

ZORAN SKROBANOVIĆ*

KATEDRA ZA ORIJENTALISTIKU

FILOLOŠKI FAKULTET UNIVERZITETA U BEOGRADU

POVRATAK KUĆI ILI NOVI PESNIČKI EKSPERIMENT: IMAŽIZAM U KINESKOJ MODERNISTIČKOJ POEZIJI

Rad predstavlja pokušaj analize primene imažističke poetike u kontekstu kineskog ranog modernizma. Imajući u vidu činjenicu da je rodonačelnik imažizma na Zapadu, Ezra Paund, u osmišljavanju sopstvene poetike pronalazio nadahnuće u klasičnom kineskom pesništvu i pismu, postavlja se pitanje u kojoj meri su kineski imažistički autori, pre svega Ši Džecun kao poklonik imažizma, poklanjali pažnju segmentima Paundove poetike utemeljenim u kineskom kulturnom nasleđu. Da li su se kineski autori u svom stvaralaštvu priklonili imažizmu kao poetički inspirativnom pristupu pesništvu ili njihove pobude podrazumevaju i izvesne vanknjiževne razloge? Da li je imažizam podstakao ikonoklastične kineske pesnike da revalorizuju vlastitu književnu tradiciju ili oni u njemu prepoznaju samo još jedan zapadni književni model za izražavanje sopstvenog osećaja modernosti? Analizom međukulturnih uticaja epitomizovanih u kineskom imažističkom pesništvu naglašava se transglobalni karakter modernizma koji u značajnoj meri redefiniše pojmove kao što su transfer ideja ili kulturna aprijorijacija.

Ključne reči: imažizam, Kina, Zapad, modernizam, poezija, tradicija

Duh eksperimentisanja i novi književni impulsi u različitim fazama kineskog modernizma velikim delom su posledica pionirskih prevodnih poduhvata domaćih stvaralaca. Sveukupna društvena i duhovna obnova kojoj su težili kineski intelektualni krugovi u prvoj fazi kineskog modernizma podrazumevala je eklektičnost u pogledu primene zapadnih književnih poetika koja je najbolje definisana Lu Sunovom (鲁迅, 1881–1936) kovanicom *nalaidžuji* (拿来主义). Razlozi naklonjenosti kineskih

* zoran.skrobanović@yahoo.com

stvaralaca prve modernističke epohe pojedinim zapadnim pristupima književnosti često su vanknjiževni i podrazumevaju zastupanje naprednih društvenih ideja koje pomažu razvoju postdinastičke Kine. Feudalna prošlost za rane kineske moderniste predstavljala je otelotvorenje nazadnosti koja stoji na putu ličnog i kolektivnog napretka, pa su retki oni među njima koji su smelo posezali za riznicom sopstvenog kulturnog nasleđa u potrazi za nadahnućem.

Iako je otkriće imažizma u ranom kineskom modernizmu pre svega izraz ljubopitljivosti kineskih pesnika tog doba prema novim pristupima poeziji, treba reći nešto i o širem doživljaju modernosti koji je kineske stvaraoce nagnao da se poistovete upravo sa poetikom imažista. Naime, prvi kineski prevodi imažističke poezije, objavljeni 1932. godine, u julskom izdanju književnog časopisa *Moderna* (现代), čiji je naslov na francuski preveden kao *Les Contemporains*, predstavljali su dela tri imažističke pesnikinje: Hilde Dulitl (Hilda Doolittle, 1886–1961), Evelin Skot (Evelyn Scott, 1893–1963) i Ejmi Louel (Amy Lowell, 1874–1925). Prevodilac je bio urednik *Moderne* Ši Džecun (施蛰存, 1905–2003), koji se u predstavljanju američkih pesnikinja svojim čitaocima poslužio terminom iz kasne dinastije Ćing, *učenjakinja* (女史, njuši).

