nie wskazywały wyraźnie na czas gramatyczny zdań. Podobnie rzecz miała się w przypadku opisu tańców. Zdecydowana większość prac zawierała błędy wynikające z niewłaściwego przekładu czasowników.

Brak znajomości i rozpoznania języka teatralnego skutkowało nieodczytaniem pewnych czynności właściwych operze chińskiej (a w jednym przypadku ruchów tai chi), np. 圓場 (*yuanchang*) oznacza okrążenie sceny, a 定格 (*dingge*) powinno być tłumaczone jako całkowite i nagłe zatrzymanie się w bezruchu.

W „China Dream” występują tytuły dzieł filmowych i teatralnych, z których część w latach 80. nie miała ustalonego tytułu chińskiego. Jedynie nieliczni uczestnicy konkursu od-

należli i właściwie zidentyfikowali tytuły „Miss Sajgon”, „Chór” („A Choir Line”), „Greystoke: Legenda Tarzana, władcy małp”. Część uczestników niesłusznie zdecydowała się nadać własne tłumaczenia tytułom, mimo że są one już ustalone w języku polskim.

Wyzwaniem dla początkujących tłumaczy okazała się ponadto rymowana piosenka stylizowana na ludową. Poza warstwą leksykalną uczestnicy mierzyli się z inną konstrukcją gramatyczną niż ta, do której przyzwyczajeni są polscy studenci uczący się języka chińskiego.

W przypadku fragmentu z „Prawdziwej księgi południowego kwiatu” większość konkursowiczów, poza uczestnikami z Chin, którzy zadecydowali się zamieścić własny przekład, skorzystała z tłumaczenia Janusza Chmielewskiego. W opublikowanym tekście postawiono na bardziej współczesne tłumaczenie Marcina Jacoby’ego.

Dla studentów, którzy są na początku swojej drogi poznawania języka chińskiego, historii i kultury Chin, nie wszystkie konteksty okazały się jasne. W tekście pojawiają się tzw. kwestie wrażliwe, czyli obozy reedukacyjne, enigmatycznie nazwane tu farmą wojskową (na tyle enigmatycznie, że bohater dramatu Hao Zhiqiang nie wie, czym taka farma jest). W tym przypadku część konkursowiczów, która zrozumiała kontekst, zdecydowała się dodać stosowny przypis.

Dość często w dramacie pojawia się sformułowanie jechać w góry (上山), jechać na wieś (下乡) i jest to wyraźne odwołanie do kampanii z czasów rewolucji kulturalnej 上山下乡运动 (*shangshan-xiaxiang yundong*), podczas której młodzież miejska została wysłana na wieś, by uczyć się prostego życia od chińskich chłopów.

Niezwykle trudnym zadaniem postawionym przed początkującymi tłumaczami było oddanie delikatnego, chwiejne-

go balansu między językami i kulturami, będącego udziałem dwojga głównych bohaterów: Mingming i Johna. Wiele kwestii ma różnego rodzaju podteksty, których wierne przetłumaczenie nie zawsze oddaje tę grę między bohaterami.

W dramacie pojawiają się elementy dłuższych wypowiedzi w klasycznym języku chińskim. Nie ma jednej szkoły mówiącej, jak należy tłumaczyć tego typu fragmenty. Być może warto stylizować taki przekład na język oficjalny, przyprószony patyną. W jednym z angielskich tłumaczeń „Dziennika Szaleńca” Lu Xuna, w którym wstęp został napisany w klasycznym języku chińskim, wprowadzono elementy łaciny. Rozwiązanie to należy poddać dyskusji, zastanowić się, na ile język tak mocno kojarzony z dziedzictwem zachodniej cywilizacji może być wykorzystany w przekładzie prozy chińskiej.

Konkursowicze otrzymali tekst napisany w latach 80. i w tej rzeczywistości osadzony. W udostępnionej nam przez Suna Huizhu wersji z 2014 roku znalazły się pewne korekty poczynione względem pierwszego wydania. W uwspółcześnionej wersji, która dla studentów stanowiła tekst wyjściowy, pojawia się iPhone, co mogło wytrącić z wyobrazonego kontekstu czasoprzestrzennego. Dlatego też tłumacze zamieszonego w niniejszym tomie przekładu, zachowując pełen sens wypowiedzi, zrezygnowali z tego elementu.

Poza wymienionymi wyżej niełatwymi w pracy tłumacza wyzwaniami, z którymi mierzyli się uczestnicy, pojawiły się trudności typowe dla tekstu chińskiego, np. idiomy (*chengyu*), trudniejsze konstrukcje zdaniowe, słowa zaczerpnięte z dialektów i te, które wyszły już z użycia.

Mając powyższe na uwadze, uczestnicy konkursu poradzili sobie z tekstem nad wyraz dobrze. Praca nad przekładem trwała kilka miesięcy i w tym czasie studenci konsultowali bardziej wymagające fragmenty. Na szczególną pochwałę zasługują

chińscy studenci polonistyki, którzy zaprezentowali teksty niemal bez uchybień gramatycznych. Przekład na język niebędący językiem rodzimym jest zjawiskiem niezwykle rzadkim i wymaga wysokich kompetencji. Organizatorzy i jurorzy konkursu żywią wielką nadzieję, że praca nad tłumaczeniem dramatu zaowocuje w przyszłości kolejnymi przekładami dramatu chińskojęzycznego i rozbudzi zainteresowanie teatrem z Państwa Środka.

*Z sali: Dzień dobry. Miałabym taki krótki komentarz. Podczas wykładu bardzo odżył mi w pamięci tekst „Pani Wdzięczny Strumyk” chińskiego pisarza, Hsiung Shih-I<sup>11</sup>, który działał w Londynie z tego, co pamiętam, po 1935 roku. Swego czasu ów tekst był niezwykle popularny w polskim teatrze. Bardzo udaną premierę miał w 1979 roku na scenie Teatru Horzycy w Toruniu<sup>12</sup>. Dlaczego sobie o tym przypomniałam? Pomyślałam bowiem o kwestii wędrowania tekstów, szczególnie z takich języków, które są jednak mniej dostępne w obiegu europejskim, wędrowania przez przekład w języku angielskim. Tak, jak pan wspominał przy okazji „China Dream”, że tekst chiński został uproszczony w przekładzie na język angielski, a potem funkcjonował przez pryzmat języka angielskiego. W przypadku tekstu Hsiunga na pewno był to przekład z języka angielskiego. Tłumaczenia dokonał Wilam Horzyca, specjalizujący się w przekładach z języka angielskiego, razem z Julią Rylską<sup>13</sup>. Przekład musiał powstać*

---

<sup>11</sup> Żyjący w latach 1902–1991 pisarz, tłumacz, dramaturg pracujący w Pekinie i Londynie, do którego przeprowadził się w 1932 roku.

<sup>12</sup> Premiera odbyła się 3 marca 1979 roku w reżyserii Marka Okońskiego.

<sup>13</sup> W inscenizacjach „Pani Wdzięczny Strumyk” odnotowanych na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego po toruńskiej prapremierze widnieje tylko nazwisko Julii Rylskiej jako autorki przekładu.

jeszcze w latach 40. To było wielkie marzenie Horzycy, by wystawić tę sztukę w Polsce. Inscenizację „Pani Wdzięczny Strumyk” proponował za swoich dwóch dyrekcji teatralnych, najpierw w Teatrze Polskim w Poznaniu (w sezonie 1948/1949), cztery lata później na scenie Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu (obecnie Teatr Polski) i w objętym w 1957 roku Teatrze Narodowym w Warszawie<sup>14</sup>. Nigdy jednak nie wystawił tej sztuki. Jej toruńska prapremierowa realizacja w reżyserii Marka Okopińskiego według przekładu Horzycy i Rylskiej została gorąca przyjęta. Zebrała kilka nagród (m.in. za reżyserię) na XXII Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (1980). Swoją drogą warto przypomnieć, że muzykę napisał Czesław Niemen. Przywołałam to właśnie przedstawienie, ponieważ pomyślałam sobie, że „Pani Wdzięczny Strumyk” jest przykładem teatralnego funkcjonowania literatury chińskiej w naszej kulturze w tradycyjnie, wręcz bajkowo postrzeganym Oriencie. Przy okazji chciałam spytać właśnie o to, na ile dramat chiński, nie tylko w Polsce, funkcjonuje nadal przez zapośredniczenie z przekładów w innych językach. Czy takie procesy mają miejsce?

M.S.: Na pewno są takie przekłady, choć w ostatnich latach, jak mi się wydaje, przekłady powstają już raczej z języka oryginalnego. Ale trafiają one do wąskiego grona badaczy chińskiego teatru albo zainteresowanych teatrem sinologów. Z tego, co się orientuję, rzadko wystawia się dramaty chińskie w Europie. Niekiedy wystawiają je teatry studenckie, ale prawie nigdy nie znajdują się one w repertuarach teatrów. Wyjątkiem może być europejska, w tym polska, kariera tekstów Gao Xingjiana.

<sup>14</sup> Zob. Wojciech Dudzik, *Wilama Horzycy dramat niespełnienia (lata 1948–1959)*, Warszawa 1990, s. 35, 56, 155.

Z sali: *Dzień dobry. Słuchałam z dużym zainteresowaniem. Chciałam powiedzieć, że im więcej tłumaczę sama, tym bardziej jestem wyrozumiała dla cudzych wyborów. Nie staje się wcale coraz bardziej kategoryczna, ponieważ sama wyleczyłam się już z tej kategoryczności. Każdy tekst jest inny i każdy wymaga innego podejścia. I tak, jak zasadniczo, nie powinno się tłumaczyć nazw własnych i nazwisk, to jednak czasem je z języka chińskiego tłumaczę. I pewnie można by mi tu zarzucić brak konsekwencji. Każdy tłumacz z języka chińskiego w każdym tekście staje przed tym dylematem, czy tłumaczyć dosłownie, łamać reguły, czy też odczuwać żal, że np. znika świetne chińskie imię i nazwisko, znaczące, sugerujące coś, opisujące daną osobę. Ale nie wszystkie imiona i nazwiska takie są. Niektóre nic nie znaczą, są po prostu dźwiękiem. I wtedy, co robimy? Czy tłumaczymy jedno, a drugie nie? To jest najbardziej podstawowy błąd tłumaczeniowy – niekonsekwencja w doborze środków. I to są dylematy, przed którymi staje każdy tłumacz z języka chińskiego. I one są tak naprawdę nierozstrzygnięte. Jeśli chodzi o nazwy chińskich potraw, to jestem zwolenniczką wprowadzania ich do polskiego słownictwa. Mamy pastę, pizzę, panini, paellę, to dlaczego nie możemy mieć jiaozi, baozi i innych chińskich potraw. Jestem zwolenniczką wzbogacania języka polskiego poprzez wprowadzanie do niego obcych słów. To moje uwagi. A pytanie brzmi: czy gdy tłumaczy pan dramaty, to czyta je pan sobie na głos albo każe czytać na głos komuś te teksty, które pan przekłada; czy dba pan o to, by brzmiały dobrze; i czy to jest dla pana taką decydującą próbą, że to się dobrze wymawia, że nie ma jakichś nieprzyjemnych zbitek, dźwięków w języku polskim, że tekst da się gładko powiedzieć, że nie ma zbyt dużego nagromadzenia dźwięków: sz, cz, ż/rz w wyrazie albo w zdaniu. I jeśli tak jest, to czy wtedy rezygnuje pan, traci trochę z sensu po to,*

*żeby tekst docelowy był wypowiedziany gładko, był bardziej przyjazny dla osób słuchających. Jakie ma pan podejście?*

M.S.: Większości przekładów dokonanych przeze mnie jeszcze nikt nie czytał (poza opublikowanym „Ja kocham XXX” i dramatów Meng Jinghuia, które dołączyłem do rozprawy doktorskiej). Zazwyczaj, gdy czytam tekst, wyobrażam sobie postać wypowiadającą dane zdania. Tę postać buduję w wyobraźni, wiem mniej więcej, jak wygląda. Pomaga mi też doświadczenie. Czytając literaturę chińską czy też tłumacząc ją, przypominam sobie smaki, zapachy, twarze, pogodę i całą scenerię kraju. Wtedy łatwiej daną postać osadzić w chińskim kontekście. W przypadku dramatów istnieje obawa, że tłumacz może wpaść w taką pułapkę, że z jednym z tych bohaterów bardziej się zżyje i wyposaży go/ją w swój sposób mówienia, swój zasób słów i tak mocno przefiltruje przez siebie, że ów bohater upodobni się do tłumacza. Tego się najbardziej boję, ale wydaje mi się, że można ewentualne niepożądane podobieństwa skorygować przy kolejnych czytaniach.

*Z sali: Niekiedy czytam na głos sobie albo komuś fragmenty, które tłumaczę. Moim zdaniem, wtedy najlepiej czuć fałsz, że coś nie pasuje, że coś zgrzyta, że pojawia się jakaś nienaturalność. W tłumaczeniu bardzo łatwo zrobić kalkę składniową, zrobić tłumaczenie dosłowne i my tego nie zauważamy, a żaden Polak nigdy by tak nie powiedział, ponieważ tak się po prostu nie mówi, choć teoretycznie nasz tekst jest poprawny gramatycznie. W dramacie jest to nawet bardziej widoczne, ponieważ to tekst wypowiedziany głośno na scenie; dlatego, myślę, że wymóg dobrego brzmienia ma o wiele większe znaczenie niż w prozie. Dziękuję.*

*Z sali: Co ciekawego dla polskiego odbiorcy, pana zdaniem, jest w chińskiej współczesnej, najnowszej dramaturgii?*

M.S.: To samo, co w chińskiej prozie. Chińska proza jest bardzo dobra. Chińska dramaturgia nie osiągnęła jeszcze tak wysokiego poziomu. Dla mnie w chińskiej dramaturgii najciekawsze są Chiny; to, jak Chińczycy sami siebie przedstawiają, w jaki sposób dialogują, jakich słów używają, jak przeklinają. Język dramatu, właśnie za sprawą dialogów, o wiele częściej niż język prozy czy poezji, jest niekiedy zatopiony jak w bursztynie, np. język z lat 80. czy 90. To mnie bardzo fascynuje. Czytam dramaty głównie z tamtego okresu. W tym przypadku pojawia się coś, o czym mówiła Joanna Krenz – często wyszukuje się wątków politycznych tam, gdzie ich nie ma. Zawsze patrzę, czy dramat był ocenzurowany, czy autor miał jakieś problemy z władzą, bo to z pewnością będzie ciekawsze. I to jest pułapka, oczywiście.



KATARZYNA SAREK

## Z chińskiego na nasze. Smutki i radości tłumaczeń literackich z języka chińskiego na język polski

**Katarzyna Sarek:** pracownik Instytutu Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studiowała w Warszawie i Nankinie, mieszkała w Szanghaju, osiadła w Krakowie. Zajmuje się głównie chińską literaturą współczesną. Autorka artykułów, felietonów i recenzji, a także przekładów dla dorosłych i dzieci z literatury chińskiej, tajwańskiej i francuskiej. Popularyzator-ka wiedzy o Chinach i świecie chińskojęzycznym.

To, o czym chciałam dzisiaj powiedzieć, będzie, mam nadzieję, wskazówką dla osób, które zastanawiają się nad tłumaczeniem literatury chińskiej, które zastanawiają się, dlaczego pewne rzeczy zrobione są tak, a nie inaczej, zastanawiają się, gdzie napotykały największe problemy i w jaki sposób można je rozwiązać. Wskażę, jakie techniki możemy spróbować wykorzystać po to, aby tłumaczenia brzmiały dobrze i dzięki temu były chętnie czytane, gdyż tak naprawdę o to chodzi w literaturze – i autorom, i tłumaczom.

Na początek kilka słów o tym, co jest literaturą obcą. Już samo określenie *literatura obca*, w przeciwieństwie do literatury polskiej, sugeruje, że jest to literatura nam nieznaną, która już poprzez samą nazwę pokazuje, że stykamy się z czymś, co nie jest dla nas swojskie, rodzime, nie jest czymś, przy czym czujemy się pewnie w sensie rozumienia kodów kultury i kontekstu,

w jakim powstał dany utwór. A zatem już sama nazwa *literatura obca* wprowadza pewien dystans odczuwany podczas przeglądania działów księgarń internetowych. Literatura obca, czyli ta, w poznanie której musimy włożyć więcej trudu, i ta, która może nam sprawić jakąś trudność interpretacyjną. Istnieją literatury obce dla nas, a mimo wszystko dość dobrze nam znane. Oczywiście mam na myśli literatury zachodnie, dzieła pochodzące z naszego kręgu kulturowego, niezależnie od tego, czy będzie to literatura francuska, rosyjska, angielska czy bardziej odległa, jak na przykład amerykańska lub kanadyjska. To literatura, w której odnajdujemy wspólną kulturę, wspólne dziedzictwo (chrześcijańskie czy antyczne), spotykamy postacie obecne w całym kanonie kultury i literatury zachodniej: postacie z Biblii, postacie z Szekspira czy nawiązania do literatury rosyjskiej, np. do Dostojewskiego. Są więc pewne elementy obce, ale nie aż tak bardzo obce, jak mogłyby być. To są rzeczy, o których uczyliśmy się w szkole w ramach poznawania literatury światowej, na różnych poziomach naszej edukacji podstawowej, średniej i wyższej. Literatura chińska w tym wszystkim ginie. Nie ma jej w szkole podstawowej, podobnie jak w szkole średniej. Żadnej postaci nie uznano za godną tego, by znalazła się w podstawie programowej. Dlatego też literatura chińska jest literaturą obcą podwójnie. Przez cały XX wiek mieliśmy tylko krótki moment po 1945 roku, kiedy kontakty polsko-chińskie były dość intensywne. Wtedy rzeczywiście przetłumaczono wiele utworów. Ponieważ jednak sinolodzy stanowili niewielkie grono, dużą część tekstów przekładano za pośrednictwem innych języków, najczęściej rosyjskiego, ale również angielskiego czy niemieckiego, czasem francuskiego. Tłumaczenia, nie krytykując starych mistrzów, bo pracowali przecież w innych realiach i dysponowali innymi możliwościami (wówczas nawet słownik był dobrem niezwykle cennym i trudno dostępnym), nie bardzo

odpowiadają potrzebom współczesnego czytelnika. Język polski tych utworów jest dosyć przestarzały, bo liczy już sześćdziesiąt, siedemdziesiąt lat, a przecież język cały czas ewoluuje. I to, co teraz widzimy w tych tłumaczeniach, poza zwykłymi błędami wynikłymi na przykład z braku dostępu do literatury przedmiotu, do dobrych słowników, z niezrozumienia pewnych zjawisk, to bariera językowa. W niektórych utworach występuje silny nalot socjalistyczny, promowanie odpowiednich wzorców i używanie słów, które już wyszły z użycia (choćby zwracanie się do siebie per *towarzyszu*, co obecnie jest zabiegiem raczej śmieszającym niż budzącym powagę, a wówczas był oznaką szacunku). Wspomniane dzieła wymagają moim zdaniem ponownego przekładu. Są to książki bardzo ważne dla literatury chińskiej, jak na przykład „Ryksza” Lao She, powieści Mao Duna lub opowiadania Lu Xuna. Miałam przyjemność i zaszczyt przetłumaczyć kilka opowiadań tego ostatniego, ale to zaledwie ułamek jego twórczości. Eseje Lu Xuna, które są bardzo ciekawe, prezentują autora od trochę innej strony, jako człowieka ironicznego, pełnego humoru, potrafiącego z bardzo dużym dystansem spojrzeć na siebie i swoich rodaków, potrafiącego napisać ciekawy, błyskotliwy tekst o rzeczach najdrobniejszych, na przykład o wążach czy o śmiechu. Mamy w Polsce skromny dostęp do kanonu literatury chińskiej. Nie mówię tu o nowościach, o trzymaniu ręki na pulsie, bo w tym momencie to nierealne, ale o tym, że my, jako Polacy, nie mamy możliwości poznania najważniejszych dzieł literatury chińskiej czy to współczesnej, czyli tej, która powstawała po 1912 roku, czy literatury dawnej, stworzonej w Chinach cesarskich, czyli do końca dynastii Qing. Dlatego też literatura chińska jest dla nas szczególnie obca. Paradoksalnie literatura japońska, która powinna być w podobnej sytuacji, ma w Polsce zupełnie inną pozycję. Kiedy przyglądałam się otrzymanej od koleżanki japonistki liście lektur, którą

ona przygotowuje studentom, byłam zdumiona jej długością. Mało tego, koleżanka wspomniała, że ma wręcz dylemat, co wybrać. Ja mam problem odwrotny i dlatego staram się zajęcia dopasowywać do tekstów mających polskie przekłady. Prowadzę zajęcia na drugim i trzecim roku, zatem studenci nie są jeszcze w stanie czytać po chińsku i muszą posiłkować się tłumaczeniami w języku polskim lub angielskim. Okazuje się więc, że na polskim rynku księgarskim literatura japońska znajduje się w o wiele lepszej sytuacji niż literatura chińska.

I tutaj jest bardzo dużo pracy przed nami tłumaczami i przed polskimi sinologami. Mam nadzieję, że ta dobra passa, która się niedawno zaczęła i dzięki której zarówno w Państwowym Instytucie Wydawniczym, jak i w Wydawnictwie Akademickim Dialog ukazuje się coraz więcej chińskich powieści, a nawet tomików poezji – będącej dobrem niekomercyjnym, będzie trwać. Może z biegiem lat, oczywiście nie stanie się to w rok czy dwa, raczej szacuję dziesięć, uda nam się nadrobić zapóźnienie, jakie mamy w stosunku do literatury chińskiej, patrząc choćby przez pryzmat przekładów opublikowanych w innych krajach, na przykład w Czechach, na Węgrzech, nie mówiąc już o Niemczech, Francji, Wielkiej Brytanii czy Rosji.

Gdy jako czytelnicy weźmiemy do ręki chińską książkę, to nawiązujemy pierwszy kontakt z obcą kulturą i obcymi realiami. Występują one w każdym utworze, niezależnie od tego, czy to będzie literatura piękna, eksperymentalna, kryminalna, obyczajowa, czy tak zwana kobieca. Napotykamy mnóstwo zjawisk kulturowych, które będą opisane mniej lub bardziej szczegółowo, np. system ekonomiczny, w jaki sposób ludzie są zatrudniani, jak wygląda kwestia oszczędności czy wydawania pieniędzy; jaka jest przyroda, która otacza bohaterów, przyroda dzika czy oswojona, bo nawet jeśli akcja rozgrywa się w mieście, to i tam pojawiają się jakieś elementy przyrody. Mamy sztukę, technolo-

gię, system społeczny, mamy relacje międzyludzkie, relacje wewnątrzrodzinne, które też są zupełnie inne niż w polskich czy zachodnich realiach. I wszystkie te wymienione elementy sprawiają, że każda książka, niezależnie od stopnia jej literackości, odbierana jest jako obca, niepolska, nie nasza. To jest książka, która oferuje nam wgląd do innej kultury, do innego świata i pozwala nam spojrzeć na świat częściowo oczami naszych bohaterów, a częściowo obserwatorów tych bohaterów, którzy właśnie coś robią, przeżywają, doznają czegoś w tym otoczeniu kulturowym, w obcych realiach, które musimy jako tłumacze najpierw zauważyć, potem dobrze zrozumieć, zinterpretować i zastanowić się, czy jesteśmy w stanie znaleźć odpowiednie zjawisko w kulturze polskiej. Trzeba być jednak w tym szukaniu analogii ostrożnym. Wspomniane wczoraj tłumaczenie gospodarstwa rolnego na PGR nie jest według mnie dobrą decyzją, ponieważ jest to określenie bardzo mocno związane z pewnym okresem w historii Polski i nie kojarzy nam się ze zwykłym gospodarstwem rolnym. Zatem szukanie właśnie śladów, które można zinterpretować i przełożyć bezpośrednio na istniejące polskie słowo, stanowi zajęcie dosyć niebezpieczne – łatwo jest popełnić błąd i przesunąć się za bardzo w stronę udomowienia i znajdowania na siłę analogii, które prawdziwymi analogiami nie są. Dotyczy to też czasem słów bardzo prostych, wydaje się oczywistych. Weźmy na przykład jakąś relację rodzinną. Mamy syna i jego rodziców. I syn w pewnym momencie zachowuje się nieodpowiednio. Ojciec może mu powiedzieć „ty nie jesteś xiao”, czyli ty nie posiadasz cnoty synowskiej. Jeśli bezpośrednio to przetłumaczymy jako ‘cnota synowska’, to będziemy się zastanawiać, co to tak naprawdę znaczy. Możemy zrobić obszerny przypis, zostawić termin chiński i napisać, że jest to jedna z cnót konfucjańskich, która oznacza, że dziecko winne jest okazywać rodzicom wielki szacunek, posłuszeństwo i tak da-

lej. Ale czy właśnie takie bardzo długie, rozbudowane przypisy trafią do czytelnika? Czym innym są one w literaturze pięknej opracowanej krytycznie, jak na przykład w serii Ossolineum, która słynie z tego, że przypisy i cały aparat krytyczny czasem są obszerniejsze niż samo dzieło. Zazwyczaj jednak zależy nam, by książka przekazała obce realia w sposób zrozumiały, ale równocześnie nie przytłoczyła nadmiarem szczegółów i informacji, które są poboczne i które podczas czytania ciekawej historii mogłyby wybić nas z lektury, przez co tracimy wątek, a po dwudziestym przypisie czujemy się zniechęceni. Tracimy ochotę na dalsze wchodzenie w świat przedstawiony budowany przez autora, gdy tłumacz, chwając się erudycją, nieustannie rozprasza naszą uwagę.

Wielokrotnie w trakcie lektury odczuwałam, że tłumacz się popisuje: zobaczcie, jaki jestem mądry, wszystko wam tu pięknie wytłumaczyłem, bo jestem taką wykształconą osobą i wszystko wiem. Taka wywyższająca się pozycja jest moim zdaniem wyczuwana przez czytelników. Oczywiście, tłumacz wie więcej od czytelnika, zwłaszcza jeśli tłumaczy z języka tak odległego kręgu kulturowego jak japoński czy chiński, ale założenie, że czytelnik nic nie wie, okazuje się bronią obosieczną i może irytować czytelnika. Mam takie odczucia przy książkach tłumaczonych z japońskiego. Nie jestem japonistką, ale co nieco wiem o kulturze japońskiej i szalenie mnie denerwuje, kiedy ktoś w przypisie tłumaczy mi, co oznacza słowo samuraj albo tsunami. Dziękuję, nie potrzebuję tego typu uwag. One w pewnym momencie zaczynają mnie jako czytelnika obrażać, mam wrażenie, że ktoś traktuje mnie jak człowieka, który pierwszy raz w życiu słyszy o Japonii i trzeba mu wszystko dokładnie wyjaśnić. Przypisy są więc ryzykowne, można je robić, ale trzeba wyczuć, jak dużo ma ich być i jak powinny być obszerne.

Konkretne elementy nacechowane kulturowo, które sprawiają najczęściej najwięcej problemów, to kuchnia: nazwy potraw, warzyw, technik przyrządzania jedzenia. Język chiński w tym aspekcie jest bardzo bogaty. Chińczycy kochają jeść, co widać w ich literaturze: często się w niej gotuje, rozkoszuje smakiem potraw i opisuje sposób przyrządzania. Wtedy pojawia się dylemat, gdyż w języku chińskim istnieją czasowniki, które precyzują, w jaki sposób kroimy warzywa czy mięso. Każdy czasownik oznacza coś innego, na przykład „krojenie w drobną kostkę”, „krojenie w grubą kostkę”, „krojenie w nieregularne kawałki”, „krojenie w paseczki” i tak dalej. Oczywiście możemy to wyrazić w języku polskim. Tylko że jeśli mamy jedno słowo chińskie, które jest jedną sylabą, a z drugiej strony mamy „krojenie w cienkie paseczki”, to burzy się nam rytm i melodia zdania. Nie daj Boże, jeśli tego typu czasownik pojawi się w dialogu. Dialogi zazwyczaj są dosyć krótkie i gdy ludzie rozmawiają ze sobą, nie dążą do szalonej precyzji. Po polsku raczej powiemy „pokrój marchewkę”, bez uściślenia „pokrój marchewkę w cienkie paseczki”. Można tak zrobić, ale mam wtedy wrażenie, że język polski w tym zakresie nie pomaga, że istnieje w nim zbyt mało różnych określeń, i sytuacja, kiedy musimy te czasowniki wyrazić opisowo, często jest dla mnie powodem dyskomfortu. Inny przykład to grupa czasowników oznaczających noszenie czegoś: noszenie jedną ręką, noszenie dwiema rękami, noszenie dwiema rękami przed sobą, noszenie na ramieniu, noszenie na plecach, noszenie na głowie... I znowu można to oczywiście przekazać w języku polskim. Tylko jeśli mamy dialog i ktoś komuś mówi „zanieś to”, to w języku chińskim zazwyczaj owo polecenie będzie zawierać informację, w jaki sposób to coś należy zanieść, czyli na przykład trzymając dwiema rękami przed sobą. Zapewne więc w taki sposób, w jaki kelner niesie tacę. A przecież nie można takiej frazy użyć w dialogu: „zanieś to, niosąc

dwiema rękami przed sobą”. Byłoby to kuriozalne, tak się nie mówi, bo szybciej przekazałoby się owo znaczenie odpowiednim gestem.

Chińczycy w innych miejscach niż my są szczegółowi i precyzyjni, a w miejscach, w których my oczekujemy precyzji, jej nie ma i musimy często sobie dopowiadać, co autor miał na myśli, bo tego wymaga język polski. Jak widać, języki polski i chiński się rozmiągają i często w pozornie najprostszych zdaniach pojawiają się problemy z wyrażeniem myśli po polsku. Trzeba rozstrzygnąć, w jaki sposób coś oddać, czy jednak w tego zrezygnować, bo nie jest to w gruncie rzeczy ważne, ale czasem okazuje się, że takie było, bo potem nasz bohater, założmy, potknie się i to, co niósł na jednym ramieniu, przytrzymując drugą ręką, upuścił. Rozmówca mu wyrzuca: „jesteś niezdarą, powinieneś był nieść to na plecach”. Pominiecie jakiegoś elementu zemści się na nas kilka akapitów dalej. I wtedy trzeba wrócić i zastanowić się jeszcze raz, znaleźć jakiś sposób na to, żeby wyrazić ten sens i oddać to może nie tym jednym czasownikiem, bo on nie istnieje, ale za pomocą jakiejś dodatkowej frazy.

W przypadku słownictwa religijnego pojawiają się jeszcze większe problemy. W Chinach chrześcijaństwo obecnie nie jest religią zupełnie obcą, ale kulturowo dominuje raczej buddyzm i taoizm czy inne religie lokalne. W religiach tych istnieje mnóstwo określeń, które nie mają polskiego ekwiwalentu. W odniesieniu do buddyzmu określenia pochodzące z sanskrytu w pewien sposób weszły do kultury zachodniej, ale Chińczycy nie używają go, więc tłumaczenie terminów buddyjskich za pomocą sanskrytu nie zawsze się sprawdza, tym bardziej że buddyzm chiński też ewoluował, a buddyzm znany na Zachodzie najczęściej związany jest z Indiami czy z Japonią. Zatem różnice są bardzo namacalne. Zderzamy się z dylematem, jak oddać poszczególne terminy, jak oddać świętych, których w taoizmie jest



całe mnóstwo, czy ich nazywać, czy pisać „posąg boga takiego a takiego” i robić przypis w stylu: „bóg popularny w prowincji Fujian, odpowiadający za opiekę nad rybakami”. Czy po prostu napisać: „usiadł pod posągiem taoistycznego bóstwa”, bo to imię nie pojawia się więcej w tekście i dla całości utworu nie jest to ważna informacja. To są decyzje, które tak naprawdę za każdym razem trzeba podejmować na nowo.

Nie istnieje zapisana reguła, która mówi: jeśli imię tego boga więcej się nie pojawia, to możesz je opuścić i napisać *bóstwo*. Albo druga zasada – nie, trzeba zawsze wszystko tłumaczyć, i pamiętaj, jeśli tego nie zrobisz, będzie to błąd. To są decyzje, które podejmuje się w trakcie tłumaczenia. Byłoby trudno przygotować podręcznik dla tłumaczy literatury chińskiej na język polski, ponieważ za każdym razem należałoby napisać „tak, ale...” Dlatego to, co my z tekstem chińskim możemy zrobić i w jaki sposób go przedstawić w języku polskim, jest kwestią otwartą i w dużej mierze indywidualną.

W przypadku sztuki czy zwyczajów sytuacja wygląda nieco lepiej. Słownictwo z obszaru sztuki jest częściowo międzynarodowe, a jeśli dotyczy sztuk typowych dla malarstwa chińskiego, bardzo często wprowadza się po prostu terminy zapisane pinyinem i dodaje się do nich przypisy informujące, że to jest na przykład jakiś typ malarstwa, w którym na przykład stosuje się określoną technikę nakładania farby. To terminologia techniczna, niepojawiająca się w powieściach zbyt często, w odróżnieniu od terminologii religijnej czy kulinarnej, które po prostu są bardziej obecne w życiu zwykłych ludzi niż sztuka, zwłaszcza sztuka wysoka.

Muszę wyznać, że najbardziej nie lubię aluzji historycznych i erudycyjnych, które są przeznaczone z reguły dla chińskiego czytelnika. Na przykład mamy współczesne dzieło napisane dziesięć, dwadzieścia lat temu, w którym autor bawi się tym, że

cytuje wiersz z epoki Tang, utwór znany każdemu chińskiemu dziecku ze szkoły podstawowej. Oczywiście chiński czytelnik to doceni i uśmiechnie się, bo ta aluzja u chińskich czytelników budzi określone skojarzenia, tak jak u nas pewne cytaty z poezji polskiej, choćby „Litwo, ojczyzna moja” czy „co to będzie, co to będzie”. Natychmiast rozpoznajemy źródło cytatu. Jeśli we współczesnej prozie chińskiej znajduję zabieg tego typu, to często go pomijam, bo cytowane wiersze czy fragmenty dzieł prozatorskich w 99% nie są przetłumaczone na język polski i nie funkcjonują w kulturze polskiej. A tłumaczenie aluzji to jak tłumaczenie dowcipu, czyli działanie niemające zbyt wiele sensu, bo dowcip wytłumaczony przestaje być śmieszny. W przypadku aluzji można zaznaczyć w przypisie, że jest to przerobiony cytat z określonego wiersza, a ten wiersz powszechnie jest uważany za to i tamto. Wtedy zostawiamy jednak czytelnika z niedosytem, gdyż tłumaczymy *ignotum per ignotum*. Możemy jeszcze zaznaczyć, po co dany cytat tutaj się pojawił – miało to być zabawne, ironiczne lub wprawić czytelnika w nastrój sentymentalny. Tylko po takim przypisie czytelnik polski nie stanie się ani rozbawiony, ani sentymentalny, ani smutny. Nie jest możliwe osiągnięcie takiego efektu jak w oryginale.

Rzecz jasna, przy opracowaniu krytycznym namierzenie wszystkich tego typu tropów jest obowiązkowym elementem pracy redaktorskiej, ale jeśli mamy do czynienia z dziełem raczej popularnym, które ma dostarczyć przyjemność czytania, to zbytnia skrupulatność może w czytelniku wzbudzić irytację. Będzie to trochę jak lizanie cukierka przez szybę, czyli wiem, że on tam jest i jestem tak blisko, że mogę go zobaczyć, ale nie odczuwam jego smaku. Nie bawi mnie to, nie jest to dla mnie interesujące, nie odczuwam podziwu dla autora-erudyty. Niektórzy w takiej sytuacji wplatają do przekładu polski cytat. Czasem taki zabieg się udaje, częściej jednak nie. Raz coś takiego

zrobiłam, ale potem żałowałam i chyba więcej tego nie zrobię. We wstępie do „Prawdziwej historii A Q” Lu Xun zastanawia się nad tytułem swego utworu, myśli, że może ten tytuł nie jest właściwy, że może powinien brzmieć „Krótka historia kogoś”, a może „Długa historia pokolenia”. Obala różne propozycje po to, żeby ostatecznie stwierdzić, że tytuł „Prawdziwa historia A Q” będzie najlepszy. Jedną z wymienionych w tekście propozycji oparta jest na cytacie z dzieła zachodniego, z jakiejś dziewiętnastowiecznej powieści, która w czasach Lu Xuna była w Chinach bardzo popularna, w Polsce zaś zupełnie nieznaną. Jest to opowieść o dziejach pewnego żołnierza, trochę sowizdrzalska i humorystyczna. Nic specjalnego, książka, która została zapomniana i nie funkcjonuje w kanonie literatury światowej. W pierwszej wersji zostawiłam ten tytuł, zrobiłam przypis, ale potem pomyślałam: to jest wstęp, w którym autor zastanawia się nad tym, w jaki sposób zatytułować tę nowelę po to, żeby tytuł był jak najbardziej trafny. Buduje analogię, która dla chińskiego czytelnika w tamtym okresie była bardzo czytelna, że to jest książka o przygodach żołnierza. Więc poważnie się na wprowadzenie do tekstu tytułu „Przygody dobrego wojaka Szwejka”. Redaktorka po zastanowieniu zgodziła się na mój pomysł. Zostały zatem „Przygody dobrego wojaka Szwejka”, bo tytuł ten budzi w polskim czytelniku odpowiednie skojarzenia – historia żołnierza opowiedziana z humorem. Tytuł pojawia się tylko raz, nie ma do niego więcej odniesień. Jeden z czytelników przysłał potem e-maila, w którym napisał, że porównał moje tłumaczenie z przekładem Olgierda Wojtasiewicza i zastanawia się, dlaczego wstawiłam „Przygody dobrego wojaka Szwejka” i jakim prawem ja to zrobiłam?! Był absolutnie zgorzony moją samowolą. Pytał, czy w ogóle tak można robić. Odpisałam, że – jak widać – można. Zrobiłam to, to była moja decyzja, pan się z nią nie zgadza, trudno, bywa. Dzięki mojemu zabiegom-

wi wiemy, o jaki typ książki chodzi, w przeciwnym razie trzeba by spojrzeć do przypisu.

Miałam kiedyś przyjemność wysłuchać wykładu Anny Zie-lińskiej-Elliott, świetnej tłumaczki z języka japońskiego, autorki m.in. polskich przekładów Murakamiego. Opowiedziała swoją historię o tym, jak w pewnym tekście było dwóch bohaterów z różnych miast (bodajże z Tokio i Osaki). W Osace używa się dialektu, który mocno różni się od standardowego języka japońskiego. We wspomnianym tekście było to bardzo widoczne. Tłumaczka zastanawiała się, co z tym zrobić. Wpadła na dość szalony pomysł, żeby dialekt mieszkańców Oskaki zamienić na gwaraę poznańską. Znalazła poznaniaka, który sprawdził jej propozycje i pomógł dobrać słowa. Tłumaczka zaznaczyła, że z taką żywiołową reakcją ze strony czytelników nigdy wcześniej się nie spotkała. Pisano do niej – w recenzjach ludzie byli zbulwersowani albo zachwyceni. Reakcje były biegunowe, nie było niczego pośredniego. Jak podsumowała, było to dla niej bardzo ciekawe doświadczenie, ale więcej go nie powtórzy. Jeśli będzie trzeba, trochę podstylizuje język, przyda mu naleciałości gwarowych, ktoś na przykład będzie mówić niestarannie lub sepleniąc – i w ten sposób pokaże różnicę pomiędzy językiem literackim, poprawnym, a wersją gwarową, ale nigdy więcej nie odważy się na to, żeby jakąś polską gwaraę wsadzić w tekst tłumaczony z języka japońskiego. Zatem można podejmować ryzyko, ale trzeba się liczyć z tym, że czytelnicy będą albo zachwyceni, albo zbulwersowani, a nie każdy tłumacz lubi wystawiać się na taki publiczny osąd i nie każdy jest gotowy czytać gniewne maile od czytelników. Choć z drugiej strony ma to też dobrą stronę – oznacza, że książka jest czytana, budzi emocje, że ktoś zadał sobie trud, żeby znaleźć adres tłumacza i napisać wiadomość. Można to więc uznać za sukces. Sukces dotarcia do czytelnika i pobudzenia go do jakiejś reakcji, bo książka nie zostawiła go obojętnym.

