

Zofia Jakubów

Uniwersytet Warszawski, Warszawa

Pakt z diabłem
we współczesnych Chinach.
Powieść Murong Xuecuna
Większość umiera z chciwości

Podczas gdy wzrok większości literaturoznawców-sinologów na Wschodzie i Zachodzie wciąż zwrócony jest ku uznanym pisarzom należącym do pokolenia noblisty z 2012 r. Mo Yana, w tle pojawili się przedstawiciele nowego sposobu patrzenia na Chiny znajdujące się w fazie transformacji ekonomicznej.

W tytułach chińskich prac naukowych, a także antologii literackich często spotkać się można z pojęciem *70 hou*, co dosłownie oznacza „po 1970 roku” i stanowi termin odnoszący się do pokolenia pisarzy urodzonych w latach 70. Wielu badaczy, a nawet samych twórców, sprzeciwia się temu określeniu, utrzymując, że data urodzenia nie może być podstawą podobnych klasyfikacji (van Crevel 2008: 17-18; Li 2007; Shu 2009). Tym niemniej w początkowej fazie badań określenie to może być użyteczne (Meng 2013) do opisu tej grupy pisarzy, która jest też nazywana pokoleniem „środkowym” (*zhongjian*; Zhang 2015: 150) albo „niezręcznym” (*ganga*; Xing 2010). Na ich twórczość wpływają przeciwstawne siły, nadające jej charakter liminalny. Z jednej strony są to echa przeszłości: dalszej, czyli maoizmu, „rewolucji kulturalnej”, której większość z nich nie może pamiętać inaczej niż za pośrednictwem wspomnień starszego pokolenia, i nieco bliższej – „gorączki

kulturowej” końca lat 80., okresu rozkwitu literatury, w tym twórczości awangardowej. Z drugiej strony na ich utwory wpływa rozwój gospodarki rynkowej i związana z nim komercjalizacja rynku wydawniczego oraz odciskająca wyraźne piętno na chińskiej kulturze ideologia neoliberalna. Pisarze *70 hou* nie cieszą się na salonach literackich takim uznaniem jak ich starsi o dziesięć, dwadzieścia lat poprzednicy; w większości nie osiągnęli także sukcesów komercyjnych jak ich następcy. Ich twórczość oscyluje pomiędzy realistyczną prozą miejską, w tym często na poły autobiograficznymi powieściami rozwojowymi, a powrotami na rodzinną wieś i do takich form jak saga rodzinna (Zhang 2014: 106-112).

Czterdziestopięcioletek Hao Qun piszący pod pseudonimem artystycznym Murong Xuecun, absolwent studiów prawniczych i były pracownik branży motoryzacyjnej, a także bloger i dziennikarz, zasłynął debiutancką, opublikowaną najpierw w Internecie, a później również w wersji papierowej w przekładach na kilka języków, powieścią *Chengdu, zapomnij o mnie dziś w nocy* (*Chengdu, jinye qing jiang wo yiwang*), opowiadającą o przepelnionym zwątpieniem życiu młodego biznesmena, który cierpi z powodu rozpadu więzi z żoną i przyjaciółmi oraz musi toczyć ciągłą walkę z rywalami w życiu zawodowym (Farrar 2009; PEN America 2016).

Utwór *Większość umiera z chciwości* (*Duoshu ren si yu tanlan*) również skupia się na doświadczeniach trzydziestoletniego pierwszoosobowego narratora skoncentrowanego na zdobywaniu pieniędzy. Powieść jest jednak utrzymana w innej konwencji. Jej akcja ogniskuje się wokół spotkań bezimiennego głównego bohatera z poznanym w barze tajemniczym starszym mężczyzną, który w miarę rozwoju wydarzeń okazuje się niewyobrażalnie bogaty. W początkowo realistycznym utworze zaczynają pojawiać się elementy fantastyczne, w opisach bogactwa spotykamy się z hiperbolą, groteską, a nawet makabrą. Nieznajomy wciąga głównego bohatera w pełną nierozwiązanych zagadek grę, która poprzez rozpasaną konsumpcję i przełamywanie kolejnych tabu prowadzi go ostatecznie do śmierci. Tekst jest podzielony na rozdziały zatytułowane nazwami znanych luksusowych marek, a na końcu każdego z nich pojawiają się uwagi innego niż narrator większości powieści podmiotu, który należałoby utożsamiać z autorem. Zwykle odnosi się on krytycznie do cen produktów opatrzonych daną marką w kontekście niskiego poziomu dochodów i trudnego życia przeciętnych Chińczyków.