Izbor pesnikinja nije bio nimalo slučajan i verovatno je imao za cilj da među kineskom čitalačkom publikom dalje afirmiše ideju nove kineske žene, koja baš kao i na Zapadu, podrazumeva ženu koja „želi da je samostalna i slobodna u izražavanju svoje ličnosti, materijalno i duhovno nezavisna” (Dojčinović 2015: 56). U kontekstu ranog kineskog modernizma, čest je slučaj da se kineski književnici služe zapadnim literarnim pristupima kako bi promovisali emancipaciju žene u novom kineskom društvu, pa je tako dramsko stvaralaštvo Henrika Ibzena (Henrik Ibsen, 1828-1906) u percepciji onovremenih kineskih intelektualaca dobilo sasvim nova značenja koja su imala za cilj da kinesku ženu oslobode tradicionalnih društvenih stega (v. Pavlović 2014.: 96–125). U tom smislu, prvi ikada objavljeni imažistički prevodi u Kini mogu se smatrati i doprinosom novoj paradigmi za ulogu žene u modernom kineskom društvu.

S druge strane, imažizam je u kineskoj modernističkoj percepciji stavljen u kontekst američke književnosti, koja će opširno biti predstavljena kineskoj publici dve godine kasnije, u oktobarskom izdanju *Moderne* iz 1934. godine. U istom broju časopisa, predstavljani su i prevodi Ezre Paunda (Ezra Pound, 1875–1972). Svoju odluku da posebno izdanje *Moderne* posveti isključivo američkim autorima, Ši Džecun je opravdao stavom da „osim Sovjetske Rusije, samo Sjedinjene Države zaslužuju da se nazovu modernim, jer su sve druge države zarobljene u sopstvenim tradicijama... zbog toga američka literatura predstavlja ohrabrujući pri-

mer za novu kinesku književnost koja je stvorena nezavisno, prekidajući sve veze sa tradicijama iz prošlosti” (现代 5.6 : 834–837). Jedan od kineskih stvaralaca koji je pisao poeziju inspirisanu imažizmom, ali i strasni prevodilac američkih pesnika, Sju Či (徐迟, 1914–1996), poredio je dela pojedinih američkih književnika sa doprinosima demokratiji političkih vođa iz američke istorije koji su simbol slobode i nezavisnog duha (v. 中原 1943, 创刊号: 25). Očigledno je da kineski književnici u američkoj književnosti vide epitom modernosti kojoj teže ne samo u sopstvenom stvaralaštvu, već i u društvenom razvoju sopstvene domovine.

Mesec dana pre objavljivanja prevoda američkih imažističkih pesnikinja, u junskom broju *Moderne* iz 1932. godine, Ši Džecun je objavio šest sopstvenih pesama koje je nazvao imažističkim: *Girice* (银鱼), *Pod mostom* (桥洞), *Kod Salivena* (沙利文), *Prstavci* (蛭子), *Džu Jingtai* (祝英台) i *Higijena* (卫生). Reč „imaž”, Ši je preveo na kineski kao *mi-saonu* sliku (意象, *jisijang*), a imažistički pristup poeziji koji je u tom trenutku negovao, uticaće na niz drugih pesnika kao što su Čen Đjangfan (陈江帆, 1910–1970), Ling Đun (玲君, 1915–1987), Lin Geng (林庚, 1910–2006), Sju Či i drugi.

U kontekstu razvoja moderne kineske poezije, Šijeva naklonjenost imažizmu i insistiranje na upotrebi slobodnog stiha, značajno ga udaljavaju od poetičkih stavova drugih kineskih modernista tog vremena, kao što su književnici okupljeni oko društva Mladog meseca (新月社) koji pišu poeziju rimovanog stiha. Zahvaljujući beskompromisnom uredničkom ali i stvaralačkom Ši Džecunovom stavu, *Moderna* je na izvestan način ostajala neutralna u pogledu burne polemike u vezi sa prioritetima kulturne politike koja se vodila između pisaca levog i desnog krila. U drugom talasu modernizma kineskog govornog područja, ulogu *Moderne* kasnije će preuzeti *Novi književni tokovi* (文艺新潮) koje je od 1956. do 1959. u Hong Kongu uređivao Ronald Mar (馬朗 /Ma Lang/, r. 1933).