Jest jeszcze jedna kwestia, o której chciałabym powiedzieć – mianowicie tytuły grzecznościowe i nazwy własne. Nazw własnych zasadniczo się nie tłumaczy, jak nie tłumaczymy nazwy *Małopolska* na ‘mała Polska’, tylko zostawiamy, gdyż chodzi o identyfikację. Jeśli mamy „zwykłą” geografie, czyli nazwy istniejących obecnie miejsc, to ich nie tłumaczymy. Wyjątek stanowi sytuacja, gdy dana nazwa jest w innym miejscu użyta jako element gry słów odwołującej się do dosłownego znaczenia tej nazwy. Na przykład *Pekin* – ‘północna stolica’. Można to rozwiązać w ten sposób, że przy pierwszym pojawieniu się danego onimu wyjaśniamy go. Wiem, że tłumacze z chińskiego na angielski pozwalają sobie na o wiele więcej, bo na przykład w zdaniu „za panowania cesarza takiego a takiego” dodają, nie w przypisie, ale bezpośrednio w tekście nazwę dynastii i lata, w których panował, mimo że w oryginale tego nie ma. Ta ingerencja w tekst oryginalny jest po pierwsze niewielka, a po drugie czysto informacyjna (dla czytelnika chińskiego jest to kwestia oczywista i niewymagająca dopowiedzenia). Dla nas nie jest to w żaden sposób oczywiste i nie możemy tego od czytelnika wymagać, więc jeśli dopiszemy nazwę dynastii albo wskażemy przy pierwszym pojawieniu się, co dosłownie znaczy jakaś nazwa geograficzna, wtedy czytelnik ma szansę zrozumieć i zapamiętać, a gdy ponownie natknie się na nią, będzie w stanie odszyfrować aluzję czy żart. Zazwyczaj więc, jeśli są to nazwy współczesne, tłumaczę przy pierwszym użyciu, po przecinku, ich znaczenie, o ile jest to potrzebne do zrozumienia ciągu dalszego. W przypadku nazw historycznych, nazw miejsc już nieistniejących, pozwalam sobie na więcej. W książce Shen Fu „O wpływającym życiu. Opowieść w sześciu rozdziałach”, którą tłumaczyłam z klasycznego chińskiego, znajdują się rozdziały poświęcone podróży. Bohater jeździ po Chinach i zwiedza miejsca, które zniknęły, ogląda ogrody, jaskinie, góry, stawy. Każde z tych miejsc ma swoją piękną

nazwę – Jaskinia Różowych Chmur o Świcie, Most 10 000 Westchnień i tak dalej. Te nazwy są piękne, poetyckie i na początku, idąc standardowym schematem, zostawiałam je po prostu w transkrypcji pinyin, która dla Polaków nie jest ani przyjazna, ani intuicyjna. Po trzech rozdziałach stwierdziłam, że te nazwy są tak piękne, że muszę je przetłumaczyć, w przeciwnym razie będzie to wielka strata dla czytelnika, ponieważ budują nastrój danych scen i pokazują Chiny w trochę innym świetle. Dzięki nim opisy podróży przestają brzmieć jak monotonna wyliczanka: „byłem nad stawem takim a takim, a potem poszedłem nad staw taki a taki”, lepiej brzmi relacja: „byłem nad Stawem Czarnego Karpia, a potem poszedłem nad Staw Pluskających Ryb”. Nazwy te jesteśmy w stanie zapamiętać i gdy nasz bohater wraca z góry i ponownie mijają stawy, potrafimy sobie wyobrazić trasę, którą przemierza. Zatem ponownie „tak, ale...” Nazw geograficznych nie tłumaczymy z wyjątkiem sytuacji, kiedy trzeba je przetłumaczyć. Wtedy wychodzimy naprzeciw czytelnikowi i pokazujemy wycinek świata chińskiego, który dzięki temu przestaje być obcy i suchy. Rezygnujemy z pinyinem, który ma dosyć nienaturalne dla polskiego odbiorcy zasady wymowy.

Uważam, że tłumacząc, przede wszystkim trzeba być elastycznym i dostosować swój pomysł do tego, w jaki sposób chcemy daną pozycję przełożyć dla czytelnika, żeby on z tego skorzystał i czuł przyjemność, a nie wysiłek w trakcie lektury. Mam zdecydowanie podejście proczytelnicze, choć wiem, że nie jest ono wśród tłumaczy dominujące. Częściej spotykam się z postawą – tłumacz jest obrońcą książki, bo książka nie może sama się bronić, więc tłumacz musi robić to w jej imieniu i interesie, a czytelnik ma się dostosować. Uważam, że jednak nie o to w tym wszystkim chodzi. Moim zdaniem ważniejsze jest, żeby książka przemówiła do czytelnika i żeby była czytana, to bowiem przyświeca autorowi, kiedy książkę pisze. Nie chodzi

więc o to, żeby książka piętrzyła przeszkody nie do przejścia, tylko żeby wyciągnąć rękę i pomóc czytelnikowi zrozumieć, zachęcić go, pokazać mu, być może trochę wbrew regułom sztuki przekładowej, specyfikę chińską i to, że pewne dzieła są o wiele bardziej poetyckie i o wiele bardziej fantastyczne, niż mogłoby nam się wydawać.

Jak już wspomniałam, również tytuły grzecznościowe stanowią duży problem. Wszyscy tłumacze zmagają się z dodawaniem do nazwisk *lao* i *xiao*, które oznaczają odpowiednio 'stary' i 'mały, młody'. W języku polskim nie zwracamy się do kolegów z pracy per *stary Kowalski* albo *młody Nowak*, w Chinach zaś jest to standardem. W ten sposób zaznacza się starszeństwo w grupie, ponieważ osobie starszej należy się szacunek, osoba starsza może więcej powiedzieć i na więcej sobie pozwolić. Więc informowanie, że ktoś jest *lao*, starszy i bardziej szanowany, a ktoś jest *xiao*, młodszy i dlatego powinien siedzieć cicho, odgrywa dużą rolę. Jeśli zostawimy po prostu te słowa w transkrypcji, nie pokażemy relacji między bohaterami, nie zaznaczymy hierarchii, która w Chinach jest o wiele ważniejsza niż u nas. Dlatego ja tłumaczę te terminy, używając określeń *stary* i *młody*. W dialogach, gdy rozmawiają dwie osoby i jedna z nich jest *lao*, a druga *xiao*, staram się, żeby osoba młodsza zwracała się do starszej odrobinę grzeczniej niż starsza do młodszej, żeby również w ten sposób zaznaczyć pewną podległość i podrzędność.

W tekstach współczesnych jest to jednak problem dość łatwy do rozwiązania, bo o wiele trudniejsze jest tłumaczenie dzieł literatury dawnej, gdzie każdy bohater występuje wraz z pełną tytułaturą funkcji administracyjnej, sądowej czy wojskowej. Tytuły te oczywiście nie mają polskich odpowiedników. W takiej sytuacji znów trzeba się zastanowić, czy napiszemy *gubernator*, choć to wcale nie jest gubernator, czy napiszemy *koniuszy*, choć to nie był koniuszy, tylko osoba, która na dworze cesarskim zaj-



mowała się stajniami, ale później jej funkcja ewoluowała i osoba ta zajmowała się czymś zupełnie innym.

W przypadku książek historycznych dowolność jest jednak mniejsza i pewne rzeczy trzeba albo wyjaśnić, albo robić słowniczek na końcu książki z całą terminologią, a w samej książce stosować pinyin. Czasem tak się robi, czasem jednak z kontekstu wynika, czy dana osoba na przykład jest wysokim rangą wojskowym, czy jest jakiegoś rodzaju generałem, głównodowodzącym. Wyjściem z sytuacji może też być wprowadzenie słowa ogólnego, choćby dowódcy, zamiast majora czy pułkownika. Ów zabieg sprawdza się jednak tylko wtedy, gdy bohater pojawia się epizodycznie. Jeśli jest jedną z głównych postaci, wtedy niestety musimy wymyślić, co zrobić z jego tytułem wojskowym, w jaki sposób go przetłumaczyć.

Friedrich Schleiermacher<sup>1</sup>, jeden z klasyków translatoologii, w tekście „O różnych metodach tłumaczenia” odnotował, że „albo tłumacz pozostawi, na ile to możliwe, w spokoju autora i poprowadzi ku niemu czytelnika, albo pozostawi, w miarę możliwości, w spokoju czytelnika, by poprowadzić ku niemu autora”. To podstawowy wybór tłumacza, musi bowiem zdecydować, co chce z tekstem zrobić, wskazać, w którą stronę idzie – czy idzie w stronę czytelnika, czy w stronę autora, czy ciągnie tego czytelnika za sobą z mniejszą lub większą siłą, czy jednak bierze tego autora za rękę i mówi: musisz tutaj trochę podejść i trochę zrezygnować ze swojej odrębności, twoje realia czasem trzeba uprościć, trochę zmodyfikować tak, aby odbiorca czuł się bardziej komfortowo, czytając to, co napisałeś. Domestyka-

---

<sup>1</sup> Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. O różnych metodach tłumaczenia. Fragment wykładu wygłoszonego w Królewskiej Akademii Nauk w Berlinie 24 czerwca 1813 roku*, tłum. Piotr Bukowski, „Przekładaniec” 2010, nr 21, s. 17.



cja i egzotyzacja – to dylematy zawsze obecne przy tłumaczeniu, a szczególnie z tak odległych kultur jak kultura chińska.

Zawsze wybieram egzotyzację tam, gdzie jestem w stanie zostawić nazwy potraw. Tłumaczę za pierwszym razem, na przykład *pierogi jiaozi*, a potem posługuję się już tylko chińską nazwą *jiaozi*. Tak samo w przypadku *baozi*. Przy pierwszym użyciu z wyjaśnieniem – ‘bułki z farszem gotowane na parze’, potem już bez niego. W ten sposób mam poczucie, że edukuję czytelnika, przybliżam mu nowe słowa i kiedy za jakiś czas będzie czytał kolejną powieść chińską i natknie się na *baozi*, będzie już wiedział, że to bułka z farszem robiona na parze. To też jest sposób na wzbogacanie języka polskiego. Mamy bardzo dużo zapożyczeń z obcych języków, ale z języka chińskiego jest ich niewiele, na przykład *tajfun* czy *keczup*. Co stoi na przeszkodzie temu, żebyśmy mogli swój leksykon rozszerzyć o kilka, kilkanaście czy kilkadziesiąt słów chińskich, żebyśmy wzbogacili polszczyznę?

Przytoczę teraz słowa Milana Kundery, które bardzo lubię. „Dobry przekład można poznać nie po jego płynności, lecz po tych wszystkich niecodziennych i oryginalnych wyrażeniach, które tłumacz miał odwagę zachować i obronić”<sup>2</sup>. Zazwyczaj w recenzjach, zwłaszcza osób niezajmujących się zawodowo literaturą czy krytyką przekładu, podstawowym warunkiem dobrego tłumaczenia jest fakt, że coś się dobrze, płynnie czyta. Zgadzam się z tym, książka musi się dobrze czytać, żeby chciało się ją czytać. Kalki językowe, błędy stylistyczne czy zwykłe błędy gramatyczne i interpunkcyjne nie mają prawa pojawić się w tłumaczeniu. Czym innym są niecodzienne, oryginalne wyrażenia, które tłumacz miał odwagę zachować i obronić. Jak się zachowa

---

<sup>2</sup> Milan Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. Marek Bińczyk, Warszawa 1998, s. 124.

w przypadku, gdy natrafi na nieistniejące w polszczyźnie słowo? Czy pójdzie raczej w stronę opisu pod postacią frazy na półtorej linijki? Czy może będzie umiał wymyślić jakiś neologizm? Czy rozbije skostniałą kolokację i wprowadzi bardzo nową, świeżą metaforę? Przetłumaczyłam kilka tekstów znanego pisarza Yu Hua, w którego utworach występuje bardzo dużo skojarzeń i metafor związanych z jedzeniem i z ciałem. Jako dziecko lekarzy wychował się przy szpitalu i, jak sam opisuje, uczestniczył w operacjach, amputacjach, a obcięte nogi wynosił w wiaderku przed szpital, gdzie wrzucał je do stawu. Ma więc bardzo dużo skojarzeń anatomicznych, na przykład, że „słońce zachodziło krwawo jak świńska wątroba” albo że ktoś „ma skórę białą i gładką jak słonina”. To są metafory niespotykane w języku polskim i budzące zdumienie. Ale staram się je zachowywać tam, gdzie mogę sobie na to pozwolić. Bardzo lubię metafory, które wzbogacają język polski, np. „kluseczki okrągłe i tłuste jak larwy jedwabnika”. Może larwy jedwabnika nie są czymś powszechnym w Polsce, ale myślę, że budzą skojarzenie z larwami chrabąszcza majowego. Jeśli widzimy kluseczki, które są białe i pulchniutkie jak larwy chrabąszcza, to powstaje obraz zapadający w pamięć. Uważam, że właśnie takimi metaforami wygrywa się w literaturze, wygrywa się, kiedy jesteśmy w stanie powiedzieć coś w nowy sposób, świeży, niestandardowy. Wtedy zapamiętujemy tego typu frazy i metafory, a tym samym zapamiętujemy autora.

Od pewnej bardzo dobrej i znanej tłumaczki usłyszałam kiedyś, że trzeba być wiernym oryginałowi, że należy unikać naturalizacji, że książka nie potrafi sama się obronić, więc my musimy stać się jej obrońcami. Owa tłumaczka uważała, że jeśli pewne rzeczy są bardzo nienaturalne i trudne dla polskiego czytelnika, to trudno, musi się on z wyzwaniem zmierzyć i barierę pokonać i chwala mu, jeśli zdoła to zrobić. Warto jednak odnieść się do wysokości tych barier, jeśli będą za wysokie, czytelnicy mogą

w trakcie lektury zrezygnować z ich pokonywania. Oczywiście nie chodzi o to, aby schlebiać najniższym gustom, upraszczając i spłaszczając, tworząc uniwersalną papkę, którą każdy na świecie zrozumie bez jakiegokolwiek wysiłku. Rzecz tkwi w proporcjach. Trzeba odpowiedzieć sobie na pytanie, na ile można odejść od oryginału, wiedząc, że stuprocentowa wierność nie jest możliwa. Straty w procesie przekładu są nieuniknione, tłumacz walczy o to, by były one jak najmniejsze, a jeśli są duże w jednym obszarze, to stara się je zrównoważyć w innym. Wiem, że część tłumaczy takie zabiegi kompensacyjne bardzo krytykuje i uważa za niewłaściwe. Ja również korzystam z nich stosunkowo rzadko: wyjaśniam, dopowiadam niekoniecznie dokładnie w tym miejscu, w którym dana fraza czy dany problem się pojawiają. Czasem lepiej jest wyjaśnienie przenieść pół strony niżej czy też pół strony wyżej. Tracimy zatem w tym jednym miejscu, ale w innym zyskujemy, więc *summa summarum* wychodzimy mniej więcej na zero, przekazując tak czy inaczej sens zawarty w oryginale.

Język chiński ma swoją specyfikę, na przykład częste sięganie po zaimki osobowe czy bezpośrednie zwroty do drugiej osoby. Język polski wyraża te same treści za pomocą innych środków, więc naprawdę nie ma konieczności zaśmiecania tekstu milionem zaimków, kiedy nasza fleksja pozwala nam doskonale wyrazić na przykład, kto co komu daje.

W języku chińskim o wiele częściej niż w języku polskim pojawia się strona bierna. Jeśli będziemy tłumaczyć każdą strukturę zdania chińskiego na dokładnie taką samą strukturę w języku polskim, otrzymamy bardzo dziwną polszczyznę, a tak naprawdę otrzymamy język chiński zapisywany polskimi słowami, czego nie da się czytać.

Raz miałam nieprzyjemność czytania książki przetłumaczonej w ten sposób z języka koreańskiego. Nie mogłam zrozumieć, dlaczego jest tak ciężka w odbiorze i tak źle mi się ją czyta. Po

kilkunastu stronach uświadomiłam sobie, że problemem była składnia, polskie słowa ułożono w zdania na koreańską modłę. Mimo że historia była ciekawa, tekst okazał się szalenie męczący i odstręczający. Należy więc z dużą rezerwą podchodzić do pozostawiania wiernym oryginałowi. Wierność nie może oznaczać tworzenia kalek czy budowania nieprawidłowych zdań, co przydarza się niekiedy początkującym tłumaczom.

W pracy nad przekładem, w moim odczuciu, powinna dominować funkcja poznawcza. Trzeba uczyć czytelnika, pokazywać mu nowe realia, wprowadzać go w nowy świat, w nowe zjawiska, przedmioty, otoczenie, rośliny czy zwierzęta. W przypadku roślin i zwierząt bywa to dość kłopotliwe, ponieważ wiele gatunków azjatyckich nie występuje w Polsce, na przykład moje ulubione drzewo, którego oficjalna polska nazwa to *peretkowiec*. A dawna nazwa, obecnie już rzadziej używana, brzmi *sofora*. W jednej książce wszyscy ciągle siedzieli pod peretkowcem, który rósł pośrodku wsi. Nazwa pojawiała się co rusz, a mnie, choć botanicznie poprawna, strasznie przeszkadzała. Zrobiłam wśród znajomych tłumaczy miniankię: z czym ci się kojarzy słowo *peretkowiec* (bez sprawdzania w Internecie). Najwięcej odpowiedzi wskazywało na wyraz *gronkowiec* – „to jakaś bakteria, prawda”? Oczywiście z kontekstu było wiadomo, że to jest drzewo, pod żadną bakterią mieszkańcy wsi by się nie zbierali. Po konsultacjach z redaktorką doszliśmy do wniosku, że stara nazwa *sofora* przywodzi na myśl Azję i rozłożyste drzewo o wielkich liściach. Została więc *sofora*.

Dlatego w sytuacji, kiedy jakieś słowo w języku polskim bardzo nam się nie podoba, można sięgnąć po wersję archaiczną, rzadko używaną czy regionalną.

Niekiedy regionalizm chiński udaje się oddać, sięgając po polski regionalizm, na przykład moi bohaterowie niekiedy chodzą *na pole* zamiast *na dwór*.

Mimo że zdecydowanie od adaptacji wolę egzotyzację, muszę ostrzec, że podczas stosowania tego zabiegu można przedobrzyć – dzieje się to wówczas, gdy zostawiamy terminy zapisane w transkrypcji tam, gdzie można by wprowadzić polskie ekwiwalenty. W jednej książce tłumacz stosował ciągle *lamian* zamiast *makaron*. *Lamian* to długie, proste nitki, których nie tnie się tak jak u nas do rosołu na małe kawałki. Tłumacz dla podkreślenia obcości dodatkowo słowo to pisał kursywą, a przy pierwszym użyciu zrobił do niego przypis. Na słowo to co rusz natykał się czytelnik. Według mnie można było zastąpić je polskim odpowiednikiem. Kontekst – „wciągnął długą nitkę makaronu” – wyraźnie pokazuje, że ten makaron jest długi, a nie krótki.

Jako tłumacze mamy naprawdę całkiem sporo możliwości. I to jest właśnie wspaniałe w przekładzie, który nie jest nauką, gdzie zawsze A równa się B i dany termin przekładamy zawsze w ten sam sposób. Za każdym razem musimy na nowo podejmować decyzję. Nie ma sytuacji, gdy mogę kategorycznie powiedzieć, to słowo zawsze tłumaczę w ten sposób. To zależy od kontekstu, od autora, od typu powieści, zależy od tego, czy to jest proza, czy poezja, zależy od czasu powstania tekstu, zależy od tego, czy autor pisał ironicznie, czy na serio. To wszystko sprawia, że jedno słowo, nawet w obrębie tego samego tekstu, na przestrzeni kilku stron można przetłumaczyć zupełnie inaczej. To jest piękne w tłumaczeniu literatury, że mamy taką dużą wolność i tak dużo od nas zależy. Mamy wpływ na to, w jaki sposób książka będzie odbierana przez czytelników, czy się ziryтую, wciągną, zaciekawią, czy poczują, że nauczyli się czegoś nowego. Jest to swego rodzaju wyznaczanie balansu między tym, co chcemy osiągnąć, a tym, na ile ocenimy odporność naszego czytelnika na nowe realia, nowe fakty czy przypisy. Jeśli możliwości czytelnika w odniesieniu do wspomnianej odporności oceniamy nisko, to możemy spróbować obyć się bez przypisów. Mam

w swoim dorobku takie przekłady, ale mam też takie, w których przypisów jest ponad sto. Dlatego też nie mogę powiedzieć, że jestem osobą, która zawsze robi przypisy, albo osobą, która nigdy ich nie robi. To zależy od książki, typu słownictwa, które się w niej pojawia, od typu czytelnika, do którego jest skierowana. Ponownie więc muszę przywołać „tak, ale...” Brak reguł jest tak naprawdę regułą tłumaczeń literackich. Jedno słowo w zależności od zdania, od szerszego kontekstu można przetłumaczyć na wiele różnych sposobów. Sztuczna inteligencja nie jest w stanie wyłapać tych wszystkich niuansów, w których możemy sobie pozwolić na odstępstwo od znaczenia słownikowego.

*Z sali: Czy myśli pani, że to dobry pomysł, by w książkach tłumaczonych na język polski pojawiały się jednocześnie chińskie oryginały, tak jak było choćby w przypadku „Opowiadań” Lu Xuna czy jego „Prawdziwej historii A Q”. Nie zdziwiłabym się, gdyby niektórym tłumaczom takie rozwiązanie uwłaczało. Jednak dla mnie, jako osoby, która uczy się chińskiego, jest to bardzo ciekawy i pożyteczny zabieg. Jednoczesne czytanie tłumaczenia i porównywanie go z oryginałem sprawiało mi wiele radości. Czy myśli pani, że takie rozwiązanie powinno być obecne również w dłuższych utworach?*

K.S.: W dłuższych książkach byłoby to trudne i kłopotliwe z technicznego punktu widzenia. Jeśli tłumaczenie polskie ma 300 stron, to dodanie do tego wersji chińskiej spowodowałoby, że dana książka zamieniałaby się w cegłę, którą byłoby nawet trudno wziąć do ręki. Warianty dwujęzyczne sprawdzają się przy krótkich formach, opowiadaniach czy nowelach, przy założeniu, że po tego typu serie sięgają osoby, które uczą się danego języka. Pani zatem, jako studentka sinologii, byłaby dwujęzyczną publikacją zainteresowana, ale wydawcy zazwyczaj

celują w grupę czytelników powszechnych, tj. nie studentów sinologii i nie sinologów. Z tego, co wiem, dwujęzyczną serię publikuje Wydawnictwo Akademickie Dialog, co – jak już zostało powiedziane – jest ciekawe i kształcące dla studentów, ale nie bardzo ma sens przy długich powieściach, które nie są przecież tekstem przeznaczonym do samodzielnej nauki. Zwróćmy uwagę, że w publikacji dwujęzycznej nieco „upupia się” daną książkę, skazując ją na miano lektury służącej do nauki języka, w innym świetle stawia się jej pozycję literacką. Nie czytamy wówczas tylko dla samej przyjemności czytania, tylko po to właśnie, żeby porównywać oba teksty. Nie ma w tym oczywiście nic złego, tylko jest to zupełnie inny rodzaj lektury.

*Z sali: Czy zdarzyło się pani ponownie przygotowywać swoje tłumaczenie – do wznowienia, do kolejnego wydania danej książki? A jeśli tak, to czy wiele zmian w stosunku do pierwotnej wersji musiała pani wnieść.*

K.S.: Nie miałam takiej sytuacji, ale jeśliby się zdarzyła, to na pewno zrobiłabym korektę. Ostatnio wzięłam do ręki wspomniane „Opowiadania” Lu Xuna i zauważyłam tam fragmenty, które mi się nie podobają i które dzisiaj przetłumaczyłabym zupełnie inaczej. Zauważyłam też kilka błędów dosyć upokarzających dla mnie i zastanawiam się, jak mogłam coś takiego zrobić. Nikt ich szczęśliwie nie dostrzegł, ale ja już teraz o nich wiem, więc jest mi ciężko na duszy. Gdyby nadarzyła się okazja do ponownego wydania, na pewno bym te miejsca poprawiła. Obecnie prowadzę wykłady z literatury chińskiej, w związku z tym dużo czytam i cały czas poszerzam swoją wiedzę i – mam wrażenie – łatwiej odszyfrowuję pewne aluzje. Na przykład we wstępie do „Opowiadań” są odwołania, których – co mówię ze wstydem – nie zauważyłam, pracując kilka

lat temu nad tłumaczeniem. A zatem im tłumacz starszy, tym lepszy, po prostu więcej rzeczy przeczytał, więcej rzeczy przepisał, przepracował i z każdą przeczytaną książką, z każdym wierszem, z każdym tłumaczeniem wie coraz więcej. Prawda jest też taka, że bardzo wielu tłumaczy boi się sięgać po swoje tłumaczenia, ponieważ jak tylko otworzą książkę, to od razu znajdują błąd. Swego czasu dostałam z wydawnictwa tłumaczenie, nie pamiętam teraz której książki, ucieszyłam się – to przecież szalona radość mieć w rękach efekt swojej kilkumiesięcznej pracy. Otworzyłam, spojrzałam i... znalazłam błąd. Zamknęłam tę książkę, odłożyłam na półkę i od tej pory do niej nie zaglądam. Nietrafnie przetłumaczyłam tytuł pewnego dzieła klasycznego: powinny być „Obszerne zapiski ery Taiping”, a ja, nie mam pojęcia dlaczego, napisałam „Szerokie zapiski ery Taiping”. Wiem, że ten błąd tam jest i on fizycznie mi przeszkadza i jeśli będzie wznowienie, to na pewno go poprawię. Z pewnością różnych błędów jest więcej. Trzeba zaznaczyć, że zwłaszcza młodzi tłumacze są dość bezkompromisowi i jeśli znajdą u kogoś błąd, to informują o nim cały świat. Każdy robi błędy, nawet najlepsi tłumacze. Oczywiście nie powinno pomyłek być dużo, ale każdy tłumacz je popełnia, bo był zmęczony, zdekoncentrowany, czegoś nie zauważył albo nie zrozumiał ironii. W każdym tłumaczeniu są błędy. Mam nadzieję, że w moich jest ich mniej niż więcej, ale też są. Faktu, że u kogoś znajdziemy jeden błąd, nie uważam za dyskwalifikujący dany przekład. Ale jeśli są książki przetłumaczone z błędami składniowymi, stylistycznymi, z kalkami językowymi, widocznymi na pierwszy rzut oka i to nie jest jedna kalka na rozdział, to wtedy mamy po prostu do czynienia ze złym tłumaczeniem, które zasługuje na krytykę i na powiedzenie autorowi przekładu: tym razem się nie spisałeś, zobacz, tutaj są takie błędy i lepiej by było, gdybyś więcej ich nie popełniał, bo one stawiają



twoją pracę w złym świetle. Trzeba dodać, że mamy w Polsce problem z przyjmowaniem krytyki. Ludzie z jednej strony boją się powiedzieć komuś o błędzie, sądząc, że dana osoba się obrazi i będą mieli wroga, z drugiej zaś krytykują na oślep, bardzo brutalnie i gwałtownie. Ja staram się publicznie nie krytykować, zwłaszcza młodych tłumaczy, ponieważ wiem, że to byłoby dla nich przykre i zniechęcające. Problemem jest również to, że my własnych błędów nie widzimy, ponieważ znamy nasz tekst prawie na pamięć, przestajemy widzieć skróty myślowe, lapsusy logiczne, ale gdy obca osoba bierze tekst do ręki, wyłapuje od razu wszystkie takie nieścisłości. Dlatego warto po przetłumaczeniu odłożyć tekst, idealnie na dwa–trzy miesiące, i przy ponownej lekturze z pewnością zadamy sobie w tym czy innym miejscu pytanie: „ale o co mi chodziło?”. Drugą opcją jest prośba do przyjaciół czy rodziny o przeczytanie tekstu, wówczas mama bądź kolega wyłapią, że tu coś nie gra, a tam coś źle brzmi. Pomaga także czytanie na głos, sama niekiedy to stosuję, gdy nie mogę sobie z czymś poradzić i mam wrażenie, że coś brzmi nienaturalnie. Warto wówczas mieć słuchacza, w tej roli sprawdzają się również dzieci, mi służy pomocą syn. Czytam mu fragment i pytam: „Powiedziałbyś tak?”, on odpowiada „tak” albo „nie, co to w ogóle za dziwne zdanie?”. Nie mogę zakładać, że każdy czytelnik ma nie wiadomo jakie wykształcenie, skończył sinologię lub inne studia wyższe, są przecież ludzie, którzy mają wykształcenie techniczne albo wykształcenie średnie. Nie można zakładać, że jedynie super-wykształcony czytelnik jest władny do tego, żeby zawyrokoować, czy coś jest dobrze, czy źle przetłumaczone. Ważne jest dbanie o to, żeby nasz przekład dobrze brzmiał, bo choć żaden Polak nie powie, że kluseczki przypominały larwy jedwabnika, jest to jednak fraza poprawna pod względem językowym. Owa poprawność wbrew pozorom stanowi o wiele większy problem

niż niedostateczna znajomość języka chińskiego. Niewystarczająca znajomość języka polskiego jest o wiele bardziej dotkliwa i o wiele bardziej rzucająca się w oczy.

*Z sali: Chciałabym zadać pytanie dotyczące nie błędów tłumacza, a błędów autora. Czy zdarzyło się pani natrafić na błędy występujące w oryginale? A jeżeli tak, to w jaki sposób podeszła pani do nich. Czy błędy te były przenoszone do przekładu, poprawiane, uwypuklane (na przykład za pomocą przypisu)?*

K.S.: Tak, raz znalazłam w powieści dwa błędy – niepoprawne znaki – i byłam szalenie z siebie dumna. Jeśli napotykam błędy rzeczowe, staram się nawiązać kontakt z autorem i spytać, czy popełnił je specjalnie, czy to zwykła pomyłka. Do tej pory na wszystkie tego typu moje pytania padała podobna odpowiedź: „ojej, pomyliłem się, to rzeczywiście inna data, inne nazwisko...”. Czuję się wówczas uprawomocniona do tego, by daną nieścisłość skorygować. Kontakt z autorem jest więc naprawdę bardzo cenny i bardzo pomocny, chociaż zdarzają się autorzy, którzy nie chcą pomagać albo nie są w stanie pomóc, co dotyczy na przykład wspaniałej książki „Deszcz”, której autorem jest Ng Kim Chew, malezyjski pisarz chińskiego pochodzenia. Wkleja on w swoje opowiadania relacje historyczne z masakr dokonywanych przez Japończyków na ludności chińskiej w Malezji. Pojawia się w nich bardzo dużo nazw malezyjskich miejscowości. Zapis, którego Chińczycy malezyjscy używają w Malezji, nie jest transkrypcją pinyin. Wykonałam olbrzymią pracę, szukając wszędzie oryginalnych nazw tych miejscowości, ponieważ ze znaków nie byłam w stanie zrekonstruować zapisu malezyjskiego. Przez znajomych nawiązałam kontakt z Chińczykami z Malezji, dotarłam do różnych książek i nic. Na dodatek często nie były to nazwy wsi, tylko przysiółków, kolonii, osad, któ-

rych nie odbudowano po spaleniu przez Japończyków. Miałam więc listę miejscowości, których nie byłam w stanie rozszyfrować. W końcu napisałam do autora, bardzo grzecznie, *Laoshi*, czyli ‘nauczycielu’; bo w ten sposób zawsze zwracam się do autorów (nauczyciel oznacza osobę, która jest starsza, mądrzejsza, która może nas czegoś nauczyć, choć niekoniecznie oczywiście wykonuje zawód nauczyciela); „pomóż mi, proszę, tych nazw nie jestem w stanie zrekonstruować, te mam, te mam, te mam, ale tych ośmiu czy dziesięciu po prostu nie jestem w stanie znaleźć”. Autor odpowiada: „dobrze, sprawdzę”. Zamilkł na kilka dni, po czym przyznaje: „nie wiem, ja też mam problem z tymi znakami, napisz w pinyinie”. Tak też zrobiłam, choć to niezbyt dobrze wygląda, widoczna jest niekonsekwencja – z jednej strony pinyin, z drugiej – zapis zrobiony według zupełnie innych zasad. Ale skoro autor tak doradził, nie miałam wyjścia.

*Z sali: Ciekawi mnie, jak wyglądały początki pani pracy i czy ma pani jeszcze jakieś wskazówki dla tych, którzy dopiero chcą zacząć przygodę z tłumaczeniem?*

K.S.: Wskazówki mogłabym podzielić na dwie kategorie. Pierwsza to – w jaki sposób nawiązać kontakt z wydawnictwem, przekonać redaktora, że jestem osobą potrafiącą dobrze przetłumaczyć. Druga – jak można pracować nad swoimi umiejętnościami i jak pracować nad swoim warsztatem. Zacznę od tej drugiej grupy. Należy przede wszystkim dużo czytać dzieł literatury polskiej, nie tłumaczonej, nie japońskiej, nie amerykańskiej, tylko polskiej, w dodatku różnej – starszej, nowszej, współczesnej, eksperymentalnej. Dobrze jest przeczytać „Chłopów”, „Nad Niemnem”, powieści Twardocha, a także coś bardzo współczesnego. Ważna jest też umiejętność pisania po polsku w najróżniejszych rejestrach – od języka bardzo literackiego do

języka potocznego, gwarowego z naleciałościami dialektalnymi. Trzeba zadać sobie pytanie, czy będziemy potrafili na przykład oddać to, że ktoś mówi niepoprawnie, robi błędy, używa niepoprawnej gramatyki albo niepoprawnych słów. Zatem niezbędną jest praca nad sobą. Oczywiście istotna jest znajomość chińskiego, choć uważam, że znajomość języka ojczystego jest ważniejsza, w tym umiejętność poprawnego pisania w języku polskim. To się może wydawać proste, ale z zajęć ze studentami wiem, że jednak nie jest. Brakuje obecnie w liceum pisania dłuższych form i młodzi ludzie nie potrafią poprawnie pisać. Na piętnaście, dwadzieścia osób w grupie teksty maksymalnie dwóch osób są na dobrym poziomie. Wszystkie inne wymagają jeszcze dużego nakładu pracy studenta. Zatem czytać, czytać i czytać najróżniejsze rzeczy oraz pisać. Dużą rolę odgrywa bogate słownictwo, które pozwoli odzwierciedlać wszystkie sfery życia. Literatura chińska wbrew pozorom jest literaturą wiejską i bez przerwy spotykam się ze słowami dotyczącymi uprawy pola, narzędzi rolniczych. Trzeba wiedzieć, co to jest cep i trzeba wiedzieć, że na przykład cep składa się z dwóch części – bijaka i dzierzaka, a to nie jest powszechną wiedzą wśród młodych ludzi. Co to jest wialnia? W jaki sposób uprawia się pola? Jak się orze, jak się bronuje? Takie realia występują bardzo często w literaturze chińskiej, nawet współczesnej, ponieważ część akcji zazwyczaj dzieje się na wsi. Ostatnio tłumaczyłam tekst, na potrzeby którego musiałam poznać proces kastrowania byków, choć wolałabym nie zdobywać tych informacji. Tłumacz powinien posiadać wiedzę z najróżniejszych dziedzin i umiejętność jej szukania, docierania do sprawdzonych źródeł, sięgania do artykułów naukowych, do książek. To jest więc kolejna umiejętność, którą sami możemy rozwijać.

Druga sprawa – w jaki sposób zacząć i przekonać kogoś, że choć jestem młodym tłumaczem czy młodą tłumaczką, to jest we

mnie potencjał i warto dać mi szansę. Nie ukrywam – to bardzo trudne. Ja przez ponad dwa lata bezskutecznie zwracałam się do różnych oficyn, by przekonać kogoś do wydania książki „Chiny w dziesięciu słowach”. Dopiero Wydawnictwo Akademickie Dialog uznało, że to dobry pomysł i zdecydowało się dać mi szansę. Dobrze jest mieć jakąś publikację, tłumaczenie, niekoniecznie książki, ale jakiegoś opowiadania albo artykułu. Nawet jeśli sami zakładamy bloga i tam tłumaczymy fragmenty dzieł literatury chińskiej, to w ten sposób tworzymy swoje portfolio, które możemy komuś pokazać i które ktoś może ocenić – czy umiemy posługiwać się językiem polskim i potrafimy tłumaczyć, czy właściwie oceniamy swój potencjał, a może tylko nam się tak wydaje. Można też próbować w inny sposób – wybrać sobie jakąś książkę, która nas zachwyca, przetłumaczyć jej fragment (od trzech do pięciu stron), przygotować streszczenie całej książki, nie dłuższe niż dwie–trzy strony i wysłać. Nie spodziewajmy się, że następnego dnia znajdziemy pięć entuzjastycznych odpowiedzi w skrzynce: „Tak, świetnie, doskonale, zapraszamy, oto umowa”. Raczej trzeba się nastawić, że jeśli wyślemy dwadzieścia–trzydzieści e-maili, to odpowie jedna osoba, a może nikt. Redaktorzy są zasypywani różnymi wiadomościami i propozycjami. Literatura chińska też nie jest specjalnie popularna wśród wydawnictw i nie sprzedaje się w szalonych nakładach. Wydawcy podchodzą dosyć sceptycznie – to po pierwsze, a po drugie – nawet jeśli decydują się na wydanie czegoś z języka chińskiego, to (niestety wciąż się to zdarza, choć coraz rzadziej) mają swoich sprawdzonych tłumaczy z języka angielskiego i im to zlecają. W ten sposób wiedzą, że dostaną książkę, która będzie dobrze przetłumaczona, a w dodatku szybciej. Ja tłumaczę wolniej z chińskiego niż z angielskiego. Ze względu na inne obowiązki nie jestem w stanie codziennie pracować nad tłumaczeniem po osiem godzin dziennie. Od czasu do czasu robię recenzje wydawnicze dla Znak,

kiedy ten zastanawia się nad jakimiś pozycjami z literatury chińskiej. Kiedyś dotyczyło to książki jednego z najpopularniejszych autorów chińskich thrillerów. Przeczytałam tę książkę, a właściwie zmęczyłam, gdyż po prostu była za długa. Napisałam recenzję w stylu: „nie jest źle, ale szafu też nie ma, ciekawe jest to, ale mankamentem jest tamto”. Zazwyczaj wydawnictwa proszą dwie osoby o ocenę, zanim się zdecydują na wydanie jakiejś książki. W tym przypadku chyba druga recenzja również nie była entuzjastyczna, ponieważ ta książka nie ukazała się w Polsce, nie była przetłumaczona ani za pośrednictwem języka angielskiego, ani bezpośrednio z chińskiego. Podsumowując, trzeba być po prostu wytrwałym. Jeśli komuś bardzo na tym zależy, to powinien próbować nawiązać kontakt z redakcją jakiegoś czasopisma, wysłać w kilka miejsc swój przekład. A jeśli to nie przyniesie skutku, założyć bloga, na którym tłumaczyć będzie fragmenty tekstów, najlepiej jednak nieobjętych prawem autorskim, żeby potem nie zwrócono nam uwagi, że przekładamy bez pozwolenia. Prawa autorskie w Chinach obowiązują siedemdziesiąt lat, więc można znaleźć dużo utworów z lat 30.–40. XX wieku. Można wybrać jakąś książkę, przygotować streszczenie i wysłać razem z próbką. Należy jednak liczyć się również z tym, że książka się spodoba, ale nie spodobamy się my jako tłumacze i wydawca może zlecić przekład komuś innemu. Uważane jest to w środowisku za niezbyt eleganckie, ale trzeba też zrozumieć wydawcę: świetna książka, jednak próbka tłumaczenia do mnie nie przemawia, lepiej zatem, by tej pracy podjął się ktoś sprawdzony.