Główną motywacją działań bohatera i tematem całej powieści są pieniądze, materializm i konsumpcja. Protagonista myśli nieustannie

o możliwych sposobach wzbogacenia się i przelicza wszystko na pieniądze. Zastanawia się, ile warte są przedmioty w jego otoczeniu. W kategoriach długu rozumie swoje relacje z rodzicami i dziewczyną. Sądzi, że od pieniędzy zależna jest również moralność, jako że umożliwiają one czyny charytatywne. Zazdrości wciąż osobom bardziej mającym od siebie, szczególnie odnoszącemu sukcesy na giełdzie kuzynowi. Szansą na rozwiązanie finansowych problemów wydaje się kontakt z poznanym przypadkowo mężczyzną, który daje mu w prezencie pióro. Bohater z początku nie jest świadomy, jak drogi jest to prezent; wierzy też, że mężczyzna jest z zawodu kierowcą. Później jednak poznaje horrendalnie wysoką cenę pióra, otrzymuje też kolejne drogie przedmioty. Stopniowo rodzi się w nim podejrzenie, że jego dobroczyńca może być winny zbrodni. Jednakże nawet kiedy w końcu poznaje jego okrutne oblicze, nie przeszkadza mu to w dążeniu do kontaktów z nim i ciągłych próbach wyłudzenia od niego pieniędzy.

Opowiedziana w utworze historia osnuta jest wokół motywu paktu z diabłem, który Jean Baudrillard nazywa demiurgicznym „mitem Rynku, Złota i Produkcji” (Baudrillard 2006: 268). Francuski filozof analizuje sposób wykorzystania motywu w nakręconym w latach 30. ubiegłego wieku filmie Stellana Rye *Student z Pragi*. Ubogi młodzieniec sprzedaje w nim swoje odbicie lustrzane diabłu, a ono powraca do niego, nawiedza go, ingeruje w jego życie, które staje się nie do zniesienia. Młody człowiek jest ostatecznie zmuszony zastrzelić swoje odbicie i sam umrzeć od tego strzału. Baudrillard uważa, że fabuła filmu dobrze ilustruje logikę struktury wymiany rządząca współczesnym społeczeństwem konsumpcyjnym. To, co sprzedajemy – może to być nasze odbicie, cień, mogą to być również wytwory pracy – nie pozostaje od nas oddzielone, lecz zwraca się przeciwko nam i mści się, niekiedy wręcz prowadzi do samounicestwienia. Pozbycie się lustrzanego odbicia to utrata jasnego stosunku do świata, tożsamości i alienacja, zwrócenie się człowieka przeciwko samemu sobie (Ibidem: 261-266).

Bohater powieści Murong Xuecuna, podążając za starszym mężczyzną, porzuca dotychczasowe życie, wyzbywa się godności i nie zważa na dylematy sumienia. Mężczyzna czasem po prostu daje mu różne przedmioty, czasem jednak stawia go przed wyborami, prowokuje, opowiada niezrozumiałe historie, które bohater traktuje jak zagadki, ale nie potrafi ich rozwiązać. Pewnego razu mężczyzna zaprasza go do siebie i pozwala mu wybrać dowolny przedmiot. Bohater nie potrafi rozpoznać najcenniejszego, wpada w szal i tym samym zostaje pokonany. Nauczony doświadczeniem, kiedy indziej nie daje się wciągnąć

w grę w kasynie, nie godzi się przyjąć niebezpiecznego prezentu – wtedy wygrywa. Od początku do końca jego działaniem rządzi jednak chciwość, jest całkowicie zaprzędany bogatemu mężczyźnie i choć wydaje mu się, że pojął reguły gry, absolutną kontrolę sprawuje nad nią milioner. W końcu wciąga on bohatera w udział w przerażającej, groteskowej aukcji, w której kupuje dla niego kobiety i ubranie z ludzkiej skóry, a następnie skłania go do udziału w perwersyjnej uczcie w klasztorze buddyjskim, do jedzenia ludzkiego mięsa i picia ludzkiej krwi. Ostatecznie milioner skazuje bohatera na śmierć przez pogrzebanie żywcem, gdyż taka według niego powinna być kara za kanibalizm.