Slika 1. Naslovnice prva tri broja časopisa *Moderna* iz 1932. godine.



Decenijama kasnije, osvrćući se na imažističku poeziju u svom radnom stvaralaštvu, Ši je u privatnoj prepisci primetio da „Kinu smatra izvorištem imažizma, koji je u potpunosti dovršen u Sjedinjenim Državama, a zatim preko njega (Šija) vraćen nazad u Kinu” (Shih 2001: 10). Šijeva opaska odnosi se, naravno, na kinesko pismo i kinesku klasičnu poeziju kao ishodišta imažizma u poetičkim postulatima Ezre Paunda, ali povlači za sobom niz pitanja koja se tiču postojećih teorijskih stanovišta o međukulturnom transferu ideja (v. Skrobanović 2014: 99–100). Imajući u vidu činjenicu da je Paund pronalazio nadahnuće za sopstveno stvaralaštvo i teorije u klasičnoj kineskoj poeziji pisanoj starokineskim jezikom koji se u velikoj meri razlikuje od govornog jezika kojim pišu novi kineski pesnici, postavlja se pitanje koja su to „kineska izvorišta” imažizmom vraćena u Kinu.

Paundove modernističke ideje posredno su prisutne u kineskom modernizmu još od 1917. godine, kada je Hu Ši (胡适, 1891–1962) u svom članku „Skromni predlozi za reformu književnosti” (文学改良刍议), objavljenom u časopisu *Nova omladina* (新青年), predstavio manifest novog kineskog pesništva. Hu od novih kineskih pesnika zahteva da raskinu s klasičnom tradicijom u pogledu jezičkog medijuma (upotrebom govornog umesto klasičnog kineskog jezika), forme (dajući prednost slobodnom stihu i drugim novim oblicima umesto upotrebe klasičnih formi), sadržaja (stavljajući naglasak na lično iskustvo umesto konvencionalnih tema i šablonskih prikaza) i stvaralačkog izvora (iskazivanjem iskrenih osećanja, a ne imitiranjem drevnih velikana).

Hu Šijevih čuvenih *Osam zabrana*¹ predstavljaju prekretnicu u razvoju kineske moderne poezije i u velikoj meri se oslanjaju na imažističke manifeste kao što su *Nekoliko ne za imažiste* (*A Few Don'ts by an Imagiste*, 1913) Ezre Paunda (Vučković 1997: 3) i imažističke smernice (1915) Ejmi Louel (Lowell 1915: II–III). Paund u ranoj verziji svog manifesta nije sve poetičke imperativne stavio u negaciju, a isti slučaj je i sa Hu Šijem koji je tek u drugom navratu promenio redosled svojih osam poetičkih zahteva i dao im oblik osam zabrana. Jasno je da Huovi imperativi kao što su „ne imitiraj drevne pisce” (不摹仿古人), „ne koristi se klišeima i banalnim frazama” (不用套语烂调) ili „ne upotrebljavaj klasične aluzije i arhaičan jezik” (不用典), značajno korespondiraju sa nekim od tačaka Paundovog poetičkog manifesta.

¹ Hu Ši najpre u januaru 1917, u časopisu *Nova mladost*, objavljuje tekst *Skromni predlozi za reformu književnosti*, gde su ti principi bili koncipirani kao *Osam tačaka* (八事), a zatim u istom časopisu, u aprilu 1918, u tekstu pod nazivom *O konstruktivnoj književnoj revoluciji* (建设的文学革命论), svojih osam imperativa stavlja u negaciju i naziva ih *Osam „ne”* (八不) ili *Osam zabrana* (八不主义).

