

Hatásuk, nemrég bekövetkezett haláluk után is, megkerülhetetlen az újabb költészeti törekvésekben. Fórumok, tendenciák, csoportok (példul: Gruppo 93!) alakultak az elmúlt időszakban, Itáliában is elterjedt a slam mozgalom, új és új költői életművek formálódnak. Végre már ezekbe is bevezet az a hiánypótló antológia, amely a Secondo Novecento olasz költészetét kétnyelvű kiadásban tárja az olvasó elé: a nemrég elhunyt Sallay Géza professzor és e sorok írójának szerkesztésében készült, szintén kétnyelvű, *Online barokk* című kötet.² Nyomában készül egy újabb antológia, amely immár – amennyire ez lehetséges – a kortárs olasz költészetet hozza Magyarországra.

JEGYZETEK

1. *Allegri disperati – Antologia di scrittori dell'Emilia; Vidám vigasztalanok – Emiliai írók antológiája*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2014.

2. Sallay Géza – Szkárosi Endre (szerk.): *Online barokk. Olasz költészet a 20. század második felében*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2012.

SALÁT GERGELY

A világirodalom és a kínai világ irodalma

Része-e a világirodalomnak a kínai irodalom? A kérdésre nem könnyű válaszolni, hiszen nemhogy a világirodalom, de a kínai irodalom meghatározása sem egyértelmű (az irodalom mibenlétéről már nem is szólva). Mi itt, a nyugati világban hajlamosak vagyunk azt tartani igazi világirodalomnak, amit mi, európai és amerikai fehér emberek elolvasunk a magunk és egymás irodalmi terméséből. A kínai (japán, indiai, arab stb.) irodalom legfeljebb egzotikus érdekességként van jelen mi felénk, egy-egy lefordított művön keresztül. Ugyanakkor épeszű ember nyilván nem mondhatja ki azt, hogy a kínai nem a világirodalom része – továbbá, hogy nem volt és lesz mindig is az –, hiszen ezzel a világnak a hivatásos írók, megjelent művek és az olvasók számát tekintve legnagyobb irodalmát zárná ki a fogalomból. Ráadásul Kína – amelynek egyedül több lakosa van, mint az egész nyugati világnak összesen – a világ leghosszabb ideig folyamatosan fennállt civilizációja, nagyjából háromezer éves megszakítás nélküli magas irodalmi hagyománnyal. Emiatt sem lehet nem tudomást venni róla.

Mégis, amióta a *Weltliteratur* fogalma kialakult, központinak a magunk irodalmát tartjuk (itt „mi” alatt a nyugati embert értve). Ha csak a számokat nézzük, akkor nagyon nehéz megindokolni, hogy ez miért van így, s miért soroljuk – mások mellett – Kínát a perifériához. Ha azonban azt tekintjük, hogy a XX. században maguk a kínaiak is elfogadni látszottak ezt a fajta centrum-periféria felosztást, és tudatosan, nagy erőfeszítésekkel, saját tradícióikat megtagadva törekedtek a „világirodalomhoz” való felzárkózásra, átvéve a nyugati irodalom műfajait, formáit, megközelítésmódjait, irányzatait, akkor azt mondhatjuk, hogy a kínai irodalom még a kínaiak szerint is kimaradt a világ főáramából.

Az, hogy a kínai, különösen a modern és kortárs kínai irodalom – a saját régióját leszámítva – alig van jelen külföldön, a hozzáférhető fordítások számán is látszik. Egyértelmű, hogy a kínai irodalom csak fordításokon keresztül lehet a világirodalom (bármilyen legyen is az) része, legalábbis amíg az egész világ meg nem tanul kínaiul. Vagyis a fordításban való megjelenésnek kulcsszerepe van.

A klasszikus irodalom remekművei, például a Ming-kori nagyregények vagy a Tang-kori versek már jó pár évtizede vagy akár évszázada elérhetőek számos nyelven, és meglehetősen sikert is arattak: a *Vízparti történet* vagy a *Nyugati utazás* még magyarul is százezres példányszámban kelt el, és ennek nemcsak a könyvek árának állami dotációja volt az oka.¹ A modern, és különösen a kortárs kínai irodalom hozzáférhetősége és fogadtatása azonban korántsem ilyen kedvező. Ha a kínaiak számára is legfontosabb piacot, az angolszász országokat nézzük – ezek jelentőségét az is növeli, hogy ami angolul sikeres, az meg fog jelenni más nyelveken is, míg fordítva ez nem feltétlenül igaz –, ezekben a modern és kortárs kínai irodalom története meglehetősen kudarcos. A kínai irodalom angol fordítására szakosodott *Paper Republic* nevű internetes oldal listája szerint 2014-ben huszonkilenc kínai regény, novelláskötet és versgyűjtemény jelent meg angolul (a szerzők szerint ez különösen termékeny év volt),² 2013-ban húsz,³ 2012-ben pedig huszonegy.⁴ A valós mennyiség ennél valamivel több lehet, de e számok mindenképpen meglepően alacsonyak. Különösen ahhoz képest, hogy 2013-ban Kínában a hivatalos kiadónál 444 000 különböző cím jelent meg (8,1 milliárd példányban), ebből 46 885 volt a szépirodalmi mű, ezen belül pedig 33 133 az új alkotás;⁵ 2012-ben pedig 42 148 szépirodalmi kötet jelent meg, ebből 30 190 volt első kiadás.⁶ A számok az ezt megelőző években is hasonlóak voltak. Az angolra évente lefordított kéttucatnyi kínai szépirodalmi mű tehát aligha reprezentálja a minden esztendőben harmincezer új címmel jelentkező mai kínai irodalmat.

Ráadásul nemcsak a kínálati, hanem a keresleti oldallal is gond van: a kínai szépirodalom angolul nem túl kelendő. Az adatok persze nem nyilvánosak, de egy 2011-es riportban egy magas rangú könyvügyi káder azt nyilatkozta, hogy ha egy kínai könyv 5 ezer példányban elkel angol nyelvterületen, akkor legalább már nem hoz veszteséget, míg ha 10 ezer példányban adják el, az már óriási sikert jelent. Valódi (üzleti) eredményt az elmúlt évtizedekben egyedül a Wei Hui (Vej Hui) nevű író *Shanghai Baby* (*Shanghai baobei*) című szerelmes-erotikus regénye ért el,⁷ amely 2001-es megjelenése óta 300 ezer példányban kelt el angolul – ez azonban egészen kivételes eset volt.⁸ Minden idők (külföldön) legsikeresebb modern „kínai” könyve az 1991-es *Vadhattányuk*, amely világszerte 30 nyelven jelent meg és 10 millió példányban kelt el,⁹ kérdés azonban, hogy Jung Chang (Zhang Rong, Csang Zsung) eleve angolul írt műve mennyire számít kínainak, és mennyire irodalomnak. Egy „átlagos” kínai szépirodalmi műnek esélye sincs, hogy felkerüljön egy külföldi bestsellerlistára.