Fabuła powieści *Większość umiera z chciwości* z pozoru wydaje się stanowić dość proste powielenie schematu: młody człowiek zaprzędaje się złym mocom i ponosi karę. Jeżeli przyjrzymy się jej bliżej, dostrzeżemy jednak, że przedstawiony tu pakt z diabłem różni się znacząco od tego, który zawarł student z Pragi.

Jean Baudrillard uważa, że w dzisiejszych czasach ten mit stracił rację bytu, jako że w związku ze zdominowaniem życia społecznego przez konsumpcję zanikła wszelka transcendencja. Nie mamy już do czynienia z „pracą i przewyciężaniem” (Ibidem: 268), które cechowały wcześniejsze etapy rozwoju technologicznego, ujarzmiania Natury, Postępu, a jedynie z „emisją i recepcją znaków” (Ibidem: 268). Człowiek jest wobec nich bytem immanentnym, nie konfrontuje się nigdy ze swoim odbiciem. Baudrillard widzi tożsamość jako produkt gry, w której człowiek wciela się w różne znakowe warianty „pomiędzy tym samym a innym” (Ibidem: 269) jak dziecko w ramach zabawy całujące swój wizerunek w lustrze – nie uważa ono swojego odbicia za coś obcego, ale jednocześnie nie ma z nim poczucia pełnej tożsamości. Człowiek nie jest już wyalienowaną jednostką, a raczej spektrum znaków, ruchomą różnicą (Ibidem: 267-270).

W powieści Murong Xuecuna obserwujemy kilkakrotnie dosłowną utratę lustrzanego odbicia. Pewnego razu narrator znajduje w posiadłości milionera książkę i czyta w niej opowieść o ukazującym przyszłe życie lustrze, w którym pewien młody człowiek nie zobaczył nic, ani przyszłości, ani teraźniejszości, i stwierdza, że jest do niego podobny. Jednak nie tylko on zmaga się z tym problemem. Również bogaty człowiek nie widzi swojego odbicia, stojąc przed lustrem. Milioner w swoim biurze pyta narratora, czy ten go widzi i wywiązuje się między nimi następujący krótki dialog:

„Nie jestem ślepy, jak mógłbym nie widzieć?” [...] „Ja siebie nie widzę”. [...] Stał przed lustrem, lekko drżąc na całym ciele, zamknął

powoli oczy i powiedział do mnie: „Kiedy zamknę oczy, nie widzę siebie” (Murong Xuecun 2010: 89).

Mimo że z powodu perspektywy narracji na pierwszy plan wysuwa się młody bohater, postacią w największym stopniu kształtującą akcję jest właśnie milioner. Podczas jednego ze spotkań z narratorem opowiada on historię swojego życia, z której wynika, że także on w młodości zawarł rodzaj diabelskiego paktu. Milioner w wieku kilku lat zdecydował, że ożeni się ze starszą o rok dziewczynką i przez kolejne lata konsekwentnie zabiegał o jej względy, mimo że ona wielokrotnie, często nawet w okrutny sposób dawała mu do zrozumienia, że sobie tego nie życzy. W czasie studiów dziewczyna zakochała się w synu ważnego urzędnika, ale ten porzucił ją mimo jej wielkich poświęceń. Milioner, który wówczas był jeszcze nic nieznaczącym chłopcem, wdał się z nim w bójkę, przez co trafił do więzienia. Później wraz z ukochaną wyjechali na Południe, gdzie żyli w bardzo skromnych warunkach. Któregoś dnia mężczyzna przypadkowo spotkał syna urzędnika, który zaczepił go, groził mu i nie chciał dać spokoju. W końcu mężczyzna zgodził się zawrzeć z nim umowę, na mocy której były partner miał zgwałcić dziewczynę za milion yuanów. Po spełnieniu warunków transakcji dziewczyna zniknęła bez śladu, a bohater bardzo sprawnie wykorzystał swój milion i stał się bogatym człowiekiem.