Petnaest godina posle objavljivanja Huovog članka, oslobođen stega klasične pesničke tradicije, Ši Džecun je spreman da prihvati imažistički pristup poeziji koji on doživljava kao novu mogućnost za izražavanje sopstvene modernosti. Šiju i drugim pesnicima okupljenim oko *Moderne* dopadaju se imažistički zahtevi za obnovljenom poetskom percepcijom svesti, koja je suštinski antimimetička i antireprezentativna. I novi kineski pesnik, baš kao i zapadni modernisti, treba da ekonomiče rečima u građenju književne kompozicije, čiji je cilj da omogući otelotvorenje trenutnog i nerefleksivnog prisustva i u najvećoj mogućoj meri umanjiti posredovanje jezika. Baš kao i imažisti, Ši počinje da piše slobodnim stihom i pokušava da jezgrovito transponuje svoj pesnički utisak o vizuelnom objektu i scenama modernog Šangaja, uzdržavajući se od komentara i uopštavanja:

Prstavci² (1932)

Noć u Džesfild parku³,
 Prepuna nemih prstavaca.
 Iz mesečine u morskoj vodi
 Izviruju mršave ručice i stopala
 Da se provrpolje na algama. (现代 1932 1.2)

Kod Salivena⁴ (1932)

Kažem, kod Salivena je baš toplo.
 Čak i na pahuljastom ledu na dnu čaše
 Krupne crne oči one devojke
 Još pre nego što sam uspeo da shvatim
 Otopile su moj fensi sandej⁵.
 Kažem, kod Salivena je baš toplo. (现代 1932 1.2)

U svojoj percepciji klasične kineske poezije, Paund je veliku pažnju poklanjao asocijativnosti klasičnog kineskog jezika kao poetskog sredstva. Važan aspekt njegovih proučavanja činili su pojedinačni kineski karakteri, između ostalog i zbog toga što je klasični kineski jezik bio uglavnom monosilabičan, pa je svaki karakter predstavljao jednu reč u pisanom i poetskom izrazu. U Šijevim pesmama, već u prvim stihovi-

² Vrsta jestive školjke duguljastog oklopa.

³ Park u Šangaju koji se tako zvao do 1944. godine, kada je preimenovan u Park Džungšan, u čast Sun Jatsena.

⁴ Popularni šangajski lokal iz tridesetih godina prošlog veka.

⁵ Vrsta deserta od sladoleda.

ma uočljiva je upotreba višekarakternih reči koje predstavljaju kinesku transliteraciju prezimena Saliven i Džesfild (沙利文; 极司斐尔).

Za razliku od Paunda, koji u svojim prevodima klasične kineske poezije pridaje značaj značenjskom aspektu svakog pojedinačnog karaktera i često na osnovu toga gradi sopstvene pesničke slike, Ši u svojoj poeziji upotrebljava transliterizovane strane reči bez smislaone vrednosti koje naglašavaju moderne aspekte kineskog života u onovremenom Šangaju. Po Šijevom mišljenju, važno je da poezija opisuje moderni životni stil koji on objašnjava sledećim rečima: „Takozvani moderni život ima mnoštvo različitih oblika: luke zatrpane velikim parobrodima, fabrike koje urlaju, podzemni rudnici, dvorane za ples u kojima odzvanja džez, robne kuće u oblakoderima, avioni u vazдушnim bitkama, prostrana trkališta... Čak su i prirodni krajolici drugačiji nego nekada. Mogu li osećanja koja ovakav život budi u našim pesnicima biti ista kao ona kojima su se rukovodili pesnici u prethodnim epohama...” (现代 1933 4.1: 6–7)