Wejście w tłumaczenia literackie nie jest proste. To trochę paradoksalne, bo należy zaznaczyć, że to zajęcie żmudne i nie jakoś wyjątkowo dobrze płatne, rzekłabym wręcz, że raczej średnio. Wynagrodzenia w innych branżach, czy nawet w tłumaczeniach użytkowych, są dużo wyższe. Dlatego nie polecam tego zajęcia osobom, które chcą szybko i łatwo zarobić.

Z sali: *Moje pytanie dotyczy tego, czy przed przystąpieniem do tłumaczenia zawsze czyta pani cały tekst.*

K.S.: Jeśli dostanę jakąś książkę, o której wiem, że jest dobra, czytam początek. Jeśli bardzo mi się podoba, to specjalnie nie czytam do końca, żeby nie psuć sobie przyjemności. To też motywuje mnie do szybszego tłumaczenia, bo jestem ciekawa, co będzie dalej. Jeśli znam całą książkę, to wtedy bardziej się męczę. Nie jest to podejście, które byłoby specjalnie pochwalane, powinno się rzeczywiście czytać książki w całości, ponieważ może się okazać, że zakończenie jest straszne i w ogóle nam nie odpowiada i nie chcemy tego tłumaczyć. Ja mam jednak ten komfort, że wiem, iż utwory, które dostają do tłumaczenia, są dobre i na pewno nie będę się wstydzić, ani żałować. Co najwyżej będę żałować, że jest o wiele trudniej, niż myślałam na początku.

Z sali: *Jakie książki obecnie pani tłumaczy? Co nowego ukaże się w najbliższym czasie?*

K.S.: Tłumaczę „Złote czasy” Wang Xiaobo, które przysparzają mi mnóstwo problemów. Na przykład bardzo często powraca pewne słowo, co do którego wciąż się zastanawiam, jak je przetłumaczyć. To określenie głównej bohaterki, nazywanej przez innych *poxie*, co oznacza ‘schodzone buty’, czyli ‘k...’ W wersji roboczej mam sformułowanie *przechodzony towar*, moim zdaniem adekwatne, ale trochę za długie i wciąż się waham. Nie chcę używać wulgaryzmu, bo w oryginale jest eufemizm. „Złote czasy” to świetna lektura, autor pisze w sposób ironiczny, niestandardowy. W dalszej kolejności będzie Can Xue lub Su Tong „Cykl o klonowej wiosce”. To kilka opowiadań, plus nowela i powieść „Ryż”. W Polsce znamy tego autora z pozycji „Zawieście czerwone latarnie”. Jeśli chodzi o Can Xue, to my-

ślę o „Ulicy pięciu smaków” albo „Ulicy żółtego błota”. To są raczej starsze książki, ale wydaje mi się, biorąc pod uwagę, że Can Xue praktycznie nie istnieje na polskim rynku poza dwoma krótkimi opowiadaniem, iż zaczynanie od tych najnowszych pozycji, które już są bardzo awangardowe i bardzo trudne, byłoby nie najlepszym wyborem.

*Z sali: Która z przetłumaczonych przez panią książek spotkała się z szerszym odbiorem, z przychylnością wśród czytelników?*

K.S.: „Chiny w dziesięciu słowach”, czyli pierwsza książka, którą przetłumaczyłam z chińskiego. To świetny tekst, napisany bardzo żywym językiem, bardzo przystępnym. Znajdują się w niej eseje z życia i można sporo dowiedzieć się o Chinach. Skorzystają nawet osoby, które Chiny znają czy studiują sinologię. Druga książka, która teraz mocniej rezonuje, to „Czteroksiąg” Yan Lianke. Jest to książka dosyć trudna, o wielu warstwach, hermetyczna, zbudowana w specyficzny sposób, z przeplatającym się biblijno-potocznym językiem. Jestem nawet trochę zaskoczona, że pojawiło się tak dużo recenzji, pisały o niej nawet blogerki książkowe i instagramerki.

*Z sali: Czy zdarzyło się pani tłumaczyć filmy z języka chińskiego?*

K.S.: Nie, nie zdarzyło się, nigdy nie dostałam takiej propozycji. Raz tłumaczyłam scenariusz, ale potem tego filmu nie nakręcono, z czego się cieszę, ponieważ był straszny – łzawa polsko-chińska historia miłosna. Wracając do pytania, nie dostałam takiej propozycji, ale gdybym nawet dostała, nie wiem, czybym się odważyła. Nie mam w tej dziedzinie doświadczenia, a tłu-



maczenie audiowizualne to jednak zupełnie coś innego, trzeba mieć umiejętności, których nie posiadam.

Jeśli nie ma więcej pytań, to chciałabym podziękować za możliwość wzięcia udziału w festiwalu i szansę przekazania młodym adeptom sztuki przekładowej kilku słów od siebie.

OLGA KUPCOWA

## **„Obce” poprzez „swoje”, „swoje” poprzez „obce”: tourné Mei Lanfanga po Związku Radzieckim w 1935 roku**

**Olga Kupcowa:** doktor nauk filologicznych, historyk teatru i literatury, docent w Katedrze Krytyki Literacko-Artystycznej i Publicystyki na Wydziale Dziennikarstwa Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego im. Michaiła Wasiljewicza Łomonosowa oraz docent w Katedrze Estetyki, Historii i Teorii Kultury Wszechrosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Kineematografii im. Siergieja Apolinarijewicza Gierasimowa, starszy pracownik naukowy Wydziału Sztuk Scenicznych Państwowego Instytutu Wiedzy o Sztuce.

We współczesnych badaniach historycznych i teatralnych powszechnie uznaje się rezonującą rolę występów gościnnych po ZSRR (Moskwa i Leningrad) wiosną 1935 roku trupy pekińskiej pod kierownictwem aktora Mei Lanfanga. Wpływ tradycyjnego teatru chińskiego na twórczość Gordona Craiga, Erwina Piscatora, Bertolta Brechta, Wsiewołoda Meyerholda, Siergieja Eisensteina jest bezsporny dla historyków teatru i kina XX wieku<sup>1</sup>.

Mei Lanfang, wielki aktor chiński, odtwórca ról kobiecych (emploi „wojowniczk”) w operze pekińskiej, przyjeżdżał do Związku Radzieckiego trzykrotnie (1935, 1952 i 1957), ale tyl-

---

<sup>1</sup> Zob. *Mei Lanfang: mistrz opery pekińskiej*, red. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2005.

ko raz, w 1935 roku, ze swoją trupą w ramach występów gościnnych. Później, w 1952 roku, Mei Lanfang przebywał w Moskwie i Leningradzie w drodze na wiedeński Kongres Narodów w Obronie Pokoju i zagrał dla artystów na scenie Domu Aktora (Moskwa) fragmenty spektakli, w szczególności z „Odurzenia Yang-Guifei”. Podczas swojej ostatniej wizyty, w grudniu 1957 roku, Mei Lanfang nie występował już z przedstawieniami, raz tylko, na spotkaniu z publicznością w Leningradzie, zaśpiewał arię ze wspomnianego „Odurzenia Yang-Guifei”.

Tournée trupy chińskiej (wśród dwudziestu czterech osób było dwunastu artystów, profesor Uniwersytetu Pekinńskiego Yu Shangyuan i profesor Chang Peng-chun, czterech muzyków, projektanci kostiumów i inni asystenci) trwało nieco ponad miesiąc (od 11 marca do 15 kwietnia) i obejmowało wizytę w dwóch miastach, Moskwie i Leningradzie, z pokazem w każdym z nich siedmiu sztuk (z uwzględnieniem pokazów publicznych) oraz z finałowym przedstawieniem na scenie Państwowego Teatru Akademickiego Bolszoi (13 kwietnia) po powrocie trupy z Leningradu do Moskwy<sup>2</sup>.

Tournée zostało zorganizowane przez Wszechzwiązkowe Towarzystwo Łączności Kulturalnej z Zagranicą (ros. Всесоюзное общество культурной связи с заграницей – ВОКС, dalej jako WOKS). Do jego przygotowania powołano komitet, w skład którego wchodził przewodniczący WOKS-u Aleksandr Arosiew i ambasador Chin w ZSRR Yan Huiqing, a także reżyserzy teatralni i filmowi, pisarze i aktorzy. W Moskwie członkami komitetu zostali Konstantin Stanisławski, Władimir Niemirowicz-Danczenko, Wsiewołod Meyerhold, Aleksandr Tairow,

---

<sup>2</sup> Libretto ostatniego spektaklu teatru chińskiego pod kierownictwem Mei Lanfanga w Państwowym Teatrze Akademickim Bolszoi z 13 kwietnia 1935 roku.

Siergiej Eisenstein, Siergiej Tretiakow<sup>3</sup>. W Leningradzie – Boris Suszkiewicz, Nikołaj Monachow, Nikołaj Tichonow i Leonid Trauberg.

W repertuarze występów gościnnych, jak już wspomniano, znalazło się siedem sztuk: „Podejrzany but” (fragment sztuki „Dziewczyna bohaterka”) (Mei Lanfang jako Ying-Chun, żona Sui-Zheng-Gui), „Fei Cheng-O i Generał Tygrys” (Mei Lanfang jako Fei Cheng-O, dama dworu), „Zemsta rybaka” (Mei Lanfang jako Gui-Ying, córka starego rybaka Xiao-Enga), „Pozorne szaleństwo” (Mei Lanfang jako córka premiera Zhao-Gao), „Tęczowa przełęcz” (Mei Lanfang jako Sin-Tung-Fan, żona generała z „Tęczowej przełęcz”) Sin-Wen-Li), „Pijana piękność” („Odurzenie Yang-Guifei”) (Mei Lanfang jako Yang-Guifei) oraz „Duch małpy”. Obok sztuk w repertuarze było ponadto sześć tańców: taniec z mieczem (ze sztuki „Dziewczyna bohaterka”), taniec z fletami i piórami bażanta (ze sztuki „Si-Shi”) (Si-Shi – Mei Lanfang), taniec z rękawami (ze sztuki „Ofiara dla Ma-Gu”), taniec z włócznią (ze sztuki „Mu-Lan w wojsku”), taniec ze sztuki „Miłość zakonnicy”, a także taniec ze sztuki „Zwycięstwo Liang Hongyu nad najeźdźcami”.

W sumie, zgodnie z danymi WOKS-u, występy trupy chińskiej w moskiewskim Music Hallu obejrzało 12 000 widzów, a w Wyborgskim Domu Kultury w Leningradzie – 15 000 widzów (według innych źródeł 16 000)<sup>4</sup>.

Pobyty trupy w ZSRR był niemal codziennie relacjonowany przez centralne gazety, został też podsumowany w specjali-

---

<sup>3</sup> b.a., *Wizyta chińskiego teatru Mei Lanfanga*, „Raboczaja Moskwa”, 11.03.1935.

<sup>4</sup> D.T., *16 000 widzów na występach gościnnych Mei Lanfanga*, „Krasnaja Gazieta”, edycja wieczorna, 9.04.1935.

stycznych publikacjach literackich i teatralnych<sup>5</sup>, co umożliwiła opracowanie szczegółowej kroniki występów.

Przyjazd zaplanowano tak, aby w każdym z dwóch miast chińscy aktorzy (a przede wszystkim sam Mei Lanfang) mieli około tygodnia na poznanie teatru sowieckiego, spotkania z artystami i widzami. Zakładano więc, że nie tylko mieszkańcy ZSRR zobaczą chińską sztukę teatralną, lecz także chińscy aktorzy otrzymają „lekcje” od teatru radzieckiego i zapoznają się z życiem zwykłych ludzi.

Tournée stało się wielkim wydarzeniem w teatralnym życiu Moskwy i Leningradu, paradoksalnie jednocząc w jednomyślnym podziwie różnych działaczy teatru, kina, literatury i sztuki.

Organizacja tournée rozpoczęła się sześć miesięcy przed przybyciem gości. Już w grudniu 1934 roku w prasie radzieckiej pojawiły się informacje o zbliżającej się wizycie chińskiego teatru pod przewodnictwem Mei Lanfanga<sup>6</sup>. Siódmego lutego ukazała się rozmowa telegraficzna z korespondentem „Prawdy” w Szanghaju na temat teatru Mei Lanfanga<sup>7</sup>, po której w centralnej prasie zaczęły się pojawiać krótkie ogłoszenia o przyszłych występach gościnnych; 19 lutego ten sam korespondent poinformował, że w Szanghaju pożegnali trupę<sup>8</sup>. Do Władypo-

<sup>5</sup> Boris Wasiliew, *Chiński teatr klasyczny. Na występach Mei Lanfanga*, „Raboczij i Teatr”, kwiecień 1935, nr 8, s. 5–7; W. Rudman, *Muzyka teatru chińskiego*, „Raboczij i teatr”, kwiecień 1935, nr 8, s. 8–9; I. Lewin, *Współczesny teatr chiński*, „Sowietskij Teatr”, 1935, nr 5–6, s. 23; Boris Wasiliew, *Sztuka z Sadu Grusz (chiński teatr klasyczny)*, „Zwieszda”, 1936, nr 6; W. Czarski, *Mei Lanfang*, „Krasnaja now”, 1935, nr 6, s. 222–226.

<sup>6</sup> *Zaprosiny teatru chińskiego*, „Sowietskoje Iskusstwo”, 17.12.1934, nr 58 (224), s. 3.

<sup>7</sup> Gartman, *Do ZSRR przyjeżdża artysta chiński Mei Lanfang* (telegraficznie od korespondenta „Prawdy” w Szanghaju), „Prawda”, 7.02.1935.

<sup>8</sup> Gartman, *Pożegnanie Mei Lanfanga w Szanghaju* (telegraficznie od korespondenta „Prawdy” w Szanghaju), „Prawda”, 20.02.1935.

stoku przybyła ona 28 lutego, kończąc dziesięciodniową podróż morską radzieckim parowcem „Siewier”<sup>9</sup>.

W przededniu występów gościnnych w prasie ukazały się artykuły edukacyjne skierowane do szerokiej publiczności autorstwa: profesora Chang Peng-chuna (który, jak już wspomniano, towarzyszył pekińskiej trupie<sup>10</sup>), Siergieja Eisensteina (który jeszcze nie widział, ale dużo słyszał o Mei Lanfangu, w szczególności od Charliego Chaplina<sup>11</sup>), krytyka teatralnego Isaaka Krutiego<sup>12</sup>, leningradzkiego sinologa, profesora Instytutu Orientalistyki Akademii Nauk Borisa Wasiliewa<sup>13</sup>, a także pisarza, dramaturga i tłumacza Siergieja Tretiakowa (autora sztuki „Krzyccie, Chiny!”), który wówczas już dobrze znał teatr chiński ze względu na swoje wielokrotne pobyty w Państwie Środka<sup>14</sup>. Artykuł o przybyciu trupy Mei Lanfanga pojawił się nawet

---

<sup>9</sup> *Wybitny artysta chiński Mei Lanfang we Władywostoku*, „Krasnoje Znamia” (Władywostok), 1.03.1935.

<sup>10</sup> Chang Peng-chun, *Mei Lanfang. Do występów gościnnych w Moskwie*, „Sowieckie Iskusstwo”, 11.03.1935, nr 12 (238), s. 3.

<sup>11</sup> Siergiej Eisenstein, *Teatr Mei Lanfanga*, „Komsomolskaja Prawda”, nr 58, 11.03.1935, s. 2. Pełniejsza wersja artykułu pod innym tytułem – *Czarodziejowi z Sadu Grusz*, zob. Eisenstein, *Dzieła wybrane*, t. 5, Moskwa 1968, s. 311–324.

<sup>12</sup> Isaak Kruti, *Sztuka aktora chińskiego*, „Teatralnaja Dekada”, 11.03.1935, nr 8, s. 11.

<sup>13</sup> Boris Wasiliew, *Mei Lanfang i teatr chiński*, „Izwestija”, 12.03.1935, s. 4.

<sup>14</sup> Siergiej Tretiakow, *Mei Lanfang naszym gościem*, „Prawda”, 12.03.1935, s. 4. Tretiakow w swoim wystąpieniu w WOKS-ie 14 kwietnia 1935 roku dzielił się następującymi słowami: „Widziałem wszystkie jego [Mei Lanfanga] spektakle z wyjątkiem jednego i muszę powiedzieć, że za każdym razem odczuwałem coraz większą przyjemność. Im głębiej wchodzisz w obrazowy język tego teatru, tym bardziej staje się on przezroczysty, zrozumiały i niezwykle realny”, *Żywe impulsy sztuki* [Transkrypcja dyskusji na temat występów gościnnych teatru Mei Lanfanga

w gazecie kijowskiej, chociaż występów w tym mieście nie planowano<sup>15</sup>. Trupa pekińska wraz z WOKS-em przygotowała kilka broszur o tradycyjnym teatrze chińskim w ogóle i o repertuarze tournée w szczególności (w języku angielskim i rosyjskim)<sup>16</sup>.

O godzinie 7.45 12 marca Mei Lanfang i pozostali członkowie trupy przybyli ekspresem z Dalekiego Wschodu do Moskwy. Od miasta Aleksandrow, tj. na odcinku ok. 100 km, towarzyszyli im Tretiakow i urzędnik ambasady radzieckiej w Chinach. Przybycie i powitanie na Dworcu Północnym utrwaliła „Sojuzkinochronika”. Wieczorem w hotelu „Metropol” odbyło się spotkanie chińskich artystów z prasą<sup>17</sup>.

Zapoznanie radzieckich działaczy sztuki z Mei Lanfangiem rozpoczęło się podczas uroczystego przyjęcia (pokazy filmów i bankiet) w WOKS-ie (14 marca). Na spotkaniu była obecna

---

w ZSRR, kwiecień 1935], publikacja i przedmowa Larsa Kleberga, „Iskustwo Kino”, 1992, nr 1, s. 132.

<sup>15</sup> B. Mart, *Wychowankowie Sadu Grusz*, „Proletarij”, 12.03.1935. Później na podstawie wrażeń z tournée w kijowskiej gazecie „Proletarij” ukazał się jeszcze jeden artykuł: Ilia Baczelis, *W przybytku Sadu Grusz*, „Proletarij”, 28.03.1935, s. 3.

<sup>16</sup> *Mei-Lan-fang and the Chinese theatre. On the occasional of his appearance in the USSR*. Moscow–Leningrad. *The Allunion Society for cultural relations with foreign countries*, 1935; *Mei-Lan-fang and Chinese drama*. N.B. 1935; *Mei Lanfang i teatr chiński. Do występów gościnnych w ZSRR*, Moskwa–Leningrad 1935; *Tournée teatru chińskiego pod kierownictwem znanego reżysera i artysty Mei Lanfanga*, Moskwa–Leningrad 1935.

<sup>17</sup> *Przybycie Mei Lanfanga*, „Wieczerniaja Moskwa”, 13.03.1935, nr 59, s. 1; *Mei Lanfang w Moskwie*, „Prawda”, 14.03.1935, nr 72 (6318), s. 6; *Mei Lanfang w Moskwie*, „Za industrializacyju”, 14.03.1935; *Teatr chiński w Moskwie*, „Za Kommunistyczeskoe Proswieszczenije”, 14.03.1935; *Spotkanie dwóch kultur. Mei Lanfang o podróży do ZSRR*, „Trud”, 14.03.1935; *Mei Lanfang w Moskwie*, „Komsomolskaja Prawda”, 14.03.1935; *Mei Lanfang. Moje powitanie*, „Izwestija WCIK” [Wszzechrosyjskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego], 14.03.1935, nr 363 (5616).

chińska aktorka filmowa Butterfly Wu oraz radzieccy działacze teatralni i filmowi: Boris Szumiacki, Aleksandr Tairow, Siergiej Eisenstein, Siergiej Tretiakow. Gościom pokazano film „Czapajew” oraz film dokumentalny o przybyciu trupy chińskiej do Moskwy, nakręcony dwa dni wcześniej przez „Sojuzkinochronikę” pod kierownictwem Eisensteina. Tego wieczoru doszło też do pierwszego osobistego spotkania tego reżysera z Mei Lanfangiem.

Pięć dni później, 19 marca, w ambasadzie chińskiej zorganizowano przyjęcie na cześć Mei Lanfanga, podczas którego artyści chińscy zaprezentowali dwie krótkie sztuki zatytułowane „Duch małpy” oraz „Fei Cheng-O i Generał Tygrys”.

Kolejnego dnia w klubie pracowników teatru odbyło się spotkanie z Mei Lanfangiem, które obejmowało wykład o teatrze chińskim oraz pokaz fragmentów spektakli z udziałem aktora. Raportowi profesora Changa o tradycyjnym teatrze chińskim, w tłumaczeniu na język rosyjski odczytanym przez Nikołaja Ochłopkowa, towarzyszyły ilustracje: piosenki oraz pokaz technik akrobatycznych i ruchów umownych (w szczególności zapamiętanej przez wszystkich „jazdy konnej”)<sup>18</sup>. Krytyk Michaił Lewidow pisał, że podczas tego wykładu-pokazu doświadczył pewnej nieśmiałości i ogromnego zainteresowania: „Pojawia się zainteresowanie – bo czujesz, że tu otwierają się przed nami zupełnie nowe zasady sztuki; oraz nieśmiałość – bo rozumiesz, że nasze zwykłe metody ocen estetycznych są tutaj nieprzydatne”<sup>19</sup>. Wśród obecnych na spotkaniu gazety wymieniały Wsiewołoda Meyerholda, Iwana Moskwina, Sołomona

---

<sup>18</sup> S.T. [Siergiej Tretiakow], *Mistrzowie od mistrzów*, „Prawda”, 22.03.1935.

<sup>19</sup> Michaił Lewidow, *Przedmowa. Mei Lanfang w klubie mistrzów sztuki*, „Wieczernia Moskwa”, 22.03.1935.



Michoelsa, Warwarę Massalitinową, Jewsieja Lubimowa-Łańskiego, Iwana Biersieniewa, Siergieja Eisensteina, Wieniamina Zuskina, Jurija Zawadzkiego, Nikołaja Chmielowa, Cecylię Mansurową oraz innych.

Dwudziestego drugiego marca zorganizowano pokaz publiczny, na którym wybranej, przygotowanej publiczności, składającej się z działaczy sztuki, przedstawiono „Podejrzany but”, „Fei Cheng-O i Generała Tygrysa”, taniec mieczy ze sztuki „Dziewczyna bohaterka”. I dopiero od 23 marca rozpoczęły się codzienne (trwające do 28 marca) występy przeznaczone dla szerokiej publiczności. Grafik pekińskiego teatru w czasie tournée był bardzo napięty. Oprócz prezentowania własnych przedstawień podczas pobytu w Moskwie chińscy aktorzy oglądali spektakle w Teatrze Bolszój, Teatrze im. Meyerholda, Moskiewskim Teatrze Kameralnym, Teatrze im. Jewgenija Wachtangowa, Teatrze Jurija Zawadzkiego, na deskach MChAT-u (w przerwie sztuki „Wiśniowy sad” publiczność na stojąco oklaskiwała Mei Lanfanga), Music-hallu itd. Mei Lanfang odwiedził też wystawę „Artyści teatru radzieckiego w ciągu 17 lat” w Muzeum Historycznym (przewodnikiem był krytyk sztuki Abram Efros).

Wieczorem 29 marca, po obejrzeniu baletu „Jezioro łabędzie” w Państwowym Akademickim Teatrze Bolszój, na zaproszenie Eisensteina Mei Lanfang ze wszystkimi uczestnikami spektaklu „Tęczowa przełęcz” przybył do studia „Mosfilm” w celu nakręcenia filmu dźwiękowego o trupie. Zdjęcia trwały ponad pięć godzin i zakończyły się już po północy<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Mei Lanfang, *Mój szacunek jest bezgraniczny*, [w:] *Eisenstein we wspomnieniach ludzi współczesnych*, Moskwa 1974, s. 258–261.

Następnego dnia, 30 marca, Mei Lanfang odwiedził Konstantina Stanisławskiego w jego domu. Po rozmowie pozostał na próbie aktorów studia muzycznego opery „Cyrulik sewilski”<sup>21</sup>.

Ostatniego dnia marca trupa Mei Lanfanga przybyła do Leningradu. Schemat przyjęcia był podobny jak w Moskwie. Przed przybyciem artystów chińskich oddział leningradzki WOKS-u wydał broszurę z artykułami Arosiewa „Witamy wielkiego artystę”, Wasiliewa „Mei Lanfang wielkim mistrzem sceny chińskiej”, Eisensteina „Czarodziejowi z Sadu Grusz”, Tretiakowa „Pół miliarda widzów”<sup>22</sup>. W gazetach leningradzkich w celu przygotowania widzów do spektakli tradycyjnego teatru chińskiego opublikowano wiele artykułów wyjaśniających<sup>23</sup>.

Podobnie jak w Moskwie, również w Leningradzie (na Dworcu Oktiabrskim) na artystów pekińskich czekało uroczyste powitanie. Wieczorem 2 kwietnia w hotelu „Jewropiejskaja” Mei Lanfang występował przed pisarzami (Nikołajem Tichonowem, Olgą Forsz, Aleksiejem Tołstojem, Konstantinem Fiedinem), uczonymi orientalistami (akademikiem Fiodorem Szczerbat-

---

<sup>21</sup> Mei Lanfang, *Pamięci Stanisławskiego*, „Teatr”, 1953, nr 9, s. 164–165; Irina Winogradska, *Życie i twórczość K.S. Stanisławskiego. Kronika: w 4 tomach: 1863–1938*, edycja druga, uzupełniona, sprecyzowana i poprawiona, Moskiewski Teatr Artystyczny, 2003, t. 4: 1928–1938, s. 321–322.

<sup>22</sup> *Mei Lanfang i teatr chiński. Do występów gościnnych w ZSRR*, Moskwa–Leningrad 1935.

<sup>23</sup> Siergiej Tretiakow, *Teatr-gość. O występach gościnnych teatru chińskiego*, „Krasnaja Gazeta”, edycja poranna, 1.04.1935; *Powitania dla Mei Lanfanga* (Rozmowa z profesorem Instytutu Orientalistyki Akademii Nauk B. Wasiliewem), „Leningradskaja Prawda”, 1.04.1935; Boris Wasiliew, *Chiński teatr klasyczny. O występach gościnnych chińskiego teatru Mei Lanfanga*, „Smiena”, 1.04.1935, s. 4; A. Brustow, *Fong-Hoang. O występach gościnnych chińskiego teatru Mei Lanfanga*, „Literaturnyj Leningrad”, 1.04.1935; Nikołaj Kostariow, *Teatr Mei Lanfanga*, „Leningradskaja Prawda”, 2.04.1935, s. 4.

skim, Borisem Wasiliewem), artystami (Wierą Miczuriną-Samojłową, Nikołajem Monachowem, Borisem Baboczkinem) itp. Tego samego dnia w Wyborskim Domu Kultury odbył się wspomniany pokaz publiczny z przedstawieniem kilku fragmentów sztuk „Podejrzany but”, „Szpetny uczonec”, „Tęczowa przełęcz” oraz tańca z „Dziewczyny bohaterki”.

W Leningradzie przedstawienia teatru chińskiego dla szerokiej publiczności trwały od 3 do 8 kwietnia. Po zakończeniu występów trupa jeszcze przez dwa dni zwiedzała miasto, oglądała spektakle (Teatru Gosdramy, MALEGOT-u itp.). W Teatrze Gosdramy dla aktorów i reżyserów Mei Lanfang przeprowadził pokaz zasad ruchu scenicznego (bez makijażu i kostiumów). Jako wydarzenie towarzyszące przybyciu teatru chińskiego odbyła się wystawa utworów Aleksandra Puszkina, wydanych w języku chińskim, w Instytucie Literatury Rosyjskiej (Rosyjska Akademia Nauk). W Instytucie Orientalistyki miało miejsce również spotkanie Mei Lanfanga z sinologami: akademikiem Wasilijem Aleksiejewem, Borisem Wasiliewem, Nikołajem Newskim.

Leningradzcy działacze krytyki teatralnej zareagowali na tournée Mei Lanfanga z nie mniejszym zachwytem i entuzjazmem niż krytycy moskiewscy. Spośród opinii<sup>24</sup> najbardziej interesujące wydają się recenzje Adriana Piotrowskiego i Konstantina Dierżawina.

---

<sup>24</sup> Boris Brodiański, *Kunszt gromadzony przez wieki. Występy gościnne teatru chińskiego*, „Krasnaja Gazeta”, edycja wieczorna, 3.04.1935; Adrian Piotrowski, *Galązka gruszy w rozkwicie. Na spektaklu Mei Lanfanga*, „Krasnaja Gazeta”, edycja wieczorna, 4.04.1935; Konstantin Dierżawin, *Misterny kunszt aktora*, „Smiena”, 4.04.1935, s. 4; Boris Brodiański, *Przez czas, przez hieroglify*, „Krasnaja Gazeta”, edycja wieczorna, 5.04.1935; Moisiej Jankowski, *Niepowtarzalne spektakle*, „Krasnaja Gazeta”, edycja poranna, 10.04.1935.

Do Moskwy trupa pekińska wróciła 11 kwietnia. Podsumującym wydarzeniem całego tournée była zorganizowana trzy dni później w moskiewskim oddziale WOKS-u dyskusja na temat spektakli trupy chińskiej. Dyskusji tej przewodniczył Władimir Niemirowicz-Danczenko, swoje wrażenia wyrazili: Siergiej Tretiakow, Michaił Gniesin, Wsiewołod Meyerhold, Aleksandr Tairow i Siergiej Eisenstein<sup>25</sup>. Wszyscy przemawiający, mimo różnic w swoich opiniach teatralnych, zgodnie oceniali przybycie trupy chińskiej jako wielkie wydarzenie dla teatru radzieckiego (ba, nawet szerzej – europejskiego). Dyskusję Niemirowicz-Danczenko spuentował następującymi słowami: „Wszyscy zdają sobie sprawę, że chiński teatr dał naszemu życiu teatralnemu jakiś głęboki i poważny impuls”<sup>26</sup>.

\* \* \*

Zarówno podczas tournée, jak i przez kilka kolejnych miesięcy krytycy teatralni analizowali przedstawienia chińskiego teatru warstwa po warstwie, element po elemencie: aktorstwo (Niko-

---

<sup>25</sup> W 1978 roku opublikowano przemówienie Meyerholda wygłoszone w czasie tej dyskusji: nagranie to jest przechowywane w RGALI [Rosyjskie Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki] (*Twórcza spuścizna W. E. Meyerholda*, Moskwa 1978, WTO [Ósme Stowarzyszenie Twórcze], s. 95–97). W 1992 roku ukazała się transkrypcja dyskusji z innego archiwum – CGAOR [Centralne Państwowe Archiwum Rewolucji Październikowej] (*Żywe impulsy sztuki*, op. cit., s. 132–139). Porównanie tych dwóch dokumentów pozwala przypuszczać, że tekst transkrypcji mógł być jedynie skróconą wersją wszystkich wystąpień uczestników dyskusji i najprawdopodobniej został przygotowany na potrzeby urzędowego sprawozdania WOKS-u w sprawie tournée teatru chińskiego.

<sup>26</sup> *Żywe impulsy sztuki*, op. cit., s. 138.

łaj Wołkow<sup>27</sup>, Ilia Baczelis<sup>28</sup>, Siergiej Tretiakow<sup>29</sup> itd.); muzykę, rytm (W. Rudman<sup>30</sup>); dekoracje, kostiumy, makijaż (Konstantin Juon<sup>31</sup>); gesty, plastyczność, taniec (Wiktor Iwing<sup>32</sup>); integralność, „poczucie miary” (Marietta Szaginian<sup>33</sup>).

W dyskusjach wokół tournée pochyłono się nad problemami istnienia „obcokulturowej” (na podstawie opozycji Wschód–Zachód, rosyjski–chiński, japoński–chiński), „egzotycznej”, „archaicznej”, „zastygłej”, „konwencjonalnej” sztuki teatralnej jako przeciwwagi dla rodzącego się „kanonu socrealistycznego” z jego kategoriami „uniwersalności”, „radzieckości” (zjednoczonej, ale jednocześnie wielonarodowej), „nowoczesności/aktualności”, „dynamiki”, „realizmu”.

Wizyta trupy Mei Lanfanga w 1935 roku w ZSRR to kolejny (po występach gościnnych teatru japońskiego Kabuki w 1928 roku) punkt dialogu/przecięcia teatru Zachodu i Wschodu. Po fantazjach i marzeniach rosyjskich reżyserów srebrnego wieku o wschodniej sztuce teatralnej jako „teatrze cudów” (wraz ze starożytnym teatrem europejskim), jako skarbnicy technik, które mogą zmienić scenę europejską i aktora europejskiego, długo oczekiwane spotkanie teatru chińskiego i rosyjskiego wreszcie się urzeczywistniło.

<sup>27</sup> Nikołaj Wołkow, *Spektakle Mei Lanfanga*, „Sowietskoje iskusstwo”, 29.03.1935, nr 15 (241), s. 3.

<sup>28</sup> Ilia Baczelis, *Teatr Mei Lanfanga*, „Komsomolskaja Prawda”, 24.03.1935, nr 69, s. 4.

<sup>29</sup> Siergiej Tretiakow, *Nowy teatr starych form*, „Prawda”, 26.03.1935.

<sup>30</sup> W. Rudman, op. cit.

<sup>31</sup> Konstantin Juon, *Pełnobrzmiące barwy. Dekoracje i kostiumy w teatrze Mei Lanfanga*, „Izwestija”, 27.03.1935, s. 4.

<sup>32</sup> Wiktor Iwing, *Mistrzowie gestu. Taniec i pantomima w chińskim teatrze Mei Lanfanga*, „Izwestija WCIK”, 24.03.1935.

<sup>33</sup> Marietta Szaginian, *Miara rzeczy*, „Prawda”, 24.03.1935.

Niemal trzydzieści lat wcześniej, w 1907 roku, podróżując po Chinach z francuskim sinologiem Édouardem Chavannesem, Wasilij Aleksiejew (późniejszy akademik) zastanawiał się nad odczuciami Europejczyka, który niespodziewanie znalazł się na przedstawieniu teatru chińskiego: „[...] pierwsze wrażenie, które ma stąd, to wrażenie czegoś niepoważnego, jakiegoś krzywego lustra”<sup>34</sup>. „Krzywolustrzaność” tradycyjnej chińskiej sztuki performatywnej to scena bez kulisy i kotar, niezwykła muzyka, rażąca i niezrozumiała dla europejskiego słuchacza, naiwna butaforia sceniczna, ostry, gardłowy falset aktorów, makijaż upodabniający twarze do fantastycznych masek itd. Jednak Aleksiejew wyraził przekonanie, że nawet najbardziej nieprzygotowany na takie widowisko Europejczyk nie może oprzeć się wrażeniu, że „stoi przed drzwiami do sztuki oryginalnej, ogromnej, ale do tych drzwi nie ma klucza”<sup>35</sup>. Sedno jest w europocentryzmie, w tym, że Europejczyk uważa się za „absolutną miarę rzeczy, myślimy, że jesteśmy uniwersalni, ale w rzeczywistości jesteśmy tylko konwencjonalni i nic więcej”<sup>36</sup>. Widz chiński, znajdujący się w teatrze europejskim, zmierzy się z tymi samymi trudnościami konwencji scenicznej, których nie rozumie:

[...] Chińczyk, który nie jest przygotowany do odbioru naszej opery (a ciężko go przygotować), zakrztusi się ze śmiechu, widząc, jak Oniegin i Leński klócą się na tle muzyki. Cała umowność naszego teatru od razu rzuci mu się w oczy i zszokuje go, bo nie był w tym wychowany. A więc prawda jest obosieczna. Trudność w postrzeganiu teatru chińskiego wynika przede wszystkim z tego, że podchodzimy do niego według standardów własnych, mimowolnie porównując wszystko ze swo-

---

<sup>34</sup> Wasilij Aleksiejew, *W starych Chinach. Dzienniki podróży z 1907 r.*, Moskwa–Leningrad 1958, s. 52.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid., s. 52–53.

im, ale tego robić nie wolno [...]. Nasz teatr istnieje od około dwóch wieków<sup>37</sup>, a teatr chiński od dwóch tysięcy lat, i choć był pod silnym wpływem kultur obcych, jego zasadnicze oblicze narodowe pozostaje nienaruszone do dziś. Teatr chiński jest niczym innym jak całkowicie logicznym przejawem całej kultury chińskiej, dlatego jego założenia są złożone, specyficzne i bardzo trudne dla Europejczyka, ale są właśnie kluczami, które prowadzą do zrozumienia teatru, a następnie do ogromnej rozkoszy, którą ukrywa. Nie jest ważne, co widzimy, ale to, co widzi Chińczyk. Nasza ocena rozpocznie się dopiero od momentu, gdy w końcu zrozumiemy, dlaczego Chińczyk cieszy się z tego, czym my jesteśmy tylko zaskoczeni<sup>38</sup>.

Wezwanie Aleksiejewa do spojrzenia na chiński teatr „oczami Chińczyka” było oczywiście utopijne i niewykonalne w przypadku występów gościnnych – wprowadzenia egzotycznej dla gustu europejskiego sztuki w przestrzeń innych kryteriów estetycznych.

Jak więc przewyżczali na przykład widzowie radzieccy w 1935 roku tę „obcość”, niezrozumiałość chińskiej sztuki teatralnej? W jakich kategoriach widziano i określano tę „inność” opery pekińskiej?

„Obce”, nie znając historii teatru chińskiego, można było przyswoić jedynie poprzez „swoje”, wpisać do znanego już kontekstu sztuki w całości (nie tylko teatru), oprzeć się na rozpoznawalnych przykładach, aby wreszcie rozpocząć tworzenie nowego estetycznego układu współrzędnych. W szczególności różne cechy talentu aktorskiego Mei Lanfanga oceniano przez porównanie z istniejącymi już standardami sztuki zachodniej

---

<sup>37</sup> Aleksiejew najwidoczniej ma na myśli historię teatru rosyjskiego, a nie europejskiego w całości.