Baudrillard pisze, że w czasach konsumpcji brakuje „zło czyniącej instancji” (Baudrillard 2006: 268) – szatana, z którym można zawrzeć pakt. I rzeczywiście, zarówno główny bohater powieści, jak i milioner nie zawierają paktu z diabłem, tylko z ludźmi, przez co jego logika zostaje zaburzona. Milioner nie może pogodzić się z tym, jak potoczyło się jego życie – od bezwzględnej, wymagającej heroicznych czynów wierności jednej kobiecie do sprzedania katowi jej, a więc także swoich, wartości.

Mimo oszczędnego dozowania danych odnoszących się do świata rzeczywistego – dat, nazw miejsc, a nawet nazw osobowych (bohaterowie pozostają anonimowi), można domyślić się, że historia życia milionera współgra z przemianami chińskiej historii. Główne wątki powieści rozgrywają się na początku XXI w.; wiemy, że milioner jest wtedy w średnim wieku. Opowiadając o czasie, gdy miał szesnaście lat, mówi, że wówczas „społeczeństwo było w chaosie” (Murong Xuecun 2010: 131) – domyślać się możemy, że chodzi o „rewolucję kulturalną”. Później, po okresie spędzonym na studiach i w więzieniu wyjeżdża z dziewczyną na Południe i podejmuje tam pracę akwizytora w hongkońskiej firmie, musi to zatem dziać się po 1978 r. W tym

czasie zarówno całe chińskie społeczeństwo, jak i milioner przechodzą od skrajnego, często przerażającego idealizmu do równie straszego skrajnego materializmu, który współczesnym Chinom przypisuje Murong Xuecun.

Doświadczający tej zmiany z bliska milioner usiłuje przywrócić zaburzony porządek na własną rękę. Narrator dość wcześnie zwraca uwagę, że bogacza nie interesują ani jego sprawy zawodowe, ani finansowe, lubi za to słuchać o jego rodzicach i udzielać mu napomnień dotyczących tego, jakim powinien być synem. W urodziny narratora poucza go, że powinien myśleć o matce i zadzwonić do niej. Niezmiennie sugeruje, że w opowiadanych przez siebie historiach pieniądze nie są najważniejsze.

Bogaty mężczyzna nie ogranicza się jednak w żadnym razie do słów. Nie udaje mu się odnaleźć byłej partnerki przed jej śmiercią, ale za to znajduje ich prześladowcę i mści się na nim w niezwykle sposób. W podziemiach swojej bajecznie luksusowej posiadłości urządza ciemne, wypełnione piecami piekło i poddaje w nim wroga torturom aż do śmierci. Wciąga również narratora w niejasną grę, w której ustawicznie kusi go prezentami i pokazami bogactwa, bawi się nim i rozbudza w nim coraz większą chciwość, doprowadzając go ostatecznie do kanibalizmu i karząc śmiercią.

Próbie przywrócenia porządku należy jednak uznać za nieudaną. Okrucieństwo milionera wydaje się przewyższać winy dawnego wroga, który w chwili odnalezienia przez niego żałuje swojego dawnego życia. Również w przypadku narratora sprawiedliwość przerażającej kary nie jest oczywista. Bohater, choć rzeczywiście obsesyjnie skupiony na pieniądzach i chciwy, wydaje się jednak chwilami zagubiony, raz na jakiś czas wyraża rozczarowanie upadkiem ideałów, który obserwuje wokół siebie, a podczas ostatecznej próby, gdy milioner kupuje mu ubranie z ludzkiej skóry, nie do końca zdaje sobie sprawę z tego, co się dzieje, reaguje przerażeniem, próbuje protestować. Reżyserem wydarzeń jest wyłącznie bogaty mężczyzna.