Meg kell jegyezni, hogy Európában Németországban és Franciaországban, Ázsiában pedig Japánban a kínai irodalom az angolszász országoknál érezhetően sikeresebb, bár az eladási listákat természetesen itt sem a kínai gyökérkeresők vagy

avantgárdok uralják, és az itteni viszonylagos ismertség nem sugárzik át az angol piacra. Arra is fel kell hívni a figyelmet, hogy az érdektelenség korántsem kölcsönös: a kínaiak lelkesen fordítják és olvassák a külföldi irodalmat, vagyis ők tisztában vannak azzal, hogy mi folyik a „világirodalomban” – és sokszor igyekeznek is megfelelni az elképzelt elvárásoknak.

A *Vadhbattyúk* átvezet minket a cikk elején felvetett másik problémához, nevezetesen ahhoz a kérdéshez, hogy mi tekinthető kínai irodalomnak. A szárazföldi Kína mellett az ottanítól független – és virágzó – kínai nyelvű irodalmi élet zajlik a 23 milliós Taiwanon, a 7 milliós Hongkongban és még a 600 ezres Makaóban is, sőt az 50 milliósra becsült tengerentúli kínai kolóniáknak is megvan a maguk irodalma. Még Magyarországra is jut kínaiul író kínai író. Megválaszolatlan kérdés, hogy mindezek a kínai irodalom részeinek tekinthetőek-e. Szintén kérdéses, hogy mit kezdjünk azokkal a kínai származású írókkal, akik külföldön élnek, és idegen nyelven publikálnak – ilyen például az egy könyvével Magyarországon is ismert, Bostonban élő, angolul író Ha Jin (Ha Csin),¹⁰ vagy az első kínai irodalmi Nobel-díjas, a Párizsban élő, részben franciául író Gao Xingjian (Kao Hszing-csien).¹¹ A népi Kínán belül is nagy viták folynak arról, hogy mi az „igazi kínai”: a Kínában külön világot jelentő, 20 milliós, kozmopolita Shanghai kínaiságát sokan kétségbe vonják, de kívülről nézve szórakoztató ellentétek figyelhetők meg az egyes városok irodalmárai, illetve általában a városok és a falusias vidékek írástudói között is.¹² És ott vannak azok az írók, akik eleve a külföldi közönségnek igyekeznek megfelelni, nem a sajátjuknak, vagyis úgy és arról írnak, ahogy és amiről azt gondolják, hogy a külföldi kritikusok és/vagy olvasók elvárják egy kínai írótól – amit ők csinálnak, az „kínai” irodalom-e? Mindezekben a kérdésekben természetesen nem dolgozunk igazságot tenni, de érdemes jelezni, hogy milyen problémákkal szembesül az ember már az elején, ha „kínai” irodalomról szeretne beszélni. Az alábbiakban – csak és kizárólag a terjedelmi korlátok miatt – a Kínai Népköztársaságban élő, kínai nyelven alkotó írók által alkotott irodalommal foglalkozunk, azon belül is a fikcióval.

Miért nem megy?

Akárhogy is definiáljuk a kínai irodalmat, külföldön különösen sikeresnek – vagy legalább a mennyiségi súlyának megfelelően kelendőnek – nem nevezhetjük. Ahhoz képest, hogy kínai a zoknink, a fokhagymánk és a laptopunk, a kínai irodalomnak a jelenléte az életünkben egészen minimális – attól teljesen függetlenül, hogy ha rákérdeznek, legtöbbünk biztosan azt válaszolja, hogy a kínai irodalom a világirodalom szerves része, csak mi speciel éppen semmit nem tudunk róla.

Ennek természetesen számos oka van. Kérdéses például, hogy a hatalmas termésből a kiadók megfelelően választják-e ki a lefordítandó könyveket. Ami sikeres Kínában, nem feltétlenül sikeres nyugaton. Erre jó példa a *Farkastotem* (*Langtuteng*), amely Kínában 4 millió példányban kelt el (szépirodalmi jellegű műből ez óriási szám), a Penguin rekordösszeget fizetett az angol nyelvű változat jogaiért, nagy csinnadrattával kiadta, majd nagyot bukott vele (az eladási statisztikákat az ázsiai angol nyelvű piac mentette meg).¹³ Ha viszont nem a legsikeresebb könyveket adják ki, akkor a nyugati kiadók hajlamosak annak alapján dönteni, hogy –

szerintük – mit várnak el az olvasók a kínai regényektől. Így felülreprezentáltak az olyan művek (elsősorban regények), amelyek az alábbi témákkal foglalkoznak: szomorú női sorsok; kulturális forradalom; szomorú női sorsok a kulturális forradalomban. Esetleg néha lázadó, kallódó, elidegenedett, kicsapongó és dühös városi ifjak vagy egzotikus mezőgazdasági munkákat végző szegényparasztok is beleférnek. Mindezekkel a kiadók nagy kockázatot nem vállalnak, de nagy áttörésre sem fog sor kerülni. A szelekció a nem túl számos érdeklődő körében is – akik sokszor nem élvezetből, hanem kíváncsiságból vagy a világra nyitott értelmiségi kötelességtudatából fakadóan olvasnak kínai könyvet – teljesen eltorzítja a kínai irodalomról alkotott képet. Mellesleg a Kínáról alkotott képet is.

