

Joanna Krenz

Recenzja: Heather Inwood. 2014.
Verse Going Viral: China's New Media
***Scenes.* Seattle and London: University**
of Washington Press, 274 strony.

Cóż po poecie w tak jałowym czasie? (Friedrich Hölderlin)

Od niepamiętnych czasów chińscy literaci i literaturoznawcy, początkowo z emfazą, później z nostalgią, a dziś coraz częściej z nieukrywaną gorzką ironią, mówią o swojej ojczyźnie jako Krainie Poezji (诗歌的国度). Ludziom Zachodu, którzy mieli szczęście poznać Państwo Środka najpierw „od duszy strony”, Chiny kojarzą się literacko z *Księgą Drogi i Cnoty* (道德经), *Czteroksięgiem* i *Pięcioksięgiem* konfucjańskim (四书五经) oraz z arcydziełami złotej epoki dynastii Tang (618-907) i Song (960-1279), które wywarły niekwestionowany wpływ na zachodni modernizm (by wspomnieć choćby twórczość największego bodaj entuzjasty chińskiej kultury – Ezry Pounda). Konfrontacja tego obrazu ze współczesną rzeczywistością, czy to doświadczoną na własnej skórze, czy obserwowaną za pośrednictwem mediów, skutecznie i boleśnie weryfikuje jednak tę arkadyjską wizję.

Nie tylko chińska ulica czy chiński supermarket, ale także największe chińskie księgarnie, w których eksponowane są bestsellery (auto)biografie rekinów biznesu, poradniki, jak osiągnąć sukces, przewodniki po świecie finansów oraz popkultury wydawane w mi-

lionowych nakładach, zaś dla literatury pięknej rezerwuje się co najwyżej kilka regalików ustawionych wstydliwie na tylnej ścianie sklepu, zdają się potwierdzać tezę o dehumanizacji Chin. Nawet wykładowcy uniwersyteccy swoich magistrantów odsyłają nie do księgarni czy biblioteki, lecz pod odpowiedni adres WWW... Do dziś pamiętam wewnętrzne oburzenie, jakie zrodziło się we mnie, kiedy przed kilku laty, jako studentka jednej z uczelni w Wuhanie, byłam świadkiem sytuacji, gdy nauczyciel podczas seminarium, w którym uczestniczyli studenci piszący prace dyplomowe z zakresu literaturoznawstwa, zamiast sugerowanej bibliografii zanotował na tablicy kilka linków, m.in. do *Baidu* (百度; chiński odpowiednik Wikipedii), okraszając to niewyszukanym komentarzem: „żebyście się zbytnio nie namęczyli”. Im dłużej i uważniej obserwuję najnowszą kulturę chińską, tym łatwiej przychodzi mi jednak rozgrzeszyć owego wykładowcę, jeśli nie wręcz przyznać mu rację. Wygląda bowiem na to, że niespodziewanie to właśnie Internet w ostatnich latach stał się dla pisarzy, zwłaszcza poetów, najbezpieczniejszym i – co bodaj najważniejsze w państwie, w którym instytucja cenzury wciąż ma się świetnie – niepozabawionym oknem na świat „domem bycia”, a co za tym idzie, najzasobniejszym i najszybciej aktualizowanym repozytorium literatury. Jak przekonają błyskotliwe studia wielu uznanych sinologów, zmiana statusu na „online”, obok niewątpliwych wyzwań i trudności natury adaptacyjnej, przyniosła autorom i ich dziełom niezaprzeczalne korzyści.