Šijevi stavovi kojima on nastoji jasno da se ogradi od pesničkih tradicija iz prošlosti, donekle podsećaju na Paundova objašnjenja njegovog prevodnog pristupa klasicima gde on zaključuje da „iako još uvek posedujemo ista osećanja kao oni koji su porinuli hiljade brodova, sasvim je izvesno da do takvih osećanja stižemo na različite načine, preko različitih nijansi i različitim intelektualnim gradacijama.” (Pound 1912: 72–76) Još jedan aspekt Paundovog odnosa prema pesničkim tradicijama iz prošlosti podudara se sa nekim od Ši Džecunovih stavova koje je on objavio u *Moderni* u obliku svojevrsnog manifesta nalažući pisanje poezije koja se „1) ne rimuje, 2) koja je stihova i strofa različite dužine, 3) u kojoj se upotrebljavaju arhaični izrazi i strani idiomi i 4) koja poseduje značenje koje nije razumljivo prilikom prvog čitanja.” (现代 1933 4.1: 6–7) Ši u istom tekstu s pravom zaključuje da se upravo po ovim osobnostima nova poezija koju objavljuje *Moderna* razlikuje od one koju pišu stvaraoci okupljeni oko društva Mladog meseca.

U kontekstu sličnosti koje postoje između Paundovog i Šijevog pristupa stvaralaštvu, treća stavka u manifestu kineskog pesnika posebno je indikativna, jer ga značajno distancira od njegovih savremenika koji su se već deceniju i po pridržavali Hu Šijeve zabrane o upotrebi klasičnih aluzija i arhaičnog jezika, ali u velikoj meri korespondira sa Paundovim stavom da stvaralac „koji oseća razdvojenost života i sopstvene umetnosti može naravno pokušati da oživi neki zaboravljeni način, ukoliko u tom načinu pronalazi nekakav podsticaj, ili ukoliko misli da u njemu vidi neki element koji nedostaje savremenoj umetnosti, a koji bi mogao ponovo ujediniti tu umetnost sa njenom osnovom – životom”. (Pound 1912: 72–76)

U članku „Ponovo o pesmama objavljenim u ovom časopisu” (1933), Ši podrobnije objašnjava svoj stav o upotrebi izraza i reči iz klasičnog jezika: „Mnogi pesnici koji objavljuju svoja dela u *Moderni* u svojoj poeziji služe se malo poznatim arhaičnim rečima, čak i funkcionalnim rečima iz klasičnog književnog jezika, ali to uopšte ne znači da žele da na taj način namerno pridaju značaj arhaizmima. Oni te reči i karaktere uopšte ne smatraju 'drevnim' ili 'klasičnim'. Koriste ih onda kad mogu da im posluže da izraze određeni smisao ili raspoloženje, čak i onda kada im zafali slog. Zato smatram da one predstavljaju moderno izražajno sredstvo.” (现代 1933 4.1)

Zbog ikonoklastičkih stavova ranih kineskih modernista u pogledu vrednosti sopstvene poetske tradicije, retki su slučajevi u kojima oni pronalaze nadahnuće u klasičnom pesništvu. Jedan od retkih je Fei Ming (废名, 1901–1967), koji se u svojoj potrazi za novim značenjskim i strukturalnim modelima pomoću kojih bi dočarao zapadni književni koncept toka svesti, u svom poetskom izrazu okrenuo estetici svojstvenoj pesništvu razdoblja Šest dinastija (222–589) i dinastije Tang (618–907). Kao i u slučaju Ši Džecuna, to nije bila samo posledica radoznalosti stvaraoaca koji pokušava da revalorizuje domaću pesničku tradiciju, već i odgovor na ideje zapadnih modernista koji u klasičnoj kineskoj poeziji prepoznaju vredan izvor stvaralačkih ideja.