Egy másik problémakör a fordításé. A kínai irodalom nyugati fordítói jellemzően sinológusok, vagyis tudós emberek, akik teljesen másképp szocializálódtak – és valószínűleg másképp is fordítanak – mint a professzionális műfordítók, akik más, gyakoribb nyelvi viszonylatokban működnek. Az is előfordul, hogy az akadémikusan pedáns fordításokat tudományos könyvkiadók adják ki, gyakorlatilag marketing nélkül. Ebből a megközelítésből a kínai irodalom nem irodalom, amit olvasni kell, hanem kutatási tárgy, amit meg kell lábjegyzetelni. Persze nem ez a fő probléma, hanem a szinte áthidalhatatlan nyelvi és kulturális különbségek. Például a kínaiakat körülvevő világ fizikailag más, mint a miénk, azokra az eszközökre, állatokra, növényekre, rokonsági fokokra, ruhadarabokra, ételekre, érzelmekre stb., amik sok szempontból épp a történet kínaiságát adják, egyszerűen nincs szavunk. A történeti, irodalmi, politikai, vallási utalásokról, vagy az egyes tárgyakhoz, fogalmakhoz kapcsolódó fogalomtársításokról, hangulatokról, mellékízekről már nem is szólva. Hogy egy példát mondjunk: angol–magyar viszonylatban a *The Catcher in the Rye* cím gyakorlatilag lefordíthatatlan, hiszen – Holdennek a könyvben kifejtett vágya mellett – utal egy Burns-versre/gyerekdalra és egy baseballpózícióra, egyben a főszereplő meghalt bátyjára is. Képzeljünk el egy hasonló címet, amelyben egy nálunk ismeretlen kínai gabonafajta, egy nálunk ismeretlen kínai gyerekjáték egy eleme és egy szintén ismeretlen kínai költő versére való utalás szerepel! Egy nehezebb szöveg fordítója gyakorlatilag minden mondatban találkozik valami hasonló problémával, nemcsak a kínai világ különbözősége, hanem a kínai irodalomnak a kulturális utalások iránti vonzalma miatt is. Minderre rájön még a nyelvi-stiláris elemek visszaadásának kérdése is: a szövegekben előforduló kínai udvariaskodások vagy udvariatlanságok, a modern nyelvű szövegbe beszúrt klasszikus kínai idézetek, a hivatali nyelv, a szleng vagy a tájszólások, a népies szavak és az anglicizmusok, a rímek és alliterációk, a hasonló hangzású szavakkal és az írásjegyekkel való játékok gyakorlatilag tökéletesen visszaadhatatlanok, így a fordítás csak kilúgozott, esetleg túlmagyarázó lehet. Mindez nyilván minden fordításra igaz, de vannak fokozatok: egy svéd szójátékot talán meg lehet próbálni visszaadni, egy kínai mondásnak az írásjegyelemek összecszereléséből adódó szellemes eltorzítását már nem – márpedig a kínai irodalomnak épp az ilyesmit adják meg a sava-borsát.¹⁴ Ha viszont egy kínai író tudatosan törekszik arra, hogy a globális piacnak való megfelelés érdekében a művében ne legyenek „helyi” elemek – ez egyébként egyáltalán nem garanciája a külföldi sikernek, sőt –, akkor a műve mennyiben tekinthető kínainak?

Egy harmadik ok politikai természetű. A Kínai Népköztársaságra, ahol a kínai nyelvű irodalom nagy része keletkezik, a trendeket még megszabó nyugati világban meglehetősen gyanakodva, sokszor ellenségesen tekintenek. A feltételezés az, hogy az irodalom a párt szoros ellenőrzése alatt áll, ezért teljes mértékben átpolitizált. Ha egy szerzőt a pártállam támogat, vagy akár csak eltűri, akkor az biztos, hogy nem hiteles, ennek megfelelően a művei is értéktelenek és érdektelenek. Ebből viszont logikusan az következik, hogy mivel az írók nagy részének tevékenységét a párt eltűri, a kínai irodalom nagy része nem érdemes figyelemre és fordításra. E nézet szerint az „igazi” kínai írók azok a „másként gondolkodók”, akiket Kínában – saját bevallásuk szerint – betiltanak, s akik külföldről szidják a kínai rendszert – ők viszont korántsem biztos, hogy irodalmilag értékesek. Így a kör bezárult. Jellemző erre az egyébként teljesen torz szemléletre, hogy amikor Mo Yan (Mo Jen) 2012-ben megkapta az irodalmi Nobel-díjat, akkor a nyugati sajtó jóval többet foglalkozott az illetékes Nobel-bizottságra nehezedő kínai nyomással, Mo Yan hivatalos titulusaival, Kína *soft power* offenzívájának sikerességével, a két évvel korábbi kínai Nobel-békedíjas, Liu Xiaobo (Liu Hsziao-po) sorsával, mint a szerző műveivel, amelyeknek jelentős része pedig a nagy világnyelveken ekkor már elérhető volt.

A hivatalos (pontosabban: nem üldözött) kínai irodalom külföldi fogadtatásán sok szempontból csak rontanak a kínai kormányzat népszerűsítő törekvései. A nemzetközi könyvvásárokon, kulturális fesztiválokon megjelenő – a nyugati marketing trükkökhöz nem értő – hivatalos delegációk megszólalásai azt a képet erősítik, hogy a kínai irodalmat unalmas, fafejű, elcsépelt frázisokat puffogtató pártkáderek uralják – ez egyébként a hihetetlenül kiterjedt irodalmi-kulturális bürokráciára igaz lehet, de magára az irodalomra semmiképp –, s ennek megfelelően a kínai törekvések meglehetősen sikertelenek. A szakma kínai szempontból egyértelmű kudarcként értékelte a 2009-es Frankfurti Könyvvásárt, ahol az ország díszvendég volt, de ebből nem sokat profitált.¹⁵ (Ahogy a Kínát szintén díszvendégként felvonultató 2008-as Budapesti Nemzetközi Könyvfesztivál után Magyarországon sem nőtt meg az érdeklődés a kínai irodalom iránt, se a kiadók, se az olvasók részéről.)

A kínai irodalom viszonylagos globális sikertelenségének persze lehetnek egyszerűen minőségi okai is: elképzelhető, hogy a kínai írók egyszerűen nem foglalkoznak olyan témákkal, amelyek más országok olvasóinak is érdekesek lehetnek, illetve nem olyan módon vagy színvonalon írnak, amely alkalmassá tenné őket a világsikerre. Ennek is több oka lehet. Egyrészt az, amit kortárs irodalomnak nevezhetünk, Kínában meglehetősen későn kezdődött, nem szerves fejlődés eredményeként, így talán idő sem volt igazi sztárok kitermelésére. Másrészt az egyharmad évszázada zajló „reform és nyitás” ellenére Kína továbbra is meglehetősen zárt világ, és a szerzők elsősorban saját társadalmuk, történelmük, kultúrájuk problémáival foglalkoznak, ami kifelé csak egzotikumként érdekes. Harmadrészt a kínai művészekre még mindig jellemző egyfajta követő magatartás, vagyis az, hogy a külső minták sikeres belső alkalmazására koncentrálnak, s az eddig fel sem merült, hogy ők állhatnának elő valami olyan újdonsággal, amit aztán mások követhetnének. Márpedig ha olyasmit csinálnak, amit más már évtizedek óta – csak talán rosszabbul –, akkor miért is venné őket bárki?