Książka Heather Inwood jest jedną z trzech anglojęzycznych monografii wydanych na przestrzeni ostatnich czterech lat, poświęconych problematyce chińskiej literatury w erze Internetu i nowych mediów. Obok *Verse Going Viral* wymienić należy wcześniejszą o rok pracę Feng Jin *Romancing the Internet* (Feng 2013) oraz opublikowaną w 2015 roku pozycję *Internet Literature in China* Michela Hockxa (Hockx 2015). O ile badania Feng i Hockxa w fascynujący sposób pokazują przede wszystkim, co dzieje się z tekstem jako takim, jak zmienia się jego definicja, ontologia, estetyka, pojemność semantyczna, jak wygląda kwestia autorstwa, proces produkcji i konsumpcji tekstu w dobie Internetu, o tyle Inwood skupia się głównie na funkcjonowaniu utworu w kontekście socjopolitycznym, zręcznie i szczegółowo rekonstruując długą i krętą drogę, jaką stopniowo toruje sobie wiersz, by wypłatać się z wirtualnej sieci i zaistnieć w „realu” – to jest w świadomości i pamięci kulturowej narodu. Autorka tropi i opisuje liczne paradoksy, którymi naznaczone wydaje się chińskie społeczeństwo, jednocześnie sugerując – przekonująco, acz zupełnie nienachalnie – istnienie pewnej nadrzędnej logiki wyjaśniającej działanie chińskiego kapitału kulturowego i jego związku z in-

nymi kapitałami, w rozumieniu zarówno (post)marksistowskim, jak i przede wszystkim Bourdieuańskim (Bourdieu 1986). Najważniejsze pytanie, jakie stawia sobie, innym badaczom oraz czytelnikom, to nie pytanie, *co znaczy* dany wiersz i jaki artystyczny poziom reprezentuje, lecz *na co i dla kogo* jest dobry (*What is this poem good for and for whom?*).

Drogi wiersz(a)

Cztery główne rozdziały monografii obrazują chronologię życia przeciętnego (nie pod względem jakości artystycznej, lecz z punktu widzenia historii recepcji i drogi wydawniczej) współczesnego wiersza chińskiego:

1. Poezja w sieci (*Poetry on the Web*)
2. Poezja w druku (*Poetry in Print*)
3. Poezja na scenie (*Poetry on the Stage*)
4. Poezja w wiadomościach (*Poetry in the News*)

Poszczególne sfery rządzą się swoimi prawami, posługują się osobnymi mechanizmami selekcji (*gatekeeping*) i dystrybucji, zwykle trudniejszymi do sforsowania na każdym kolejnym z czterech wyodrębnionych przez autorkę etapów. Stąd kilkakrotnie przywoływana przez Inwood anegdota, powtarzana jakoby z masochistycznym upodobaniem przez samych poetów, głosząca, że chińska poezja jest jak chińska drużyna futbolowa – przyciąga uwagę i trafia na pierwsze strony gazet rzadko i tylko za sprawą wybuchających od czasu do czasu skandali, nigdy ze względu na jakiś spektakularny sukces czy wysoką wartość swoich osiągnięć.

Badaczka nie do końca podziela jednak ten pesymistyczny punkt widzenia. Z jednej strony podkreśla subwersywny, antyelitarny charakter poezji wychodzącej spod piór, a właściwie klawiatur, internautów, z drugiej strony dowodzi, że nawet Internet nie jest przestrzenią całkowitej estetycznej samowolki, lecz raczej samoregulującą się wielką społecznością, która dysponuje odpowiednimi środkami pozwalającymi utrzymać nienaganny artystyczny poziom tudzież ideologiczny kierunek tekstów publikowanych w sieci. I nie chodzi tu bynajmniej tylko o cenzurę, która, owszem, odgrywa istotną rolę w chińskim Internecie, jak i na rynku księgarskim, ale głównie o autentyczne, nierzadko bardzo emocjonalne zaangażowanie się moderatorów i użytkowników poszczególnych forów w proces tworzenia dobrej, nietuzinkowej, prowokującej do myślenia, a nade wszystko bezinteresownej literatury. Jednym z dwóch mott pierwszego rozdziału

monografii badaczka czyni fragment wypowiedzi chińskiego poety, eseisty, krytyka i redaktora Hong Zhu:

Poezji od zarania dziejów pisana była rola awangardy i husarii literatury. Od samego początku wykorzystwała więc potencjał nieskończonego rozwoju, jaki oferuje jej Internet, powitała [ten wynalazek] z otwartymi ramionami. Zgodnie z oczekiwaniami, Internet dodał poezji skrzydeł, uczynił poetycką wymianę bardziej intymną, jakby wróciła ona w chwalebłą epokę dynastii Tang. W mgnieniu oka tętniące życiem poetyckie sceny przeniosły się z papierowych kart do Internetu – uprzedzając wszystkich i wszystko (Inwood 2014: 45).