Vredno je napomenuti da Šijevi književni eksperimenti u ovoj fazi njegovog stvaralaštva nisu bili ograničeni samo na poeziju, jer se on i u svojim proznim ostvarenjima drsko poigravao sa erotskim i grotesknim sadržajima koji su bili posledica njegovih interesovanja za dela Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe, 1809–1849), Džejmsa Frejzera (James George Frazer, 1854–1941), Endrjua Lenga (*Andrew Lang*, 1844–1912) i drugih zapadnih književnika i mislilaca. Ši po mnogo čemu predstavlja osobenu književnu figuru u kontekstu prvog talasa kineske modernosti, jer su retki autori koji su toliko beskompromisno, kao Ši u svojoj ranoj eksperimentalnoj fazi, primenjivali zapadne modernističke ideje u sopstvenom stvaralaštvu.

Ši Džecun, naravno, svoje teorijske stavove primenjuje i u vlastitoj poeziji, pa zato ne čudi što pojedine pesničke slike u imažističkoj fazi njegovog stvaralaštva podsećaju na Paundove rane prevode kineskih klasičnih pesnika (v. Paund 2013: 9–36). U Šijeovoj pesmi *Pod mostom* (1932), „žadzeleni vodomari” podsećaju na Paundove „zelene vodomare” koji „zablesnu među orhidejama i detelinom” u njegovom prevodu Guo Pua (郭璞, 276–324) iz zbirke *Kitaj* (Paund 213: 31). Ne smemo zaboraviti činjenicu da Ši pesnički deluje u vreme kada je društvena i intelektualna klima zahtevala od kineskih stvaralaca da se odreknu sopstvene književne tradicije i iskorene sve tragove poetskog nasleđa iz sopstvenih

pesničkih ostvarenja. Jasno je da imažizam predstavlja značajan podsticaj modernistima poput Šija da na određeni način prevrednuju domaće književno nasleđe, posebno u svetlu činjenice da su mnogi segmenti kineske kulture u zapadnom modernističkom kontekstu predstavljali izvorište modernosti. Paundove ideje omogućavaju Ši Džecunu da, bez griže savesti, u pojedinim aspektima klasične poezije i jezika prepozna moderno izražajno sredstvo.

Girice (1932)

Srebrne ribe razasute po pijačnom štandu,
tursko haremsko kupatilo.
Meki beli čaršav od ribica,
čarobne okice odasvud dobacuju poglede.
Srebrne ribice, tek zaljubljene devojke,
ogolile su čak i svoja srca. (现代 1932 1.2)

Šibice (1934)

Toliko je mnogo i muškaraca
Ali u svakom slučaju, bezbedno leže u kutijici za šibice.
Drvca poređana u redove.
Svaki put se blesavo upale
I jedno za drugim nestaju.
Sju Či (子张 2010: 120)

Praskozorje (1934)

U praskozorje, zvuk vode s obzorja,
Oči tigra u dubokoj gori.
Iza prozora krljuštsrebrnog od zore, poj ptica
Poput pesme odmrzavanja u rano proleće
(Srce u mračnoj pustoši)
Nežan zvuk pucanja leda
Kao pesma Severnog pola
Prikrada se kroz san
Kao prvo rođenje u ljudskom svetu.
Lin Geng (Prolećna noć i prozor) /春夜与窗/

Vremena, međutim, nisu išla na ruku kineskim imažistima. Ši Džecun su javno optuživali da je pristalica Kuomintanga i kada se vlasnik Moderne otvoreno stavio na stranu nacionalista, Ši je 1935. godine pre-stao da uređuje časopis. (v. Sun 2015: 97–117) Kineska ishodišta imažizma za revolucionarne levičarske krugove delovala su previše tradicionalno, ali istini za volju, ni sam Ši u to vreme nije preterano naglašavao veze koje postoje između imažističke poetike i domaćeg kulturnog nasleđa. Zbog toga je imažizam u kineskim književnim krugovima doživljavao uglavnom kao strani poetički model protivan sve glasnijim nastojanjima književnika levičarskog opredeljenja da pesništvo i druge vidove književnosti stave u službu nacionalnog spasenja.