A kínai és a világirodalom kapcsolatát természetesen egy teljesen más, tartalmi szempontból is meg lehet vizsgálni, nevezetesen: miként hatott a világ- (vagyis gyakorlatilag a nyugati) irodalom a kínaira? Milyen módon igazodik a kínai irodalom a külső trendekhez? Milyen az a kínai irodalom, amely így vagy úgy, de mégiscsak a világirodalom része?

A XX. század elejéig a kínai irodalom külső hatásoktól szinte teljesen függetlenül fejlődött. Nyelve alapvetően a klasszikus kínai volt, amelyet csak egy szűk, jól képzett írástudó réteg értett. Az utóbbi ezer évben születtek művek a mindenkori beszélt nyelvhez közel álló köznyelven is – természetesen ezeket is írástudók írták és olvasták –, de az ilyen alkotásokat nem tartották igazi irodalomnak, csupán a szórakoztatás egy formájának. (Ilyen értéktelen „ponyva” volt például a híres klaszikus nagyregények többsége – ezeket majd a XX. század első felében, nyugati hatásra értékelték újra, ráébredve a nyugati értékrend szerinti irodalmi értékükre.) Kelet-ázsiai viszonyok között a kínai irodalom volt a centrum: a japánok, kínaiak, vietnamiak, más kelet-, közép- és délkelet-ázsiai népekkel együtt, a kínai írás mellett az irodalmi műveket, illetve formákat, műfajokat is átvették és utánozták, ezen népek irodalmi egyértelműen a kínaiak köpönyegéből bújtak ki. A „nyugati” világirodalommal a kínainak nem volt kapcsolata, tehát a nálunk univerzálisnak tartott Homérosz, Dante vagy Shakespeare teljesen ismeretlenek voltak, még évszázadokkal azután is, hogy a 15. századtól rendszeres kapcsolat alakult ki Kína és a Nyugat között. Ugyanakkor saját – a Mediterráneumnál és Európánál jóval nagyobb – régiójában a kínai volt a domináns nemzetközi irodalom. Nem csoda, hogy a kínai írástudók nem mutattak különösebb érdeklődést a külföldi művek iránt: ők voltak a csúcs, mindenki más csak náluk alacsonyabb rendű teljesítményre volt képes.¹⁶

A Kína-centrikus világkép a 19. században kezdett összeomlani, amikor először a nyugati hatalmak, majd a nyugati hatalmakat utánzó Japán is súlyos vereségeket mértek a Középső Birodalomra, és a kínai elit számára világossá vált, hogy az addig magát a központnak tartó Kína minden szempontból marginalizálódott. A kínai írástudói hagyomány szerint az irodalom fontos társadalmi-politikai-morális szereppel bír, az írástudónak erkölcsi kötelessége műveivel a közt, az országot szolgálni, így amikor a hagyományos császári állam összeomlott, az irodalomra kiemelt szerep hárult – ez lett az az erő, amelynek választ kellett adnia, vagy legalább keresnie a „hogyan tovább?” kérdésre. A több mint két évezrede fennálló kínai császárság 1911-ben bukott meg, s a következő években megszületett a modern kínai irodalom – önmagában a történelmi és irodalmi korszakhatárok egybeesése (ekkor és később) is jelzi a politika és az irodalom összefonódását Kínában.

Az 1910–30-as évek kínai elitje arra jutott, hogy Kína elmaradottságát, gyengeségét, kiszolgáltatottságát saját kultúrájának, hagyományainak visszahúzó ereje okozza, míg a Nyugat felemelkedése szoros kapcsolatban állt annak kultúrájával. Az ország felemelése érdekében tehát a kultúra, s az azon belül kiemelt pozíciót betöltő irodalom területén is mindent ki kell dobni, ami régi és kínai, és gőzerővel el kell kezdeni tanulmányozni és másolni mindent, ami modern és nyugati. A kor-

szellem kifejezésére a modern kínai irodalom atyja, Lu Xun (Lu Hszün) megalkotta a *nalaizhuji* (*na-laj csu-ji*) fogalmát, ami szó szerint annyi tesz: „átvételizmus”, és arra utal, hogy mindent át kell venni külföldről, ami hasznos lehet Kína számára. Ennek szellemében a klasszikus kínai nyelvű irodalom gyakorlatilag egy-két év alatt teljesen háttérbe szorult (gyakorlatilag megszűnt), az addigi több évezredes szerves fejlődés megtört, s a nyelvi forradalom eredményeként az új irodalom nyelve az addig lenézett köznyelv lett, amely sokkal többek számára érthető volt. Ezzel együtt a célcsoport is változott, az irodalom a tömegek, legalábbis a műveltebb tömegek mozgósításának eszköze lett. A nyelvvel együtt a klasszikus irodalmi formákkal is szakítottak, s megjelent a nyugati típusú regény, novella, színdarab, szabadvers, esszé stb. Egyszerre tűnt fel és vált divatossá minden irányzat, amely az elmúlt egy-két évszázadban Nyugaton kialakult, a klasszicizmustól kezdve a romantikán át a realizmusig, a modernizmus mindenféle változatával együtt. Ekkoriban, a politikatörténetben köztársasági kornak nevezett időszak (1912–1949) első felében lépett színre és alkotott a modern kínai irodalom nálunk is ismert első nemzedéke. Lu Xun, Lao She (Lao Sö), Guo Moruo (Kuo Mo-zso), Ba Jin (Pa Csin), Cao Yu (Cao Jü) stb. Ők máig részei a modern kínai irodalmi kánonnak, s többségük nemcsak úttörő szerepe miatt jelentős, hanem valóban értékes irodalmi alkotásokat hozott létre, elsősorban a realista stílust követve.