Inwood przywołuje Foleyowskie rozróżnienie między tAgorą, będącą przestrzenią tekstu postrzeganego przez pryzmat fenomenu książki drukowanej, i oAgorą – sferą literatury oralnej, przekazywanej ustnie, żywej, dynamicznej i otwartej (Foley 2012). Postuluje przy tym, że Internet jest swoistym powrotem do czasów, gdy poezja była częścią codziennego życia narodu, formą społeczną raczej niż literacką. Skłania się ku tezie wysuniętej wcześniej przez Li Xia, zgodnie z którą epoka druku jest tylko przejściowym okresem w dziejach kultury, nazwanym celnie przez Li „wtrąceniem Gutenberga” (*Gutenberg parenthesis*).

Niemniej jednak w środowisku chińskich poetów to właśnie publikacja w czasopiśmie czy antologii nadal w większości przypadków stanowi pewną cezurę, granicę oddzielającą poetów uznanych od całych rzesz anonimowych twórców zamieszczających swoje teksty na stronach WWW. To także druk jest przepustką na poetycką scenę – rozumianą jako możliwość spotkania się na żywo z odbiorcami podczas najróżniejszych imprez kulturalnych. Nic więc dziwnego, że wielu autorów, którzy mogą sobie pozwolić na samofinansowanie, a których twórczość nie spotkała się z zainteresowaniem instytucji wydawniczych, nie szczędzi pieniędzy na to, co we wschodnioeuropejskich realiach nazwać moglibyśmy śmiało „samizdatem”. Nad wydaniami oficjalnymi ma on tę przewagę, że – przynajmniej przed wydrukiem i rozpowszechnieniem tekstu – dzieło nie jest poddawane kontroli i modyfikacji przez partyjnych cenzorów.

Inwood dba o rozróżnienie między „żywą sceną” (现场) a tym, co zwykle mamy na myśli, gdy dyskutujemy o scenie poetyckiej (诗坛). Ta druga jest jej zdaniem nieco spetryfikowanym tworem przypominającym niedostępny parnas, przez buntowniczo nastawionych przedstawicieli chińskiej awangardy nazywanym złośliwie „platformą gówna” lub „forum śmierci”, co w chińskim jest efektowną grą językową możliwą dzięki zjawisku homofonii i wynikającą z niemal identycznego brzmienia wyrazów „诗” (*shī* – ‘poezja’), „屎” (*shǐ* – ‘gówno’) i „四” (*sì*,

w południowych prowincjach wymawiane również jako *shì* – ‘śmierć’). Cechą żywej sceny jest „incydentalizacja” (事件化) przeciwstawiona „eventyzacji” (活动化), sugerującej planowy, przewidywalny charakter życia literackiego. To głównie takie artystyczne „incydenty” mają szansę automatycznie, w niewymuszony sposób przedostać się do codziennych wiadomości telewizyjnych, radiowych i prasowych, podczas gdy organizatorzy „eventów”, starannie wyreżyserowanych i nastawionych na konkretny – przeważnie komercyjny – cel, sami muszą zadbać o medialną oprawę imprez, kusząc dziennikarzy wysokimi honorariami oraz noclegami w luksusowych hotelach.