Co więcej, pod koniec powieści cały świat przedstawiony zaczyna się rozpadać. Najpierw rezydencję milionera zatapia powódź, a później bezimienne miasto stanowiące główne miejsce wydarzeń płonie przez sześć miesięcy. Ludzie, którym udało się przetrwać, zbierają wśród zgliszczy ocalałe przedmioty, a całą sytuację obserwuje i komentuje dwóch przybyszy – jeden ślepy, drugi głuchy, który mówi do towarzysza: „Usłyszałem tyle, ile ty zobaczyłeś” (Ibidem: 195).

W czasie bezpośrednio przed pożarem w miejscowym teatrze wystawiana jest sztuka o tym samym tytule co powieść. Akcja sztuki

oparta jest na wydarzeniach powieści, jednak wątki są pomieszane, za każdym razem ułożone w innej kolejności, zmienne. Sztuka ma również wiele różnych zakończeń. Aktor odgrywający postać głównego bohatera sztuki/powieści lubi najbardziej to, w którym idzie do baru i daje młodszemu jeszcze od siebie mężczyźnie pióro. Jednak jest on złym aktorem, ciągle zapomina swoich kwestii, nie wie, kim jest jego postać, zaczyna też mylić rzeczywistość z treścią sztuki, gdy „każdej nocy umiera i [...] codziennie rano na powrót ożywa” (Murong Xuecun 2010: 190-191). Kiedy główny bohater ginie, aktor nie chce zaakceptować tego faktu i wciąż pyta: „A co potem?” (Murong Xuecun 2010: 191). W trakcie pożaru nie chce zejść ze sceny, uparcie czyta sztukę, stara się przypomnieć sobie ostatnią kwestię, ale musi polegać na podpowiedziach obserwujących go z bezpiecznego oddalenia ludzi.

Dostrzec tu można wyraźnie upadek mitu, o którym pisał Baudrillard, brak możliwości skonstruowania spójnej, logicznej opowieści o jednym, znaczącym zakończeniu. Dualizm podmiotu i jego sobowtóra lub widma zostaje zastąpiony nieskończoną wielością powtórzeń, spektrum możliwości (Baudrillard 2006: 270). Pakt może powtarzać się wielokrotnie, raz kończąc się karą, a raz jej brakiem, milioner nie jest Bogiem ani szatanem i nie ma mocy nadawania sensu coraz bardziej chaotycznym elementom opowieści. Młodszy od niego główny bohater zwykle rezygnuje nawet z poszukiwań takiego sensu, zastanawiając się na przykład tylko nad finansowymi konsekwencjami przypominających przypowieści historii, które opowiada mu milioner.

Tutaj należałoby się jednak zastanowić, jakie właściwie znaczenie przypisywane jest w powieści pieniądzom. W świecie przedstawionym wszystkie wartości zostają zatracone: miłość, przyjaźń, sprawiedliwość społeczna nie mają znaczenia, ale znaczenie pieniędzy pozostaje dość jednoznaczne. Są one przemożną, złą, prowadzącą do zagłady siłą, a chciwość to przyczyna wszelkich nieszczęść.

To spostrzeżenie prowadzi nas do innego jeszcze poziomu interpretacji utworu Murong Xuecuna. W wielu miejscach powieści czytelnik spotyka się z sugestiami, że ma być ona właściwie ironicznym komentarzem, może nawet parodią utworu postmodernistycznego. Narrator wprost naśmiewa się z długich, niezrozumiałych wierszy swojego zafascynowanego zachodnią kulturą kuzyna, którymi krewny chwali się wszystkim, aż kradnie mu je Allen Ginsberg. Krytykuje postmodernistyczne rzeźby w parku, w którym spotyka się z milionerem, mówiąc, że ich nazwy mógł wymyślić albo wielki talent, albo ktoś kopnięty w głowę przez osła. Komentuje też wykonywane tam piosenki słowami:

[...] taka właśnie jest sztuka postmodernistyczna – bez konkretnego pomysłu. Nieważne, jaką piosenkę się śpiewa, jeśli da się udowodnić, że to piosenka, wystarczy (Murong Xuecun 2010: 74).