Ez volt az első olyan időszak, amikor a kínai irodalom tudatosan törekedett a világirodalom „utolérésére”, a kínai és a világirodalom közötti szakadék szűkítésére, ezzel megszűnt a sok ezer éves izoláció. A formák egyértelműen nyugatiak voltak, de a szerzők meglehetősen kreatívan kísérleteztek az idegen formák és a kínai tartalom összehangolásával, így pusztá utánzásnál jóval messzebbre jutottak. Az irodalmi sikerhez hozzájárult a korszak politikai káosza: mivel – a kínai történelemben csaknem egyedülálló módon – nem létezett olyan hatalmi központ, amely a művészetekben megszabta volna a kizárólagos ortodoxiát, a kor írói jelentős szabadsággal rendelkeztek. Mindezzel egy időben a Nyugat is elkezdett ismerkedni az akkor kortársnak számító kínai irodalommal, igaz, meglehetősen torz módon, elsősorban nem a később kanonizált modern szerzőkön, hanem a Lin Yutang (Lin Jü-tang) által képviselt lektűr irodalmon keresztül.¹⁷

A modern kínai irodalom első és egyetlen virágkorának az 1930-as évek második felében a japán agresszió vetett véget, amely jórészt ellehetetlenítette a normális irodalmi életet, nemcsak fizikailag, hanem a szóba jöhető témák leszűkítésével is. A nemzeti végveszély idején az országért felelősséget érző irodalom – márpedig a *l'art pour l'art* szemléletet ekkor még jórészt elvető kínai irodalom ilyen volt – nemigen foglalkozhatott mással, mint a nemzeti sorskérdésekkel, ez viszont sokszor az irodalmi minőség rovására ment.

A háború alatt, 1942-ben, Yan'anban (Jen'an), az ország belsejében szigetszerűen működő kommunista bázisterületen hangzott el Mao Zedong (Mao Ce-tung) híres művészeti témájú beszédorozata, amely már előre vetítette a jövőt: eszerint az irodalomnak és a művészeteknek az a feladatuk, hogy elősegítsék a párt politikai-társadalmi törekvéseit, a szocializmus építését, ennek érdekében a dolgozó osztályokról és a dolgozó osztályokhoz kell szólítaniuk. Miután a japán kapitulációt (1945) követő polgárháborút (1946–1949) megnyerve a kommunista párt az egész

országban hatalomra jutott, a következő évtizedekben a yan'ani elvek határozták meg a kínai kultúrpolitikát, s időnként ma is emlegetik őket – Xi Jinping (Hszi Csin-ping) jelenlegi államelnök-pártfőtitkár is egyértelműen ezekre utalt egy 2014 októberében rendezett irodalmi-kulturális fórumon elmondott híres-hírhedt beszédében.¹⁸ A maói elvek a gyakorlatban azt jelentették, hogy az 1950-es években egyeduralkodóvá vált a sajátos forradalmi romantikával átszőtt szocialista realizmus. Miközben Kína újra elzárkózott a nyugati irodalomtól, egyfajta nyitásra is sor került: az akkori szocialista országoknak az irodalma, elsősorban persze a szovjet szocreál alkotásai – de a magyar irodalom nagyjai is – ekkor jelentek meg az országban.

A korábbi nagy korszak ekkor még életben lévő írói vagy külföldre menekültek – őket törölték a kánonból, s jórészt ma is ismeretlennek számítanak Kínában –, vagy Kínában maradtak, és igyekeztek alkalmazkodni az új elvárásokhoz. Az 1950-es évek közepétől egyre szűkült a mozgástér, s az 1957-ben indult „jobbboldallelennes kampány” az egész irodalmi életet megtizedelte, a művészek, értelmiségiek számottevő része néhány évtizedre vidéki átnevelő táborba került, a többiek még vonalasabb alkotások létrehozására kényszerültek. Az 1966–1976 között zajlott kulturális forradalom alatt aztán az irodalmi élet teljesen megszűnt. Az addigi kampányokat így vagy úgy átvészelt szerzőket meghurcolták, önkritikára kényszerítették, vidéki fizikai munkára küldték vagy a halálba kergették, mint például a modern kínai irodalom nagy öregjét, Lao She-t. Ekkor nemcsak azok váltak áldozattá, akiknek írásai nem feleltek meg a rendszernek, hanem gyakorlatilag mindenki, aki valaha bármit írt, beleértve a leglojálisabb és legsematikusabb szocreál szerzőket is. Sőt a kulturális forradalom alatt nemcsak az írókat, hanem tulajdonképpen az olvasókat is elvitték: a mozgalom érintette az egész értelmiséget – tanárokat, orvosokat, tudósokat –, de az egyetemistákat, sőt a középiskolásokat is. A kulturális kínálatot Mao 1976-os haláláig a nagy kormányos egy-két műve (ebből sem az összes), néhány forradalmi induló és nyolc úgynevezett forradalmi opera jelentette. A tiltás természetesen nemcsak a kínai, hanem a külföldi kulturális termékeket is érintette, beleértve az ekkor már ellenségnek tekintett Szovjetunió alkotásait is.¹⁹

Reform, nyitás és pénz, egyre több pénz

A kínai vezetés Deng Xiaoping (Teng Hsziao-ping) vezette új nemzedéke 1978-ban meghirdette a „reform és nyitás” politikáját, amely hivatalosan máig érvényben van. A művészetekben ez azt jelentette, hogy bár az állami kontroll fennmaradt, a kultúra tiltott ágazatból túrt, illetve sok esetben támogatott tevékenységgé vált. A művészeket hazaengedték a vidéki kényszermunkáról, az egyetemek újranyíltak, és újraalakult a művészeti élet szervezetrendszer és infrastruktúrája, megteremtődtek az alkotómunka egzisztenciális feltételei.