<sup>38</sup> Wasilij Aleksiejew, op. cit., s. 53.

(teatr, malarstwo, kino), ponieważ innych „kluczy” rosyjscy krytycy teatralni nie mieli.

Wiera Jurieniewa w swojej niedużej książeczce „Moje notatki o teatrze chińskim”, wydanej siedem lat przed tournée, po raz pierwszy dla rosyjskojęzycznego czytelnika szczegółowo opisała grę Mei Lanfanga. Jej świadectwo jest tym cenniejsze, że to obserwacje i skojarzenia kobiety i aktorki. Jurieniewa opisała postacie kobiece opery pekińskiej jako „fantastyczne stworzenia” („Talia osy, twarz jak kwiat”<sup>39</sup>), ale mimo to rozpoznała w oczach trzydziestoletniego aktora chińskiego oczy młodej Wiery Komissarzewskiej, aktorki epoki modernizmu, legendy rosyjskiej sceny srebrnego wieku: „Szczuplutka dziewczyna w skromnej ciemnej sukience. Dolna część twarzy, usta – kapryśnej, zepsutej istoty, czoło i oczy niewinne, krystalicznie czyste. Oczy piętnastoletniej Komissarzewskiej” (niezwykłą młodzienczość chińskiego aktora zauważało później wielu krytyków)<sup>40</sup>. Porównanie gry Mei Lanfanga do *emploi* „ingénue” teatrów europejskich, dokonane przez Jurieniewą, pojawiało się powszechnie i w recenzjach tournée z 1935 roku. A w często stosowanym w operze pekińskiej geście dłoni z wyciągniętym palcem wskazującym (element tradycyjnego chińskiego teatralnego alfabetu gestów) Jurieniewa dostrzegła podobieństwo do gestów w obrazach Leonarda da Vinci<sup>41</sup>.

Nikołaj Wołkow, pierwszy biograf Meyerholda, swój artykuł o Mei Lanfangu zaczął od wspomnień o grze Eleonory Duse, która w kluczowej scenie rozmowy w jednej z ról zdejmowała i z powrotem zakładała obrączkę. Scena ta jest jasna i metafo-

---

<sup>39</sup> Wiera Jurieniewa, *Moje notatki o teatrze chińskim*, Moskwa 1928, s. 26.

<sup>40</sup> *Ibid.*, s. 30.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 26.



ryczna dla widzów europejskich, wiedzących, czym jest obrączka. W grze zaś Mei Lanfanga, jak zauważył Wołkow, sporo jest symboliki gestycznej, zrozumiałej tylko dla odbiorców chińskich. A jednocześnie jest coś, co pozwala zrozumieć sztukę Mei Lanfanga: to „coś” to „kwintesencja kobiecości” (twierdząc to, krytyk poniekąd przyznaje, że „kobiecość” i „piękno” to kategorie ponadczasowe, niezmiennie w czasie, identyczne w postrzeganiu przez widzów europejskich i wschodnich). Opisując metodę aktorską Mei Lanfanga, krytyk również ucieka się do porównania ze sztuką europejską – z portretem:

Doskonale znamy także w naszym europejskim teatrze emploi „en travesti”, jednak Mei Lanfang bynajmniej nie jest „en travesti”, nie zamierza on nikogo oszukać swoim podobieństwem do istoty płci przeciwnej. [...] Mei Lanfang jest do pewnego stopnia abstrakcyjny w swoim rozumieniu tych bohaterek lirycznych, które wybrał jako główną ścieżkę własnej pracy twórczej. I dlatego jego gra jest podobna do kunsztu malarzy tworzących portrety kobiece<sup>42</sup>.

Siergiej Tretiakow, który widział teatr chiński, a w szczególności trupę Mei Lanfanga podczas swojego pobytu w Chinach i napisał o niej ponad dziesięć artykułów w okresie jej radzieckiego tournée, objaśniając osobliwości stylu chińskiego aktora, porównywał Mei Lanfanga do Charliego Chaplina: „[...] we wszystkich sztukach Mei Lanfang zdaje się grać tę samą kobietę. Jest niby wciąż ten sam w swoich transformacjach scenicznych, podobnie jak, powiedzmy, we wszystkich swoich filmach siebie samego gra Charlie Chaplin”<sup>43</sup>. Tretiakow ma na myśli stworze-

---

<sup>42</sup> Nikołaj Wołkow, op. cit.

<sup>43</sup> Siergiej Tretiakow, *Nowy teatr starych form*, op. cit.

nie autorskiej maski w ramach emploi, przy czym z łatwością zestawia dwa różne rodzaje sztuki – teatr i kino.

O postrzeganiu tradycyjnej muzyki chińskiej przez słuchaczy wychowanych w europejskiej kulturze muzycznej mówił kompozytor i pedagog teatralny Michaił Gniesin podczas podsumowującej dyskusji o występach gościnnych w WOKS-ie:

Odczuwanie muzyki kultury obcej czasami bywa bardzo trudne, a znany przypadek, gdy ta obcość przeszkadza ludziom w zrozumieniu piękna. Tutaj tego w ogóle nie doświadczyłem. To prawda, byłem przygotowany ze względu na moją pracę etnograficzną, ze względu na to, co już oglądałem w teatrze japońskim i w teatrze naszych wspólnot etnicznych, jednak muzyka w teatrze Mei Lanfanga jest cudowna<sup>44</sup>.

Zapytany, czy nie lepiej byłoby powiększyć orkiestrę – na kształt orkiestry europejskiej – i dostosować ją do systemu europejskiego, Gniesin odpowiedział, że „to zupełnie niepotrzebne, wszystko jest cudowne w takich właśnie barwach, i nie ma żadnej potrzeby wprowadzania zmian”<sup>45</sup>.

Dość nieoczekiwanie wybrzmiała w toku ogólnej dyskusji uwaga artysty malarza Konstantina Juona, który napisał cały artykuł pt. „Pełnobrzmiące barwy” na temat scenerii, kostiumów, makijażu i zauważył podobieństwo opery pekińskiej do sztuki staroruskiej:

Zarówno męskie, jak i kobiece stroje teatru chińskiego w swoim kroju, a zwłaszcza w kolorach, mają wiele wspólnego z bogactwem starożytnego rosyjskiego stroju narodowego. Ten ostatni był często pod wpływem Bliskiego i Dalekiego Wschodu, zwłaszcza w zakresie form i sposobów zdobienia oraz sto-

---

<sup>44</sup> *Żywe impulsy sztuki*, op. cit., s. 134.

<sup>45</sup> Ibid.

sowania różnych materiałów. Jako przykład takiego powinowactwa kulturowego można wskazać wspaniały kostium Mei Lanfanga w roli dworskiej damy Fei Cheng-O w sztuce „Fei Cheng-O i Generał Tygrys”<sup>46</sup>.

Warto zadać pytanie o kategorie, w jakich w dyskusji teatralnej wskazywano na odmiennność tradycyjnej chińskiej sztuki teatralnej od nowoczesnej zachodniej (w tym radzieckiej), oraz na czym opierało się porównanie.

Zestawienie dotyczyło przede wszystkim **różnic kulturowych**, czyli zderzenia Wschodu i Zachodu, oraz dwóch zupełnie odmiennych systemów teatralnych z naciskiem na syntetyczny i aktorski (nie literacki) charakter teatru chińskiego<sup>47</sup>. Albo bardziej lokalnego porównania bliskich sobie kultur: teatr chiński – teatr japoński (jak to było w słynnym, wspomnianym już, artykule Eisensteina „Czarodziejowi z Sadu Grusz”)<sup>48</sup>.

Drugim ważnym punktem było zaakcentowanie **egzotyczności** (dziwności, tak zwanej „chińskości”). „Egzotyczność” przeciwstawiano temu, co „jednolite”, „ogólnoświatowe”, „uniwersalne”, ba nawet „radzieckie”. Pierwsze wrażenie z występów aktorów chińskich to „egzotyka i dziwność”: tak rozpoczął znawca teatru antycznego i zachodnioeuropejskiego Adrian Piotrowski swój artykuł „Gałązka gruszy w rozkwicie. Na spektaklu Mei Lanfanga”. Ale od razu też porównywał teatr chiński do kultury europejskiej, zbliżając je do siebie.

Postacie, składające się jakby na olbrzymi skarbiec kultury tak zwanej „europejskiej”, pojawiają się też w chimerycznych strojach sztuki chińskiej... Jednak nie tylko „podobieństwo moty-

<sup>46</sup> Konstantin Juon, op. cit.

<sup>47</sup> Emmanuil Bieskin, *Dwa teatry*, „Wieczerniaja Moskwa”, 19.03.1935.

<sup>48</sup> Siergiej Eisenstein, *Czarodziejowi z Sadu Grusz*, op. cit.

wów” czyni tę sztukę zrozumiałą dla nas, ludzi kultury „europejskiej”. Prawda o uczuciu, prawda o namiętności – oto co sprawia, że gra chińskich aktorów, mimo całej swej obcości, jest zrozumiała, urzekająca, fascynująca<sup>49</sup>.

Piotrowski uważał, że ostatecznie na grę trupy Mei Lanfanga wpływ miał psychologizm współczesnego teatru zachodniego, i opisywał spektakle opery pekińskiej w kategoriach teatru psychologicznego.

Marietta Szaginion dopatrywała się egzotyczności spektakli opery pekińskiej w swoistym spłaszczeniu:

Złoty jedwab, wyszywany różowymi kwiatami, **płaszczyzna** (wyróżnienia moje – O.K.) oświetlona od wewnątrz – to kurtyna. Gęste, jedwabne, niby ugniecione deseniem, wbitym w jaskrawą solidność i połysk tkaniny, **płaskie** dekoracje. Ruch postaci, ich ciągły rytm rozgrywa się również na **płaszczyźnie**, bez wrazenia głębi sceny. I wreszcie dziwny, obcy, wysoki głos, przedłużony dzięki niesamowitej orkiestrze suchym rytmem kołatek, oddający bogactwo intonacji – ten głos jest również **dwuwymiarowy**, niczym zasuszony kwiat między dwiema stronami<sup>50</sup>.

O stosunku tego, co egzotyczne, narodowe, do tego, co uniwersalne, międzynarodowe w sztuce opery pekińskiej, mówił Siergiej Tretjakow podczas przemówienia w WOKS-ie, proponując teatrom narodowym republik radzieckich skorzystanie z doświadczenia tradycyjnego teatru chińskiego.

Kolejnym punktem wyjaśniającym osobliwość tradycyjnego teatru chińskiego był archaizm jego języka teatralnego, oparty, jak uważali komentujący, na wyobcowaniu klasowym.

---

<sup>49</sup> Adrian Piotrowski, op. cit.

<sup>50</sup> Marietta Szaginion, op. cit.

Opera pekińska jest teatrem dworskim, który powstał w XVIII wieku, ale popularność zyskał dopiero pod koniec XIX wieku. A więc źródła różnic należy szukać nie w opozycji Zachód–Wschód, tylko na linii historyczne–nowoczesne:

Klasyczny teatr chiński, którego genialnym przedstawicielem jest Mei Lanfang i jego trupa, osiągnął swój rozkwit w dobie feudalizmu. Kultura dworska odcisnęła swoje piętno na całym obliczu i stylu teatru. Zazwyczaj wskazuje się na niezwykłą dla widza „europejskiego” umowność tego teatru, jednak jeżeli coś staje pomiędzy sceną a naszym widzem w teatrze chińskim, to nie jest to różnica w postrzeganiu „azjatyckim” czy też „europejskim”. To różnica między epokami dzieli scenę i widownię, nie **kwestie narodowe**, tylko **historyczne**. Piętno stosunków feudalnych widać już w samym fakcie, że role kobiece odgrywają mężczyźni<sup>51</sup>.

Dość komiczna na pierwszy rzut oka uwaga Ilji Baczelis nie jest aż tak śmieszna, jeśli usuniemy określenie „piętno stosunków feudalnych” i zastanowimy się nad tymi epokami teatralnymi (w Europie – do końca XVI wieku), gdy role kobiet grali mężczyźni.

Władimir Blum w związku z Mei Lanfangiem przypominał o średniowiecznych przedstawieniach-rekonstrukcjach Nikołaja Jewrieinowa w Teatrze Starożytności<sup>52</sup>. Na zestawieniu z teatrem szekspirowskim XVI wieku zbudował swój artykuł „Czarodziejowi z Sadu Grusz” i swoje przemówienie w WOKS-ie Siergiej Eisenstein.

Z kategorią archaizmu związana była również inna – kategoria **skostniałości**.

<sup>51</sup> Ilia Baczelis, *Teatr Mei Lanfanga*, op. cit.

<sup>52</sup> Władimir Blum, *W teatrze Mei Lanfanga. O występach gościnnych w Moskwie*, „Za industrializacyją”, 23.03.1935.

Opera pekińska prawie się nie rozwijała od końca XIX wieku. Samo to zjawisko (podobnie jak w japońskich teatrach No, Kabuki) jest bardzo interesujące i niezwykle dla Europejczyka. Dłaczego, z jakich powodów, w jakim momencie zaszła konserwacja form teatralnych?

Właśnie ze względu na rzadkość i nieeuropejski charakter tego zjawiska Eisenstein na przemówieniu w WOKS-ie radził chińskim aktorom, by nie modernizowali swojego teatru:

[...] mnie osobiście się wydaje, że modernizacji – zarówno gry, jak i techniki – ten teatr powinien raczej unikać w każdy możliwy sposób. [...] Myślę, że kultura teatralna ludzkości, nie zakłócając swego postępowego biegu, może sobie pozwolić na luksus zachowania tego teatru w tej cudownej, doskonałej postaci, w której on istnieje<sup>53</sup>.

I, wreszcie, przybycie Mei Lanfanga z trupą na krótko zaktualizowało dyskusje o konwencji i realizmie w teatrze, tak ważnych dla srebrnego wieku i właściwie przerwanych w połowie lat 30. XX wieku. Orientacja na tzw. realizm socjalistyczny uniemożliwiała w zasadzie rozwój różnorodnych form sztuki, w tym teatralnej „umowności”.

Wykłady oraz pokazy z udziałem Mei Lanfanga i innych aktorów opery pekińskiej, poprzedzające występy gościnne w Moskwie oraz Leningradzie i dotyczące konwencjonalnego języka teatru chińskiego („kluczy”), po raz kolejny zaostrzyły debatę na temat charakteru sztuki teatralnej, roli w niej rzeczywistości i umowności.

Większość krytyków zauważała syntetyczny (Emmanuil Bieskin) i aktorski (nie zaś literacki) charakter chińskiej sztuki performatywnej (Konstantin Dierżawin).

---

<sup>53</sup> *Żywe impulsy sztuki*, op. cit., s. 137.

Trudno było jednak określić rodzaj „umowności”. Przykładowo, Michaił Lewidow zaproponował, aby w operze pekińskiej dopatrywać się nie teatru konwencjonalnego, tylko filozoficznego, i używał przy tym terminów filozofii europejskiej, a dokładniej – fenomenologii heglowskiej:

[...] teatr chiński określany jest jako „umowny”, ale jest to raczej teatr filozoficzny, zajmujący się, jeśli mówimy w języku filozofii heglowskiej, nie fenomenami, tylko noumenami. Przekonało nas o tym kilka szybkich, zdumiewająco przemyślanych, jak najbardziej wymownych ruchów dłoni Mei Lanfanga<sup>54</sup>.

Jednak większość krytyków próbowała określić grę Mei Lanfanga jako realistyczną lub w równym stopniu łączącą realizm sztuki indywidualnej z konwencją tradycji („nowy teatr starych form” – Siergiej Tretiakow).

W symbolice gestycznej aktorów chińskich dopatrywano się psychologizacji (Michaił Lewidow, Nikołaj Wołkow). Albo w ogóle określano teatr pekiński jako psychologiczny (Adrian Piotrowski) i realistyczny (Konstantin Stanisławski, Władimir Niemirowicz-Danczenko).

Rekapitułując tournée Mei Lanfanga, krytyka teatralna nakreśliła nie tylko punkty styczne i podobieństwa teatru zachodniego i wschodniego, ale także perspektywy: „[...] czuliśmy w tym teatrze obecność ogromnej kultury teatralnej i jeśli chodzi o jej techniki i umiejętności, to tutaj i my moglibyśmy dużo się nauczyć”<sup>55</sup> – pisał ten sam krytyk Lewidow, który początkowo doświadczył „nieśmiałości” wobec sztuki obcej i niezrozumiałej.

<sup>54</sup> Michaił Lewidow, *Przedmowa. Mei Lanfang w klubie mistrzów sztuki*, op. cit.

<sup>55</sup> Idem, *Teatr Mei Lanfanga*, „Wieczerniaja Moskwa”, 22.03.1935.

Podczas podsumowującej dyskusji w WOKS-ie zarysowano niektóre obszary wzajemnego wzbogacania się zachodniej i wschodniej kultury teatralnej. Eisenstein nazwał kino dźwiękowe miejscem możliwego zastosowania osiągnięć chińskiej sztuki teatralnej na europejskim polu kulturowym, a poza tym określił teatr Meyerholda jako działający w tym samym kręgu poszukiwań teatralnych, co trupa Mei Lanfanga. Z kolei Siergiej Tretiakow dostrzegł możliwość zagrania przez aktorów opery pekińskiej sztuk Szekspira, które zdaniem krytyka były bliskie chińskiemu teatrowi w przedstawianiu ludzkich pasji (nawiasem mówiąc, ten owocny pomysł inscenizacji dramatów europejskich/szekspirowskich w języku teatru orientalnego zrealizowano znacznie później, czyli pod koniec XX – na początku XXI wieku: Aleksandr Mnuszkin, Tadasi Suzuki itd.).

\* \* \*

Podsumowując, możemy wskazać trzy najbardziej oczywiste obszary wzajemnych wpływów teatru chińskiego i radzieckiego, które powstały wskutek tournée trupy Mei Lanfanga w 1935 roku.

Pierwszym kierunkiem jest zainteresowanie samego Mei Lanfanga teorią teatru i pedagogiką teatralną Stanisławskiego, o czym pisał głównie w swoich wspomnieniach<sup>56</sup>.

Drugi kierunek to lekcje Mei Lanfanga przejęte przez teatr Wsiewołoda Meyerholda. Meyerhold interesował się teatrem orientalnym już w latach 20. XX wieku – oglądał przedstawienia japońskiego teatru Kabuki w Paryżu. Ale praktykę teatru chińskiego poznał po raz pierwszy właśnie od Mei Lanfanga.

---

<sup>56</sup> Mei Lanfang, *Pamięci Stanisławskiego*, „Teatr”, 1953, nr 9, s. 163–164.



Uczeń Meyerholda – Siergiej Eisenstein – od razu zauważył bliskość teatru Meyerholda do teatru Mei Lanfanga: „zbliżenie do technik dra Mei Lanfanga widzę w jednym z naszych teatrów – teatrze Meyerholda”<sup>57</sup>.

Podczas dyskusji w WOKS-ie sam Meyerhold powiedział: „Pojawienie się u nas teatru dra Mei Lanfanga ma dużo większe znaczenie, niż przypuszczamy, jeśli chodzi o rezultaty”<sup>58</sup>. W swoim wystąpieniu Meyerhold podkreślił kulturę rąk w chińskiej sztuce performatywnej, zauważył dobrze wyważoną strukturę rytmiczną przedstawienia. Ale najważniejsze jest to, że reżyser dostrzegł bliskość teorii „teatru umownego” Puszkina, która jest podstawą twórczości Meyerholda, do praktyki Mei Lanfanga i, co za tym idzie, możliwość inscenizacji klasycznych dramatów rosyjskich za pomocą form teatru chińskiego: „Proszę sobie wyobrazić Puszkiniowskiego «Borysa Godunowa» odegranego w technice dra Mei Lanfanga”<sup>59</sup>.

Wiosną 1935 roku, podczas tournée Mei Lanfanga, Meyerhold ćwiczył drugą wersję (a właściwie całkiem nowy spektakl) „Mądremu biada” według sztuki Aleksandra Gribojedowa. „Pojawiłem się na ponownej próbie już po zobaczeniu dwóch lub trzech spektakli, które widziałem u dra Mei Lanfanga, i poczułem, że muszę zmienić wszystko z tego, co robiłem przedtem” – powiedział reżyser podczas wspomnianej dyskusji w WOKS-ie<sup>60</sup>. Druga wersja spektaklu „Mądremu biada” ukazała się we wrześniu 1935 roku, sześć miesięcy po tournée Chińczyków, i na afiszu przedstawienia znalazły się dwie dedyka-

---

<sup>57</sup> *Żywe impulsy sztuki*, op. cit., s. 137.

<sup>58</sup> *Twórcza spuścizna W. E. Meyerholda*, op. cit., s. 95.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 96.

<sup>60</sup> *Ibid.*, s. 95.

cje – nie tylko dla pianisty Lwa Oborina (ta dedykacja była już w pierwszej wersji), lecz także dla Mei Lanfanga.

Ta najnowsza wersja [...] znaczone jest wpływem chińskiego aktora Mei Lanfanga (pod względem scenometrycznym)... – powiedział Meyerhold po premierze. – W tym spektaklu do elementu muzycznego dołączono elementy z teatralnego „folkloru” trupy chińskiej, kierowanej przez niezapomnianego aktora Mei Lanfanga<sup>61</sup>.

Spektakl obejmował m.in. skecz plastyczny bohaterki Sofii Famusowej – taniec z chustami (w wykonaniu Aleksandry Cheraszkowej) inspirowany sztuką Mei Lanfanga.

Jeszcze ciekawsze (i znacznie mniej znane) jest dodanie przez Meyerholda studiów nad sztuką tradycyjnego teatru chińskiego do aktorskiego programu Szkoły Teatralnej przy Teatrze im. Meyerholda. Podczas przemówienia w WOKS-ie w kwietniu Meyerhold powiedział: „[...] w odpowiednim czasie dokładnie wyjaśnię tę kwestię, ponieważ jestem nie tylko dyrektorem, ale także pedagogiem i mam obowiązek złożenia relacji wobec młodzieży uczącej się w naszych szkołach”<sup>62</sup>.

Latem 1935 roku, kilka miesięcy po zakończeniu tournée Mei Lanfanga, w liście do kierownictwa Szkoły Teatralnej Meyerhold pisze: „*Teaalfabetyzm* (kurs „Alfabetyzm teatralny”, czyli podstawy zawodu reżysera – O.K.) powinien zawierać: podstawy reżyserii, podstawy dekoracji, podstawy akompaniamentu muzycznego, drogę tworzenia spektaklu, montaż i systemy reżyserskie (Stanisławski, Meyerhold, Mei Lanfang)”<sup>63</sup>. W tym li-

---

<sup>61</sup> Wsiewołod Meyerhold, *Artykuły. Listy. Przemówienia. Rozmowy. Cz. 2: 1918–1939*, Moskwa 1968, s. 322.

<sup>62</sup> *Twórcza spuścizna W. E. Meyerholda*, op. cit., s. 97.

<sup>63</sup> Wsiewołod Meyerhold, op. cit., s. 323.

ście Mei Lanfanga zaliczono nie tyle do wybitnych aktorów, ile do reformatorów reżyserii, obok Stanisławskiego, nauczyciela Meyerholda, i samego Meyerholda. Zimą 1936 roku podczas spotkania ze studentami Meyerhold, mówiąc o znaczeniu i różnorodności form ruchu w teatrze dramatycznym, zauważył:

Teatr chiński to jeden z tych teatrów, w których ruch jest bardzo ważny. [...] Jesteśmy już blisko tego, i minie jeszcze z 25–50 lat, kiedy chwała przyszłego teatru będzie się na tym opierać. Odbędzie się swego rodzaju alians metod teatru zachodnioeuropejskiego i chińskiego<sup>64</sup>.

Trzeci kierunek wpływu twórczości Mei Lanfanga wiąże się ze sztuką kina. Siergiej Eisenstein docenił w grze aktorów chińskich „absolutnie niesamowitą umiejętność pracy na polu sztuki we wszystkich rejestrach”<sup>65</sup>, co swoją drogą jest najważniejsze i najistotniejsze dla kinematografii dźwiękowej.

To właśnie Eisenstein podczas dyskusji w WOKS-ie pozwolił sobie na opinię na temat dalszej możliwej linii rozwoju trupy Mei Lanfanga:

Odniosłem wrażenie, że po ich przyjeździe z Leningradu, z wyjątkiem absolutnie zdumiewającego mistrzostwa dra Mei Lanfanga, które wymyka się wszelkim wpływom, pozostali aktorzy grali pod pewnym naszym wpływem, i nie powiedziałbym, że to jest dobre dla spektaklu.

Ponadto dodał, o czym była już mowa wcześniej, że „kultura teatralna ludzkości, nie zakłócając swego postępowego biegu,

<sup>64</sup> *Twórcza spuścizna W. E. Meyerholda*, op. cit., s. 121.

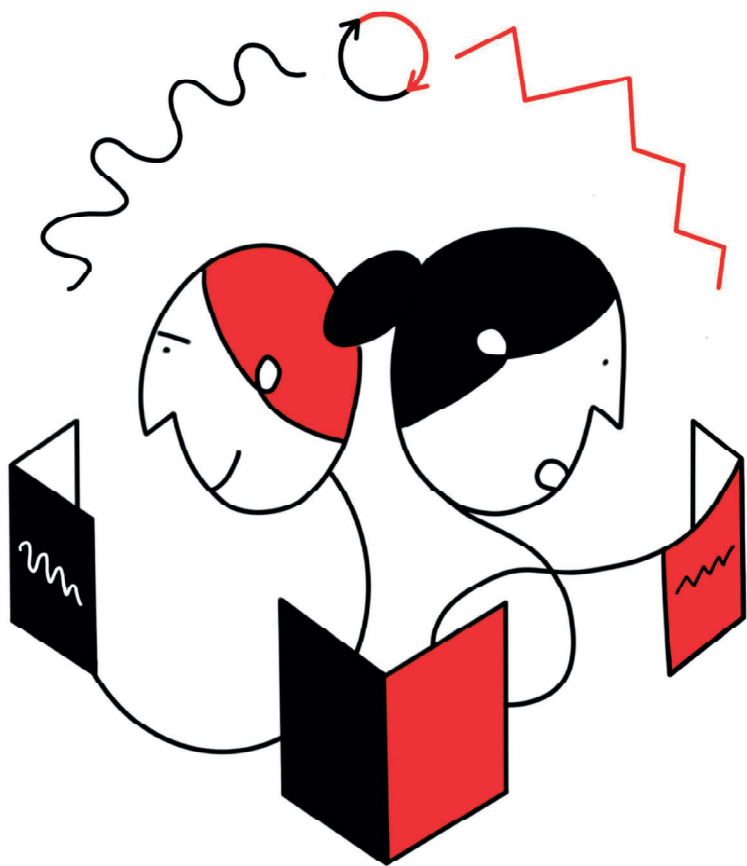
<sup>65</sup> *Żywe impulsy sztuki*, op. cit., s. 137.

może sobie pozwolić na luksus zachowania tego teatru w tej cudownej, doskonałej postaci, w której on istnieje”<sup>66</sup>.

Wśród innych owocnych i obiecujących myśli wypowiedzianych w związku z tournée trupy Mei Lanfanga można wymienić refleksje na temat losów teatrów narodowych republik radzieckich (Tretiakow) oraz zbliżenia, paralele między teatrem wschodnim i zachodnim (Mei Lanfang i Szekspir w szczególności) (Tretiakow, Piotrowski). Jednak najważniejsza jest świadomość (odzwierciedlająca się w wypowiedziach ustnych i recenzjach drukowanych) ograniczeń i niewystarczalności modelu eurocentrycznego jako jedyne wzoru teatralnego godnego badania i naśladowania. Tournée Mei Lanfanga wskazało teatrowi rosyjskiemu/radzieckiemu (jako części sztuki scenicznej Europy) niewykorzystywane możliwości pochodzące z teatru wschodniego. Wydaje się, że właśnie to był najważniejszy „odźwięk” występów gościnnych trupy Mei Lanfanga z 1935 roku, których echa należy szukać nie tylko w bezpośrednim następstwie tournée, lecz także w późniejszej historii teatru rosyjskiego, również pod koniec XX i na początku XXI wieku.

---

<sup>66</sup> Ibid.





## W TEATRZE

### *Komentarze chińskich tłumaczek do przekładów polskich dramatów*

H U A N G S H A N

### **Pamięć a zapomnienie w polskim doświadczeniu historii Holokaustu**

**Huang Shan:** wykładowczyni języka polskiego i łotewskiego na Pekińskim Uniwersytecie Języków Obcych w Chinach. Tłumaczka z języka polskiego na język chiński. Zajmuje się głównie tłumaczeniem polskich sztuk teatralnych. Przełożyła i opublikowała m.in. „Matkę” Stanisława Witkiewicza i „Kartotekę” Tadeusza Różewicza.

W czasie II wojny światowej naziści dokonali niehumanitarnej zagłady narodu żydowskiego. Po wojnie, po ponad dwudziestoletnim okresie milczenia, w USA i Europie zaczęła pojawiać się literatura na temat Holokaustu, a sam Holokaust stał się jednym z czołowych motywów współczesnej literatury.

Literaturę poświęconą historii zagłady tworzyli i tworzą naczyni świadkowie (np. Tadeusz Borowski) oraz ci, którzy zetknęli się z Holokaustem poprzez historie rodzinne. Dominujące wątki to analiza traumy w epoce postholokaustowej, niepokój związany z integracją oraz budowanie żydowskości we współczesnym życiu itp.

Dramat Tadeusza Słobodzianka „Nasza klasa” można zaliczyć do tej literatury. Choć napisany przez Polaka, inspirowany

był masakrą Żydów, do której doszło w polskim miasteczku Jedwabne 10 lipca 1941 roku. Tradycyjne postrzeganie owej masakry jako kolejnej zbrodni popełnionej przez nazistów zostało obalone w książce Jana Grossa<sup>1</sup>. Polacy, którzy w trakcie zagłady odgrywali różnorodne role – ofiar, sprawców i świadków, doświadczenia więcej moralnego niepokoju, ponieważ nie wszyscy są niewinni. „Nasza klasa” jest refleksją nad rolą niektórych Polaków podczas Holokaustu i próbą przedstawienia prawdy o masakrze w Jedwabnem z perspektywy złożonej tożsamości.

Dramat przedstawia historię dziesięciu nastoletnich rówieśników z jednej klasy w małym polskim miasteczku ujętą w ramy czternastu lekcji (od okresu międzywojennego do końca XX wieku). Bohaterów łączy wspólna pamięć kulturowa i historyczna. W miasteczku Polacy i Żydzi żyją razem bez większej wrogości. Ta udana symbioza okazuje się jednak pozorna. Powoli dochodzi do rozpadu społeczności. Najpierw pojawia się odgórna segregacja. Przymusowe nakazy z zewnątrz są wykorzystywane, aby podzielić dzieci na dwa obozy: My i Oni, Polacy i Żydzi. A kiedy granica tożsamości *my–obcy* zostaje już wyznaczona, kolejnym krokiem jest spontaniczny wewnętrzny podział. Zachowane w pamięci dyskryminujące przekonania potęgują sprzeczności w i tak już antagonistycznie nastawionym środowisku i samoistnie je napędzają. Z czasem, w dorosłym życiu bohaterów, zaczynają się wzajemne oskarżenia i pogłębia się złośliwość. W kulminacyjnej scenie dramatu, masakry w stodole, po obu stronach – ofiar i sprawców – znajdują się dorośli uczniowie z tej samej klasy, jedni są ofiarami (Żydzi), a inni katami (Polacy). Ale i sami kaci stają się w pewnym sensie ofiarami: w obliczu próby człowieczeństwa w ekstremalnych wa-

---

<sup>1</sup> Jan Gross, *Sąsiedzi: historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.



runkach historycznych porzucają podstawowe zasady moralne, ulegając banalności zła.

Pamięć i jej wypieranie to dwa tematy, które Słobodzianek w swym dramacie wielokrotnie przywołuje, powiela i intensyfikuje. Według Jana Assmanna rytuały są ważną częścią pamięci kulturowej, ponieważ odróżniają czas zwyczajny od czasu świąt i budują tym samym określoną tożsamość narodową<sup>2</sup>. Rytuał ceremonii weselnych pojawia się w dramacie dwukrotnie. Pierwszy obrzęd odbywa się w trakcie Lekcji II, gdy dzieci w szkole naśladowują żydowskie zwyczaje weselne. Koledzy z klasy – czy to Polacy, czy Żydzi – odgrywają role świadków na żydowskim weselu. Gwiazdą wesela jest Dora, która później zostanie spalona w stodole. Po raz drugi wesele pojawia się w Lekcji X, dotyczy Żydówki mierzącej się z katolickim weselem. Jej prawdziwe imię to Rachela (jak i w przypadku żony Jakuba, przodka Izraelitów). Rodzice i siostry Racheli giną z rąk sąsiadów lub kolegów ze szkoły. Jednak jeden z kolegów, Władek, również uczestnik zagłady, ukrywa ją, mówiąc, że jedynym sposobem na ocalenie jest zmiana imienia, przyjęcie chrztu, a potem wyjście za niego za mąż w duchu chrześcijańskim. Klasa chrzci więc Rachelę, otrzymuje ona nowe, katolickie imię Marianna, po czym następuje ślub. Uczestnicy ceremonii, dawni szkolni koledzy, świadomie wymazują swą winę z pamięci, zapominając o krzywdzie, jaką wyrządzili dziewczynie. Rytuał, który pomaga w ucieczce przed śmiercią, choć ratuje życie dziewczyny, nie przynosi jej spokoju, lecz wprowadza w kolejną traumę.

Obie sceny wesel mają w spektaklu charakter karnawałowy, wszyscy – ginący Kac i Dora, Abram za oceanem czy ukrywający się jeszcze Menachem – na różne sposoby uczestniczą w ce-

---

<sup>2</sup> Jan Assmann, John Czaplicka, *Collective memory and cultural identity*, „New German Critique”, 1995, nr 65, s. 125–133.

remoniach. Bariery geograficzne zostają zignorowane, a granica między światem żywych i umarłych zostaje zerwana. Uroczystość różni się od życia codziennego, ludzie tymczasowo porzucają zewnętrzne uwarunkowania klasowe i łączą się wspólną więzią kulturową. Wspólnota jest jednak pozorna.

Po wojnie w miejscu stodoły, w której dokonano masakry, postawiono pomnik, na nim zaś napisano, że hitlerowscy Niemcy zamordowali w tym miejscu 1600 Żydów. Zocha i Władek, którzy przyjęli Polaków podczas zagłady, stają się Sprawiedliwymi (wśród Narodów Świata), ale są wyczerpani powtarzającymi się w mediach wywiadami i zmuszaniem do powracania do traumatycznych wspomnień. Nikogo tak naprawdę nie obchodzi, jak zginęły rodziny Dory, Racheli i Abrama oraz jak zginęło ponad 1600 Żydów. Pamięć o masakrze zostaje zniekształcona i ukryta, a żyjący zmuszeni są, aby powracać do traumatycznych doświadczeń.

W „Naszej klasie” pobrzmiewa echo błyskotliwego stwierdzenia Zygmunta Baumana: „Skupianie uwagi na **niemieckości** zbrodni jako jedynym źródle jej wyjaśnienia jest jednak równoznaczne z oczyszczaniem z zarzutów wszystkich innych i przemykaniem oczu na **wszystko** inne”<sup>3</sup>. W „Naszej klasie” Słobodzianek, pisząc o polskim doświadczeniu Zagłady, demaskuje „zło” Holokaustu: nie tylko zło Innego, lecz także zło samego siebie, a co więcej – zło świadomego zapominania historii. W czasie postholokaustowym historia Holokaustu została z różnych powodów zmieniona lub zapomniana. Pewnie nie możemy zmusić się do odtworzenia historii dokładnie takiej, jaka była, ale powinniśmy przynajmniej mieć odwagę, by się z nią zmierzyć. Odwaga w publicznym badaniu odpowiedzial-

---

<sup>3</sup> Zygmunt Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków 2009, s. 17.

ności Polaków w nazistowskiej masakrze i refleksja nad głębszymi przyczynami, z powodu których do niej doszło, jest kluczem do zrozumienia dramatu Tadeusza Słobodzianka.

Tłumaczenie „Naszej klasy” było dla mnie wielkim wyzwaniem. Wcześniej tłumaczyłam dokumenty, wystawy i filmy dotyczące Holokaustu w Polsce, ale perspektywa dramatu Słobodzianka była inna. Ponieważ literatura refleksyjna jest zawsze najmocniejsza i najostrzejsza, zastanawiałam się, czy chińscy czytelnicy ją zaakceptują. W trakcie czytania i tłumaczenia omawianego utworu niejednokrotnie zastanawiałam się nad bohaterami i zdałam sobie sprawę, że w dziele Słobodzianka zawarta jest uniwersalna wartość. Zarówno Polska, jak i Chiny doświadczyły straszliwych wojen i masakr w ostatnich stuleciach, mamy głębsze niż inne narody rozumienie klęski, ale także człowieczeństwa. Myślę więc, że ta historia nie powinna być aż tak obca dla chińskich czytelników.

Inna kwestia to różnice kulturowe. Wiele żydowskich zwyczajów i wyrażeń zawartych w dramacie jest Chińczykom nieznanymi. Staralam się więc wyjaśniać je w przypisach.

Myślę, że to dobre miejsce, aby podziękować panu Andrzejowi Ruszerowi i pani Jing Lin z Pekinńskiego Uniwersytetu Języków Obcych za pomoc w pracy nad tłumaczeniem.

LIANG XIAOCONG

## Tłumacząc dramat „Łucja i jej dzieci”

**Liang Xiaocong:** lektorka języka polskiego na Kantońskim Uniwersytecie Spraw Międzynarodowych. Studiuje filologię polską. Interesuje się fantastyką naukową i literaturą dziecięcą. Tłumaczka opowieści „Tancerka” i „Skoczek” Olgi Tokarczuk.

Sztuka „Łucja i jej dzieci” Marka Pruchniewskiego została napisana na początku XXI wieku specjalnie dla Teatru Telewizji<sup>1</sup>. Tematyka tego utworu dotyczy przede wszystkim mordowania dzieci, gwałtów seksualnych, praw kobiet i relacji rodzinnych, o których należy mówić i myśleć. Jednak w niniejszym krótkim komentarzu skoncentruję się nie na interpretacji, ale na trudnościach przekładu dramatu.