Uskoro je usledio i rat s Japanom, pa nekadašnji imažista Sju Či objavljuje članak pod nazivom „Lirsko u izgnanstvu” (抒情的放逐), u kojem zaključuje da je u postojećim uslovima i sam „lirizam bombardovan do smrti” (徐 1939: 50–51). Sjuov članak nailazi na osudu književnih savremenika, zbog toga što, kao što primećuje Dejvid Der-vej Vang u svom osvrtu na delovanje kineskih umetnika u ratnim vremenima, Sju svoje opservacije i dalje zasniva na čisto modernističkim kriterijumima. (v. Wang 2015: 65) Naglašavanje racionalnog aspekta poezije u teorijskim stavovima T.S. Eliota koji primećuje da „poezija nije prepuštanje osećanjima, već beg od emocija; i nije lični izraz, već beg od sopstvene ličnosti” (Eliot 1920: 52–53), u Sjuovom tumačenju dobija sasvim novo značenje na izmaku epohe prvog talasa kineskog modernizma. Decenijama kasnije, Ši Džecun je zaključio da je rat sa Japanom prekinuo razvoj kineske modernističke scene, koja bi u protivnom „imala više vremena da sazre i napreduje, što bi dovelo do novog poglavlja u istoriji kineske književnosti.” (Shih 2001: 256).

Dakle, u kojoj meri se imažistički pristup pisanju poezije u ranom kineskom modernizmu može smatrati povratkom tog zapadnog modernističkog pokreta svom izvoru? Nadahnut načelima kineskog pisanog sistema, Paund je kao rodonačelnik imažizma oplemenio sopstvena poetička razmišljanja i pesnički izraz, ali njegovo promišljanje ideogramskog aspekta kineskih karaktera vratilo se u Kinu pre svega u formi ideogramskog metoda namenjenog građenju pesničkih slika. Paundovi prevodi klasične kineske poezije u kojoj je on prepoznao model za izražavanje sopstvene modernosti i stvaranje preciznih pesničkih imaža, predstavljaju dragocen podsticaj kineskim modernistima da u jeku borbe protiv sopstvene tradicije uvide univerzalnu vrednost pojedinih segmenata domaćeg književnog nasleđa. No, uprkos kineskim ishodištima koja leže u pozadini Paundove modernističke poetike, imažizam je, teorijski i praktično, među kineskim modernistima percipiran pre svega kao nov način pisanja poezije na govornom jeziku.

Baš kao što Ezra Paund u zapadnim književnim krugovima koristi kinesku poeziju i kinesko pismo kako bi pomoću strane kulturne sile propagirao sopstvena poetička stanovišta i napadao ono što je smatrao pesničkim ćorsokakom, tako su i kineski modernisti upotrebljavali zapadne ideje u svojim težnjama da korenito izmene kinesko poetsko stvaralaštvo, pa je imažizam važna potvrda novostečenih sloboda. Imajući u vidu slobodniji stav koji Ši Džecun u svojim poetičkim postulatima zauzima u pogledu odnosa prema domaćoj klasičnoj tradiciji, njegova imažistička stremljenja nesumnjivo su doprinela kineskom modernističkom dijalogu između tradicije i promene. Ši i ostali modernisti u Kini, služe se, međutim, govornim jezikom i izbegavaju klasične poetske forme, a upravo kinesko pismo, kao i kineska klasična poezija, u Paundovom doživljaju Fenolosinih (Ernest Fenollosa, 1853–1908) tumačenja, predstavljaju inspirativne skupove konkretnih vizuelnih utisaka koji određuju imažistički doživljaj sveta.