Mindez az 1980-as években fél évszázada nem látott pezsgést hozott a kínai művészeti és irodalmi életben, s megkezdődött a második olyan időszak, amikor a kínaiak törekedni kezdtek a világirodalomhoz való csatlakozásra, egyelőre persze elsősorban fogyasztóként. Az irodalomtörténetben ezt az évtizedet egyszerűen csak „új korszaknak” (*xin shiqi*, *hszin si-csi*) nevezik. A kínai irodalom gyakorlatilag az

1930-as évektől el volt vágva a külvilágtól, azokat az irányzatokat, divatokat, izmusokat, amelyek ebben a hosszú időszakban végigsöpörtek a világon, Kínában hírből sem ismerték. Az 1970–80-as évek fordulójától igyekeztek villámgyorsan behozni a lemaradást, s legalább fordításokból megtudni, hogy mi történt az irodalomban az elmúlt negyven-ötven évben. Mindennek leglátványosabb hatása a posztmodern hirtelen megjelenése volt a kínai irodalomban, amely persze a modernizmus egy sor változatával egy időben, szervesen, ömlesztett importárúként jelent meg.²⁰ Az 1980-as évek egyfajta torlódást, ám ezzel együtt új virágkort hoztak. Előkerültek a régi (modern) irányzatok, mint a realizmus és ennek különböző válfajai (újrealizmus, kritikai realizmus, mágikus realizmus stb.), illetve egy sor olyan iskola, amely évtizedes késéssel ekkor jelent meg az országban (például az avantgárd).

A témákat tekintve első helyen érthető módon a múltbeli sérelmek feldolgozása állt. Mivel mind az írók, mind az olvasók áldozatai voltak a kulturális forradalomnak és/vagy az azt megelőző különböző kampányoknak, a viszonylag szabaddá vált irodalom először ezen szenvedések felé fordult, és kialakult a „sebek irodalma” (*shangben wenxue, sang-ben ven-hszüe*).²¹ Az irányzatot többen inkább egyfajta kollektív pszichoterápiának tartják, mint magas irodalomnak, ettől függetlenül jelentősége felbecsülhetetlen, ráadásul éppen a kulturális forradalmat feldolgozó művek lettek azok, amelyek Nyugaton némi sikert arattak.²²

Az 1980-as évek másik fontos irányzata a „gyökerkeresőké” (*xungen wenxue, hszün-ken ven-hszüe*), akik az új korszak által hozott ideológiai vákuumban és identitásválságban a kínaiság mibenlétét, saját azonosságtudatukat igyekeztek megtalálni, méghozzá a kínai vidéken, ahol a hagyományok nyomokban még tovább éltek. A vidéki életet bemutató művek sokszor meglehetősen nyomasztóak, de legalább bizonyos kapaszkodók, biztos pontok megvannak.²³

Ezek a kapaszkodók már hiányoznak a kínai „avantgárd” (*xianfeng wenxue, hszien-feng ven-hszüe*) műveiből, amelynek a nyelvvel kísérletező alkotói szerint a külvilág csak a szubjektum kivetülése, s ennek megfelelően a gyakran szürreális történetekben furcsa jelenségek, groteszk figurák, megmagyarázhatatlan események jelennek meg.²⁴

Már az 1980-as években megjelent, de csak az 1990-es években teljesedett ki a „városi irodalom” (*chengshi wenxue, cseng-si ven-hszüe*), amelynek képviselői már jellemzően a kulturális forradalom után szocializálódtak, viszonylag jó körülmények között. Számukra nem a mélyszegénységben tengődő, elmaradott kínai falu a meghatározó környezet, hanem a folyamatosan növekvő kozmopolita városok a maguk pezsgésével, versenyével és elidegenedtségével. E művekben már több szó esik a szereplők szorongásairól, szexuális életéről vagy lázadásáról, mint nemzeti sorskérdésekről.

Az 1980-as évek volt az utolsó olyan időszak, amikor még volt értelme irányzatokról beszélni, de a különböző izmusok már ekkor is összefolytak, ugyanaz a szerző többféle művet is írt, és az ekkori írások nagy része valójában kategorizálhatatlan. Az azóta eltelt két és fél évtizedre mindez még inkább igaz.

Az 1989-es év új fordulópont volt a kínai irodalom történetében, a Tiananmen (Tien'anmen) téri eseményekkel sokak szerint új korszak kezdődött (ami még nem

kapott nevet). A diáktüntetések sok szerző személyesen is részt vett, egy részük később emigrált. Az otthon maradtak számára egyértelművé vált, hogy a rendszer nem fog változni, így a párt és az állam által megszabott kereteken belül kell leélni az életüket. A diáktüntetések leverése utáni illúzióvesztés és kiábrándulás helyét a gazdasági reformok 1992-es újraindulása után újfajta szemlélet váltotta fel, amely máig uralkodó. Egyrészt az írók a nagy társadalmi-politikai-nemzeti problémák helyett személyesebb témák felé fordultak, a hagyományos írástudói küldetéstudat háttérbe szorult (de nem tűnt el). Másrészt az állami finanszírozás visszaszorulásával jelentős mértékű kommercializálódás zajlott le, így sok író ma már a piacnak ír. Ez a piac pedig alaposan megváltozott: míg korábban az irodalom – a kultúra és a szórakozás egyik legtöbbször elérő ágaként, illetve hagyományos morális-politikai nevelő és terelgető szerepe miatt – privilegizált helyzetben volt, addig ma már a kulturális fogyasztók figyelméért – és pénzéért – meg kell küzdenie a szappanoperákkal, mozifilmekkel, tévéshow-kkal, videojátékokkal, bulvárlapokkal, internetes tartalmakkal. Az irodalom elvesztette kivételezett pozícióját, s ma már viszonylag keveseket érdekel, hogy egy adott kérdésről mit mond egy tekintélyes író. Ez – pozitív hatásként – az állami felügyelet lazulásához vezetett. Sok tehetséges szerző a magas irodalomnál jövedelmezőbb műfajokra tért át (ponyva, forgatókönyv, reklámszöveg); ugyanakkor a sikeresebb „komoly” írók megélnék alkotásaikból, sokan nem is rosszul, hiszen a ma már több százmilliós kínai középosztály létrejöttével kialakult az a fizetőképes réteg is, amely el tudja tartani kedvenc művészeit.

A bőség zavara

Bár a cenzúra létezik, a határok meglehetősen tágak, és a kimondott rendszerellenességen, illetve bizonyos tabutémák nyílt feszegetésén kívül szinte bármi megengedett. Ráadásul a cenzúra nem alkot egységes rendszert, így ami az egyik város adott kiadójánál nem jelenhet meg, azt egy másik város másik kiadója gond nélkül közzéteszi, főleg, ha üzleti hasznot remélhet ettől. (Ezért nincs értelme a „Kínában betiltva!” jellegű reklámszövegeknek.) Az internet elterjedése amúgy is minden korábbinál nehezebbé teszi az irodalom kontrollját. A nyugati olvasót persze éppen azok a témák érdeklik, amelyek a kínai cenzorokat is (csak őket másként), a mai kínai irodalom nagy része azonban nem ilyenekkel foglalkozik, így a cenzúra szerepe sok szempontból túlértékelt. Abban mindenesetre biztosak lehetünk, hogy ha egyik napról a másikra megszűnne Kínában a cenzúra, attól a kínai irodalom még nem válna automatikusan jobb minőségűvé.