### Czym się charakteryzuje przekład dramatu?

Słownik języka polskiego definiuje *dramat* jako „podstawowy, obok epiki i liryki, rodzaj literacki, obejmujący utwory o charakterze fabularnym, przeznaczone do realizacji scenicznej, w których działania ludzi, przeżycia, stany rzeczy prezentowane są bezpośrednio przez wypowiedzi bohaterów w formie dialogu

---

<sup>1</sup> „Łucja i jej dzieci”, Teatr Telewizji TVP, <https://teatrtv.vod.tvp.pl/597084/lucja-i-jej-dzieci> (dostęp: 26.09.2021).

lub monologu”<sup>2</sup>. Dramat to połączenie systemu literackiego oraz teatralnego. Scenariusz teatralny służy nie tylko do czytania, lecz także do odegrania przez aktorów. Dlatego wymaga zarówno czytelności (jako przeznaczony do lektury), jak i performatywności (jako przeznaczony do przedstawienia). Taką właśnie dwuatrybutowością charakteryzuje się także tłumaczenie dramatu. Teoretyk przekładu, Peter Newmark, stwierdził, że celem przełożenia dramatu na inny język jest przedstawienie go na scenie, więc tłumacz musi zwrócić uwagę na potencjalnych widzów i zwięzłość przekładu – to, co powinien podkreślić, to akcja, a nie opis ani wyjaśnienie obrazów lub scen<sup>3</sup>. Zgodził się z tym Liu, pisząc, że decyzje tłumacza powinny być podporządkowane ewentualnej inscenizacji, a język, zwłaszcza dialogi, to sedno tego tłumaczenia<sup>4</sup>.

Po przeczytaniu połowy scenariusza „Łucji i jej dzieci” zamknęłam książkę. Musiałam odpocząć i odetchnąć świeżym powietrzem. Byłam wściekła i zaskoczona zarówno językiem utworu, jak i cechami charakteru przedstawionych w nim postaci.

## Język – potoczny, powtarzalny i obcy

Język w dramacie „Łucja i jej dzieci” cechuje się potocznością i powtarzalnością. W tłumaczeniu należy zachować styl wy-

---

<sup>2</sup> *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. Stanisław Dubisz, t. 1–4, Warszawa 2003, <http://www.leksykografia.uw.edu.pl/slowniki/18/uniwersalny-sownik-jezyka-polskiego-warszawa-2003> (dostęp: 14.12.2021).

<sup>3</sup> *Advance Literary Translation*, red. He Qixin, Zhong Weihe, Xu Jun, Beijing 2009, s. 256 (tłumaczenie moje – L.X.).

<sup>4</sup> Liu Xiaoyan, 《论戏剧对白翻译》 (*O dialogach w przekładzie dramatu*; pinyin: Lun Xiju Duibai Fanyi), Beijing 2004, s. 1 (tłumaczenie moje – L.X.).

powiedzi bohaterów. I to właśnie stanowi wyzwanie. Ponadto w procesie przekładu uwidacznia się obcość, czyli odmienne rozumienie niektórych pojęć.

Potoczność scenicznych dialogów rodzi problemy w przekładzie na język chiński. Ów uliczny, wiejski styl sprawił mi trudność w tłumaczeniu – dylematy przekładowe wiązały się z oddaniem codziennych, prostych i krótkich zdań lub wyrazów. Przykładem może być słowo *bachor*, będące określeniem dziecka, do którego nadawca wypowiedzi ma w chwili mówienia negatywny stosunek<sup>5</sup>. *Bachor* to słowo uwłaczające. A Stara, teściowa Łucji, zawsze go używa, rozmawiając z nią o dzieciach, bo ich nienawidzi. W języku chińskim (nawet w kantońskim) mamy niemało odpowiedników. Ale większość z nich używana jest raczej w sposób delikatny, ciepły i dowcipny. Kiedy rodzice bardzo kochają swoje dzieci, to nawet gdy narzekają, mówią tak, żeby pokazać im swoją głęboką miłość – wypowiedane słowa nie nabierają negatywnego znaczenia. Wobec złego podejścia Starej do dzieci stosowałam w przekładzie dramatu tłumaczenie 小屁孩 (*bachor*; pinyin: xiao pi hai), które dosłownie oznacza małe dziecko z gołą pupą<sup>6</sup>, ponieważ w języku potocznym to pogardliwe wyrażenie wskazuje na naiwność, niedojrzałość i nieposłuszeństwo dziecka.

Powtarzalność: bohaterowie często używają pewnych powiedzonek, np. „o co ci chodzi”, „znowu zaczynasz” itd. Planowałam zachować w przekładzie powtórzenia owych fraz, nie zawsze jednak było to możliwe. W zależności od konkretnej sy-

---

<sup>5</sup> Mateusz Karczewski, *Bachor – kto to jest? Definicja, synonimy, słownik*, <https://polszczyzna.pl/bachor-kto-to-jest-definicja-synonimy-przyklady-uzycia/> (dostęp: 26.09.2021).

<sup>6</sup> Przedszkolaki zwykle noszą spodnie z odkrytym kroczem, aby ułatwić oddawanie moczu i kału. 小屁孩 jest używany do opisanego dziecka w tym wieku.

tuacji musiałam niekiedy dokonywać modyfikacji. Na przykład w scenie III, kiedy Łucja chce porozmawiać z Jackiem o życiu poza domem Starej, zdanie „o co ci chodzi” pojawia się aż cztery razy. Początkowo, zauważywszy, że Łucja nie przyjmuje jego wymówek, Jacek jest niepewny i pyta delikatnie: 你怎么啦? (‘O co ci chodzi?’; pinyin: ni zen me la). Później, przed rozmową z matką, pyta ponownie: 你怎么了? (‘O co ci chodzi?’; pinyin: ni zen me le), ale już ze zniecierpliwieniem. Gdy Łucja narzeka, że haruje w domu jak wół, Jacek traci cierpliwość i krzyczy zaciekle: 你想怎么样? 啊? (‘O co ci chodzi? O co?’; pinyin: ni xiang zen me yang, a). Natomiast gdy Łucja wspomina o pieniądzach i Starej, Jacek robi się coraz bardziej wściekły i mówi: 你到底是什么意思? (‘O co ci chodzi?’; pinyin: ni daodi shi shenme yisi).

Obcość: w kulturze polskiej i chińskiej ten sam desygnat nazywany jest inaczej. Aby zrozumieć, co dokładnie polskie wyrazy lub idiomy oznaczają i jak dobrze je przełożyć na język chiński, musiałam często sięgać po różne słowniki, szukać przykładów w korpusie językowym, korzystać z zasobów akademickich lub z prasy. Jako przykład innego podejścia do niektórych leksemów może służyć różnica między duchownym katolickim a duchownym innych wyznań chrześcijańskich – w języku polskim można tu posługiwać się słowem *ksiądz*. W języku chińskim natomiast ksiądz Kościoła katolickiego to 神父 (*proboszcz*; pinyin: shen fu), a ksiądz Kościoła protestanckiego to raczej 牧师 (*pastor*; pinyin: mu shi). Obok wielu tego typu rozbieżności istnieją też podobieństwa, np. nietrudno znaleźć odpowiednik dla wyrazu *darmozjazd* (słowa składającego się z dwóch części – *darmo* i *zjeść*) – mamy w swoim języku podobne.

## Cechy charakteru – jak język kształtuje postać?

Każda postać ma wyraziste cechy charakteru, wyrażane między innymi w sposobie mówienia. Na to w procesie przekładu musiałam zwrócić uwagę – na użyte słowa, ale też ich brak, na milczenie.

Tłumacząc, musiałam „włożyć” odpowiednie emocje we frazy wypowiedane przez poszczególnych bohaterów. Dominująca pozycja Starej w stosunku do Łucji uwidacznia się w języku, który jest bardzo ostry, okrutny i wulgarny, jest narzędziem morderstwa – w pewnym sensie to właśnie językiem „zabija” ona w końcu Łucję. Stara jest brutalna, jak jej język, wulgarnych i obelżywych słów używa tylko ona. Przykładem jest *krowa cholerna*. Najpierw przetłumaczyłam *cholerna* na 该死的 (w języku angielskim: *damned*; pinyin: gaisi de), a potem dodałam 牛 (*krowa*; pinyin: niu). Jednak to brzmi niejasno, dla ucha Chińczyka czegoś w tak zbudowanym leksemie brakuje. W kulturze chińskiej krowa jest pracowita, cierpliwa, chociaż czasem uparta. A Stara, używając tego epitetu, po prostu poniża Łucję. W tym kontekście *krowa* użyta jest na określenie kobiety niezgrabnej, ociężałej, leniwej. W języku chińskim znalazłam tylko 笨牛 (*głupia krowa*, lekceważąco o osobie; pinyin: ben niu), co ewentualnie można uznać za ekwiwalent. Łucja kocha swoje dzieci i poddaje się upokorzeniu. Ciekawe jest to, że w całym tekście dwadzieścia dwa razy pojawia się zdanie „Łucja milczy”. I jej los – porażka w „proteście” i śmierć – rozstrzyga się właśnie w tym braku słów.

Podsumowując, chcę zaznaczyć, że tłumaczenie nie jest prostą sprawą. Jednak warto nim się zajmować, ponieważ stanowi formę komunikacji międzykulturowej.



MAO RUI

## Językowe światy Doroty Masłowskiej

**Mao Rui:** absolwentka Pekńskiego Uniwersytetu Języków Obcych i Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa. Obecnie pracuje jako lektorka języka polskiego jako obcego i kierownik studiów polonistycznych na Szanghajskim Uniwersytecie Studiów Międzynarodowych. Tłumaczka, autorka m.in. chińskiego przekładu „Cyberiady” oraz „Summy Technologiae” (współtłumaczka) Stanisława Lema.

Zanim poznałam Dorotę Masłowską, przeczytałam najpierw „Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną”, jej debiutanckie dzieło, które zostało napisane podczas przygotowywania się do matury. Zlecenie tłumaczenia tej książki otrzymałam od profesora rusycysty, który był zafascynowany przekładem rosyjskim. Podczas czytania i tłumaczenia byłam zaskoczona specyficznym językiem i zaczęłam wątpić, czy naprawdę da się przetłumaczyć tę książkę, i co ważniejsze, czy da się wprowadzić chińskich czytelników do tego nieznanego świata zaprezentowanego w „Wojnie”. Dwa lata temu w Szanghaju miałam przyjemność poznać Dorotę osobiście. Zaskoczyła mnie swoją wrażliwością, która kontrastowała z przekazem zawartym w jej książce. Odtąd kluczowym dla mnie słowem odnośnie do Masłowskiej oraz jej dzieł literackich zawsze jest świat kontrastowych obrazów i dialog różnych rejestrów językowych.

Teraz mam w ręce sztukę teatralną napisaną przez Dorotę Masłowską w 2008 roku, „Między nami dobrze jest”, której tekst został nominowany do Nagrody Literackiej Nike w 2009 roku. Paweł Kozioł uważa, że „Między nami” to sztuka o słowach, o konfrontacji różnych języków, wszystkich tak samo bezradnych w opisywaniu świata<sup>1</sup>. Ta rozgrywająca się w jednopokojowym mieszkaniu starego warszawskiego budynku historia mówi o dialogu (a właściwie o braku dialogu) trzech pokoleń kobiet. Pokazuje też różne polskie realia, w tym problemy społeczne. Trzy kobiety o wyrazistych charakterach, ciągle rozmawiając ze sobą, nie umieją się porozumieć. Ciągle mówią, ale za każdym razem uwidacznia się brak komunikacji. To niezwykle trudne zadanie, by przekazać chińskim odbiorcom cały urok tej sztuki zarówno językowo, jak i kulturowo czy nastrojowo. Muszę odegrać trzy role, czyli czytelnika polskiego, czytelnika dopisującego wyjaśnienia i dopiero na koniec tłumaczki.

Pierwsze wyzwanie, przed którym stoję jako tłumaczka, to zachowanie rejestrów językowych trzech pokoleń kobiet: języka literackiego, języka groteskowo zniekształconych haseł i reklam gazetowych oraz języka zbudowanego ze słów ściągniętych z Internetu i zniekształconych wypowiedzi innych postaci. Jak pokazać chińskim widzom taką specyficzną mieszankę rejestrów? Łatwo jest przełożyć elegancki język Babci na język chiński. Ale już dużo trudniej oddać język Haliny (matki) i Małej Metalowej Dziewczyny (wnuczki). Na przykład wspomniane hasła reklamowe, które pojawiają się w tekście Doroty Masłowskiej, są polskim odbiorcom znane, każdy widz znajdzie pewnie taką „Halinę” w swoim życiu. Ale dla chińskich czytelników

---

<sup>1</sup> Paweł Kozioł, *Sztuka Doroty Masłowskiej „Między nami dobrze jest”*, <https://culture.pl/pl/artykul/sztuka-doroty-maslowskiej-miedzy-nami-dobrze-jest> (dostęp: 29.10.2021).

czy widzów hasła te są obce, mogą sprawiać wrażenia niezrozumiałych i niespójnych. W takich sytuacjach stosuję więc metodę adaptacji, czyli zastępuję slogany jednostkami leksykalnymi języka chińskiego i dodaję potrzebne wyjaśnienia do tekstu.

Nie ulega wątpliwości, że kultura chińska i kultura polska bardzo się różnią. Ale z drugiej strony można powiedzieć, że świat przedstawiony w sztuce nie jest dla Chińczyków bardzo odległy, ponieważ podnoszone tematy są znane i obecne w naszej rzeczywistości. Tożsamość narodowa, relacje międzypokoleniowe i problemy społeczeństwa często pojawiają się i we współczesnym dramacie chińskim. Jednak w „Między nami” prawdziwą perłą jest stosowany przez Dorotę Maślowską język. Cały czas zastanawiam się, jak przetłumaczyć sztukę, zachowując wierność tekstowi i formę oryginału; jak przekazać piękno brzydoty zniekształconego języka i kalectwo społeczeństwa odzwierciedlone w wypowiedziach trzech kobiet. Jak przedstawić te kolejne kontrasty, m.in. istnienie i brak, piękno i brzydotę właśnie, itd.? Często w takim przypadku tworzę w przekładzie neologizmy, to pozwala na oddanie skojarzeń związanych z treścią oryginału.

Przetłumaczalność jest zdolnością do przenoszenia pewnego znaczenia z jednego języka na drugi bez dokonywania radykalnych zmian, czyli możliwością skonstruowania w dowolnym języku docelowym tekstu ekwiwalentnego względem tekstu w języku wyjściowym. Podczas tłumaczenia „Między nami” zastanawia mnie, czy w ogóle takie specyficzne zjawiska językowe (jak celowe błędy popełniane przez wnuczkę, w tym przekręcanie słów) są przetłumaczalne. Wiadomo, że polski i chiński to języki bardzo odległe od siebie, zarówno pod względem struktur językowych, jak i fonetycznie. Dlatego brak odpowiednika danej jednostki języka polskiego w języku chińskim jest częstym zjawiskiem. Mowa tu o „języku standardowym”, tym bar-

dziej więc w perspektywie „Między nami”, w tekście, w którym ani język Haliny, ani język Małej Metalowej Dziewczyny nie jest standardowym językiem polskim. Z tego wynika, że w niektórych przypadkach ekwiwalencja nie jest osiągalna.

Nieprzetłumaczalność pojawia się nie tylko na poziomie językowym, lecz także również – jak odnotowałam wcześniej – na poziomie atmosfery czy nastroju stworzonego poprzez język. Na przykład zupełnie inne obrazy Wisły obecne są we wspomnieniu Babci, a inne w ustach Małej Metalowej Dziewczyny i obrazy te są ze sobą skontrastowane. Bez wyjaśnienia znaczenia słowa *Wisła* dla Polaków z różnych pokoleń ów kontrast (oraz wynikający z niego brak porozumienia i wspólnego języka) między staruszką a wnuczką może być niezrozumiały dla chińskich czytelników czy widzów.

Podsumowując, muszę przyznać, że dokładałam wszelkich starań, aby znaleźć język, dzięki któremu chińscy odbiorcy zarówno znający polską rzeczywistość i literaturę, jak i niemający wcześniej do czynienia z Polską poczują specyfikę tej sztuki, urok języka polskiego (choćby kaleczonego), poczują atmosferę tego warszawskiego „wielokondygnacyjnego budynku ludzkiego”, odczytają świat przedstawiony w „Między nami”, świat wzajemnego niezrozumienia, paradoksu i groteskowości, zabłąkanej tożsamości narodowej. I rozpoznają, że między nami czy wokół nas wcale nie jest dobrze.

XIE SHILEI

## Cechy dramatu Macieja Wojtyszki „Bułhakow”

**Xie Shilei:** magistrantka w Instytucie Polonistyki w Kantonim Uniwersytecie Spraw Międzynarodowych; współtłumaczka aneksu do „Raportu o rozwoju kulturalnym krajów Europy Środkowej i Wschodniej” (2020); korektorka przekładu chińskiego powieści „Sławy i chwały” Jarosława Iwaszkiewicza (2020); współautorka rozdziału „Raport ogólny” w „Raporcie o rozwoju kultury krajów Europy Środkowo-Wschodniej” (2021); autorka artykułu w czasopiśmie „Powieść Olgi Tokarczuk w perspektywie realizmu magicznego” (2021). Zainteresowania badawcze: literatura polska, literatura Europy Środkowo-Wschodniej.

Dramat „Bułhakow” Macieja Wojtyszki przedstawia ostatnie dni życia słynnego rosyjskiego pisarza, Michaiła Bułhakowa. Łącząc dane biograficzne, fragmenty „Mistrza i Małgorzaty”, arcydzieła realizmu magicznego, oraz książki Witalija Szentalińskiego „Tajemnice Łubianki, część II”, ukazuje odbiorcy uwarunkowania polityczne i pełną napięcie atmosferę panującą w środowisku literackim tamtych czasów.

Z teatralnego punktu widzenia sztuka „Bułhakow” ma charakterystyczne cechy, które przedstawię poniżej.

### **Mocno zaakcentowany aspekt audiowizualny**

Teatr jest sztuką audiowizualną. Ponieważ jednak przestrzeń sceniczna jest stosunkowo stała, a scenografia i rekwizyty są

w większości statyczne, czasem ważniejsze jest, aby widzowie „słyszeli”, niż „widzieli” spektakl.

Bohaterowie sztuki mają wyrazistą osobowość, a ton wypowiedzi każdej postaci zdradza jej indywidualność, np. Wasilij Iwanowicz Kaczałow jest największym aktorem radzieckim, więc jego wypowiedzi cechuje pewność siebie, wyrażana choćby większą liczbą wykrzykników. Inna postać, Helena, żona Bułhakowa, ukrywając twórczą pracę męża, wypowiada się w bardziej stonowany sposób. W tekście dominują kolokwializmy, bohaterowie wyrażają swoje emocje, fabuła jest pełna zwrotów akcji, co wpływa na wysoką jakość audiowizualną.

### **Artystyczny charakter języka dramatu**

Jako sztuka sceniczna dramat skupia się na poezji języka, retoryce i indywidualnym stylu poszczególnych postaci. Autor bardzo zręcznie operuje językiem, wydobywając jego melodię, jak choćby we fragmencie sceny szóstej, w którym Bierkow każe Kaczałowowi uklęknąć:

Potrafi pan klękać tak, że pan klęczy, i klękać tak, że pan nie klęczy. [...] Ogromny talent. Zwykły człowiek ma do wyboru – albo żyć, klęcząc, albo umrzeć, stojąc. A geniusz potrafi klęczeć bez klęczenia.

Kompozycja zdań jest symetryczna, a język filozoficzny, co z jednej strony sprawia, że czyta się sztukę z przejęciem, zainteresowaniem, z drugiej zaś utrudnia to tłumaczenie.

## Fabuła dramatu utrzymana w stylu realizmu magicznego

Jak już wspomniałam, sztuka jest ściśle związana z pewnymi elementami „Mistrza i Małgorzaty”. Dzieło Bułhakowa uważa się za prekursorską powieść realizmu magicznego.

W sztuce aktor-donosiciel, Bierkow, przeżywa magiczne doświadczenie, w jego umyśle pojawiają się liczne wizje senne, które nieodmiennie krążą wokół treści książki. W czwartej scenie bierze na przykład pisarza Erdmana za Wolanda, bohatera „Mistrza i Małgorzaty”, i mówi bezładnie: „[szukam] Wolanda. Przepraszam. Erdmana. Czort wie kogo”; w piątej scenie raz jeszcze ma halucynacje i myli Erdmana z Wolandem, a Erdman wykorzystuje stan Bierkowa, nakazując mu nie wspominać nic o powieści Bułhakowa. Po otrzymaniu informacji o śmierci żony fantazje Bierkowa znów się nasilają, mówi o diable: „Nie jestem do końca pewien, ale wydaje mi się, że właśnie odkryłem zasadę wiecznego ruchu”; w scenie szóstej z kolei, gdy pojawia się sprzątaczką Annuszka, Bierkow bierze ją za kolejną bohaterkę „Mistrza i Małgorzaty” o tym samym imieniu. Wysła też kwiaty żonie Bułhakowa, Helenie, którą traktuje jak powieściową Małgorzatę. Każe jej chronić powieść.

Bierkow znajduje duchowe oparcie w opowieściach zawartych w książce i wierzy, że społeczeństwo, w którym żyje, jest tak samo brzydkie, jak to, które nastąpiło po przybyciu diabła Wolanda. Wiara w istnienie Wolanda i Małgorzaty jest dla niego ucieczką od surowej rzeczywistości i sposobem na wyobrażenie sobie, że czeka go lepsza przyszłość. Może wydawać się niezrównoważony psychicznie, ale uosabia uciemniony stan ducha ludzi swoich czasów i jest symbolem ludzi zmagających się ze swoim losem.

Jest to postać o wielkiej głębi i będzie rozmaicie interpretowana przez różne osoby, a na tę interpretację niewątpliwie wpłynie sposób tłumaczenia.

## **Odwolania historyczne**

W latach 20. XX wieku wielu pisarzy poddawano ostracyzmowi i krytyce, zakazywano publikacji i wykonywania ich utworów, a nawet niszczone rękopisy. Jednym z kluczowych wątków w sztuce „Bułhakow” jest przedstawienie trudnej sytuacji pisarza. Kontrola środowiska politycznego nad twórczością literacką wyraża się w doświadczeniach bohatera sztuki, Erdmana. Podobnie jak Bułhakow, pisarz Erdman jest potajemnie obserwowany przez służby bezpieczeństwa, a jego kłopoty z organami bezpieczeństwa zaczynają się, kiedy Kaczałow na uroczystości z udziałem najwyższych dostojników państwowych deklamuje jego satyryczne wiersze. W pokoju na Łubiance Szywarow przesłuchuje Erdmana. Pyta pisarza o kartkę papieru, na której półtora roku wcześniej napisał listę osób, które przyjdą na jego pogrzeb, i tych, które przyjdą, jeśli będzie padać. Oficer oczywiście oskarża Erdmana o spiskowanie przeciwko władzy. W końcu Szywarow każe Erdmanowi przygotować scenariusz występu kabaretu NKWD, a następnie rozkazuje umieścić pisarza w osobnym pomieszczeniu.

Swoboda twórczości literackiej była wówczas bardzo mała. Sztuka nie jest jednak prostym wprowadzeniem w epokę. Zrozumienie fabuły może być trudne, jeśli widzowie nie znają Rosji z tego okresu i życia Bułhakowa. W przeciwieństwie do innych gatunków literackich teatr jest „nienotacyjny”. Na ogół, gdy w tłumaczeniu literackim pojawiają się niezrozumiałe zjawiska kulturowe, można dodać przypis i w jednym czy dwóch zdaniach wyjaśnić dane zjawisko. W przypadku tłumaczenia



scenariusza przedstawienia rozwiązaniem są komentarze wewnętrztekstowe, tj. wyrównanie różnic między wiedzą odbiorców oryginału i przekładu poprzez dodanie niezbędnych informacji do wypowiedzi bohaterów.

Dramat „Bułhakow” to połączenie magii i historii z elementami fikcyjnymi, co może być dla widza trudne w odbiorze. Dokładne przetłumaczenie dramatu wymaga zrozumienia charakteru sztuki i przekształcenia pewnych elementów tekstu ze względu na różnice kulturowe między odbiorcą tekstu oryginalnego a docelowego. Wymaga także od tłumacza dodatkowej wiedzy źródłowej, by mógł swoją pracę wykonać w jak najlepszy sposób.

Z H A O Z H E N

## Wyzwanie tłumacza – tłumaczenie dramatu „Śmierć Kalibana”

**Zhao Zhen:** nauczycielka języka polskiego na Szanghajskim Uniwersytecie Studiów Międzynarodowych. Ukończyła magisterskie studia polonistyczne na Pekińskim Uniwersytecie Języków Obcych. Zajmuje się współczesną literaturą polską i teorią literatury. Współtłumaczka „Lektur nadobowiązkowych II” Wisławy Szymborskiej, „Szafy” Olgi Tokarczuk oraz antologii polskich dramatów na język chiński. Tłumaczka wielu utworów dla dzieci.

Dramat „Śmierć Kalibana” Magdaleny Fertacz porusza temat delikatny i nadal aktualny w naszym postmodernistycznym świecie, w którym głośno postuluje się równość, wolność i godność człowieka, a za pozorną harmonią głęboko skrywane są krzywdy wyrządzane Innym. Jako czytelniczka z zupełnie odmiennej kultury nie miałam zbyt dużych trudności ze zrozumieniem dialogów i strategii stosowanych w tekście, bo jest w nich coś uniwersalnego.

Feministyczny punkt widzenia to charakterystyczny nowy prąd w teatrze polskim, skłaniający zresztą badaczy do ponownych rozważań nad tematami zdominowanymi dotąd przez patriarchalny sposób myślenia. Twórcy szukają wciąż nowych perspektyw i przy tym zwracają uwagę na do tej pory marginalne problemy. Niemniej w dramacie Fertacz przedmiot refleksji nie ogranicza się wyłącznie do sfery feministycznej, autorka posze-

rza go o sferę Innego. Dualistyczne poglądy dzielące na tu i tam, dobro i zło wzmacniają konflikty międzygrupowe. Autorka w sposób kontrastowy ukazuje sprzeczność między wypowiedzianymi słowami a zachowaniami ludzi kolonizujących wobec kolonizowanych. Nawiązanie do słynnych dzieł sztuki performance doprowadza ten kontrast do skrajności. Kolonizacja powszednie w formie mentalnej dominacji i manipulacji, co autorka zauważa i pokazuje w dramacie. Przeciwwstawienie białych osobom z Trzeciego Świata jest typowe i mniej interesujące, ponieważ taka postawa ma charakter zachodniocentryczny.

Po lekturze dramatu odnoszę wrażenie, że współczesna odmiana kolonizacji to dominacja zamożnych nad ubogimi i dominacja płci, czego rzeczywiście doświadczamy i co jest odwiecznym problemem ludzkości. Spodziewałam się dodatkowych warstw ideologicznych. Niemniej przyznaję, że tekst dobrze się czyta, na co w moim odczuciu wpływ mają intrygująca fabuła oraz proste, lecz ostre i obrazowe metafory.

Tekst dramatu „Śmierć Kalibana”, jak już wspomniałam, nie sprawia trudności w zrozumieniu jego dosłownego znaczenia, jednak przejście od rozumienia do przekładu nie jest już tak klarowne i proste. Z osobistych doświadczeń tłumaczeniowych wnoszę, że im prostszym językiem posługuje się autor, tym trudniej czasami tłumaczy się tekst na język chiński, ponieważ ze względu na właściwości obu języków wymaga to stosownego przeformułowania zdań. Chodzi mi głównie o specyficzne połączenia słów, które po przełożeniu nie budzą podobnych estetycznych skojarzeń u czytelnika chińskiego, gdyż takie połączenia, jak np. „dom nieoficjalny”, są chińszczyźnie obce. Problem polega na wyborze odpowiednich strategii tłumaczeniowych, po zastosowaniu których tekst z jednej strony nie będzie zbyt odległy dla czytelników docelowych, z drugiej zaś – nie będzie się zbyt różnił od oryginału. Najwięcej trudności pojawia się

w sferze różnic ideologicznych, bo właśnie w jej obrębie odbywa się formułowanie wyrazów i zdań, które nie mają odpowiedników w innych językach. Pierwszy dylemat dotyczący różnicy idiomatycznej między obydwoma środowiskami interesującej mnie pary językowej pojawił się, kiedy próbowałam przetłumaczyć wyrażenie „kopnąć w dupę”. W tekście fraza ta „działa” dwuznacznie, zatem dosłowne tłumaczenie jest wymagane, bo dotyczy gry aktorów, ale z drugiej strony wyrażenie „kopnąć w dupę” w języku chińskim nie ma znaczenia przenośnego, nie jest związkiem frazeologicznym. W języku chińskim podobne znaczenie idiomatyczne mają frazy, których nie da się zrealizować na scenie, toteż pozostaje mi tylko wybrać egzotyzację tekstu z przypisem wyjaśniającym, co w pewnym stopniu przeskadza czytelnikom wczuć się w atmosferę.

Drugi problem dotyczy tłumaczenia zapożyczeń. Na przykład słowo *lunch* w języku chińskim tłumaczy się tak samo jako ‘obiad’. W języku polskim to zapożyczenie z języka angielskiego zachowuje oryginalną pisownię i jest podobne pod względem fonetycznym, natomiast w języku chińskim o zupełnie innym systemie znaków w większości przypadków stosuje się udomowienie, nie da się w prosty sposób oddać różnicy między rodzimym a zapożyczonym słowem. Zazwyczaj tłumacze chińscy w takich przypadkach umieszczają wyjaśnienia w przypisach. Być może *lunch* nie stanowi dużego problemu, ale jest reprezentacyjny. Kolejnym słowem trudniejszym do tłumaczenia jest *self-haus*, gdyż snobizm i wywyższenie zawarte w ortografii jest niezwykle trudne do odtworzenia w języku chińskim. Trzeba precyzyjnie dobrać słowo, które by pasowało do kontekstu. Jest też słowo *sir*, które ma odpowiednik w gwarowym języku kantońskim, jednak nie jest ono używane, a poza tym nie pasuje dźwiękowo do kwestii wypowiedzianej w języku mandaryńskim.

Są też inne typowe problemy tłumaczeniowe, np. dotyczące słów bliskoznacznych, gier słownych i brzmieniowych, które szczególnie trudno odtworzyć, gdy tłumaczy się na język mający zupełnie inny system dźwiękowy.

Wszystkie wyżej wymienione problemy napotyka każdy tłumacz. Nie ma jednoznacznie dobrych rozwiązań i każdą sytuację należy przeanalizować osobno. Tekst stylizowany na język potoczny można oczywiście przetłumaczyć, jednak żeby rzetelnie odtworzyć klimat estetyczny, trzeba dogłębnie zrozumieć tekst, zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i przenośnym.

Tłumaczenie to jednak nie tylko trudności, lecz także przyjemność i satysfakcja. Kiedyś męczyło mnie tłumaczenie antroponomów, szczególnie gdy były to nazwy o specyficznym znaczeniu. Musiałam wówczas podejmować decyzje, czy tłumaczyć je, zachowując podobieństwo brzmieniowe, czy skupić się na oddaniu znaczenia. Tego problemu nie miałam w tłumaczeniu dramatu „Śmierć Kalibana”. Nazwy postaci podpowiadają bowiem np. cechy charakteru, ich los czy pochodzenie i pełnią swoiste funkcje zarówno w języku polskim, jak i chińskim, toteż zaciekały mnie przyszłe losy tych postaci w fabule.

Przed pracą nad przekładem tego dramatu tłumaczyłam głównie teksty prozatorskie. Dramat ma bardziej zwartą konstrukcję, co wymaga niezwykle precyzyjnego oraz poprawnego formułowania zdań. To jest dla mnie niemałe wyzwanie, które podejmuję tym chętniej, że wciąż chcę szlifować swój warsztat tłumaczeniowy.

## WARSZTATY

JACEK KADUCZAK

### **Siła stereotypu, stereotyp siły. Uwagi na marginesie warsztatów przekładowych – „M. Butterfly” Davida Henry’ego Hwanga**

**Jacek Kaduczak:** tłumacz specjalizujący się w przekładzie współczesnego dramatu amerykańskiego i niemieckojęzycznego. Poza tym interesuje się starożytnym dramatem. Studiował filologię klasyczną oraz język niemiecki jako obcy we Wrocławiu i Bambergu. Stypendysta Villi Decjusza w Krakowie, Literarisches Colloquium w Berlinie i Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI w Niemczech. Członek Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury.

„M. Butterfly”, sztuka Davida Henry’ego Hwanga, należy do niezwykle ciekawego nurtu literatury amerykańskiej zajmującego się problemem asymilacji kulturowej, konfliktami wynikającymi z różnic między kulturą pochodzenia autora a kulturą amerykańską, czy trudnościami życia w nowym kraju. O ile jednak większość utworów pokazuje konkretne sytuacje i jest odzwierciedleniem przeżyć twórców lub ich najbliższej rodziny, to Hwang poszedł o krok dalej. Przeanalizował i obnażył stereotypy kulturowe, pokazując zarówno ich niezwykłą siłę, jak i całkowitą nieadekwatność w zetknięciu z prawdziwym życiem.

Hwang zrobił to, dramatyzując prawdziwą, choć na pozór nieprawdopodobną historię pewnego francuskiego dyplomaty, który zakochał się i związał z gwiazdą opery pekińskiej, kom-

pletnie nieświadomy faktu, że w chińskiej operze kobiece role wykonują mężczyźni, a kochana przez niego osoba zajmuje się także szpiegostwem.

Hwang dostrzegł w tej historii opowieść o niezwyklej sile stereotypu. A także o tym, jak ślepo posługują się nim Europejczycy, nie dostrzegając różnic dzielących poszczególne kultury azjatyckie i lokując je wszystkie pod mitycznym pojęciem Orientu. Jak bowiem wygląda sytuacja? W Pekinie Chińczyk śpiewa arię wykonywaną przez Japonkę we włoskiej operze. A Europejczyk serfuje po stereotypach, kończąc na uwodzającym każdego mężczyznę Zachodu micie „kochającej, uległej kobiety Wschodu”.

A przecież nie zawsze tak było. Gdy kultura europejska miała na swoich rubieżach bezpośredni kontakt ze światem arabskim, nie istniały żadne stereotypy. Wspomnijmy kilka przykładów. Arabska Andaluzja nie była wyłącznie wrogiem katolickiej Hiszpanii. Ponad granicami wiary książęta zawierali sojusze (czasem przeciwko swoim braciom w wierze), koligali się (stąd czasem jasna skóra, a nawet niebieskie oczy niektórych andaluzyjskich władców) i handlowali. Po prostu żyli obok siebie i ze sobą: do dziś około 8% hiszpańskich słów pochodzi z arabskiego używanego na terenach Andaluzji.

Podobnie wielokulturowe było Królestwo Sycylii w XIII wieku. Jego władca, Fryderyk II, późniejszy król Jerozolimy i cesarz Świętego Cesarstwa Niemieckiego, wychowywał się na dworze w Palermo, chłonąc kulturę łacińską, ale także grecką i arabską. Znał nie tylko język i zwyczaje, lecz także literaturę arabską. Gdy w 1228 roku wyruszył na krucjatę w nadziei, że papież cofnie jego ekskomunikę, nie był zainteresowany starciem zbrojnym, ponieważ nie mógł liczyć na zakony podległe papieżowi. Wykorzystał więc siłę dyplomacji, zapraszając do rozmów panującego w Kairze sułtana Al-Kamila, który sam był w trudnej

sytuacji, gdyż walczył z braćmi o władzę. Fryderyk, dyskutując z sułtanem o literaturze, nawiązał kontakt i poznał przeciwnika. Wiadomo wszak, że z rozmowy po pewnym czasie może się zrodzić kompromis, który wcześniej nie byłby możliwy. Tu skończyło się to w 1299 roku pokojem w Jaffie, dającym Fryderykowi II władzę nad Jerozolimą, Nazaretem i Betlejem.

Podobny stosunek do przeciwnika z tych kręgów kulturowych znamy zresztą z ziem dawnej Rzeczypospolitej. Polacy walczący z Turcją z pewnością nie postrzegali jej stereotypowo, raczej jako godnego szacunku, równoważnego partnera. Wystarczy wspomnieć o Roksolanie, pochodzącej z ziem polskich żonie sułtana Sulejmana Wspaniałego, która korespondowała z Zygmuntem Augustem, czy też o wielkich wpływach arabskich na hodowlę koni i słownictwo z nią związane (określenie maści konia *kary* pochodzi z tureckiego).

To wszystko jednak skończyło się w epoce kolonialnej. Tym razem na tereny Bliskiego Wschodu Europejczycy przybywają jako zdobywcy, a podbój kolejnych terytoriów utwierdza ich w przekonaniu o wyższości kultury Zachodu. Ciekawą tezę stawia Silvia Federici w książce „*Caliban and the Witch*”<sup>1</sup>, zakłada, że motorem podbojów i pewnego rodzaju ich uzasadnieniem było uznawanie kolejnych elementów za „zasoby naturalne”, co pozwalało na ich bezproblemową eksploatację. Takimi zasobami bywały nie tylko nowe terytoria, lecz także rdzenna ludność (jako darmowa siła robocza), ciało kobiece, a do dziś są nimi, zdaniem autorki, na przykład zwierzęta. Traktowanie ludzi jak „zasobów naturalnych” pozwala przestać myśleć o nich jak o jednostkach ludzkich, interesować się ich historiami, a ułatwia ich stereotypizację. Jak pisze Edward Said w „*Orientali-*

---

<sup>1</sup> Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Nowy Jork 2004.



zmie”, „stereotyp kobiety Wschodu – o bardzo szerokim zasięgu społecznym – stworzył Flaubert w wyniku spotkania z egipską kurtyzaną; kobieta ta nigdy nie mówiła o sobie, swoich uczuciach, swoim wyglądzie czy przeszłości. To on mówił za nią i w jej imieniu”<sup>2</sup>.

Ta narracja ma się świetnie także w XX wieku: Paul Gauguin zyskał wielką popularność, malując piękności z archipelagu Markizów. W jego ślady chce pójść dwóch niemieckich malarzy, Max Pechstein i Emil Nolde, którzy postanawiają wyruszyć na wyspy mórz południowych, do Niemieckiej Nowej Gwinei, by poznać sztukę pierwotną, nieskażoną wpływami cywilizacji, i ludy pierwotne z ich nieskalaną pięknnością. Obaj są zwolennikami obowiązujących wtedy poglądów rasowych, dzielących kultury na pierwotne i cywilizowane, ludy „naturalne” i „ukulturowione”. Przybywają więc na tereny nieskażone cywilizacją, by poznać pierwotne źródła sztuki. Okazuje się jednak, że ludy pierwotne nie są wcale tak pierwotne. Żona Noldego, Ada, zapisuje nawet w dzienniku podróży<sup>3</sup>, że pierwotnych mieszkańców wysp należy szybko łapać i więzić, bo wystarczy kilka dni, by stali się cywilizowani. Obcinają włosy, usuwają kości zwierząt z nosa i tradycyjną biżuterię.

Czy wpływa to na postrzeganie tych ludzi przez obu malarzy? Okazuje się, że nie! Obaj, choć przepłynęli tysiące kilometrów, nadal malują stereotypowe obrazy jak z wyobrażeń osób, które nigdy nie przebywały w tamtym regionie. Starają się nie dostrzegać rzeczywistości, by pozostać przy swoich bezpiecznych, stereotypowych przekonaniach.

<sup>2</sup> Edward Said, *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2018, s. 32.

<sup>3</sup> Magdalena Moeller, *Die großen Expressionisten. Meisterwerke und Künstlerleben*, Kolonia 2000, s. 198–221.