Nije samo Paundovo oduševljenje klasičnom kineskom poezijom bilo u suprotnosti s preovladavajućim stavom kineskih modernista o potpunom raskidu sa tradicijom, već su i njegova fašistička ubeđenja smetala kineskim levičarskim krugovima (v. Huang 1998: 94). S druge strane i njegov kineski tumač Ši Džecun je u svom književnom delovanju bio previše eksperimentalan za svoje sunarodnike. Štaviše, eksperimentalna faza njegovog ranog modernističkog stvaralaštva iz ideoloških, političkih i drugih vanknjiževnih razloga za pravoverne kineske kritičare do pre svega nekoliko decenija predstavljala je tabu temu. Sa današnje istorijske distance, jasno je da transkulturalni karakter razmene ideja do koje je došlo upravo zahvaljujući imažističkom pesništvu predstavlja značajan aspekt u proučavanjima suštinski globalnog fenomena koji nazivamo modernizmom.

Literatura

- Dojčinović, Biljana. 2015. *Pravo sunca – drugačiji modernizmi*. Novi Sad: Akademsko književno društvo.
- Eliot, T.S. 1920. "Tradition and the Individual Talent" in *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism*. London: Methuen.
- Huang, Guiyou. 1997. *Whitmanism, Imagism, and Modernism in China and America*. Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press.
- Lowell, Amy. 1915. *Some Imagist Poets*. Boston: Houghton Mifflin.
- Paund, Ezra. 2013. *Kitaj Ezre Paunda*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pavlović, Mirjana. 2014. *Moderna kineska drama i Henrik Ibzen*. Beograd: Geopoetika.
- Pound, Ezra. "Prolegomena" in *Poetry Review*, I, no. 2 (Feb., 1912)

- Shih, Shu-mei. 2001. *The Lure of Modern – Writing Modernism in Semicolonial China 1917–1937*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- 施蛰存, 1933. 《又关于本刊的诗》. 《现代》第4卷第1期.
- 施蛰存, 1934. "沙上的腳跡". 《现代》第6卷1期, 1934年11月1日.
- 施蛰存 〈《现代》雜憶〉, 《沙上的腳跡》 (沈陽: 遼寧教育出版社, 1995) 頁 35.
- Skrobanović, Zoran. 2014. *U modernističkoj čajdžinici: doživljaj kineskog pisma u evropskom modernizmu*. Beograd: Geopoetika.
- Sun, Yifeng (editor). 2015. *Translation and academic journals: the evolving landscape of scholarly publishing*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, NY : Palgrave Macmillan.
- Vučković, Tihomir. 1997. *Poetika angloameričkog modernizma – antologija*. Beograd: Filološki fakultet.
- Wang, David Der-wei. 2015. *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists through the 1949 Crisis*. New York: Columbia University Press.
- 《现代》第5卷第6期1934年10月1日.
- 《现代》第1卷2期1932年6月1日.
- 《现代》第4卷第1期1933年11月.
- 徐迟, "美国诗歌的传统", 《中原》创刊号(1943): 25
- 徐迟, "抒情的放逐". 载"顶点"第1期1939年7月10日.
- 鄭樹森, 《文学因缘》, 台北: 东大图书, 1987年, str. 176.
- 子张. 2010. 新诗与新诗学. 北京: 中央编译出版社.

HOME COMING OR A NEW POETIC EXPERIMENT: IMAGISM IN CHINESE MODERN POETRY

Summary

The paper represents an attempt to analyze the poetics of imagism in the context of early Chinese modernism. The fact that Ezra Pound, as a founder of imagism in the West, had been significantly inspired by classical Chinese poetry and script, raises the question of how much attention did the Chinese imagist poets (especially Shi Zhecun who introduced imagism to China) pay to the segments of Pound's poetics that were clearly influenced by Pound's interest in Chinese culture. Were the Chinese authors fascinated by imagism as a new poetic approach, or were they attracted to it for some non-literary reasons? Did imagism encourage iconoclastic Chinese poets to revalorize domestic literary traditions, or was it perceived as merely another western literary model for expressing their own modernity? Through the analysis of the cross-cultural influences epitomized in Chinese imagist poetry, the paper emphasizes the transglobal character of modernism which redefined processes of cultural appropriation and transfer of ideas.