Kína ma a világ alighanem legsokszínűbb, legellentmondásosabb és leggyorsabban változó országa, ennek megfelelően a kínai valóságra reflektáló kínai irodalom is rendkívül változatos. Az biztos, hogy a kínai irodalom soha nem volt még olyan színes, mint amilyen jelenleg. Nincs olyan irányzat és stílus a világon, amelynek Kínában ne lenne követője, és alig van olyan téma, amelyről így vagy úgy ne írának. Amit a könyvkiadók nem jelentetnek meg, az előbb-utóbb az interneten válik elérhetővé (Kínában a világhálós irodalomnak jóval komolyabb szerepe van, mint nálunk). A felhozatal a lehető legvegyesebb: a szerzők és persze műveik sze-

replői között találunk öreg konfucianusokat, fiatal bloggereket, szexmániás szingliket, ortodox marxistákat, drogfogyasztó yuppie-kat, nyomorgó parasztokat, kiábrándult értelmiségieket, nacionalista forradalmárokat, hivatásos író-kádereket, kizsákmányolt vendégmunkásokat, kiöregedett prostituáltakat, milliárdosokat, kol-dusokat és mindenféle embert, akit csak el lehet képzelni. A minőség persze változó, és persze az is kérdéses, hogy kínaiak által kínaiak számára kínaiakról kínaiul írt művek között akad-e olyan, amely a nyugati olvasó számára is érdekes lehet, s ha akad, felkelti-e egy külföldi kiadó figyelmét. Paradox módon ez a sokszínűség is hozzájárulhat ahhoz, hogy a kínai irodalom a külvilág számára alig ismert: a folyton változó gazdag kínálat miatt sem alakultak ki olyan *brandek* – szerzők, irányzatok, művek –, amelyekhez a kínai irodalmat köthetnénk. Nincs élő ember – Kínában se –, aki átlátná, hogy mi folyik a kínai irodalomban, így nagy szükség lenne efféle kapaszzkodókra, még ha azok félre is vezethetik az embert.

A külvilág egyelőre vagy lenéző atyáskodással, vagy félelemmel vegyes tisztelettel és ebből eredő távolságtartással – de mindenképpen információhiánytól szenvedve – tekint a kínai irodalomra. Azt a néhány művet, amit valami miatt a kiadók kiválasztanak és fordításban elének tesznek, afféle *peep show*-ként kezeljük, ami által beleshetünk egy igencsak izgalmas másik világba, de azért a kukucsálás mégsem ugyanaz, mint az igazi dolog. Kérdéses, hogy ez meddig marad(hat) így. Ha az angol nyelvű irodalom óriási globális befolyását nézzük, ami nyilvánvalóan nem független az USA gazdasági-politikai-katonai vezető szerepétől, akkor nem zárhatjuk ki, hogy Kína hatalmának gyarapodása előbb-utóbb együtt fog járni kulturális vonzerejének megnövekedésével. Ha ez így lesz, lehet, hogy újra kell írni a világirodalmi kánont.

JEGYZETEK

1. A négy leghíresebb Ming-kori regény közül kettőnek készült teljes magyar fordítása kínai eredetiből, mindkettőt Csongor Barnabás ültette át magyarra: Vu Cseng-en [Wu Cheng'en]: *Nyugati utazás avagy a majomkirály története*. Budapest: Európa, 1969, 1980; Si Naj-an [Shi Nai'an]: *Vízparti történet*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961, 1977. Ezekon kívül az ismeretlen szerzőjű *Jin Ping Mei* (Csin Ping Mei) jelent még meg, ennek magyar változata egy rövidített német fordításból készült: *Szép asszonyok egy gazdag házban*. Budapest: Európa, 1964, 1968, 1971, 1973, 1978; Budapest: Árkadia, 1983, Budapest: Fátum-Ars, 1993[–1994], Budapest: Tercium, 2002. A negyedik klasszikusból, a *Három királyság*-ból csak egy rövid részlet látott napvilágot magyarul, Ecsedy Ildikó fordításában: Lo Kuan-csung [Luo Guan-zhong]: *A három királyság története (I–VI. fejezet)*. Budapest: MTA Orientalisztikai Munkaközösség, 1987, 1997. A magyarul 2008-ig megjelent klasszikus, modern és kortárs kínai művekről, illetve a Kínáról magyar nyelven megjelent könyvekről remek bibliográfiát állított össze Földi Attila, amely a Magyar Elektronikus Könyvtárban érhető el: <http://mek.oszk.hu/00800/00885/00885.htm>.

2. Nicky Harman: „2014 translations from Chinese – a bumper crop.” *Paper Republic*, 2014. november 16. Web: <http://paper-republic.org/nickyharman/2014-translations-from-chinese-a-bumper-crop/>, utolsó letöltés: 2014. december 6.

3. Nicky Harman: „2013 – roll call of Chinese-to-English fiction and poetry translations.” *Paper Republic*, 2013. december 13. Web: <http://paper-republic.org/nickyharman/2013-roll-call-of-chinese-to-english-fiction-and-poetry-translations/>, utolsó letöltés: 2014. december 6.

4. Nicky Harman: „2012 translations from Chinese – the final list!” *Paper Republic*, 2012. december 31. Web: <http://paper-republic.org/nickyharman/2012-translations-from-chinese-the-final-list/>, utolsó letöltés: 2014. december 6.