Mediumiczności vs. medialność

Opisy chińskiego życia kulturalnego oraz „życia wierszy” są wciągające, czyta się je czasem jak dobry reportaż, czasem jak powieść, miejscami detektywistyczną, kiedy indziej na poły kryminalną, w jeszcze innych miejscach zaś jak farsę czy pastisz. Nie sposób jednak podważyć ich wiarygodności. Heather Inwood sama była bowiem świadkiem większości zdarzeń, o których wspomina w książce. To, co działo się *online*, obserwowała przez wiele lat, rejestrując się na internetowych forach i prowadząc korespondencję mailową z licznymi autorami, zbierając ich opinie na temat bieżących spraw, jak i bardziej ogólne refleksje dotyczące zmieniającej się sytuacji poezji w erze nowych mediów. W imprezach niewirtualnych uczestniczyła aktywnie, niekiedy w roli widza, a niekiedy honorowego gościa lub nawet współorganizatora. Jak mało który z zachodnich badaczy miała więc okazję nie tylko zrozumieć, ale i poczuć szczególny klimat chińskiej rzeczywistości (około)literackiej.

Pośród zebranych przez autorkę *case studies*, obrazujących najróżniejsze trajektorie poetyckich losów i losów poezji, do najciekawszych należą dzieje internetowej szkoły „śmieciistów” (垃圾派, ang. *Rubbish / Trash School*), tzw. „sprawa Zhao Lihua”, zatrzęsienie poezji po trzęsieniu ziemi w Syczuanie w 2008 roku oraz wysoce skomercjalizowany „szczyt poetycki” w miejscowości Lushan w roku 2006.

„Śmiecizm” należy do tych mikronurtów literackich, które w rzeczywistości chińskiej mogły zaistnieć jedynie w Internecie. Śmieciści do najdalszych granic posunęli turpistyczną estetykę, obyczajową śmiałość i językowe nieokrziesanie, na które jako pierwsi pozwolili sobie bodaj przedstawiciele – również zainicjowanego w Internecie – ruchu „poezji dolnej połowy ciała” (下半身诗歌). Za cel postawili sobie zbieranie odpadów ludzkiej egzystencji – od ekskrementów po zawartość kontenerów na śmieci – i ich poetycki recykling. Mimo

kilku teoretycznych manifestów opublikowanych przez założyciela grupy, trudno powiedzieć, jakim dokładnie kluczem posługiwano się, dokonując reutilizacji odpadów, w każdym razie o „poetyckie obywatelstwo” (*poetic citizenship*) w ramach tej społeczności nie było tak łatwo, jak mogłoby się w pierwszej chwili wydawać. Wewnętrzna krytyka była bezlitosna i większość internautów aspirujących do grona śmieciaków odchodziła z kwitkiem. Ostry *gatekeeping* wyostrzał ambicje adeptów literatury, sprawiając, że przez jakiś czas najbardziej awangardowa z poetyckich społeczności stała się modelem, idealizowanym przez wielu przykładem ostoi czystej poezji, a jej przedstawiciele jawić się zaczęli jako enigmatyczni guru, których ukryte tożsamości dodatkowo podsycaly ciekawość i podtrzymywały aurę niezwykłości.

Paradoksalnie, broniąc tejże czystości i bezinteresowności poezji, którą można utrzymać w obrębie pewnej internetowej niszy, z wrogością i szyderstwem zareagowała publiczność internetowa na – w gruncie rzeczy dość podobną, jeśli chodzi o poetykę – twórczość Zhao Lihua, autorki publikującej regularnie w oficjalnych czasopiśmiech literackich oraz zasiadającej w jury najważniejszych nagród literackich w kraju. Pierwszy krytyczny post wyśmiewający jej poezję, opublikowany we wrześniu 2006, do którego autor dołączył kilka utworów poetki, między innymi „Sama w Tennessee” (oto całość utworu w dosłownym przekładzie na polski: „nie ulega wątpliwości / że moje naleśniki / są najsmaczniejsze / na całym świecie”), spowodował lawinę wierszy-parodii, naśladujących styl Zhao. Sama Inwood w ciągu zaledwie kilku dni naliczyła około 150 utworów, które chińscy internauci zakwalifikowali jako nowy gatunek nazwany przez nich „poezją kwitnącej gruszy” („kwiat gruszy” w języku chińskim jest homofonem imienia Lihua). Impuls do tego dał autor pierwszego wpisu, który zakończył komentarz własnym pseudowierszem: „okazuje się / że poezję / można pisać / także w ten sposób”.