Również słowa głuchego „Usłyszałem tyle, ile ty zobaczyłeś” (Ibidem: 195) na końcu powieści mogą być rozumiane jako ironiczny komentarz do wykorzystywanych w zakończeniu utworu z pewną przesadą typowo „postmodernistycznych” zabiegów. Mamy tu do czynienia m.in. z konstrukcją szkatułkową i metafikcją (wątki powieści umieszczone w sztuce teatralnej), z kolażem nieprzystających do siebie elementów (pojawiające się obok siebie nawiązania do starożytnej chińskiej literatury, chrześcijaństwa, popkultury), z bezładnym strumieniem świadomości umierającego bohatera. Autor odwraca się zatem od środków wyrazu, które określają ważną część dorobku starszych o pokolenie mistrzów chińskiej literatury: twórczość awangardową Mo Yana, Su Tonga, Yu Hua i innych.

Murong Xuecun dostarcza czytelnikowi dodatkowego punktu odniesienia w postaci zamieszczanych na końcu każdego rozdziału krytycznych notatek o działalności różnych wielkich firm i rażącej społecznej niesprawiedliwości, która sprawia, że jedni mogą bez większego wysiłku pozwolić sobie na kupno ich luksusowych produktów, a drudzy, czyli większość chińskiego społeczeństwa, cierpią niedostatek i nawet długie lata ciężkiej pracy nie przybliżą ich do takich zakupów. W posłowniu do powieści pisze o pieniądzach:

[...] wciskają się w każdą szparę, rozszerzają się w nieskończoność, zawłaszczają każdy cal ziemi, każde źdźbło trawy, każdą kroplę wody, wszystkie istoty uciekają, gdy o nich usłyszą, przesłaniają niebo, niszczą gatunki, wysysają krew z trupów... (Murong Xuecun 2010: 218).

Można powiedzieć, że mimo skomplikowania fabuły przesłanie powieści *Większość umiera z chciwości* i zarazem diagnoza postawiona przez autora jest dość prosta: wszelkim problemom winna jest chciwość i przerażająca, niszcząca siła, jaką stanowią pieniądze. Ocena trafności tej diagnozy w odniesieniu do współczesnych Chin, które oczywiście stanowią punkt odniesienia utworu, wykracza poza zadania literaturoznawcy, warto jednak na koniec powrócić do książki Baudrillarda, który podobny pogląd analizuje w kategoriach dyskursywnych (Baudrillard 2006: 273-275). Twierdzi on, że dyskursowi wychwalającemu dobrobyt towarzyszy niezmiennie kontrdyskurs. Stanowi on jednak jedynie rodzaj iluzji i przyczynia się do wytworzenia

nowego, odmiennego od poprzednich mitu konsumpcji – opierającego się na tautologii, tożsamego z samym społeczeństwem, które identyfikuje się „z własnym wytworzonym przez siebie wizerunkiem” (Ibidem: 272) na zasadzie „samospelniającej się przypowiedni” (Ibidem: 272). Dyskurs i antydyskurs mitu Konsumpcji łączy fascynacja Przedmiotem. Pułapką kontrdyskursu jest „nadanie im [przedmiotom i konsumpcji – Z.J.] wartości diabolicznej i potępienie ich jako takich, podniesienie ich do rangi czynnika rozstrzygającego” (Baudrillard 2006: 274). Jest on nieodłącznym składnikiem społeczeństwa konsumpcji, podobnie jak diabeł musi towarzyszyć Bogu w chrześcijaństwie.