Podobnym stereotypom ulega w „*M. Butterfly*” francuski dyplomata. Gwiazda opery chińskiej natychmiast wykazuje mu absurdalność zarówno stereotypu, jak i opery go wykorzystującej, mówiąc:

założmy, że blondwłosa królowa piękności zakochuje się w niskim japońskim biznesmenie. On jest wobec niej okrutny, potem wyjeżdża na trzy lata, a ona przez cały ten czas modli się do jego fotografii i odrzuca oświadczyzny młodego Kennedy’ego. Potem, dowiedziawszy się, że on ponownie się ożenił, popełnia samobójstwo. Uznałby pan tę dziewczynę za kompletną idiotkę. Mam rację? Ale tutaj oczywiście kobieta ze Wschodu zabija się z powodu białego mężczyzny – och, jakie to urocze!<sup>4</sup>

Hwang pokazuje jednak nie tylko absurdalność, lecz także trwałość stereotypu: Gallimard tkwi w swoim przekonaniu wbrew temu, czego doświadcza na co dzień, i wiąże się z wyśnioną gwiazdą opery, ulegając magii „kobiety ze Wschodu” przez kolejne lata. Jednak nie jest w swoich wyobrażeniach odosobniony. Hwang (ustami Songa) tak ocenia podejście Zachodu do cywilizacji Wschodu:

Zachód uważa się za męski – wielkie karabiny, wielki przemysł, wielkie pieniądze – więc Wschód jest kobiecy – słaby, delikatny, biedny... za to biegły w sztuce i przepełniony tajemniczą mądrością – oto kobieca mistyka. Jej usta mówią nie, ale jej oczy mówią tak. Zachód wierzy, że Wschód gdzieś tam, głębokoko, chce być zdominowany – ponieważ kobieta nie potrafi myśleć samodzielnie. Oczekujecie, że kraje Orientu ulegną waszym karabinom i oczekujecie, że kobiety Orientu ulegną waszym mężczyznom<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> David Henry Hwang, *M. Butterfly*, New York 1988, tłum. Jacek Kąduczak (przekład niepublikowany).

<sup>5</sup> Ibid.

Tym razem jednak to Gallimard ulega kobiecie Orientu. Być może dlatego, że okazała się mężczyzną? Lata ślepej miłości i zdradzania tajemnic państwowych doprowadzą do tragedii: dziś to biały mężczyzna ginie, niczym Butterfly, z miłości i z powodu ulegania swoim naiwnym wyobrażeniom. W ten sposób, poprzez zamianę ról i cech przypisywanych zazwyczaj przedstawicielom Wschodu i Zachodu, dokonuje się całkowita dekonstrukcja stereotypu. Sztuka, której tematem są stereotypy płciowe i tożsamość, stanowi szczególne wyzwanie dla tłumacza. Hwang napisał ją po angielsku. Dało mu to dużo większe możliwości tworzenia postaci mówiących w taki sposób, by nie ujawniały swojej płci, a widzowie mogli ją ewentualnie określić na podstawie zachowania lub stroju. Kwestia pozostaje jednak niedopowiedziana zarówno dla innych postaci w sztuce, jak i dla widzów czy czytelników. W przypadku przekładu na język polski tłumacz ma możliwości znacznie bardziej ograniczone. Pewien lingwista powiedział kiedyś, że języki różnią się od siebie nie tym, co możemy w nich powiedzieć, ale tym co *musimy* w nich powiedzieć. A tu wybór rodzaju gramatycznego, a więc w praktyce deklaracja co do własnej (lub cudzej) płci, jest nieunikniony. O ile w przypadku czasownika można posługiwać się formami czasu teraźniejszego, identycznymi dla obu rodzajów, o tyle strategia ta jest niemożliwa w odniesieniu do przymiotników. A i bardzo dużo rzeczowników ma dwa odpowiedniki: męski i żeński. Już w drugiej rozmowie z Gallimardem (akt I scena VIII) Song mówi: „Had you lit my cigarette, I might have blown a puff of smoke right between your eyes. [...] How I wish there were even a tiny café to sit in”. Najpóźniej tutaj tłumacz na język polski musi podjąć decyzję, czy przełożyć ten fragment bez większych zmian, pozostawiając osobisty charakter wypowiedzi i „każąc” Song określić swoją płć (a to znacznie zmieni stosunki między postaciami, ponieważ Song nie bę-

dzie już mógł powiedzieć Gallimardowi: „nie okłamywałem cię. Nigdy nie twierdziłem, że jestem kobietą. To ty sobie to ubzdurałeś, a ja przez grzeczność nie zaprzeczam”), czy też nada tym zdaniom charakter bezosobowy (jak na przykład: „Czasem, gdy dżentelmen poda damie ogień, ta, uwodząc go, wydychuje mu dym prosto w oczy. [...] Szkoda, że nie ma tu choćby najmniejszej kafejki, gdzie moglibyśmy usiąść”), co też zmienia emocje przepływające między tymi dwiema postaciami.

Podobne problemy pojawiają się praktycznie w każdej scenie, w której występuje Song. A te niedopowiedzenia w kwestii płci wydają się istotne zwłaszcza w pierwszym akcie, gdy Gallimard zakochuje się w Song, czy raczej w swoim wyobrażeniu. Angielski pozwala dużo bardziej odrealnić wizerunek Song, język polski zmusza do większej konkretyzacji, każe wybierać między formami w rodzaju męskim lub żeńskim albo wypowiedziami o bezosobowym, ogólnym charakterze, które z kolei zdecydowanie psują atmosferę flirtu.

Można się oczywiście zastanawiać, czy pomocny w tym okaże się tak zwany język inkluzywny, coraz częściej promowany przez unijną administrację i wielkie międzynarodowe koncerty. Mam jednak wrażenie, że nie. Właśnie z powodów wspomnianych powyżej. Język inkluzywny w języku polskim wymaga stosowania bezosobowych form, by uniknąć różnicowania według płci (czy też mówienia tylko do mężczyzn z założeniem, że dotyczy to też kobiet). Taka stylistyka doskonale sprawdza się w stylu oficjalnym, urzędowym, czasem nawet w reklamie. Jednak zastosowana w utworach literackich może je spłaszczyć, pozbawić własnego charakteru i atmosfery. Dlatego za każdym razem to tłumacz podejmuje decyzję o zastosowanych środkach, potwierdzając w takim przypadku słuszność określenia „drugi autor” w odniesieniu do autora przekładu.

BARBARA BIBIK

## **„China Dream” po polsku. Konkurs przekładowy zorganizowany w ramach drugiej edycji festiwalu „Za kulisami”**

W ramach drugiej edycji festiwalu „Za kulisami” postanowiliśmy zorganizować konkurs przekładowy dla studentów Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Opiekunem merytorycznym konkursu został Maciej Szatkowski, a w skład jury weszli: Barbara Bibik, Artur Duda i Albert Kozik. Stroną organizacyjną konkursu zajęło się Studenckie Koło Teatrolologiczne pod opieką Marzenny Wiśniewskiej.

Przedmiotem konkursu był przekład na język polski dramatu „China Dream” (中国梦) autorstwa Sun Huizhu i Fei Chunfanga, o którym więcej pisze w niniejszym tomie Maciej Szatkowski.

Zgodnie z regulaminem do konkursu można było przystąpić indywidualnie lub w dwuosobowych zespołach. W wyznaczonym przez organizatorów terminie spłynęło dziewięć prac. Były wśród nich trzy indywidualne tłumaczenia oraz sześć zespołowych, w tym dwa autorstwa studentek pochodzących z Chin, uczących się języka polskiego w Toruniu. Pozostałymi uczestniczkami były studentki specjalizacji Kultura Dalekiego Wschodu.

Jury podczas dwóch posiedzeń zdalnych musiało dokonać bardzo trudnego wyboru spośród zakodowanych prac, ponie-

waż dramat zastawił kilka pułapek na osoby chcące oddać go w innym języku. Jury oceniało przesłane przekłady, mając na względzie trzy kategorie: wartość literacką (w tym poprawność językową, komunikatywność i naturalność przekładu), sceniczność tekstu (w tym sposób, w jaki poradzono sobie ze stroną wizualną zapisaną w tekście dramatu, jaką propozycję przedstawiały przekłady didaskaliów, tempo przekładu) oraz zgodność z oryginałem (uwzględniano trafność ekwiwalencji językowych dla sformułowań w języku chińskim, oddanie występujących w tekście oryginalnym gier słownych, zachowanie rytmu tekstu chińskiego, rozpoznanie kontekstów i podtekstów tekstu oryginalnego). Tekst dramatu zawierał także fragmenty poezji; doceniono więc próby samodzielnego przekładu wiersza Li Baia.

Zgodnie z regulaminem zadaniem jury było wyłonienie jednego laureata konkursu. Istniała także możliwość nadania wyróżnień przekładom odznaczającym się szczególnymi wartościami literackimi. W efekcie burzliwych dyskusji członkowie jury zgodzili się co do przyznania pierwszej nagrody Karolinie Kodrzyckiej. Jednocześnie postanowili wyróżnić przekłady Julii Wnuk i Karoliny Wiechy oraz nadać wyróżnienie specjalne przekładowi Tianran Hao i Jiaxin Xing.

Rozstrzygnięcie konkursu odbyło się drugiego dnia festiwalu, 27 maja 2021 roku, w formie zdalnej, natomiast osobiste przekazanie dyplomów i nagród książkowych – 9 czerwca w sali Ludwika Kolankowskiego Wydziału Humanistycznego.

Poniżej zamieszczamy zwyciężski tekst przekładu<sup>1</sup>. Życzymy przyjemnej lektury!

---

<sup>1</sup> W przygotowaniu tekstu do druku ze zwyciężczynią konkursu współpracował Maciej Szatkowski.

SUN HUIZHU, FEI CHUNFANG

**China Dream.**  
**Dramat w ośmiu aktach**

TŁUM. MACIEJ SZATKOWSKI I KAROLINA KODRZYCKA

Osoby:

Mingming – chińska aktorka, od niedawna mieszka w Stanach Zjednoczonych

John Hodges – amerykański prawnik; w spektaklu gra także pozostałe role męskie

Zhiqiang – chiński flisak

Dziadek – dziadek Mingming, Chińczyk z amerykańskim obywatelstwem

Mark – młody Amerykanin

Dziennikarz – pracuje dla amerykańskiego tabloidu

*Pusta scena. Na jej przedzie po prawej stronie (z perspektywy aktora) znajduje się wielofunkcyjna platforma. Guzheng<sup>1</sup> umieszczono w tyle sceny po prawej stronie. Część koncepcji artystycznych stworzona jest przy użyciu lin zawieszonych pod sufitem.*

---

<sup>1</sup> Tradycyjny chiński instrument strunowy. Przypomina cytrę (wszystkie przypisy nasze – M.S. i K.K.).

## Prolog

*Światła są zgaszone, a w ciemności zaczyna delikatnie rozbrzmiewać dźwięk guzheng. Mrok panuje dłużej, niż publiczność jest do tego przyzwyczajona. Ze sceny zaczyna dochodzić ledwo słyszalny, nerwowy dźwięk, przez co widzowie mogą podejrzewać, że doszło do jakiegoś niespodziewanego zdarzenia.*

*Zza kulis słychać głos Johna, który gorączkowo czegoś szuka.  
Scenę zalewa nagle mocne światło.*

JOHN: *Damn it! (Wbiega zlany potem, mówi sam do siebie) My God, I found it! (Dostrzega muzyka grającego na guzheng) W końcu znalazłem ten włącznik! Proszę wybaczyć. Co za dziadowski teatr. Off, off, off Broadway! (Dostrzega widownię) Sorry! Hi, szanowne panie, szanowni panowie, welcome. My name is John Hodges, a moje chińskie imię to Hao Zhiqiang. (Ściszając głos) Po występie poproszę państwa o drobną przysługę...*

*Zza kulis wychyla się Mingming. Zauważa komplet na widowni i orientuje się, że weszła Johnowi w słowo. Z miejsca podnosi rękę i macha do widowni, po czym podchodzi do stojącego niedaleko kulis guzheng.*

JOHN: Proszę o gromkie brawa dla naszej głównej bohaterki, *all right?*

MINGMING: Co ty wyprawiasz?

JOHN: Nic takiego. Witam tylko naszych gości.

*Mingming zaczyna przygrywać na guzheng, po czym podchodzi eleganckim krokiem na przód sceny i zaczyna tańczyć.*



JOHN: Wow! To moja dziewczyna Mingming, pochodzi z Chin...

MINGMING: Tak naprawdę w jednej czwartej jestem stąd. Moja babka ze strony matki była Amerykanką.

JOHN: Mingming dorastała w Chinach. Była tam wielką gwiazdą!

MINGMING: *Come on, John!* Od dłuższego czasu nie jestem żadną gwiazdą. Teraz jestem amerykańską bizneswoman. Otworzyłam restaurację w...

JOHN: Widzicie, to właśnie główny problem. Porzuciła wytworną chińską sztukę, by zajmować się biznesem. Mówię wam, to naprawdę...

MINGMING: Co za nonsens! Miałabym chodzić w *qipao*<sup>2</sup> i śpiewać arie opery chińskiej, żeby można mnie było nazwać...

JOHN: Nie, nie! Nieważne, conosisz i co śpiewasz. (*Do widowni*) Poczekajcie, a niedługo lepiej ją poznacie. Dowiedcie się o jej bogatym doświadczeniu, o jej snach i marzeniach. Zapewniam, że to wystarczy, by nasza sztuka was rozśmieszyła i wzruszyła. Po spektaklu poproszę was o pomoc w przekonaniu jej, by nie podejmowała pewnej decyzji.

MINGMING: Pod żadnym pozorem z nim nie rozmawiajcie. Jest mocny w gębie, to prawnik! A ty powiedziałeś im, dlaczego zostałeś prawnikiem?

JOHN: Ach! Racja. Dzisiaj jednak mówimy tylko o twoich problemach. (*Przepycha Mingming za siebie*) Zobaczycie, jak cza-

---

<sup>2</sup> Rodzaj tradycyjnej sukienki chińskiej z charakterystycznym kołnierzykiem i rozcięciem z boku.

rująca potrafi być Mingming na naszej amerykańskiej scenie. Niech to jej uzmysłowi, ile wdzięku ma w sobie. (*Staje z boku i wyciąga ręce w kierunku Mingming w geście przedstawienia*).

MINGMING: (*Cicho*) Mógłbyś trochę mniej mówić? (*John wzrusza ramionami i odchodzi*) Przepraszam. Mam nadzieję, że spodoba się wam nasza sztuka. Tak właściwie, to nie sztuka, a jedynie kilka wybranych urywków z mojego życia i snów... (*Wraca John*) I oczywiście, również fragmentów z życia Johna.

JOHN: Mingming będzie główną bohaterką, a wszystkie męskie role drugoplanowe zagram ja.

## Akt 1. Klub kajakowy

JOHN: Pierwsza scena ma miejsce w klubie kajakowym. To tu zaprosiłem Mingming na pierwszą randkę. (*Zmienia się scenografia. Rozbrzmiewają dźwięki guzheng. Staje przy Mingming i uczy ją wiosłować*) *One-two, one-two...*

MINGMING: (*Siedzi na scenie i uczy się wiosłować*) *One, two, one two...* To pierwszy raz od czasu otwarcia restauracji, gdy wzięłam wolne. Specjalnie zwolniłam się na cały dzień, żeby przyjechać tu razem z nim. Nawet nie płynę z prądem, tylko siedzę w tym kajaku na wyobrażonej rzece i robię z siebie idiotkę, na próżno tracąc siły.

JOHN: Jeszcze popłyniesz w dół rzeki prawdziwym kajakiem. Najpierw jednak musisz nauczyć się wiosłować. Poza tym woda tutaj jest prawdziwa. (*Chłapie ją wodą*)

MINGMING: (*Chłapie go wodą*) Myślisz, że nigdy wcześniej nie uprawiałam sportów wodnych? Może chodźmy nad rzekę i pościgajmy się, siedząc w prawdziwych łódkach?

JOHN: Wyścig? Dzisiaj nie dam rady, *maybe tomorrow? Alright?*

MINGMING: Jutro mi nie pasuje. Muszę zająć się restauracją.

JOHN: A czy nie mogłabyś zostać?

MINGMING: Nikt mnie do niczego nie zmusza, ale czuję się trochę... (*zauważa, że zbliża się John*) nieswojo. (*John natychmiast staje*) Chodź! Może teraz się pościgamy?

JOHN: Czemu tak się spieszysz? Jeśli nie chce ci się ćwiczyć, to sobie odpocznij. Możemy przecież porozmawiać.

MINGMING: Jechałeś tutaj z tak daleka tylko po to, by siedzieć w tych udawanych kajakach i gadać? Chyba nie boisz się ze mną ścigać, co?

JOHN: Nie boję się. Mingming, w ogóle nie przypominasz chińskiej dziewczyny. Jesteś taka waleczna...

MINGMING: Co?

JOHN: Chodziło mi o to, że... lubisz rywalizację...?

MINGMING: Co to ma znaczyć?

JOHN: Mówi się, że chińskie dziewczyny są delikatne, skromne i uprzejme.

MINGMING: Chciałeś zaprosić taką chińską dziewczynę, żeby spędziła z tobą weekend?

JOHN: Myślałaś, że nie wiedziałem, jak nietuzinkowa jesteś?

MINGMING: Nietuzinkowa? Wygląda na to, że mamy tu eksperta od Chin! *Do you speak Chinese?*

JOHN: Tak sobie.

MINGMING: A byłeś kiedyś w Chinach?

JOHN: *(Patrzy na jej podejrzliwą minę, waha się)* Czy byłem w Chinach?

MINGMING: Byłeś? To proste pytanie, *yes or no*, nad czym się tu zastanawiać?

JOHN: *No no no*, to znaczy...

MINGMING: Serio?

JOHN: Naprawdę... Naprawdę cię przepraszam.

MINGMING: Przepraszasz? Za to, że nie byłeś w Chinach? Czy Chiny są dla was, Amerykanów, aż tak tajemnicze?

JOHN: Niekoniecznie, ale... interesowałem się trochę Chinami.

MINGMING: O, proszę! To czemu wcześniej nic nie o tym wspominałeś?

JOHN: A coś by to zmieniło, gdybym ci powiedział? *(Widzi, że milczy)* No co? Nie cieszysz się?

MINGMING: Teraz tak sobie myślę, czemu się mną zainteresowałeś? Chodzi ci o mnie, czy może o moje pochodzenie?

JOHN: Myślisz, że umówiłem się z tobą tylko dlatego, że jesteś Chinką? *No!* Jest zupełnie na odwrót! Zapewniam cię, nie będę zadawał żadnych pytań o Chiny, nawet nie użyję słów *China* ani *Chinese!*

MINGMING: Jaki poważany! A co jeśli złamiesz te zasady?

JOHN: Za złamanie reguł będzie kara! Przegrany kończy w wodzie. I ciebie te zasady też dotyczą.

MINGMING: To lepiej uważaj, co mówisz.

JOHN: *(W kierunku widowni)* Słyszeliście? Jakby co, biorę was na świadków.

MINGMING: Nie zamierzam oszukiwać. No chodź. To o czym porozmawiamy? *(Milkną)*

JOHN: *(Równy z Mingming)* To o czym rozmawiamy... *(Milkną)* Pamiętasz ostatnio w barze? Usta ci się nie zamykały.

MINGMING: Diabli wiedzą, dlaczego tego wieczora tyle z tobą, obcym bądź co bądź człowiekiem, gadałam. To było głupie. Nieważne. Chodźmy powiosłować w prawdziwych łódkach, ścigajmy się! *(Wstaje)*

JOHN: Najpierw musisz nauczyć się podstawowych czynności, dopiero potem możesz zejść na wodę. Takie są zasady tego klubu.

MINGMING: Skoro tak, to czy zanim coś ugotujesz, to wkuwasz cały przepis na pamięć? Tak się robi po amerykańsku?

JOHN: A jak w takim razie to będzie po twojemu?

MINGMING: Myślisz, że my Chiń... Stop! Próbujesz mnie zrobić. Nie chcę skończyć w wodzie. Jeśli boisz się ścigać, to załatw nam łódkę dla dwojga. Sądziłam, że wy Amerykanie...

JOHN: A ty to co? Przecież jesteś jedną z nas.

MINGMING: Oczywiście, że jestem. Ale to nie tak!

JOHN: *(Przebiegle uśmiechając się, podchodzi do niej)* W takim razie jesteś...

MINGMING: Bardziej amerykańska od Amerykanów! Waleczna! *(Trzyma go za podbródek)*

JOHN: Chyba nie do końca rozumiem... Czemu w taki właśnie sposób udajesz Amerykankę?

MINGMING: Obiecuję ci, zro-zu-miesz!

JOHN: Nie zro-zu-miem.

MINGMING: Nie jesteś czasem prawnikiem? Nic przecież nie umknie twojej uwadze!

JOHN: A jednak przy tak zawziętym przeciwniku jak ty stają się lekko oziębiały.

MINGMING: Przejrzałeś mnie przecież na wylot. *(Śmieje się ozięble)* „Udaję Amerykankę”! Ja się taka urodziłam! Myślisz, że umiemy tylko kopiować innych?

JOHN: To ty powiedziałaś, że wy...

MINGMING: My Chiń... Dlaczego znowu zawracam sobie tym głowę?

JOHN: Mingming, a chciałabyś posłuchać opowieści?

MINGMING: Jakiej opowieści?

JOHN: Właściwie to mojej własnej.

MINGMING: OK.

JOHN: Pewnego dnia na świat przyszedł człowiek, któremu towarzyszył jego własny cień. Cień podążał za nim, chodził tam, gdzie szedł człowiek. Stawał tam, gdzie on i wpatrywał się w niego. Człowiek nienawidził swojego cienia i chciał pozbyć się go za wszelką cenę. Pomyślał sobie, że jeśli szybko pobiegnie, to zgubi cień. Biegł coraz to szybciej i szybciej, ale cień też przyspieszał. Uczepił się go i nie puszczał. W końcu ten człowiek, zmęczony biegiem, padł na ziemię i umarł, a cień odszedł wraz z nim.

MINGMING: Chwila! Do czego zmierzasz? O co chodzi z tym cieniem?

JOHN: Myślisz, że...

MINGMING: To miała być jakaś lekcja dla mnie?

JOHN: To moja historia. Przez całe życie, w najgorszych jego chwilach, pragnąłem pozbyć się własnej przeszłości. Pracowałem po szesnaście godzin dziennie, bez chwili wytchnienia. Bałem się, że długi cień przeszłości mnie dopadnie.

MINGMING: Co było dalej?

JOHN: Pewnej nocy miałem sen. Zmieniłem się w nim w motyla. Wśród śpiewu ptaków, zapachu kwiatów, wśród małych mostków przerzuconych nad strumykami latałem w tę i z powrotem. Byłem tak szczęśliwy, że całkowicie zapomniałem, kim jestem i co robię. Nic mnie nie ograniczało. (*Guzheng imituje dźwięki budzika; John wyciąga rękę w jego kierunku*) Obudziłem się i znów byłem sobą. W środku nocy negocjowałem z londyńskimi kupcami. Tej nocy już nie zasnąłem. Zastanawiałem się, czy byłem prawnikiem Johnem Hodgesem, który śnił o byciu motylem, czy może byłem motylem śniącym, że zmienił się w Johna Hodgesa.

MINGMING: Cóż za głębokie pytanie. Powtórz je jeszcze raz.

JOHN: Zastanawiałem się, czy byłem prawnikiem zmienionym we śnie w motyla, czy też motylem zmienionym we śnie w prawnika?

MINGMING: Nie, kłamiesz. To wcale nie jest twoja historia.

JOHN: Skąd wiesz?

MINGMING: Nie wiem. Po prostu ci nie wierzę!

JOHN: Myślisz, że to nie jest prawdziwa historia?

MINGMING: A czym jest prawda? Skąd się biorą takie historie?

JOHN: Nie sądzisz, że jest ona piękna?

MINGMING: Tak, ale jest też bolesna, niepokojąca. I taka amerykańska historyjka miałyby mnie wzruszyć?

JOHN: (*Spokojnym tonem*) Zgadza się, bo nie jest to amerykańska, lecz chińska.

MINGMING: (*Zirytowana*) Co?!

JOHN: Obie historie są chińskie, to Zhuangzi. Czytałaś „Prawdziwą księgę południowego kwiatu”, prawda?

MINGMING: (*Zawstydzona*) No już! Wskakuj do wody, złamałeś zasady! ... Nienawidzę cię!

JOHN: (*Powoli wstaje i ściąga kurtkę*) A ja cię lubię.

MINGMING: Co ty wyprawiasz? Naprawdę zamierzasz wskoczyć do wody i zostawić mnie w tej atrakcji kajaku?

JOHN: To co mam zrobić? Jeszcze raz złamać zasady?



MINGMING: Jesteś okropny!

JOHN: Teraz ty powiedz mi coś o Chinach, o twoim życiu tam.

MINGMING: Jesteś amerykańskim prawnikiem, dlaczego interesują cię chińskie historie? Robisz interesy z Chińczykami?

JOHN: Po prostu chciałbym dowiedzieć się czegoś o tobie. Na przykład, czy pływałeś tam kajakiem?

MINGMING: Pamiętam, jak spływałam bambusową tratwą. Rzeka była wartka i wąska, otaczały ją góry porośnięte zielonym, gęstym lasem. Tak bardzo chciałabym zapomnieć ten okres mojego życia, ale pamiętam. *(Wstaje i zaczyna tańczyć. Łączy ruchy tradycyjnej chińskiej opery i współczesnego tańca. Powoli znika)*

JOHN: Mingming pływała tratwą, gdy przebywała na zesłaniu. Te tratwy, nazywane *pai*, były zrobione z bambusa. Bambusowe tyczki, które były elementem tratw, były towarem samym w sobie oraz środkiem transportu. *(Wiesza na linie liście bambusa, po czym schodzi ze sceny)*

## Akt 2. Bambusowa tratwa i rzeczka

*Mingming trzyma w ręce bambusową tyczkę i swobodnie płynie tratwą po przezroczystej tafli wody. Po chwili słysząc huk wodospadu znajdującego się przed nią. Waha się, co robić, ostatecznie podejmuje decyzję o zawróceniu w górę rzeki. Z całej siły próbuje się zaprzec tyczką. Widząc, że nie da sobie rady z rosnącą siłą wody, zaczyna panikować.*

*Na ratunek przychodzi Zhiqiang, który spycha Mingming na brzeg i przywiązuje tratwę.*

MINGMING: (*Oszołomiona*) Dziękuję za uratowanie mi życia... i mojej tratwy.

ZHIQIANG: Flisacy nie dziękują. Ich życie zależy od rzeki. (*Nagle*) Ach, a ty... co ty robisz na rzece, panienko?

MINGMING: Nie potrafię wyjaśnić. Czy koniecznie muszę odpowiadać? (*Wyciąga wiszący na szyi zegarek i patrzy na niego*)

ZHIQIANG: Od wieków nie było tu żadnej kobiety pływającej tratwą.

MINGMING: Kobiety nie mogą pływać na tratwie? Czy to jakiś przesąd?

ZHIQIANG: Pływanie tratwą to niełatwe zadanie i nie każdy się do tego nadaje. (*Z zaciekawieniem patrzy na jej zegarek*)

MINGMING: No jasne. Ale ja nie jestem każdy i nie każdy jest mną. (*Pokazuje mu zegarek*)

ZHIQIANG: Masz rację. (*Podchodzi bliżej, żeby obejrzyć zegarek, ale zmieszany odchodzi na bok*) Co za piękność! (*Do niej*) Kto ci dał tę robotę? To bardzo niebezpieczne zajęcie.

MINGMING: Długa historia. Obawiam się, że nadużyłabym twojej cierpliwości.

ZHIQIANG: Boisz się, że taki prostak jak ja nie zrozumiałby?

MINGMING: Nie w tym rzecz. Martwię się jedynie o moją tratwę, muszę ją zwrócić przed siódmą.

ZHIQIANG: Przed siódmą? To flisacy mają teraz ograniczenia czasowe?

MINGMING: To regulamin farmy wojskowej.

ZHIQIANG: „Regulamin”... Co to za wynalazek? Dobra, ruszajmy *(odwiązuje linę)*. *(Oboje znajdują się na tratwie, zaczynają delikatnie tańczyć)* Powiedz mi, skąd ty się tu wzięłaś?

MINGMING: Urodziłam się w Szanghaju. Słyszałeś o Szanghaju?

ZHIQIANG: Oczywiście. Nasze największe miasto, zgadza się?

MINGMING: Byłeś tam?

ZHIQIANG: Ja nie, ale posłaliśmy tam wiele naszych bambusowych tratw.

MINGMING: Naprawdę?

ZHIQIANG: Pewnie. Gdy nasze tratwy spłyną w dół rzeki, która łączy się z większą rzeką, czasem ciągnięte są przez duże parowce zmierzające w kierunku Szanghaju. A tam potrzebują bambusowych rusztowań do budowy wielkich bloków. Nawet tą rzeką dopłynęłabyś do Szanghaju.

MINGMING: Serio?

ZHIQIANG: Wszystkie wody na świecie są ze sobą połączone.

MINGMING: *(Śmiejąc się)* No jeśli tak, to można by dopłynąć do Ameryki.

ZHIQIANG: Ameryka! A kto chciałby tam jechać?

MINGMING: Ja... ja nie chciałabym tam jechać!

ZHIQIANG: No oczywiście, że nie. Tam mieszkają same zamorskie diabły o jasnych włosach i dużych nosach.

MINGMING: Jesteś pewien? Mnie też czasem nazywają zamorskim diabłem.

ZHIQIANG: Nie strasz mnie!

MINGMING: Czemu miałabym cię straszyć? Moja babcia była Amerykanką.

ZHIQIANG: Amerykański diabeł! (*Znowu na nią patrzy*) Czyżbym spotkał diabła wcielonego?

*Mingming zauważa, że tratwa jest bliska utraty równowagi.  
Oboje chwytają tyczkę i stabilizują tratwę.*

ZHIQIANG: Jak to możliwe, że jesteś amerykańskim diabłem?

MINGMING: Moja babcia była prawdziwą Amerykanką, z krwi i kości. Dziadek ożenił się z nią, gdy studiował w Stanach Zjednoczonych. Tam urodziła się moja matka, a dziadek nadal tam mieszka.

ZHIQIANG: Czy to znaczy, że naprawdę jesteś amerykańskim diabłem? (*Zerka podejrzliwie na Mingming, podchodzi bliżej i dotyka jej włosów. Mingming robi unik i upuszcza tyczkę*) Ona jest inna niż dziewczyny z gór. Nie spotkałem nigdy wcześniej żadnej Amerykanki. Czy widziałaś kiedyś swoją babkę? Czy ona też jest taka... piękna?

MINGMING: Widziałam ją tylko w snach. Była obrzydliwa! To przez nią jestem tak nazywana.

ZHIQIANG: To dlatego kazali ci pływać tratwą? Przecież to niesprawiedliwe.

MINGMING: Nie, ja sama chciałam. Wzięłabym najcięższą pracę, byleby tylko ukryć się przed spojrzeniami ludzi. Na farmach człowiek człowiekowi wilkiem! Moi rodzice po powrocie z Ameryki byli wybitnymi naukowcami. A ja w szkole aktorskiej ciężko pracowałam, by móc dostawać główne role.

ZHIQIANG: To ty śpiewasz? A zaśpiewasz jakąś arię?

MINGMING: Od dawna nie śpiewam. Teraz reformuję się przez pracę i pokutuję za winy rodziców i dziadków.

ZHIQIANG: Reforma poprzez pracę? Kto tak mówi? O co w tym chodzi?!

MINGMING: To nic takiego.

ZHIQIANG: Praca na tej rzece jest darem niebios. Natury rzeki nie można zmienić.

MINGMING: Otóż to!

ZHIQIANG: Podoba mi się taka postawa. *(Chłopak klepie ją po ramieniu. Gdy orientuje się, że dotknął dziewczyny, powoli zabrała rękę)*

MINGMING: Prowadzenie tratwy okazało się trudnym zadaniem. Dostałam jasne wytyczne, jak to robić.

ZHIQIANG: Nie przejmuj się tym, mogę ci pomóc. Kiedy będziesz mnie potrzebować, wystarczy, że krzykniesz „hej-ho”, a ja zjawię się nawet, jeśli będę daleko.

MINGMING: Jak masz na imię?

ZHIQIANG: Na imię mi Zhiqiang.

MINGMING: Bracie Zhiqiangu, bardzo ci dziękuję. Ja jestem Mingming. Ni to Amerykanka, ni to szanghajka. Od dzisiaj jestem górskim flisakiem, tak jak ty. Hej-hooo!

ZHIQIANG: *(Na stronie)* Nie obchodzi mnie, że inni nazywają ją amerykańskim diabłem. Niebiosa zesłały mi dziewczynę jak ze snów!

*Tańczą razem na tratwie, potem tańczy sama Mingming.  
Jej ruchy są niezwykle eleganckie.*

ZHIQIANG: Pewnego dnia Mingming powiedziała mi, że tak ładnie pływam tratwą. Nie wiedziałem, jak zareagować. Ją naprawdę interesowały tratwy. Ale nigdy nie chciała dla mnie zaśpiewać.

*Przy grzmotach burzy, na rwącej rzece, Mingming próbuje utrzymać kontrolę nad tratwą. Zhiqiang wskakuje, by jej pomóc, ale oboje wpadają do wody. W końcu udaje im się wydostać z rwącej rzeki i wspólnie przywiązują tratwę do głazu. Deszcz ustaje, oboje są całkowicie przemoczeni i wyczerpani. Zhiqiang zbiera chrust i rozpala ognisko. Mingming ściąga płaszcz, by go osuszyć. Następnie zaczyna tańczyć, wyciąga rękę i chwytą za koniuszek jego ubrania, koniuszek swojej koszuli podaje Zhiqiangowi. Trzymając koniuszki ubrań, tulą się do siebie i tańczą wokół ogniska jak w transie. Mingming rozwiesza ubrania na bambusie, gdy nagle z góry spada jej koszula, przykrywając dwoje zawstydzonych kochanków. Kiedy znowu się pojawiają, Zhiqiang zmienia się w Johna, namiętnie całuje i pieści Mingming.*

MINGMING: *(Nagle go odpycha)* Nie! To nie tak miało być! To nie Zhiqiang, Zhiqiang taki nie jest...

JOHN: *(Rozczarowany)* A jaki jest?

MINGMING: Ty... ty tego nie zrozumiesz.

*Mingming wchodzi za wiszącą koszulę. John schodzi ze sceny. Za kurtyną John ponownie zmienia się w Zhiqiangą, dwa cienie głównych bohaterów Kochają się. Mingming wręcza Zhiqiangowi zegarek.*

*Słychać grzmoty, fale znowu się piętrzą.  
Przymocowana wcześniej tratwa zrywa się odpływająca.*

*Zhiqiang rzuca się do rzeki,  
by ją uratować.*

MINGMING: Nie! Zhiqiang! Nie! To zbyt niebezpieczne!

ZHIQIANG: *(Krzycząc)* Ta tratwa to zakup z noworocznej zbiórki. Złożyła się na nią cała wioska. *(Odpycha ją, walczy z falami. Wygląda jeszcze mężniej niż zazwyczaj. Nagle Mingming traci go z oczu. Po chwili Zhiqiang pojawia się na wyższej platformie znajdującej się z tyłu sceny. Ześlizguje się z niej i znika na dobre)*

MINGMING: *(Bierze linę i rzuca do rzeki, by uratować Zhiqianga, ale jest już za późno)* Zhiqiang! Zhiqiang! Zhiqiang... Zniknął, zniknął razem z tratwą, woda go zabrała! Odszedł tak pięknie! Cieszył się, gdy powiedziałam mu kiedyś: „Tak pięknie pływasz tratwą”. Straciłam Zhiqianga i tratwę. Gdy przypominam sobie tę przejmująco piękną scenę, słyszę i widzę Zhiqianga unoszącego się nad falami. Nienawidzę siebie za to, że nigdy nie zaśpiewałam mu obiecanej piosenki. Cieszyłby się jak dziecko. Ale... *(Zaczyna śpiewać „Płynie rzeczka”)*

Jasny księżyc wznosi się nad rzeczka,  
Tęsknię za moim przyjacielem z wysokich szczytów.  
Przyjacielu, ty jesteś jak księżyc sunący po niebie!  
Czy słyszysz, jak wołam twe imię nad wodami rzeczki?

*(Chodzi po scenie, śpiewając, tak jakby szukała ciała Zhiqianga)*

Jasny księżyc wznosi się nad rzeczka,  
Patrząc na jasny księżyc, myślę o moim przyjacielem.  
Powiew świeżego wiatru uderza w zbocze góry,  
Kochany, to ciebie wołam.

*Kiedy śpiewa drugą zwrotkę, nie jest już w górach, lecz na wielkim stadionie. Śpiewa już w inny sposób, bo dołączył do niej zespół rock'n'rollowy. Publiczność bije brawo i wznosi okrzyki. Mingming jest wielką gwiazdą.*

### **Akt 3. Przyjęcie u dziadka**

*Ogród przylegający do willi dziadka Mingming.  
Widać mały mostek przerzucony nad płynącą wodą  
oraz gości uczestniczących w przyjęciu.*

JOHN: *(W kierunku widowni)* Chiny wprowadziły reformę otwarcia, a Mingming stała się wielką gwiazdą. Dzięki temu dziadek mógł ją odnaleźć. Mingming opuściła miliony swoich fanów w Chinach i przyjechała do dziadka, do Ameryki.

DZIADEK: *(Wchodzi)* Przyjechałaś.

*Mingming wychodzi z pokoju wystrojona, jest trochę niepewna.*

DZIADEK: *Hi, Mingming!* Co się dzieje?

MINGMING: Dziadku, *Grandpa, I... My...*

DZIADEK: Tylu gości czeka, żeby cię zobaczyć, moja mała wnusiu z drugiego końca świata... *(Poprawia sukienkę Mingming, uspokaja ją, po czym zabiera ją w stronę widowni)* Hello, dear friends. Przepraszam za spóźnienie. Pozwólcie, że przedstawię wam moją, odnalezioną z wielkim trudem, najukochańszą wnuczkę, Mingming!

LEKTOR: *(Co rusz wtrąca angielskie frazy)* Hi! Wow! How charming! Welcome! Welcome to America! Beautiful! Cześć! Witaj! Gratulacje! Let's dance! Dance!



*Mingming jest trochę spięta, prosi dziadka do tańca.  
Po jednym tańcu dziadek odchodzi. Mingming tańczy teraz  
z niewidzialnym partnerem, ale po trzech tańcach jest już zmęczona  
i chce, aby dziadek zakończył zabawę.*

MARK: *(Wbiegając) No! One more! Last one! (Bierze rękę Mingming i prowadzi ją do tańca. Kroki są trudne, a Mingming wygląda na zmęczoną. Łapie Mingming w pasie i zastygają w tym geście)*

LEKTOR: *Bravo! More dance! More! Jeszcze raz! Jeszcze raz!*

MINGMING: *W takim razie... Może zaśpiewam dla was piosenkę. Będzie po angielsku. (Wyciąga małą karteczkę)*

MARK: *Tylko nie po angielsku. Chiński brzmi ładniej!*

MINGMING: *(Niepewnie chowa kartkę) To w takim razie... może wytłumaczę wam tekst piosenki po angielsku?*

MARK: *Nie trzeba, zrozumiemy. Sztuka przekracza ograniczenia językowe.*

MINGMING: *(Nieco zawstydzona i spięta wchodzi na huśtawkę, bierze głęboki oddech i zaczyna śpiewać. Piosenka jest inna niż poprzednie, cała scena śpiewania jest urzekająca)*

Jasny księżyc wznosi się nad rzeczką  
Tęsknię za moim przyjacielem z wysokich szczytów.  
Przyjacielu, ty jesteś jak księżyc sunący po niebie!  
Czy słyszysz, jak wołam twe imię nad wodami rzeczki?