5. „2013 nian quanguo xinwen chubanye jiben qunghuang” [A sajtó és könyvkiadás alapvető országos helyzete 2013-ban]. A Kínai Népköztársaság Sajtó-, Könyvkiadás-, Rádió-, Film- és Televízióügyi Általános Hatóságának (Zhonghua Remin Gongheguo Guojia Xinwen Chubany Guanli Zongju) honlapja, 2014. augusztus 12. Web: <http://www.gapp.gov.cn/govpublic/80/795.shtml>, utolsó letöltés: 2014. december 6.
6. „2012 nian quanguo xinwen chubanye jiben qunghuang fabu.” [Közlemény a sajtó és könyvkiadás alapvető országos helyzetéről 2012-ben.] Xinhuanet, 2013. július 25. Web: http://news.xinhuanet.com/zgjx/2013-07/25/c_132572572_2.htm, utolsó letöltés: 2014. december 6.
7. Magyarul lásd Wei Hui: *Sanghaj baby*. Bestline Édesvíz, Budapest, 2001, angolból fordította Pordán Ferenc.
8. Chitrakha Basu: „The slim years.” *China Daily*, 2011. július 15. Web: http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2011-07/15/content_12907491.htm, 2014. december 6.
9. Magyarul lásd Jung Chang: *Vadhatyúk. Kína három lánya*. Budapest, Európa, 1995, 2011. Angolból fordította Kalmár Éva – Révész Ágota.
10. Ha Jin: *Várakozás*. Budapest: Ulpius-ház, 2000.
11. A 2000-ben irodalmi Nobel-díjat kapott Gao Xingjian volt az első kínai nyelven író szerző, aki megkapta az elismerést – igaz, francia állampolgárként. Főműve (*Lingshan*, 1989) magyarul is megjelent: Gao Xingjian: *Lélek-begy*. Budapest: Noran, 2008, fordította Kiss Marcell. Emellett két novellája olvasható magyarul: *Horgászbótot veszek öregapámnak* (*Gei wo laoye mai yugan*, 1986), in Kalmár Éva (vál., szerk.): *Huszedik századi kínai novellák*. Budapest: Noran, 2008, 267–292, fordította Kalmár Éva; *A barát* (*Pengyou*, 1981), *Nagyvilág*, 2001/1, Polonyi Péter fordítása; továbbá egy drámája is elérhető: *A busz megáll* (*Chezban*, 1983), *Nagyvilág*, 1984/3, Polonyi Péter fordítása. Emellett megjelent még egy verse: *Mondom sündisznó* (*Wo shuo ciwei*, 1991), *Nagyvilág*, 2001/1, Lackfi János fordítása.
12. Polonyi Péter: „Utazás a mai kínai irodalomban.” In Hamar Imre – Salát Gergely (szerk.): *Modern kínai elbeszélők. Tanulmányok és fordítások Galla Endre 80. születésnapjára*. Budapest: Balassi, 2007, 191–193.
13. Bonnie S. McDougall: „World literature, global culture and contemporary Chinese literature in translation.” *International Communication of Chinese Culture*, 2014/1–2, 56. Web: <http://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2Fs40636-014-0005-7.pdf>, utolsó letöltés: 2014. december 6.
14. A problémáról lásd például Eugene Eoyang – Lin Yao-fu (eds.): *Translating Chinese Literature*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
15. McDougall, i. m., 50.
16. A kínai irodalom történetéről egyetlen magyar nyelvű összefoglalás született: Tőkei Ferenc – Miklós Pál: *A kínai irodalom rövid története*. Budapest: Gondolat, 1960. E munka a kezdetektől 1959-ig ad képet a témáról, de erőteljesen ideologikus megközelítése miatt ma már aligha használható.
17. Lin Yutang Magyarországon is hihetetlenül népszerű volt, műveit a Révai adta ki az 1930-as évektől, nagy példányszámban. Az 1990-es évektől újrakiadások sora is megjelent. A magyarországi (és általában a nyugati) Kína-képre Linnek máig érezhető hatása van, ugyanakkor a kínai irodalomtörténetben csak az utóbbi években kezdtek vele komolyan foglalkozni. Lin egyébként aktív évei nagy részét az USA-ban töltötte.
18. „Xi Jinping: Wenyi buneng zai shichang jingji daochozhong mishi fangxiang.” [Xi Jinping: Az irodalom és a művészet a piacgazdaság hullámai között sem veszítheti el az irányt.] *Xinhuanet*, 2014. október 15. Web: http://news.xinhuanet.com/politics/2014-10/15/c_1112840544.htm, utolsó letöltés: 2014. december 7.
19. A kulturális forradalom „kulturpolitikájáról” lásd Baracs Dénes: *Virágozzék egy szál virág!* Budapest: Kossuth, 1980.
20. A korszakban kibontakozó kortárs irodalomról lásd Salát Gergely: „A sebekről a webnovelláig. Vázlat a kortárs kínai irodalomról.” *Szépirodalmi Figyelő*, 2013/2, 27–39.
21. Jing Kaixuan: „Contemporary Chinese Fiction: Politics and Romance.” *Macalester International*, 18/11 (2007), 77–81. Web: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol18/iss1/11>, utolsó letöltés: 2014. december 6.
22. A magyarul is hozzáférhető művek közül ide tartozik például Gu Hua *Hibiszkuszháza* (Furong zhen, 1981) című regénye. (Gu Hua: *Hibiszkuszháza*. Budapest: Európa, 1987, fordította Polonyi Péter.)

23. Jing, i. m., 85–88. A magyarul megjelent kortárs kínai művek közül a gyökérkeresők közé sorolják Han Shaogong (Han Sao-kung) *Papapa* (Bababa, 1985) című kisregényét. Lásd Zombory Klára (vál., ford.): *Nők egy fedél alatt. Mai kínai kisregények*. Budapest: Európa, 2003, 317–385.

24. Jing, i. m., 89–91. Az avantgárdok közé sorolják például Su Tongot (Szu Tung) és Yu Huát (Jü Hua). Az előbbtől magyarul lásd *Nők egy fedél alatt* (*Qiqie chengqun*, 1989), in Zombory, i. m., 7–94.; *Kárho dáma* (*Hongtao Q*, 1996), in Kalmár, i. m., 417–427., ford. Kiss Marcell; illetve Szu Tung: *Így éltem császár koromban* (*Wo de diwan shengya*, 2005), Budapest: Ulpus-ház, 2007, angolból fordította Juhász Viktor. Yu Huától lásd *Az élet, mint a füst* (*Shishi ru yan*, 1994), in Zombory, i. m., 95–156.; *Tizen-nyolc évesen útnak indultam* (*Shiba sui chumen yuanxing*, 1987), in Hamar – Salát, i. m., 174–180., fordította Zombory Klára; *A sors rendelése* (*Mingzhong zhuding*, 1993), in Kalmár, i. m., 408–416., fordította Zombory Klára; Jü Hua: *Testvérek*. Budapest: Magvető, 2010, angolból fordította Székely János.