Powieść *Większość umiera z chciwości* jest wyrazem gniewu wobec społecznej niesprawiedliwości, która wiąże się z upowszechnieniem w Chinach gospodarki rynkowej i konsumpcjonizmu. Autor ukazuje mechanizm zawierania paktu z diabłem, wskazując jednocześnie na unieważnienie jego logiki wobec ogólnego upadku wartości i zatracania znaczeń. Uważa, że środki literackie stosowane przez poprzednie pokolenie jako forma oporu wobec dominującego systemu symbolicznego są nieadekwatne, ponieważ nie przyczyniają się do wykreowania alternatywnego świata symbolicznego. Warto jednak zastanowić się, czy sposób pisania, który wybrał, nie jest zbyt podatny na zawłaszczenie przez system, aby móc mu się skutecznie przeciwstawić i wydostać się z diabelskiej pułapki Przedmiotu.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean. 2006. *Spółeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*. Sławomir Królak (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Murong Xuecun. 2010. *Duoshu ren si yu tanlan* [Większość umiera z chciwości]. Beijing: Zhongguo Heping Chubanshe.
- van Crevel, Maghiel. 2008. *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Zhang, Lijun, Chang Sijia. 2015. 70 hou zuojia: ruhe chengwei wenxue “zhongjian dai” [Pisarze 70 hou: jak zostać centralnym pokoleniem literatury], *Xiaoshuo pinglun* 1 (2015), 150-158.
- Zhang, Yanmei. 2014. “70 hou” zuojia xiaoshuo chuanguo de ji ge guanjianci [Kilka kluczowych słów dla twórczości prozatorskiej pisarzy “70 hou”], *Shanghai wenxue* 7 (2014), 106-112.

Źródła internetowe

- Farrar, Lara. 2009. For Many Chinese, Literary Dreams Go Online, *CNN website*, <http://edition.cnn.com/2009/SHOWBIZ/books/02/15/china.publishing/index.html?iref=nextin>, dostęp: 07.03.2016.
- Li, Shijiang. 2007. Bo Zhang Ning de “70 hou zuojia shuailao lun” [Polemika z opinią Zhang Ninga o „postarzałych pisarzach 70 hou”], *Beijing wenyi wang*, <http://www.artsbj.com/html/observe/zhpl/wypl/wenxue/1125844.html>, dostęp: 17.09.2015.
- Meng, Fanhua. 2013. 70 hou de shenfen zhi mi yu wenxue diwei [Niejasna tożsamość „70 hou” i ich pozycja w literaturze], *Zhongguo zuojia wang*, <http://www.chinawriter.com.cn/2013/2013-06-06/164208.html>, dostęp: 20.09.2015.
- Murong Xuecun. *PEN America website*, <https://www.pen.org/murong-xuecun-1>, dostęp: 07.03.2016.
- Shu, Jinyu. 2009. Zhongguo “70 hou” zuojia xianzhuang diaocha [Badanie obecnej sytuacji chińskich pisarzy „70 hou”], *Zhongguo zuojia wang*, <http://www.chinawriter.com.cn/news/2009/2009-12-04/79961.html>, dostęp: 17.09.2015.
- Xing, An. 2010. Huaiyizhuyizhe, “guduzhe” yu ganga yi dai – cong daiji guanxi kaocha dangjin wenxue fasheng de yitong [Wątpiący, „samotnicy” i kłopotliwe pokolenie – badanie różnic i podobieństw między pokoleniami we współczesnej literaturze], *Zhongguo zuojia wang*, <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2010-02-04/41637.html>, dostęp: 01.10.2015.

Abstract

Pact with the Devil in Contemporary China: Murong Xuecun’s *Most Die of Greed*

In his famous book *The Consumer Society: Myths and Structures*, Jean Baudrillard refers to the model of exchange defined by the myth of the pact with the Devil. The things we sell: our reflections in the mirror, our shadows, or the products of our work do not remain safely separate from us, but instead turn against us and take their revenge, sometimes even bringing us to self-destruction. However, the French philosopher claims that, nowadays, the tragedy of the subject haunted by its spectre is no longer relevant as the subject poses a spectrum, and all transcendence is lost in the order of signs. The structure of the myth about

the pact with the Devil appears in Murong Xuecun's novel *Most Die of Greed*. In post-reform and opening-up China, an average young man meets a mysterious older millionaire and gets involved in a risky game, in which unbridled consumption leads to degeneration and, eventually, gruesome death. As a *70 hou* (post-1970, born in the 1970s) writer, Murong Xuecun addresses the transformations in his generation's attitudes and values caused by rapid changes in both material and ideological spheres of their lives.

Keywords: Murong Xuecun, Chinese literature, *Most Die of Greed*, Jean Baudrillard, pact with the Devil, *The Consumer Society*