Emocjonalny stosunek Chińczyków do poezji, który często bierze górę nad zmysłem estetycznym i filozoficzną, metatekstualną refleksją, oraz potrzeba – jak sugeruje Inwood – przeżycia emocjonalnego katharsis za pośrednictwem literatury dały o sobie znać także na drugi dzień po ogromnym trzęsieniu ziemi w maju 2008 roku, kiedy to po sieci zaczęły krążyć bardziej i mniej profesjonalnie napisane wiersze, stanowiące komentarz do narodowej tragedii. Największe uznanie zyskał anonimowy utwór rozpoczynający się od słów: „Kochanie, szybko / chwyc Mamusię za rękę / na drodze do nieba / jest tak ciemno”, który wkrótce można było znaleźć niemal na każdym forum literackim, cytowany był w prasie i telewizji, w różnych

wersjach i okolicznościach, doczekał się paru adaptacji muzycznych, posłużył też partii rządzącej jako argument przemawiający za skutecznością nacjonalistycznej polityki, umacniającej naturalne więzi pomiędzy członkami chińskiego społeczeństwa. Niedługo potem internauci z pomocą mediów podjęli się wielkiej misji „poszukiwania ludzkiego mięsa” (人肉搜索), to jest próby identyfikacji autora. Zgłosiło się sześć osób, z których każda usiłowała przekonać czytelników, że to właśnie jego / jej dzieło. Ostatecznie ustalono, że wiersz stworzył niejaki Su Shansheng z prowincji Shandong. Dowiódł on, że tekst był przeróbką znacznie wcześniejszego utworu, który napisał dla swojej umierającej żony.

Wbrew pozorom w Chinach poezja wciąż jeszcze jest więc realną siłą, czynnikiem zdolnym poruszać i sterować ludzkimi uczuciami oraz działaniami. Wykorzystuje to nie od dziś zarówno Komunistyczna Partia Chin, jak i kapitalistyczny rynek chiński. Specjaliści od reklamy bez problemu i skrupułów sięgają przez poezję do kieszeni obywateli. Dowodzi tego choćby wspomniane Spotkanie na Szczycie Sławnych Poetów w Lushan Villa w stolicy prowincji Hunan, będące w istocie wielkim przedsięwzięciem komercyjnym, zainicjowanym przez właściciela biura architektonicznego, urbanistę i poetę Tana Kexiu. Nastawione było ono na promocję zaprojektowanej przez biuro nieruchomości jako miejsca przenikniętego duchem humanizmu. W Komitecie organizacyjnym obok Tana znalazło się jeszcze kilka osób, które „jedną nogą stały w świecie literatury, a drugą w świecie polityki” (Inwood 2014: 131). Piarowo wszystko było zaplanowane bez zarzutu, sama Inwood stała się ważną częścią tego planu, bowiem Tanowi zasugerowano, że gość specjalny z zagranicy podniesie prestiż imprezy. Jeśli chodzi o dobór zaproszonych poetów, znaleźli się wśród nich sami mężczyźni, gdyż obawiano się ewentualnych plotek o romanсах między uczestnikami szczytu, które to insynuacje mogłyby zszargać dobre imię nie tyle samych artystów, ile przede wszystkim organizatorów i prominentnych sponsorów. Jak to jednak zwykle bywa, gdy zgromadzi się w jednym miejscu tyle „artystycznych dusz”, nawet – a może zwłaszcza – tej samej płci, i tym razem nie obyło się bez kontrowersji, konfliktów, otwartych wybuchów agresji, przepychanek, kłótni o mikrofon, o czym – skądinąd również sponsorowani – dziennikarze nie omieszkali donieść szerszemu audytorium, prowokując swoisty obyczajowy skandal na skalę głośną nieprowincjonalną.