Jasny księżyc wznosi się nad rzeczką,  
Patrząc na jasny księżyc, myślę o moim przyjacielem.  
Powiew świeżego wiatru uderza w zbocze góry,  
Kochany, to ciebie wołam.

*Mark trzyma w dłoni bukiet kwiatów, machając nim, zachęca widownię do oklasków.*

MARK: Hej, *come on!* Prosimy o głośniejsze i żywsze oklaski! (*Odwraca się do Mingming*) Pięknie zaśpiewałaś!

MINGMING: *Thank you!* Zrozumiałeś słowa piosenki?

MARK: Oczywiście. To urocza piosenka o miłości. Bardzo *sexy*.

MINGMING: *Sexy?*

MARK: *Sexy!* Nie rozumiesz?

MINGMING: Ja... spytam o to dziadka.

MARK: Nie, lepiej nie. Nie ma takiej potrzeby. Jak możesz tego nie rozumieć? Twoja piosenka jest *sexy*. Pojawiają się w niej kochanek i szczytowanie. (*Odwraca się i wykonuje ruch imitujący czynność seksualną*)

MINGMING: Nie, nie. To nie szczytowanie, ale szczyty, wysokie góry.

MARK: W każdym razie, wspaniale słuchało się twojej piosenki, była rewelacyjna! Mingming, jestem Mark, mógłbym się z tobą umówić?

MINGMING: Panie Ma, wydaje mi się, że najlepiej będzie, jeśli najpierw spytam dziadka, dobrze?

MARK: Nie ma sprawy, to przyjaciel naszej rodziny. Mówił, że dziś pewnie będziesz zbyt zmęczona. To może jutro?

MINGMING: Panie Ma, chciałabym jednak porozmawiać z dziadkiem.

MARK: Mów mi Mark. Świetnie mówisz po angielsku, kto cię uczył?

MINGMING: Dziękuję. Rodzice trochę mnie uczyli, gdy byłam mała, potem...

MARK: Mingming, chciałabyś może pójść na casting?

MINGMING: Gdzie? Kiedy?

MARK: Gdziekolwiek. Kupi się gazetę i możemy iść nawet jutro, co ty na to?

MINGMING: Jutro przecież jest sobota. Czy to czasem nie jest dzień wolny?

MARK: Racja. W weekendy jest więcej castingów, w tygodniu ludzie pracują.

MINGMING: Jak pracują?

MARK: Jako kelnerzy, prowadząc taksówki lub jakieś drobne biznesy.

MINGMING: Tak? I oni chodzą na castingi?

MARK: A który kelner nie chciałby być aktorem?

MINGMING: W takim razie muszę się dobrze przygotować. Tylko do jakiej roli?

MARK: To bez znaczenia. Żeby być aktorem, najpierw trzeba zdobyć doświadczenie w castingach.

MINGMING: Jeden casting i już ma się rolę?

MARK: Do tego trzeba szczęścia. Sporo ludzi próbuje dziesiątki, nawet setki razy, zanim dostaną rolę.

MINGMING: No dobrze...

MARK: Ale ty jesteś inna. Jesteś gwiazdą z Chin, jesteś wyjątkowa.

MINGMING: Jestem wyjątkowa?

MARK: Tak, jesteś szczególnie wyjątkowa. Chodź, zjedźmy coś. Czy może przynieść ci coś? Chińskie jedzenie, które zamówił twój dziadek jest przepyszne. *(Schodzi ze sceny)*

MINGMING: Dopiero co przyjechałam z Chin i mam tutaj jeść chińskie jedzenie? Naprawdę wszystko mi się już miesza. A na ten casting jutro mam pójść ubrana w chiński strój czy w zachodni? *(Zerka na swój chiński strój i schodzi ze sceny)*

#### **Akt 4. Sztuka występowania**

*Mark dociera pod salę, w której odbywa się casting.  
W dłoniach ma torbę Mingming, ustawia się w kolejce  
i trzyma dla niej miejsce.*

*Wchodzi Mingming, Mark chce wejść z nią do sali.  
Mingming wypycha go i zamyka drzwi.*

*Mark staje na palcach i przez okienko w drzwiach obserwuje  
występującą w sali Mingming. Nie może powstrzymać się  
od naśladowania jej ruchów.*

MINGMING: *(Do przestuchującego)* Hi, I am Mingming... Yes, mogę grać w różnych stylach, wszystkich się uczyłam. Choreografia? *(Zaczyna tańczyć układ z musicalu „Chór”. Nagle za-*

*trzymuje się*) Tak? OK, w takim razie monolog Nory z „Domu lalki”. *(Żywo odgrywa emancypantkę, ukradkiem zerkając na podglądającego i gestykulującego zza drzwi Marka)*:

„I znowu, jak przedtem, stałam się dla ciebie twoim «skowronkiem», «lalką», z którą trzeba będzie w przyszłości obchodzić się jeszcze troskliwiej, bo okazała się słaba i krucha!.. Torwaldzie, w tym momencie uświadomiłam sobie, że przez osiem lat żyłam tutaj z obcym mężczyzną, urodziłam obcemu człowiekowi troje dzieci. Sama myśl o tym jest nie do zniesienia, rozszarpałabym się na kawałki!...”<sup>3</sup>

*(Nagle przerywa)* Tak? Dobrze? Dziękuję... Nie wyglądam jak Chinka? Jest pan naprawdę spostrzegawczy. Jestem ćwierć-Amerykanką, bo moja babcia... Następna? *Oh, thank you.* *(Wzrusza ramionami i zawiedziona otwiera drzwi)*

MARK: Mogłaś nie wspominać o amerykańskiej krwi płynącej w twoich żyłach.

MINGMING: *Why not?*

MARK: A kto by tam chciał ćwiartkę amerykańskiej aktorki. Po prostu mów, że jesteś Chinką. Jak tylko wspomnisz o swoim amerykańskim pochodzeniu, tracisz swoją autentyczność jako Chinka. Poza tym twój występ był zbyt amerykański.

MINGMING: Co w takim razie powinnam była według ciebie zrobić?

MARK: Mogłabyś grać bardziej chińsko. *(Nieudolnie próbuje naśladować ruchy typowe dla aktorki opery chińskiej)*

---

<sup>3</sup> Fragment „Domu lalki (Nory)” Henryka Ibsena w przekładzie Jacka Frühlinga (Warszawa 1985, s. 120–121).

MINGMING: Co ty wyprawiasz! Czy myślisz, że Chińczycy tak paskudnie grają? Spójrz na to. (*Przechadza się wokół sceny, wykonując ruchy przypisane daomadan<sup>4</sup>*)

MARK: Świetnie! No i mamy gwiazdę! (*Bije brawo*)

MINGMING: (*Chodzi w koło, mówiąc*) Czy to jest ta autentyczna chińskość, tak uwielbiana przez Amerykanów? W takim razie pokażę im, jakie asy mam w rękawie. Będę mówiła do nich tylko po chińsku!

MARK: Spokojnie. Jest już późno, a ty musisz odpocząć.

MINGMING: Dobrze, wracajmy do domu.

MARK: Gdzie ci tak śpieszno? Mingming, a na jakie *dates* chodzą Chińczycy?

MINGMING: Przepraszam, ja...

MARK: Musisz znowu spytać dziadka? Nie trzeba, *date* to umówione spotkanie kobiety i mężczyzny.

MINGMING: Czyli randka! Rozumiem. Niestety, nie mam doświadczenia na tym polu.

MARK: Nigdy nie miałaś chłopaka?

MINGMING: (*Cicho*) Ja...nigdy nie byłam na randce.

MARK: *Really?* Chińczycy nie chodzą na randki?

MINGMING: Nie, to nie tak. Chińczycy też chodzą na randki. Na przykład umawiają się w kinie.

---

<sup>4</sup> Podtyp kobiecej roli dan w operze pekińskiej.

MARK: W takim razie może pójdziemy do kina?

MINGMING: Ja... Boję się, że nie zrozumiem.

MARK: Niemożliwe. Twój angielski jest bardzo dobry. Możemy znaleźć jakiś film, gdzie za dużo nie mówią.

MINGMING: Nie przepadam za płytkimi filmami.

MARK: No jasne, nie pójdziemy na płytke film. Swoją drogą, wyszła nowa wersja Tarzana<sup>5</sup>. Nie jest to płytke film, a przy tym nie ma tam wielu słów.

MINGMING: A o czym to jest?

MARK: O Tarzanie. O Tarzanie słyszałaś?

MINGMING: Uhm...

MARK: Dobra. Tę historię kręcono już kilka razy. Obejrzymy najnowszą wersję. Na pewno ci się spodoba. *(Wchodzi z Mingming do wyobrażonego kina)*

MINGMING: To tutaj?

MARK: No co? Mówisz, że jest pusto? Chińskie kina są zawsze pełne? *(Zawiesza w powietrzu napis „Exit”, oboje wchodzi na palcach i siadają na scenie)* Spójrz, to najśmieszniejsza część. *(Mingming ziewa)* No spójrz! Nadążasz? Tarzan właśnie odnajduje swojego dziadka. *(Mówiąc, odtwarza sceny z filmu, posiłkując się ruchami ciała)* Wyszedł z powozu i przytulił dziadka, a grupa gości witała go, tańczyli... Goście pytali go o dżunglę,

---

<sup>5</sup> Chodzi o film „Greystoke: Legenda Tarzana, władcy małp” w reżyserii Hugh’a Hudsona z 1984 roku.

a kiedy nie potrafił wyjaśnić po angielsku, to pokazywał. (*Zaczyna naśladować ruchy i dźwięki orangutanów*)

*Twarz Mingming zmienia kolor, zrywa się na równe nogi.*

MARK: Co się stało? To było najśmieszniejsze! Nie rozumiesz? Głuchy by zrozumiał!

MINGMING: Nie jestem głucha, nie jestem też ślepa! Rozumiem, oczywiście, że rozumiem. Teraz wszystko rozumiem!

MARK: Co rozumiesz? I czemu mi się wydaje, że jest inaczej?

MINGMING: Oczywiście. Dobrze się bawisz i śmiejesz się jak na wczorajszym przyjęciu...

MARK: Co ty gadasz? Nie rozumiem. *Oh shit*. Przepraszam ja... nie miałem tego na myśli.

MINGMING: Co? Co powiedziałeś?

MARK: Powiedziałem, że nie miałem na myśli wyśmiewania się z ciebie, naprawdę!

MINGMING: Nie o to chodzi. Pytam o słowo, którego użyłeś we wcześniejszym zdaniu!

MARK: Słowo, które wypowiedziałem we wcześniejszym zdaniu? Co ja powiedziałem? *Oh, shit...* (*Uświadamia sobie, co poszło nie tak. Z zażenowaniem*) *Shit*, po prostu.

MINGMING: Ale co to znaczy?

MARK: Pytasz, co znaczy *shit*? Myślę, że nie będę potrafił ci wytłumaczyć, jeśli tego wcześniej nie słyszałaś. Właściwie to nic nie znaczy. To takie nieszkodliwe słowo, które mówimy gdy...



MINGMING: Nie musisz się tłumaczyć, rozumiem. Dziękuję za bilety. Wracam do domu.

MARK: OK, chodźmy. Nie ma sprawy.

MINGMING: Nie, nie prosiłam cię, żebyś poszedł ze mną. Możesz dalej oglądać film i śmiać się, co więcej, możesz mówić sobie, co chcesz!

MARK: Co ja takiego powiedziałem? *Oh shit*. Ja już widziałem ten film. Towarzyszyłem ci, żeby było ci miło.

MINGMING: Bardzo dziękuję, panie Ma, ale ja nie prosiłam, żebyś dbał o to, by było mi miło. Teraz chciałabym sama wrócić do domu.

MARK: OK. A wiesz, gdzie jest twój dom?

MINGMING: *(Rozdrażniona)* Gdzie jest mój dom?

MARK: Wiesz?

MINGMING: To moja sprawa! *(Wybiega, zostaje jednak zatrzymana przez Marka)*

MARK: Złapię taksówkę dla ciebie.

MINGMING: Nie. Dziękuję. Przejdę się.

MARK: Będziesz szła? Czy ty wiesz, jak to daleko?

MINGMING: Mam to gdzieś. Poza tym, to ja też jestem z lasu. Przejdę się pieszo, nieważne, jak daleko to jest.

MARK: A co jeśli się zgubisz? Fajnie, że lubisz chodzić, ale przecież nie masz pojęcia, w którą stronę iść!

MINGMING: Oczywiście nie wiem, gdzie pójść! I nie mam pojęcia, gdzie jest mój dom! Masz rację, ja nic nie wiem!

MARK: Dobra! Pójdę z tobą!

MINGMING: Nie! Zobaczysz, znajdę drogę. Idź w swoją stronę!

MARK: *(Wyciąga pieniądze)* W takim razie, skoro się upierasz przy swoim... Ale proszę, weź pieniądze. Jeśli się zgubisz, złap taksówkę. Mając pieniądze, na pewno dotrzesz do domu.

MINGMING: Nie! Nie mogłabym wziąć od ciebie pieniędzy.

MARK: *Please!* To nie problem. To są Stany. Boję się, że bez pieniędzy nie trafisz do domu. Przecież dopiero co tu przyjechałaś. Nie masz pewnie za dużo pieniędzy. Weź je. *(Kładzie pieniądze na huśtawce)*

MINGMING: Dziękuję. Oddam ci w przyszłości, z odsetkami, obiecuję, Panie Ma... *(Nagle podbiega do huśtawki, łapie pieniądze i zaczyna uciekać)*

MARK: *(Robi dwa kroki)* Naprawdę przepraszam, Mingming! *Shit!* *(Odchodząc, znajduje leżącą na scenie torbę)* Oj... To jej torba! *(Podchodzi, podnosi torbę, otwiera ją. W środku znajduje CV i dużo portretowych zdjęć Mingming. Wyjmuje je i uważnie ogląda. Jest zafascynowany jej uroczym i niewinnym wyglądem)* Ona jest tak pociągająca, muszę ją odnaleźć!

## Akt 5. Restauracja „Fountain”

MINGMING: (*Ubrana w sukienkę w zachodnim stylu*) *Hi*, teraz mnie poznajecie? Czy byłam zbyt wrażliwa tamtego dnia? Zrobiłam z siebie idiotkę. Koniec końców skorzystałam z jego pieniędzy, żeby wrócić do domu dziadka. Tamten „pan Ma” miał dobre zamiary, ale zachował się głupio i sprawił, że już drugiego dnia pobytu w USA moja pewność siebie jako chińskiej artystki została podważona, a ja straciłam nadzieję na sukces w Ameryce. Nie nacieszyłam się nawet pierwszymi dwoma tygodniami tak jak inni... (*Żartobliwie*) *Shit!* Naprawdę powinnam podziękować Markowi za to, że pokazał mi tę ponurą rzeczywistość, o której wcześniej nie miałam pojęcia. Zrozumiałam, że dom dziadka nie jest moim domem. Dziadek zaoferował mi opłacenie czesnego za studia, ale nie chcę być zależna od jego pieniędzy. Muszę być niezależna i zarabiać jak Amerykanie! Jestem wdzięczna za to, że dziadek sprezentował mi tę restaurację. Co prawda to tylko mała knajpka z chińskim fast foodem na wynos, ale pomoże mi jakoś stanąć na nogi. Na początek zmienię nazwę na bardziej amerykańską. *Fountain!* Fontanna szczęścia i bogactwa! (*Podchodzi do baru i puszcza amerykańską muzykę popową*) *Li shifu*<sup>6</sup>, czy kuchnia jest gotowa? W porządku! (*Zerka na listę*) Trzeba jeszcze przejrzeć menu:

*Fountain* oferuje wiele rodzajów herbaty,  
Dania kwaśne, słodkie, gorzkie i ostre.  
Wybór kaw jest jeszcze większy,  
mamy co najmniej dwadzieścia osiem rodzajów.

---

<sup>6</sup> Słowo *shifu* oznacza w języku chińskim mistrza; współcześnie może być używane jako zwrot grzecznościowy w stosunku do pracowników usług.

Angielska, francuska, niemiecka, włoska, hiszpańska,  
brazylijska, peruwiańska, panamska...  
Są też rozmaite napoje bezalkoholowe i napoje gazowane.  
Do wyboru mały, średni lub duży kubek,  
świeżo wyciskane soki:  
pomarańczowy, jabłkowy, winogronowy, grejpfrutowy.

Seven Up!, cherry coke, coca-cola!

Dietetyczna pepsi, dietetyczna herbatka!

Nie powinnam ci tego polecać, ale jesteś taka szczupła! Zazdrozczę.

Poczekaj sekundkę, zaraz przyjdę cię obsłużyć! (*Odwraca się*)

Co? *General Tso Chicken*? Masz niezły gust! Nie myśl sobie tylko, że słowo *general* oznacza zwyczajny. Ten *general* to generał, kurczak generała Tso! Możemy przygotować go w różnych odsłonach...

Zaczekaj sekundkę, zaraz podejść!

OK, tędy proszę pana, co mogę podać? Może *General Tso Chicken*? W ostrej marynacie? Jasne. (*Pisze, czytając na głos*)  
Zaraz podam, dwie–trzy minuty.

Tak, sajgonki, głęboko smażone? Oczywiście! (*Do klienta*) Czy podać coś do picia? OK, średnia pepsi. Dziękuję. (*Zabiera pieniądze*)

Następny proszę! Przepraszam? *General Tso Chicken*. W porządku łagodny. Frytki chrupiące. Następny proszę!

Chcesz tylko dobrze upieczonego kurczaka? A może dodać do tego biały sos? Co prawda kurczak generała to białe mięso z czerwonym sosem...

Tak, tak. Powiedziałam, że możemy to dla ciebie przygotować!  
OK, OK, dziękuję! *(Kasa zacina się)* Nie cierpię tego! *(Puka w maszynę)*

GŁOS KLIENTA: Kogo przeklinasz? *Shit!*

MINGMING: Przepraszam, mówiłam do tej kasy. W tej restauracji nikt nie ma prawa przeklinać. Tu jest twoja reszta, dziękuję bardzo. Co? Pomyliłam się! Przepraszam, zaczekaj sekundę, zaraz podejść! *(Odwraca się w przeciwnym kierunku)* Co? Sajgonki się spaliły? Co się stało? OK, OK, podam nową porcję. *(Obraca się)* Usmaż sajgonki jeszcze raz!

GŁOS Z KUCHNI: Czy nie miały być dobrze wysmażone? Co chcesz wymienić?

MINGMING: Proszę, zaczekaj chwilę, zaraz podejść... *(W przeciwnym kierunku)* Co? Frytki nie są chrupiące? Dobrze, dobrze, zaraz je wymienię.

GŁOS Z KUCHNI: Co wymienisz? Przecież zamawiałś delikatne!

MINGMING: Co? *(Dzwoni telefon)* Proszę, zaczekaj, zaraz podejść. *(Odbiera telefon)* Restauracja „Fountain”, czym mogę służyć? Co? Inspekcja sanitarna? *(Natychmiast zasłania usta, odchodzi od baru, żeby schować się w kącie)* Mamy karaluchy? Niemożliwe! Wysprzątałismy całą restaurację. Dzisiaj ją otworzyliśmy! Przepraszam! Zaczekaj chwilę, zaraz podejść! Nie, nie, nie! Nie wychodź ... proszę zaczekać chwilkę! *(Próbuje zatrzymać klienta, ale bez skutku. Zmęczona osuwa się na bar)*

*Zapada grobowa cisza. Dekoracja zostaje zastąpiona eleganckimi  
wnętrzami. Panuje półmrok, w tle gra chińska muzyka.  
Mingming powoli wstaje.*

MINGMING: *(Ściąga płaszcz, zostaje w eleganckiej, haftowanej  
koszuli)* Budzę się z koszmarnego snu i wracam do rzeczywisto-  
ści, czy też zamykam oczy, by śnić na jawie? Nie wiem. Ale teraz  
jest inaczej. Mały fast food zmienił się w wykwintną restaurację.

*Hi, good evening, Jane!* Czemu przyszedł tak późno? Co u ciebie?  
Schudłeś! Och, wspaniale, gratulacje! *(Przytula ją)* Twój przyja-  
ciele już tu są. Pozwól za mną.

A to mój nowy kierownik sali, Tony. Bardzo dobrze mówi po an-  
gielsku. *(W przeciwnym kierunku)* *Hi, good evening.* Prawdę mó-  
wiąc, zaraz zamykamy... Proszę? Przybyłaś z tak daleka, w ta-  
kim razie muszę się tobą zająć. Tędy proszę. Jak dowiedziałaś się  
o mojej restauracji? Jak to? Przyszedł tylko po to, by mnie zoba-  
czyć? Jestem zaszczyczona. Poproszę kierownika sali, żeby zaraz  
się tobą zajął. Bob, już wychodzisz? W takim pośpiechu? Nie ma  
problemu, zapłacisz następnym razem! Powodzenia i dziękuję.  
Jasne, wróc do nas prędko, dziękuję! *Good night. Night... Night...  
Night... (Długo wzdycha z ulgą, podchodzi do baru. Zamyka oczy  
i lekko opiera się o ścianę)*

*Wchodzi dziennikarz, na nosie ma okulary przeciwsłoneczne,  
pogwizduje.*

MINGMING: Przepraszam pana, zamykamy.

DZIENNIKARZ: No, ale skoro już jestem...

MINGMING: Zasługuje pan na specjalne traktowanie?

DZIENNIKARZ: Nie poznajesz mnie? Spójrz na mnie...

MINGMING: Najmocniej przepraszam, zdaje się, że nie miałam jeszcze zaszczytu poznać pana.

DZIENNIKARZ: Jestem z „The Herald”. Mamy kolumnę poświęconą recenzjom kulinarnym.

MINGMING: Tak? Jest pan dziennikarzem? W takim razie kolacja jest za darmo.

DZIENNIKARZ: Kolacja jest za darmo? *(Siada, dotyka ręką Mingming i wskazuje gestem, żeby usiadła)*

MINGMING: *(Próbuje się wymigać)* Panie dziennikarzu, proszę złożyć zamówienie. Niedługo zamykamy.

DZIENNIKARZ: Mingming! Naprawdę mnie nie poznajesz? Czy to przez to, że zmieniłem strój? *(Wstaje)* Jeszcze kilka tygodni temu byłeś dla mnie wsparciem, ramieniem, na którym mogłem się oprzeć. *(Kładzie ręce na jej ramiona)* Ale w twoich słowach wyczuwam ślady obojętności. *(Próbuje chwycić ją za rękę, ale zostaje odepchnięty)* Zimna jak lód! *(Zdejmuje okulary)*

MINGMING: *(Ma poczucie déjà vu, jest niepewna)* To ty! Jak mogłam cię nie rozpoznać? Jak zmieniłeś swój głos? Celowo mi dokuczasz.

DZIENNIKARZ: Zgadnij, co ci przyniosłem? Szansę, za którą wielu by zabiło.

MINGMING: Nie ma rzeczy wartej zabijania.

DZIENNIKARZ: Tak? W takim razie zapomnij o tym. *(Zbiera się do wyjścia)*

MINGMING: No dobrze, w takim razie słucham.

DZIENNIKARZ: Broadwayowski hit „Miss Sajgon”! Wiesz, kto jest reżyserem? (*Szeptacze do ucha*) Mój stary przyjaciel poprosił mnie o pomoc w wybraniu aktorów. Płacą tyle... (*pisze palcem na dłoni*)

MINGMING: Nie jesteś krytykiem kulinarnym?

DZIENNIKARZ: W czym problem? Jestem co prawda smakoszem, ale moim głównym zajęciem jest branża filmowa. Ja i ten reżyser jesteśmy przyjaciółmi od wielu lat. Obecnie przygotowuje się do wyreżyserowania „Miss Sajgon”.

MINGMING: Masz na myśli ten spektakl z tańczącymi dziewczynami w bikini?

DZIENNIKARZ: Zgadza się! Wiedziałem, że będziesz zainteresowana. Powiedziałem mu o tobie i pokazałem mu twoje zdjęcia.

MINGMING: Skąd masz moje zdjęcia?

DZIENNIKARZ: Mam swoje sposoby. Reżyser jest tobą zainteresowany, chce zobaczyć cię na żywo i osobiście cię przesłuchać!

MINGMING: Uhm.

DZIENNIKARZ: Czy ty zdajesz sobie sprawę, ile osób ustawia się w kolejce, żeby reżyser tylko na nich spojrział?

MINGMING: I co z tego? A czy ty wiesz, ile osób w Chinach czekało w kolejkach, żeby tylko mnie zobaczyć?

DZIENNIKARZ: To wspaniale, ale ty w tych Chi...

MINGMING: Co w tych Chinach? Tutaj nie mam ochoty na granie azjatyckiej panienki i utratę własnej twarzy!



DZIENNIKARZ: Ale to jest Ameryka. Chcesz grać wielkie chińskie heroiny? Poza tym, czy nie masz w sobie amerykańskiej krwi? W jaki sposób straciłabyś przez to twarz?

MINGMING: Ale ja mam chińską twarz! I nie chcę jej stracić tylko po to, by przypodobać się Amerykanom!

DZIENNIKARZ: OK! Wielka mi rzecz. W tej roli i tak liczy się tylko wygląd, a nie zdolności. To „China Doll” Davida Mameta.

MINGMING: Ty krętaczu!

DZIENNIKARZ: Czy cię okłamałem? Spodziewałaś się czegoś wielkiego, na przykład roli w „Miss Sajgon”? No co ty! Łątwo jest nam zaangażować do niej jakąś azjatycką laskę. Wiele dziewczyn z Japonii, Wietnamu czy Filipin chętnie wskoczy nam do łóżka, żeby tylko dostać rolę.

MINGMING: Restauracja „Fountain” jest już zamknięta!

DZIENNIKARZ: Wyśmienicie! Myślisz, że obchodzi mnie jakiś tani chiński kurczak?<sup>7</sup> Żyj sobie swoimi marzeniami! Nie udawaj, że cię to nie rusza. Mówię ci, chiński kurczak to chiński kurczak, był i zawsze będzie tani, nieważne, jakiej marynaty użyjesz. *(Odwraca się, powoli zdejmując swój reporterski kapelus i perukę, odrzuca je na bok sceny. Aktor przestaje odgrywać rolę złośliwego reportera. Podchodzi do Mingming, zaczyna ją przeproszać, lecz zostaje zignorowany. Nie ma wyboru, przechodzi na bok sceny i zaczyna przebierać się w ubrania i perukę Johna)*

---

<sup>7</sup> Słowo *kurczak* (鸡) w języku chińskim w znaczeniu potocznym może odnosić się do prostytutki.

JOHN: (*Lunatykując*) Przepraszam, czy mogę złożyć zamówienie?

MINGMING: (*Wstaje, mówiąc przez sen*) Oczywiście. Kierownik sali zaraz podejdzie.

JOHN: Czy macie potrawę „Cień motyla”?

MINGMING: (*Kontynuuje, nie budząc się ze snu*) „Motyla”? Nie mamy go w menu, ale możemy przygotować. Sałatka z zimnych warzyw wygląda jak dwa motyle. (*Nagle zauważa Johna*) Co masz na myśli? Moja restauracja jest już zamknięta.

JOHN: Czy ty właśnie lunatykowałeś?

MINGMING: Może.

JOHN: Ja śniłem o motylach. A ty? Też śniłeś o motylach? To musiał być piękny sen.

MINGMING: Brzmisz jak poeta.

JOHN: Chciałbym.

MINGMING: Więc czego chcesz?

JOHN: Tak właściwie, to już mnie o to pytałeś.

MINGMING: Przepraszam.

JOHN: Ale bardzo się cieszę, że posłuchałeś mojej rady.

MINGMING: Twojej rady?

JOHN: Muzyka chińska, muzyka klasyczna... Nie pamiętasz? Chociaż się nie znamy dobrze, to nasze gusta się pokrywają.

MINGMING: Przepraszam, kim właściwie jesteś?

JOHN: Nazywam się John Hodges, pracuję w kancelarii prawniczej.

MINGMING: Prawnik? Czym zazwyczaj zajmują się prawnicy?

JOHN: To nudne. Naprawdę chcesz wiedzieć?

MINGMING: *Why not?*

JOHN: Zgoda. *(Bez przekonania w głosie)* Na przykład dzisiaj wszedłem do biura o 8:20, włączyłem komputer, sprawdziłem...

MINGMING: Czy zajmujesz się sprawami kryminalnymi?

JOHN: Masz jakieś problemy z prawem?

MINGMING: Czy upokarzanie jest przestępstwem?

JOHN: *(Podchodzi i z przejęciem spogląda na nią)* Powiedz mi...

MINGMING: Nieważne. To nic poważnego. Ja się przyzwyczaję.

JOHN: Usiądźmy. Napijmy się herbaty i porozmawiajmy.

MINGMING: *(Spogląda na Johna, nagle)* A może pójdziemy do baru na drinka?

JOHN: OK, jeśli chcesz...

MINGMING: *(Zatrzymuje się)* A co z twoim talerzem „motyli”?

JOHN: Może poczekać.

MINGMING: W porządku. Chodźmy.

## Akt 6. Nocna rozmowa w barze

*Mingming i John wchodzą do wyobrazonego baru.*

MINGMING: Czego się napijesz?

JOHN: Ginu. (*Widzi jak Mingming wyjmuje banknot o wysokim nominale*) Co ty wyprawiasz? Nie...

MINGMING: (*Zatrzymuje go*) Ja stawiam.

JOHN: Nie, nie trzeba.

MINGMING: *Why not?* Czy tylko mężczyzna może płacić za kobietę? W szczególności Amerykanin za Azjatkę? (*Staje przed guzhang*) Hello, jeden gin i jedno Blue Hawaii (*Odbiera niewidzialne drinki*) Dziękuję. Reszty nie trzeba. Cheers! (*Bierze duży łyk, lekko się krztusi*)

JOHN: Pijesz zbyt szybko.

MINGMING: Wszystko robię szybko.

JOHN: Racja. (*Zatroskanym głosem*) W Chinach wystarczyło, że raz zaśpiewałaś i od razu zostałaś gwiazdą, a jak tylko przybyłaś do USA, to otworzyłaś restaurację. Wszystko u ciebie dzieje się szybko.

MINGMING: Skąd wiesz o tym wszystkim? Ach, no tak, jesteś prawnikiem. Panem prawnikiem.

JOHN: Proszę, nie zwracaj się do mnie w ten sposób. Przecież nie będziemy rozmawiać o kwestiach prawnych?

MINGMING: Wiesz, o czym chcę z tobą porozmawiać?

JOHN: Nie masz żadnej konkretnej sprawy na myśli. Sama nie wiesz, dlaczego chciałaś pójść do baru, zresztą pierwszy raz w życiu.

MINGMING: Możesz już sobie iść.

JOHN: W porządku, ale daj mi chociaż dokończyć drinka. Ten przepyszny napój od czarującej i szczodrej Chinki nie może się zmarnować.

MINGMING: Dziwisz się, że czasem zdarzają się szczodre Chinki?

JOHN: Nie bardzo. Wydawało mi się, że Chinki z reguły są dość szczodre. Zwłaszcza te z Szanghaju... (*Szepcze jej do ucha*)

MINGMING: *Baifumei!*<sup>8</sup> Wiesz, co to znaczy?

JOHN: Domyśl się.

MINGMING: Masz już chińskich klientów i teraz szukasz chińskiej...

JOHN: Nie!

MINGMING: To co ty w końcu robisz? Wiem, że jesteś prawnikiem, ale takich jak ty jest wielu. Chodzisz do sądu reprezentować klientów? Chińczyków?

JOHN: Cóż, spośród miliona amerykańskich prawników niewiele pojawia się w sądzie.

MINGMING: A ty?

---

<sup>8</sup> W języku potocznym oznacza idealną dziewczynę – białą (tj. o jasnej karnacji (*bai*)), bogatą (*fu*) i piękną (*mei*).

JOHN: Głównie zajmuję się sprawdzaniem dokumentów i przeprowadzaniem śledztw.

MINGMING: Sprawdziłeś mnie?

JOHN: Po pierwsze takie śledztwo ktoś musi zlecić, a po drugie koszty są niemałe.

MINGMING: Ile to kosztuje?

JOHN: Chcesz, żebym pomógł ci przeprowadzić śledztwo?

MINGMING: Ile bierzesz za godzinę? *(John uśmiecha się, jednak nie odpowiada na pytanie)* A za dwie godziny?

JOHN: Moje stawki przewidziane są dla wielkiego biznesu. Twoja restauracja takiego nie przypomina.

MINGMING: Jasne. Zajmujesz się tylko interesami poważnych klientów, więc moja mała restauracja nie jest warta twojej uwagi!

JOHN: Nie, nie. Jak to ująć...? Nie lubię rozmawiać o pracy po wyjściu z biura. *(Bierze jej rękę. Zaczynają wolno tańczyć)*

MINGMING: Czy nie chciałeś mi powiedzieć przed chwilą, że Chińczycy lubią prowadzić rozmowy biznesowe przy alkoholu, a ty nie cierpisz takich rozmów?

JOHN: Co? Chińczycy lubią prowadzić rozmowy biznesowe przy alkoholu? To ciekawe. Ale ty z pewnością nie przyszłaś rozmawiać tutaj o sprawach biznesowych. W Chinach przecież nie robiłaś żadnych interesów.

MINGMING: Dlaczego tak uważasz?

JOHN: A znasz się na tym?

MINGMING: Ja nie wiem... Nie wiem! (*Jednym haustem opróżnia szklankę*) Nic nie wiem! (*Bierze szklankę i rzuca nią. Słychać dźwięk tłukącego się szkła*) Sorry! Zapłacę dziesięciokrotność ceny szklanki!

JOHN: *Sorry!* Mingming, jesteś artystką. Czemu porzuciłaś swoje marzenia?

MINGMING: Nie jestem, nie jestem! Wcale nie jestem artystką! Jestem nikim! Niczym!

JOHN: Jesteś artystką! Dlaczego porzuciłaś swoje marzenia?

MINGMING: Marzenia? To zabawa dla dzieci! Marzenia! Całe życie poświęciłam marzeniu o różnych rzeczach i porzucaniu marzeń.

JOHN: Prawdę mówiąc, ja także.

MINGMING: Co chcesz porzucić? (*John nie odpowiada*) Nie lubisz być prawnikiem?

JOHN: Czy możemy porozmawiać o czymś innym?

MINGMING: Co w takim razie lubisz?

JOHN: Lubię... być z tobą, rozmawiać...

MINGMING: Użerać się?

JOHN: Tak, o ile mogę użerać się z tobą.

MINGMING: Ze mną? Dlatego, że nic nie wiem, że jestem głupia i...

JOHN: Jesteś inteligentną Chinką.

MINGMING: Dobra. Szukasz Chinki?

JOHN: *Why not?* Ponieważ lubię twoje pięknie brzmiące chińskie imię, twoją wspaniałą chińską restaurację, a w szczególności twojego przepysznego chińskiego kurczaka generała Tso...

MINGMING: Czyli nie dlatego, że chcesz robić interesy w Chinach?

JOHN: (*Udając lekko pijaną Mingming*) Naprawdę masz jakieś relacje biznesowe w Chinach? To świetnie! Co to za biznes? Handel? Patenty? A może nieruchomości? Dlaczego nie kupisz udziałów w jakiejś firmie? IBM? Macy's? Albo McDonald's lub KFC? Wiem! Zrób ze swojego kurczaka generała Tso „GFC” i sprzedaj go Chińczykom!

MINGMING: (*Nagle robi się przygnębiona*) O matko, znowu dziennikarz.

JOHN: Co? Nie jestem przecież żadnym dziennikarzem.

MINGMING: Chciałam powiedzieć... (*Wskazuje na widownię*) Oni rozumieją. Kłamca.

JOHN: (*W złości zamiera w bezruchu*) Dlaczego nazywasz mnie kłamcą?

MINGMING: Nie jesteś kłamcą, ale czy naprawdę masz *guanxi*?<sup>9</sup>

JOHN: Co? Jakie *guanxi*?

---

<sup>9</sup> Oznacza kontakty, koneksje. Wiąże się często z odwzajemnianiem przysług i załatwianiem spraw poprzez znajomości. Jest to ważny element kultury chińskiej.



MINGMING: A nie mówiłeś, że możesz kupić KFC albo IBM?

JOHN: Tak długo, jak ktoś ma pieniądze, to może je kupić, a ja oczywiście pomogę w negocjacjach.

MINGMING: Bez *guanxi* gównu wynegocjujesz!

JOHN: Jestem prawnikiem i znam prawo! Ty naprawdę nie masz żadnego pojęcia, czym zajmują się prawnicy?

MINGMING: *(Zaskoczona)* Masz rację. Ja naprawdę na niczym się nie znam, nic nie wiem! *(Siada, chowa twarz w dłoniach i zaczyna szlochać)*

JOHN: Nie, to nie tak! Przesadziłem, przepraszam, nie chciałem cię urazić... *(Podaje jej chusteczkę)*

MINGMING: Kto wie, co ty chciałeś...

JOHN: Czy ty dalej mi nie wierzysz?

MINGMING: Nawet cię nie znam. Po prostu chciałam, żeby ktoś wyszedł ze mną na drinka.

JOHN: Nie jestem „ktoś”. Znamy się przecież.

MINGMING: W takim razie może jutro znowu wyjdziemy?

JOHN: Jeśli tylko chcesz.

MINGMING: Naprawdę? A pojutrze?

JOHN: Pojutrze nie dam rady, mam...

MINGMING: Randkę?

JOHN: Skąd wiedziałas?

MINGMING: Dobra, nieważne. Muszę wrócić do restauracji i rozliczyć kasę.

JOHN: Mingming, dlaczego jesteś aż tak przywiązana do tej restauracji?

MINGMING: A dlaczego ty zajmujesz się prawem? Przecież mówiłeś, że to nudne.

JOHN: (*Podświadomie zaczyna bronić swoich życiowych wyborów*) Praca to praca. Kiedy tylko mam czas, czytam książki, chodzę do teatru, kina, w weekendy jeżdżę na wieś, na camping w góry, na spływy kajakowe, jeżdżę na nartach...

MINGMING: Ty też uczestniczyłeś w kampanii „zesłania w góry i na wieś”?<sup>10</sup>

JOHN: Mingming, opowiedz mi proszę o twojej podróży w góry i na wieś. Jak tam było? Pięknie?

MINGMING: Pięknie, przepiękne.

JOHN: Śpiewałaś tam? (*Mingming kręci głową*) Należałaś tam do grupy taneczno-wokalnej?

MINGMING: Próbowałam, ale mnie nie przyjęli.

JOHN: Ale ktoś cię tam odkrył i dość szybko stałaś się wielką gwiazdą?

MINGMING: Jak głęboko mnie sprawdziłeś?