Nie da się ukryć, że niniejsza recenzja przypomina bardziej streszczenie książki niżli artykuł krytyczny. Wynika to jednak przede wszystkim ze specyfiki recenzowanej pozycji, w której element deskryptywny zdecydowanie dominuje nad analitycznym i to właśnie on jest, moim zdaniem, głównym walorem książki. Autorka tak celnie doбира oraz umiejętnie zestawia i opisuje poszczególne zdarzenia, że właściwie mówią one same za siebie, stąd też i ja doszłam do wniosku, że rekonstrukcja przynajmniej niektórych z nich najlepiej odda zamysł studium i szeroki zakres podjętej w nim refleksji.

Na koniec nie pozostaje mi nic innego, jak powtórzyć za innymi recenzentami omawiającymi książkę Heather Inwood, że *Verse Going Viral* to rzecz napisana w sposób kompetentny i rzetelny, a wkład autorki w rozwój badań nad stosunkowo nowym zjawiskiem „wiralności” literatury jest niepodważalny i niepomijalny¹. Na ile trwały się okaże – trudno na razie wyrokować, mając na uwadze dynamikę rozwoju obserwowanych przez nią zjawisk. Abstrahując jednak od kwestii potencjalnych „współczynników cytowalności”, myślę, że na szczególny szacunek i podziw zasługuje pewne i swobodne poruszanie się Inwood jako badaczki w obszarze, w którym brak gotowych metodologii, zaś teorie ewoluują na bieżąco wraz z mnożącymi się na potęgę wynalazkami współczesnej kultury i nauki, a także – może przede wszystkim – jej ludzka (to jest wynikająca raczej z osobistego wycucia i zmysłu etycznego niż z akademickiego wykształcenia) umiejętność odnajdywania się w środowisku pełnym sprzeczności, wzajemnych animozji, walki o symboliczną władzę, materialny i niematerialny kapitał, w której to walce jednym z pożądanых trofeów ona sama, chcąc nie chcąc, się stała. Jej uczciwa – choć zapewne nie zawsze bezstronna – postawa budzi zaufanie, a sama monografia tym samym zasługuje na miano przewodnika, w najlepszym tego słowa znaczeniu, w intelektualnej wyprawie śladami chińskiej poezji najnowszej.

Szkoda, że w studium Inwood zabrakło miejsca na choćby kilka mikroanaliz wzmiankowanych w monografii utworów. Biorąc pod uwagę ogromną wiedzę, przenikliwość, a przy tym wycucie i takt, z jakim badaczka podchodzi do działalności artystycznej, wierzę, że lektura jej krytycznoliterackich komentarzy byłaby doświadczeniem porywającym i inspirującym. Wszystkich miłośników literatury, którzy po przebrnięciu przez *Verse Going Viral* poczują po-

¹ Por. np. Fiss (2015), Van Crevel (2015).

dobny niedosyt, odsyłam jednak z czystym sumieniem do zasygnalizowanych we wstępie tego artykułu nie mniej wartościowych publikacji Feng Jin i Michela Hockxa, gdzie artystycznemu wymiarowi pisarstwa poświęcono znacznie więcej uwagi i stron.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre. 1986. The Forms of Capital: J.G. Richardson (red.). *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 241-258.
- Crevel, Maghiel van. 2015. Recenzja: Hether Inwood. 2014. Verse Going Viral: China's New Media Scenes: *Asiascape: Digital Asia* 2, 1-2 (2015), 162-168.
- Feng, Jin. 2013. *Romancing the Internet: Producing and Consuming Chinese Web Romance*. Leiden and Boston: Brill.
- Fiss, Géraldine. 2015. Recenzja: Hether Inwood. 2014. Verse Going Viral: China's New Media Scenes: *The China Quarterly* 223, 846-847.
- Foley, John Miles. 2012. *Oral Tradition and the Internet: Pathways of the Mind*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- Hockx, Michel. 2015. *Internet Literature in China*. New York: Columbia University Press.