---

<sup>10</sup> Bohaterowie wspominają tu przymusową reedukację przez pracę na wsi, której poddawana była chińska młodzież miejska, głównie w czasach rewolucji kulturalnej (1966–1976). Chodzi o kampanię *Shangshan xiexiang* (上山下乡) – zesłania w góry i na wieś.

JOHN: Nigdy nie zwracasz uwagi na to, co mówisz gościom restauracji w trakcie pogawędek. Ja to zapamiętuję.

MINGMING: Rozpowiadam ludziom takie rzeczy? Za dużo mówię.

JOHN: Mingming, dlaczego porzuciłaś swoje marzenia i tu przyjechałaś? Właśnie wtedy, gdy spełniałaś się w sztuce, gdy twoje marzenia zaczęły się spełniać?

MINGMING: Nie wiem. Może dlatego, że dziadek odnalazł mnie i wysłał mi bilet? Nawet go nie znałam. Był dla mnie obcy. Czym jest Ameryka? Zupełnie nowym światem dającym wielkie możliwości? Większą sławę? Kto wie? Kiedy pierwszy raz wsiadłam do samolotu i leciałam nad morzem chmur, przez te ponad dwadzieścia godzin podróży nie chciałam zamknąć oczu nawet na sekundę. Czy to przez moje podekscytowanie, czy przez śnienie na jawie?

JOHN: Brzmi jak sen we śnie.

MINGMING: A może to było to, co nazywacie amerykańskim snem?

JOHN: Może to chiński sen?

MINGMING: Co ty możesz wiedzieć o chińskim śnie? To sen, którego nawet ja nie umiem wytłumaczyć?

JOHN: Ja także śnię swój chiński sen i również nie potrafię go wytłumaczyć.

MINGMING: Wróćmy może do rzeczywistości. W końcu dotarłam do Ameryki, żeby zapomnieć o własnych marzeniach. Tutaj wszystko jest proste, proste jak rozbicie jajka!

JOHN: Nie, nie. *(Kręci głową)*

MINGMING: Wciąż próbujesz mnie do czegoś przekonać? *(Milknie)* Przepraszam, wiem że chciałeś dobrze. Wiem, że organizowanych jest tu wiele castingów, ale dlaczego ja miałabym w nich brać udział? Możliwe, że jestem tylko gorylem ocalonym z dżungli.

JOHN: Kto tak powiedział?! W takim razie... planujesz... wrócić do Chin?

MINGMING: *(Milknie na moment)* Marzę o tym cały czas.

*Zaczyna grać guzheng i recytuje jest wiersz  
Li Baia „Wieczna tęsknota”*

## **Akt 7. Bambusowa tratwa i rzeczka**

*Mingming w charakterystycznym, nieco unowocześnionym chińskim stroju obchodzi dookoła scenę, jak czynią to aktorzy opery chińskiej.*

*Szuka odległych wspomnień. Zhiqiang ma na sobie znoszony garnitur. Podwija nogawki spodni i trzyma wiosło w ręce.*

*Wspólnie tańczą, ale nie jest to już tak płynne jak wcześniej.*

*Zhiqiang wiosłuje, mocno trzymając bambusowy kij. Jest zmęczony.*

*Zatrzymuje się i wychodzi na brzeg.*

MINGMING: Kim jesteś?

ZHIQIANG: Kim jesteś?

MINGMING: Jestem Mingming.

ZHIQIANG: Jestem Zhiqiang.

MINGMING: Wróciłeś? Zhiqiang!

ZHIQIANG: (*Odsuwa się*) Ty... też wróciłaś? Też przyjechałaś wziąć udział w uroczystej ceremonii?

MINGMING: Ceremonii?

ZHIQIANG: Zapora? Zbiornik? Elektrownia wodna? Rzeka, która była całym moim życiem, odejdzie dzisiaj na zawsze.

MINGMING: Odejdzie?

ZHIQIANG: Zapora się zamyka, rzeka umiera.

MINGMING: Nic dziwnego, że nie mogę rozpoznać miejsc, które miałam w pamięci. Jak możecie zniszczyć tak piękną rzekę!

ZHIQIANG: Wszystkie małe rzeki wpłyną do ogromnego zbiornika, a następnie wypłyną z niego jako jedna wielka rzeka. Będziemy mieli elektryczność i wielkie parowce.

MINGMING: A co z przejrzystymi strumykami? Co z plażami pełnymi kamyczków i drobnego piasku? Co z zielonym bambusem unoszącym się na rzece? Co z pięknymi krajobrazami? Będziemy podziwiać teraz sieć kabli i czarny dym wydobywający się z parowców? Dlaczego nie pomyślimy o zadbaniu o rzeczy pozostawionych nam przez przodków?

ZHIQIANG: Co chcesz chronić? Te nieujarzmione rzeki? Na głowę upadłaś? Bez ryzyka, bez ponoszenia przykrych kosztów...

MINGMING: *No! No...*

ZHIQIANG: Jesteś teraz cudzoziemką! Jesteś tu, by oglądać egzotykę.

MINGMING: Jestem Mingming! Pierwsze zagrożenie śmiercią, pierwsza miłość... Może jednak pozwólmy tym słodko-gorzkiem

wspomnieniom utonąć w umierającej rzece. Wróciłam, mając w sercu miłość i uczucie, które tu zostawiłam. Oszukiwałam samą siebie.

ZHIQIANG: Nie chciałem zranić twoich uczuć. Może pójdziemy świętować? Zobaczmy, jak wygląda ta cała modernizacja. Chodź, spodoba ci się. *(Wskakuje na bambusową tratwę)*

MINGMING: Czeka! Wciąż pływasz tratwą? Gdzie świętujemy?

ZHIQIANG: *(Wskazuje palcem w górę rzeki)* Tam!

MINGMING: To dlaczego płyniesz z prądem rzeki?

ZHIQIANG: To ostatni raz, kiedy wiosłuję! Za chwilę zapora się zamknie, a rzeka wyschnie. *(Zrywa się)*

MINGMING: No i? Poświęciliście rzekę w zamian za elektrownię i wielkie statki. Przecież się cieszyłeś? Migasz się od uroczystego świętowania!

ZHIQIANG: Nic z tego rozumiem! Przez tysiące lat rodziliśmy się tu i pracowaliśmy na rzece. Byliśmy w niej chowani. A teraz ona odchodzi. Myślę, że powinienem pożegnać się nią.

MINGMING: Nie!

ZHIQIANG: Dlaczego nie?

MINGMING: Ogarnia cię nostalgia, masz cenne wspomnienia... Nie powinieneś być pozwolić jej odejść!

ZHIQIANG: Wspomnienia to wspomnienia, ale liczy się przyszłość! Potrzebujemy prądu, marzę też o prowadzeniu statku parowego.

MINGMING: To koniec. Koniec wszystkich moich wspomnień o rzece.

ZHIQIANG: Nie możemy poświęcić dobra ogółu dla własnych sentymentów. Nie możemy płakać i żyć nostalgią, nie patrząc w przyszłość. Potrzebujemy pieniędzy, żeby przeprowadzić modernizację. Rozumiesz to?

MINGMING: Rozumiem, oczywiście, że rozumiem! Myślisz, że na rzece nie da się zarobić? Czemu nie postawić na turystykę? Tratwa mogłaby ci służyć do wożenia turystów. Byłaby to niezwykła atrakcja wodna – ukojenie, jakie niesie wiosłowanie połączone z widokiem zielonych bambusów po obu stronach rzeki. Turysty z Zachodu byliby zachwyceni!

ZHIQIANG: Naprawdę?

MINGMING: Już jest na to za późno! Zapora zamyka się. Spójrz, woda robi się coraz płytsza. Utkniesz tu ze swoją tratwą, jeśli się nie pospieszysz!

ZHIQIANG: Jeśli naprawdę można zarobić na obcokrajowcach, to co ty na to, żebyśmy otworzyli ponownie małą rzekę dla turystów? Trzeba to natychmiast zgłosić!

MINGMING: Naprawdę?

ZHIQIANG: Może znajdziemy jakichś zagranicznych inwestorów? Myślisz, że to możliwe?

MINGMING: Widzisz mnie teraz w roli zagranicznej inwestorki? W twoich oczach jestem z zagranicy?

ZHIQIANG: Nie. Jesteś patriotką, chińską patriotką z zagranicy!

MINGMING: Może jednak zwracaj się do mnie Mingming.

ZHIQIANG: Mingming, chciałybyś się w to zaangażować?

MINGMING: Ale to ty będziesz za to odpowiedzialny.

ZHIQIANG: Jasne!

MINGMING: Mam dla ciebie pewną osobistą radę.

ZHIQIANG: Mów.

MINGMING: Proszę, zdejmij marynarkę.

ZHIQIANG: Dlaczego?

MINGMING: Nie wiem. Wygląda śmiesznie na tobie.

ZHIQIANG: (*Urażony*) Co masz na myśli? Czy my, ludzie z górskich wiosek, nie zasługujemy na garnitury?

MINGMING: Nie to miałam na myśli! Garnitur ci nie pasuje. Poza tym, co to za garnitur? Tania podróbka! (*Ściąga z niego marynarkę, odstaniając znajdującą się pod nią koszulę w chińskim stylu*) Spójrz, teraz o wiele lepiej! To jest to, co ludzie chcą zobaczyć. To twoja tradycja. Czemu tego nie pokazujesz?

ZHIQIANG: Uważasz, że powinienem nosić wiejskie ubrania jak moi przodkowie? Po to, by zadowalać turystów z Zachodu, powinniśmy żyć jak w skansenie chińskiej wsi?

MINGMING: Myślisz, że prezentuję zewnętrzny punkt widzenia? Myślisz, że utraciłam moją chińską godność? Prawdę mówiąc, żyjąc za granicą, wiem lepiej od ciebie, czym jest ta godność! Proszę posłuchaj mnie i pozbądź się tego cudacznego garnituru!

ZHIQIANG: (*Łapie marynarkę i przerzuca ją przez prawe ramię*) Skoro mieszkasz za granicą, to myślisz, że możesz dawać mi lekcje?



MINGMING: Zhiqiang! Nie chcę dawać ci żadnych lekcji... Po prostu chciałam zobaczyć cię takiego, jakim byłeś, kiedy nosiłeś ubrania, które ci łątałam. *(Wyciągają w swoją stronę ręce, kładą je na ramionach, powoli się zbliżają. Dłoń Mingming dotyka marynarki Zhiqiang'a i zrzuca ją. Zaczyna grać muzyka. Oboje łapią końce marynarki i zaczynają je przeciągać. W końcu rozrywają marynarkę i upadają na ziemię)*

ZHIQIANG: Teraz rozumiem. Przyjechałaś tutaj, by odnaleźć utracone marzenia. Niełatwo jest żyć tak daleko. Może zostałaś tu i zbudowałibyśmy naszą wspólną przeszłość?

MINGMING: *(Zszokowana)* Ja... robię interesy w Ameryce i zarabiam dolary, których wy potrzebujecie.

ZHIQIANG: W takim razie szybko tam wracaj. Wyślij nam dolary i nie pouczaj nas. Zwrócimy ci z odsetkami.

MINGMING: Nie! Nie, Zhiqiang'u. Nie mów tak. Nie powinienś tak się do mnie zwracać!

ZHIQIANG: Powiedziałem to, co miałem do powiedzenia. Czego jeszcze chcesz?

MINGMING: Czy to na pewno ty, Zhiqiang'u?

ZHIQIANG: Twój Zhiqiang umarł dawno temu. Nie pamiętasz?

MINGMING: Pamiętam, oczywiście, że pamiętam. Ale ty jesteś...

ZHIQIANG: Nie rozmyślaj już, kim jestem. *(Podnosi wiostło)* Wyślij nam dolary, nie pouczaj nas. *(Coraz ciszej)* Wyślij nam dolary, nie pouczaj nas...

MINGMING: Zhiqiang'u! *(Podnosi z ziemi rozdartą marynarkę i trzyma ją w rękach)* Mogę...

*Zegarek kieszonkowy, który niegdyś podarowała Zhiqiangowi spada obok Mingming. Chwyta go i przykłada do ucha, zdaje jej się, że coś słyszy.*

*Zaczyna rozbrzmiewać muzyka ludowej piosenki „Płynie rzeczka” (Xiaohe tang shui), a cień wiosłującego Zhiqianganga pojawia się na białej płachcie.*

## **Akt 8. Klub kajakarski**

*John i Mingming siedzą w wyobrażonym kajaku na wyimaginowanej rzece. John powoli wiosłuje. Mingming zdaje się być nieobecna. Przepuszcza wodę przez palce.*

JOHN: Przecież mówiłaś, że Zhiqiang nie żyje.

MINGMING: Wszystko, co powiedziałam, było zmyślane.

JOHN: Naprawdę? Zmyślane?

MINGMING: Chińczycy wierzą, że zmarli mogą odwiedzać nas w snach.

JOHN: W takim razie, czy ponownie się z nim zobaczysz? Czy ci się przyśni?

MINGMING: A co to cię obchodzi?

JOHN: W porządku. W takim razie będę pytał tylko o tych, którzy mnie obchodzą. Będę pytał o ciebie.

MINGMING: Śmiało.

JOHN: Czy jesteś Mingming, której śniło się, że była motylem, czy motylem, który we śnie zamienił się w Mingming?

MINGMING: W tamtym świecie, zdawało mi się, że do niego nie pasuję. Tutaj z kolei czuję się jak osoba z tamtego świata. Właściwie nie przynależę do żadnego miejsca.

JOHN: Natura hojnie cię obdarzyła. Masz zdolność przenikania pomiędzy dwoma światami i czerpania z nich tego, co najlepsze. Zazdroszczę ci.

MINGMING: Myślisz, że powinnam częściej wracać do Chin?

JOHN: Taki masz plan?

MINGMING: Bawisz się mną! Nie powinnam była mówić ci o tym śnie.

JOHN: Nie będę już o nic pytał, będę jedynie słuchał! *(Z przesadą wykonuje gest postulusznego słuchania)*

MINGMING: Podziwiam twoją cierpliwość do mnie. Ja jestem zbyt wrażliwa, zbyt agresywna. Dlaczego jesteś taki uprzejmy? Nie jestem ani prawdziwą Chinką, ani szczególnie wykształconą. Nie mogę też służyć ci pomocą w uczeniu cię chińskiego.

JOHN: Myślisz, że potrzebuję kogoś do pomocy w nauce chińskiego?

MINGMING: Zostałeś prawnikiem i straciłeś zainteresowanie?

JOHN: Wręcz przeciwnie! Po prawdzie, to ja mogę ofiarować ci pomoc, której tak bardzo potrzebujesz.

MINGMING: Dziękuję, sama zarobię na rzeczy, których potrzebuję.

JOHN: To nie jest coś, na co możesz zarobić.

MINGMING: Czy w Stanach jest coś, czego nie można kupić?

JOHN: To, co chcę ci ofiarować, nie jest amerykańskie i nie są to też pieniądze. To, co chcę ci dać, to dziedzictwo twojej cywilizacji.

MINGMING: Niebiosa! Chcesz mnie uczyć o dziedzictwie mojej kultury? Za kogo ty się masz?

JOHN: Nieważne, kim jestem. Liczy się tylko to, co mogę ci powiedzieć o twojej przyszłości.

MINGMING: Może nazwiesz się jeszcze mistrzem *qigong*.

JOHN: Spokojnie, jestem świadomy własnych ograniczeń. Droga pani, podaj mi swą jadesitową dłoń.

MINGMING: (*Podaje mu dłoń*) Masz. Myślisz, że uwierzę w twoje gierki?

JOHN: Pani ma imię Mingming...

MINGMING: Co za geniusz! Zna moje imię!

JOHN: Pani imię ma bardzo głębokie znaczenie. Mingming oznacza światłość. Z lewej strony znaku *ming* znajduje się słońce, z prawej księżyc. Oba lśnią. Słońce i księżyc uzupełniają się niczym *yin* i *yang*. To światło, blask, jasność!

MINGMING: Moje imię ma aż tyle znaczeń? Jaki to ma związek z moją przyszłością?

JOHN: Przyszłość będzie świetlana, jeśli tylko nauczy się pani, jak równoważyć przeciwieństwa.

MINGMING: Myślisz, że powinnam...

JOHN: Głównym celem *dao* jest swobodny przepływ i wolność od wszelkich materialnych pokus. *Dao* poprowadzi cię do naj-

wyższego poziomu szczęścia, by twoja dusza mogła robić to, czego pragnie.

MINGMING: Nie! To nie możliwość wolnego wyboru w tym wolnym świecie sprawiła, że porzuciłam sztukę. Sztuka, którą kochałam, uważana jest za rzecz niegodną.

JOHN: Stwórz przestrzeń dla siebie i dla tych, którzy kochają twoją sztukę. *Dao* krąży wszędzie. Szlachetny człowiek zadba o twoją przyszłość. On zatroszczy się o finanse i sprawi, że twoja dusza będzie wolna.

MINGMING: Doceniam twoją hojność, ale sama jestem w stanie stanąć na nogi.

JOHN: *Dao* nie interesuje stanie, *dao* chce przepływać, latać, chce być wolne! Powiedz, co wybierasz?

MINGMING: Zawiodę cię.

JOHN: Czemu?

MINGMING: My się różnimy.

JOHN: W czym się różnimy? Byłaś piękną w Chinach. Tutaj zresztą też.

MINGMING: (*Wchodzi w słowo*) Motyle także są piękne, ale czy pasują do świata Zhuangziego?

JOHN: Mylisz się!

Wielki mistrz Zhuangzi lubi zarówno być Zhuangzim, jak i motylem, obaj są *dao*.

(*Zaczyna śpiewać, wykonując ruchy tai chi*) „W Północnym Oceanie jest ryba, która zwie się *Kun*. Nie wiadomo, na ile tysięcy li długi

*jest Kun. Przemienia się w ptaka imieniem Peng. I nie wiadomo, na ile tysięcy li długi jest grzbiet Penga. Kiedy zrywa się do lotu, skrzydła jego są niczym zwieszające się z niebosłonu chmury. Taki jest ów ptak. Kiedy morze się piętrzy, Peng rusza ku Południowemu Oceanowi, a ocean ten to Niebiański Staw”<sup>11</sup>.*

MINGMING: Czekaj! Czy to klasyczny język chiński? Jak ty to pięknie recytujesz!

JOHN: Zatem znasz to? Czy Peng to ptak, ryba, a może sam Zhuangzi?

MINGMING: Oniemiałam. Skąd tyle wiesz o Chinach?

JOHN: Obroniłem na Berkeley doktorat z filozofii chińskiej. *(Ponownie siada w łodzi)*

MINGMING: *(Odwraca się i powoli zbliża się do Johna. Nagle zatrzymuje się i wraca na miejsce)* Pragnę tylko jednej rzeczy.

JOHN: Czego?

MINGMING: Chcę wiosłować!

JOHN: Znowu chcesz się ścigać? A co z moją propozycją?

MINGMING: Za chwilę odpowiem! Czyż wyścigi to również beztroski i „swobodny przepływ”?

JOHN: Możemy zrobić coś podobnego do spływu.

MINGMING: Co takiego?

JOHN: Najwyższe dobro jest jak woda, *dao* przepływa jak woda!

---

<sup>11</sup> Fragment „Prawdziwej Księgi Południowego Kwiatu” Zhuangzi w przekładzie Marcina Jacoby’ego (Warszawa 2009, s. 21).

*Podnoszą liny do nart wodnych, holowani przez wyimaginowaną motorówkę. Ślizgają się coraz szybciej.  
W końcu zatrzymują się i zapada kompletna cisza.*

*Oboje wyczerpani schodzą z nart wodnych. John obejmuje Mingming.*

JOHN: I jak podobał się „swobodny przepływ”?

MINGMING: Było wspaniale! Bez względu na to, jak bardzo ekscytujące było to doświadczenie, to jednak nie był „swobodny przepływ”. Towarzyszyło mi uczucie, że coś mnie odciąga.

JOHN: Nie ja cię odciągałem. Oboje byliśmy ciągnięci przez tę samą motorówkę. Można rzec, że znaleźliśmy się na jednej łodzi.

MINGMING: Jesteś elokwentny, doktorze. To jest ta filozofia?

JOHN: Ty także potrafisz całkiem niezłe się wysławiać. Mingming, czy pozwolisz, bym cię pokochał? *(Stawia krok w jej kierunku i całuje ją)*

MINGMING: *(Przykłada palec do jego ust)* Ile zapłaciłeś za narty wodne?

JOHN: Dlaczego znowu myślisz o pieniądzach? Czy tak Chińczycy rozumieją romantyczność? Nic nie płaciłem.

MINGMING: Jak to możliwe?

JOHN: Jestem członkiem tego klubu.

MINGMING: Ile kosztuje roczna opłata członkowska?

JOHN: Mingming, nie musisz przyjmować postawy biznesowej.

MINGMING: A ty dalej traktujesz mnie jak obcą? Może już się zamknę.

JOHN: Spójrz na siebie, znowu obrażasz się bez powodu! Mam ci powiedzieć? Osiem tysięcy. Nie za dużo, prawda?

MINGMING: Teraz mogę ci oficjalnie coś przekazać.

JOHN: O co chodzi?

MINGMING: *(Daje mu znać, by usiadł)* Zdecydowałam, że będę dalej prowadziła restaurację i powiększała biznes. Ty natomiast porzucisz pracę prawnika, by całkowicie oddać się chińskiej filozofii.

JOHN: *(Podskakuje)* To niemożliwe!

MINGMING: Dlaczego nie?

JOHN: Ja... mam klientów w Chinach. Oni tam na mnie czekają i na mnie liczą.

MINGMING: Zatem byłeś w Chinach? Okłamałeś mnie!

JOHN: Wcale nie! Kiedy mówiłem, że nigdy nie byłem w Chinach?

MINGMING: Naprawdę masz klientów w Chinach?

JOHN: Widzisz, wcale nie potrzebuję twojej pomocy. To ja mogę pomóc tobie!

MINGMING: Nie. To ty musisz mi pozwolić pomóc sobie! To ja zajmę się wszystkimi kwestiami finansowymi, żebyś ty mógł odpocząć i robić to, co kochasz. Pozwoli mi to bardziej polubić biznes i sprawi, że w zarabianiu odnajdę jakiś sens.

JOHN: Mingming! Moje chińskie sprawy służbowe również są wartościowe!



MINGMING: Nie! Johnie, twoja praca powinna być bardziej znacząca! Lepiej ode mnie znasz chińską kulturę, a jesteś Amerykaninem! Napisz książkę, prowadź wykłady, opowiadaj o swoim chińskim śnie! Spraw, by ludzie w różnych zakątkach świata, którzy marzą o amerykańskim śnie, wiedzieli, że jest też chiński sen! Być może nie będzie to przynosić takich profitów, jakimi cieszysz się teraz, ale obiecuję ci, że nie przestaniesz należeć do tego klubu. Nie martw się, będzie mnie na to stać!

JOHN: Mingming, zupełnie nie wiem, co powiedzieć...

MINGMING: To twój chiński sen wybudził mnie z mojego snu.

JOHN: Chcesz, żebym realizował mój chiński sen, ale co będzie z tobą?

MINGMING: Po amerykańsku pomogę ci realizować chiński sen.

JOHN: Nie wkręcasz mnie? Zaprosiłem tylu znajomych na widowie, by pomogli ci rozwiązać twój problem! (*Zwraca się do widzów*) Hej, wy! Pamiętacie, co powiedziałem wam na samym początku? Zobaczyliście jej występ, a więc brawa! *Come on! Give her big hand!*

MINGMING: (*Unosi ręce, by uciszyć oklaski publiczności*) Hao Zhiqiang! Myślisz, że cię posłuchają? Spójrz, gdzie jesteś, wciąż śnisz?

JOHN: Co? Myślisz, że oboje lunatykujemy?

MINGMING: Nie lunatykujemy. To wielki chiński sen, który zawiódł nas razem do Szanghaju w 2014 roku.

JOHN: Zatem jesteście w Szanghaju?

MINGMING: Zgadza się. Powiedzcie proszę, kto złożył bardziej rozsądną ofertę, ja czy on?

JOHN: Jesteś niesamowita!

MINGMING: Przecież wiedziałeś o tym. A teraz zmiana ról!

JOHN: Zamiana ról? (*Kłania się Mingming*)

*Mingming z wielką gracją chwyta dłoń Johna. Niczym rycerz symbolicznie muska ją ustami. Zatrzymują się jak w stop-klatce.*

## Indeks osobowy

### A

Abkowicz Jerzy 110, 111  
Aleksiejew Wasilij 171, 174, 175  
Al-Kamil 215  
Ang Lee 118  
Arosiew Aleksandr 163, 170  
Assmann Jan 193  
Azusa Fujita Anna 79

### B

Baboczkin Boris 171  
Baczelis Ilia 167, 173, 178, 181  
Bargetto Paul 97  
Bauman Zygmunt 194  
Beckett Samuel 13, 60  
Bei Dao 43  
Berlusconi Silvio 114  
Bibik Barbara 3, 6, 7, 9, 13, 14, 21, 221  
Biersieniew Iwan 169  
Bieskin Emmanuił 179, 182  
Blum Władimir 181  
Bojczew Christo 19, 26  
Borowski Tadeusz 191

Boym Michał 77, 78  
Brecht Bertolt 28, 120, 162  
Brodiański Boris 171  
Brodie Geraldine 31  
Brodski Josif 67  
Brook Peter 26  
Brustow A. 170  
Bukowski Piotr 24, 144  
Bułhakow Michaił 205–208  
Bułhakowa Helena 207

### C

Can Xue 159, 160  
Cao Xueqin 16, 17  
Cao Yu 24, 29, 33, 82  
Carlson Marvin 23  
Chang Peng-chun 163, 166, 168  
Chaplin Charlie 166, 177  
Chavannes Édouard 174  
Chen Chao 68, 69  
Chen Sa 79  
Cheraskowa Aleksandra 186  
Chmielewski Janusz 122

Chmielow Nikołał 169  
Chopin Fryderyk 77, 79, 86, 94, 99,  
102  
Craig Gordon 162  
Crevel Maghiel van 37  
Czaplicka John 193  
Czaputowicz Jacek 85  
Czarski W. 165  
Czechow Anton 32, 39

## D

Dąbrowska Joanna 110  
Deng Xiaoping 114  
Diderot Denis 27  
Dierżawin Konstantin 171, 182  
Dostojewski Fiodor 130  
Dubisz Stanisław 197  
Duda Artur 5, 7–9, 13, 19, 21–23,  
32, 33, 36, 91, 221, 283, 284  
Dudzik Wojciech 125  
Duse Eleonora 176

## E

Edgar David 29  
Efros Abram 169  
Eisenstein Siergiej 162, 164, 166,  
168–170, 172, 179, 181, 182,  
184, 185, 187  
Elsom John 18  
Entell Bettina 119  
Erdman Nikołał 207, 208

## F

Federici Silvia 216  
Fei Chunfang 5, 6, 109, 111, 117,  
118, 120, 221, 284  
Fertacz Magdalena 210  
Fiedin Konstantin 170  
Flaubert Gustaw 217  
Forsz Olga 170  
Frühling Jacek 245  
Fryderyk II 215, 216

## G

Gaca Maciej 5, 8, 9, 75, 76, 283, 284  
Gao Xingjian 58, 109–111, 117,  
125  
Gartman 165  
Gauguin Paul 217  
Gavran Miro 26  
Gniesin Michaił 172, 178  
Gombrowicz Witold 33, 67  
Gong Baorong 5, 7, 9, 13, 18, 20,  
22, 29, 31, 33, 71, 283, 284  
Gribojedow Aleksandr 185  
Gross Jan 192  
Grotowski Jerzy 57, 59, 63, 77, 88  
Gu Yi'an 31  
Guderian-Czaplińska Ewa 162  
Gui Han 5, 8, 9, 13, 23, 25, 283, 284  
Guo Moruo 43

## H

Haizi 72  
He Oixin 197  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 28  
Hein Evelina 5, 7, 9, 13, 14, 16, 19,  
23, 30, 283, 284  
Hejwowski Krzysztof 116  
Herbert Zbigniew 66  
Hinov Petko 16, 17  
Ho Jingchi 110  
Horzyca Wilam 124, 125  
Hsiung Shih-I 124  
Huang Shan 6, 9, 191, 284  
Huang Zuolin 118, 120  
Hudson Hugh 247  
Hwang David Henry 214, 215, 218,  
219, 284

## I

Ibsen Henryk 120, 245  
Iwaskiewicz Jarosław 205  
Iwing Wiktor 173

## J

Jabłoński Witold 110  
Jacoby Marcin 90, 278  
Jankowski Moisiej 171  
Jewrieinow Nikołał 181  
Jiang Qing 119  
Jiang Yue 64, 65  
Jiang Zemin 118

Jiaxin Xing 222  
Jing Lin 195  
Jopek Anna Maria 87  
Juon Konstantin 173, 178, 179  
Jurieniewa Wiera 176

## K

Kaczałow Wasilij Iwanowicz 206,  
208  
Kaduczak Jacek 6, 8, 214, 218, 283,  
284  
Kamińska Janina 118  
Karaulanov Evgeniy 19  
Karczewski Mateusz 198  
Kasarełło Lidia 111  
Kisselov Mladen 29, 30  
Kleberg Lars 167  
Klemens z Ochrydy 14  
Kodrzycka Karolina 6, 111, 223,  
284  
Kola Adam 21  
Komissarzewska Wiera 176  
Komorowski Bronisław 93  
Korzeniak Sandra 103  
Kostariow Nikołał 170  
Kostrzewska Maria 118  
Kozik Albert 7, 75, 221, 283  
Kozioł Paweł 202  
Krajewska Monika 4, 6, 7, 9  
Krenz Joanna 5, 8, 9, 36, 37, 52,  
111, 128, 283, 284  
Kruti Isaak 116

Krzemińska Marzena 91  
Kulczyk Grażyna 91  
Kundera Milan 145  
Kunz Tomasz 194  
Kuo Mo-Żo 110  
Kupcowa Olga 5, 9, 162

## L

Lang Lang 79  
Lao She 33, 110, 131  
Lem Stanisław 74, 201  
Lewidow Michaił 168, 183  
Lewin I. 165  
Li Bai 222, 268  
Li Yundi 79  
Liang Hongyu 164  
Liang Xiacong 6, 9, 196, 284  
Liao Yimei 115  
Lin Hongliang 93  
Lin Zhaohua 56, 91, 117,  
Lin-Górecka Wei-Yun 87  
Liu Xiaoyan 197  
Lu Xun 34, 43, 123, 131, 139, 150,  
151  
Lubimow-Łański Jewsiej 169  
Lupa Krystian 20, 21, 23, 34, 35,  
88, 91, 103

## Ł

Łabędzka Izabela 110  
Łubieński Tomasz 111

## M

Mansurowa Cecylia 169  
Mao Dun 131  
Mao Rui 6, 9, 201, 284  
Mart B. 167  
Masłowska Dorota 6, 201–203  
Massalitinowa Warwara 169  
Mei Lanfang 5, 162–171, 173,  
175–188  
Meissner Krystyna 59  
Meng Jinghui 91, 111, 127  
Meyerhold Wsiewołod 162, 163,  
168, 169, 172, 176, 184–187  
Michoels Sołomon 169  
Mickiewicz Adam 20  
Miczurina-Samojłowa Wiera 171  
Miłosz Czesław 38, 66  
Mnuszkin Aleksandr 184  
Mo Yan 16, 17  
Moeller Magdalena 217  
Monachow Nikołał 164, 171  
Moskwin Iwan 168  
Mou Sen 50, 54–58, 60, 61, 69, 111  
Mrozek Sławomir 33  
Murakami Haruki 140

## N

Nabokov Vladimir 67  
Nekrošius Eimuntas 23  
Nelegi Alina 116  
Newmark Peter 197

- Newski Nikołał 171  
 Ng Kim Chew 154  
 Niemen Czesław 125  
 Niemirowicz-Danczenko Władimir 163, 172, 183  
 Nolde Ada 217  
 Nolde Emil 217
- O**
- Oborin Lew 186  
 Ochłopkow Nikołał 168  
 Okopiński Marek 124, 125  
 Orlik Janusz 91  
 Osiński Zbigniew 59
- P**
- Parchem Wojciech 113  
 Pechstein Max 217  
 Piotrowski Adrian 171, 179, 180, 183, 188  
 Piscator Erwin 60, 162  
 Potoroczyn Paweł 90  
 Pruchniewski Marek 196  
 Purkärete Silviu 18, 23  
 Puszkın Aleksander 171, 185
- R**
- Rajchman Ludwik 100, 101  
 Reza Yasmina 29, 31  
 Ricci Matteo 78  
 Rodziewicz Aleksander 110
- Roksolana 216  
 Rózewicz Tadeusz 33, 49, 50, 52–54, 74, 191  
 Rudman W. 165, 173  
 Ruszer Andrzej 195  
 Ryczka Marcin 87  
 Rylska Julia 124, 125
- S**
- Said Edward 216, 217  
 Salter Denis 61  
 Sapkowski Andrzej 87  
 Sarek Katarzyna 8, 9, 129, 283, 284  
 Schleiermacher Friedrich 24, 25, 144  
 Schlosser Peter 118  
 Schulz Brunon 87  
 Sei Shonagon 17  
 Shan Huang 9, 191, 284  
 Shen Fu 141  
 Shi Tiesheng 20  
 Sikora Elżbieta 88, 91  
 Skłodowska-Curie Maria 77, 79, 80, 86  
 Skubaczewska-Pniewska Anna 7  
 Słobodzianek Tadeusz 191, 193–195  
 Stala Marian 69  
 Stanisławski Konstantin 28, 57, 163, 170, 183, 184, 186, 187  
 Stefanova Kalina 7, 9, 13, 14, 20–23, 25, 29, 32, 35, 283, 284

Su Tong 159  
Sulejman Wspaniały 216  
Sun Huizhu 109, 111, 117, 123,  
221, 284  
Sun William 20  
Suszkiewicz Boris 164  
Suzuki Tadasi 184  
Szaginian Marietta 173, 180  
Szatkowski Maciej 7–9, 109, 111,  
221–223, 283, 284  
Szczerbatski Fiodor 170  
Szekspir Wiliam 18, 32, 130, 181,  
184, 188  
Szentaliński Witalij 205  
Szumiacki Boris 168  
Szyborska Wiśława 66, 87, 210

## T

Tairow Aleksandr 163, 168, 172  
Tan Dun 118  
Tian Han 111  
Tianran Hao 222  
Tichonow Nikołaj 164, 170  
Tokarczuk Olga 196, 205, 210  
Tolstoj Aleksiej 170  
Trauberg Leonid 164  
Tretiakow Siergiej 164, 166–168,  
170, 172, 173, 177, 180, 183,  
184, 188  
Twardoch Szczepan 155

## V

Vinci Leonardo da 176

## W

Walulik Agnieszka 90  
Wang Xiaobo 159  
Warlikowski Krzysztof 88  
Wasiliew Boris 165, 166, 170, 171  
Wcisło Szymon 116  
Wiecha Karolina 222  
Winogradska Irina 170  
Wiśniewska Marzenna 7, 221  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 33,  
191  
Wnuk Julia 222  
Wojtasiewicz Olgierd 110, 115,  
139  
Wojtaszek Edward 110, 111  
Wojtyszko Maciej 205  
Wołkow Nikołaj 173, 176, 177, 183  
Wu Butterfly 168  
Wu Wenguang 45, 64  
Wyrwas-Wiśniewska Monika 217

## X

Xi Jinping 72, 77, 78, 93  
Xiao An 42  
Xiao Bing 73  
Xie Shilei 9, 205, 284  
Xu Jun 197  
Xu Zhimo 43



## Y

Yan Huiqing 163  
Yan Lianke 160  
Yeh Chih-Chun 87  
Yeh Michelle 72  
Yi Lijun 93  
Yu Hu 146  
Yu Jian 36–43, 45–47, 49–58, 60,  
61, 64, 66, 67, 69, 74, 111, 284  
Yu Shangyuan 163

## Z

Zadara Michał 93  
Zakrzewski Andrzej 111  
Zawadzki Jurij 169  
Zhang Yimou 114  
Zhao Zhen 9, 210, 284  
Zhong Weihe 197  
Zhou Lunyou 42  
Zhuangzi 121, 232, 277, 278  
Zielińska-Elliott Anna 140  
Ziółkowski Grzegorz 162  
Zuskin Wieniamin 169  
Zygmunt August 216

przygotowały *Barbara Bibik i Monika Krajewska*



## SUMMARY

**Behind the Scenes. Toruń Drama Meetings** is a cyclical festival devoted to drama, drama in translation, criticism and theatre directing (as well as other issues relevant to drama, such as sociological and legal questions) organised (from the second edition) by the Performance and Drama Translation Studies research team at the Faculty of Humanities of Nicolaus Copernicus University in Toruń. Each edition focuses on a different region of the world.

This publication is a record of the second edition, devoted to Chinese theatre and drama, which finally took place on May 26th–27th, 2021 on Zoom (the festival was planned to take place on 2020, but the date had to be changed due to the Covid-19 pandemic). Guests included (in alphabetical order): Artur Duda (professor at the Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland), Maciej Gaca (professor at the Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, Poland), Gong Baorong (professor at the Shanghai Theatre Academy, China), Gui Han (lecturer at Shandong University of Arts, China), Evelina Hein (Center for Oriental Languages and Cultures, St. Kliment Ohridsky University, Bulgaria), Jacek Kaduczak (literary translator from English and German), Albert Kozik (PhD student at the Doctoral School of Humanities, Warsaw University), Joanna Krenz (assistant professor at the Department of Oriental Studies, Adam Mickiewicz University, Poland), Katarzyna Sarek (assistant professor at the Department of Japanology and Sinology, Jagiellonian University, Poland), Kalina Stefanova (professor of Theatre Criticism at the National Academy for Theatre and Film Arts in Sofia, Bulgaria), Maciej Szatkowski (assistant professor in the Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University, director of the Centre for Chinese Language and Culture).

As the first edition this one was also divided into three sections: *Interviews*, *Lectures* and *Glosses*, grouping relevant events under the same heading. The *Interviews* chapter contains transcriptions of the meetings with: Artur Duda, Gong Baorong, Gui Han (lecturer at Shandong University of Arts, invited to co-create this volume), Evelina Hein and Kalina Stefanova dedicated to the presence of Chinese drama in eastern Europe and eastern European drama in China, with Joanna Krenz dedicated to the works by Yu Jian, and with Maciej Gaca who spoke about cultural relations between China, Taiwan and Poland. The *Lectures* section comprises papers delivered by Maciej Szatkowski, Katarzyna Sarek and Olga Kupcova (assistant professor at the Lomonosov University, Russia, who was invited to co-create this volume). *Glosses*, meanwhile, include essays by Jacek Kaduczak, who conducted the workshop for the students at the Nicolaus Copernicus University devoted to the drama 'M. Butterfly' by David Henry Hwang, and by Huang Shan, Liang Xiaocong, Mao Rui, Xie Shilei and Zhao Zhen, translators from Poland into Chinese, including their reflections on drama translation; they were also invited to co-create this volume. This section also includes translation of 'China Dream' by Sun Huizhu and Fei Chunfang into Polish by Maciej Szatkowski and Karolina Kodrzycka (translation of the drama was the subject of the translation competition organised as a part of the festival).

The third edition is already planned on May 2022 and it will be dedicated to French theatre and drama.