

UDC 82.09  
821.581.09  
[https://doi.org/10.18485/ms\\_zmskij.2025.73.1.10](https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.1.10)  
<https://orcid.org/0000-0003-2467-3552>  
<https://orcid.org/0000-0003-2559-870X>  
Примљен: 8. априла 2024.  
Прихваћен: априла 2025.

Др Зоран Скробановић  
Др Мирјана Павловић

## КЊИЖЕВНИ ЈЕЗИК ПРОМЕНЕ: ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТ И ДРУШТВЕНИ АНГАЖМАН У КИНЕСКИМ МОДЕРНИЗМИМА\*

У овом раду осветлићемо везу различитих књижевних експеримената у три таласа кинеског модернизма и корених друштвених промена које су обележиле 20. век у Кини и кинеским говорним подручјима. На одабраним примерима жанровски и поетички различитих аутора, надахнутих западним литерарним наслеђем, покушаћемо да укажемо на друштвену ангажованост која је пресудна за разумевање западних утицаја које су кинески писци уградили у своје стваралаштво. Друштвена еманципација жена у првом таласу модерности у постдинастичкој Кини значајно је утицала на перцепцију западних драмских стваралаца као што је Хенрик Ибзен, али и на тумачење и пласман нових западних поетских покрета попут имажизма Езре Паунда. Други талас кинеског модернизма педесетих и шездесетих година прошлог века првенствено на Тајвану, одсликава трауматична постколонијална искуства кинеских стваралаца ван матице, као и противуречне ставове о западним утицајима и наводној вестернизацији кинеске књижевности. У трећем таласу кинеског модернизма плодносни међукултурни утицаји кинеским писцима постмаоистичке епохе представљају средство за дистанцирање од догматског приступа књижевности, али и начин да у својим делима проговоре о трауматичним искуствима из Културне револуције. У овом раду указаћемо на чињеницу да сложен и често конфликтан однос између интеркултуралности, традиционалних вредности и друштвеног ангажмана кинеских књижевних стваралаца у различитим периодима кинеске модерности представља кључ за разумевање многих аспеката савременог кинеског друштва и стваралаштва.

---

\* Прелиминарна верзија овог рада усмено је изложена на научној конференцији *Неизбежност интеркултуралности*, одржаној 13. и 14. октобра 2023. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду.

*Кључне речи:* интеркултуралност, Кина, модернизам, књижевност, друштвени ангажман.

*У сџвари, на њој земљи није било ѿуџа, али шџио је више људи ѿуџа корачало, џо се више ѿреџварало у сџазу.  
Лу Сјун<sup>1</sup>*

Кинеска модернистичка књижевност увек је била у тесној вези с колективним друштвеним настојањима и ангажманом својственим кинеској матици, као и различитим кинеским говорним подручјима. Услед низа историјских околности, у кинеском књижевном контексту реч је заправо о три различита таласа модернизма која бележимо у прошлом веку. Наиме, кинески књижевни модернизам, мењао је поднебља и друштвено-политичке околности, али залагањем кинеских стваралаца у различитим историјским епохама, данас је могуће говорити о континуираним модернистичким тенденцијама које су успеле да премосте друштвене преломе и географске препреке.

Првим џаласом кинеској модернизма називамо књижевно раздобље које је уследило након смене династичке власти и оснивања Републике Кине 1912. године. Пресудан тренутак у настанку нове литерарне сцене у Кини представља оснивање часописа *Нова омладина* (新青年) 1915. године,<sup>2</sup> а Покрет четвртог маја (五四运动), који име дугује масовним студентским демонстрацијама на Тргу небеског мира (天安门) у Пекингу 1919. године против јапанских империјалистичких тежњи, био је семениште Покрета за нову књижевност (新文学运动) који ће у наредним годинама одиграти кључну улогу у стварању и дефинисању нових књижевних праваца. Рат с Јапаном који је избио 1937. године, а потом и грађански рат у Кини довео је до измештања кинеског књижевног модернизма у друга кинеска говорна подручја, као што су Хонгконг и пре свега Тајван. У ратним околностима, многи ствараоци селе се из матице, али једнако настављају да промовишу модернистичке концепте и поетике. Стога се педесете и шездесете године прошлог века на Тајвану сматрају *груђим џаласом кинеској модернизма* и представљају значајну спону између раних модернистичких импулса и последњег – *џређеј џаласа књижевне модерносџи* која ће се вратити у НР Кину крајем седамдесетих година (MANFREDI–LUPKE 2019: 3; CHEN 2022: 28).

Међукултурна размена идеја лежи у позадини свих модернистичких књижевних настојања, али имајући у виду еклектичност кинеских аутора у сва три таласа модернизма, у овом раду ћемо се усредсредити на оне мо-

<sup>1</sup> Из приповетке „Завичај” (故乡), први пут објављене у првом броју девете свеске часописа „Нова омладина” (新青年), 1921. године. В. 鲁迅, 2005а: 510.

<sup>2</sup> На челу *Нове омладине* (који је имао и страни назив на француском језику *La jeunesse*) као главни уредник налазио се један од водећих интелектуалаца Чен Дусју (陈独秀, 1879–1942). О врло живој активности часописа у овом раздобљу в. LEE, 1973.

менте у кинеском модернистичком контексту који, по нашем мишљењу, представљају најилустративније примере примене западних модернистичких концепата и поетика који су кинеским ствараоцима послужили као платформа за промовисање ванкњижевних идеја усмерених на друштвени препород и напредак у различитим историјским епохама.

Преломни период у стварању кинеске модерности јесте доба свеобухватног културног препорода Покрета четвртог маја, које је трајало од 1915. године до тридесетих година минулог века. За разлику од реформиста 1898. године, који су, суочени с националном кризом и убрзаном колонизацијом после пораза Кине у Првом кинеско-јапанском рату (1894–1895), одлучно напустили синоцентричан поглед на свет, али су под утицајем западних учења своје напоре усмерили углавном на реформе у области образовања, државне организације и економије,<sup>3</sup> интелектуалци Покрета за нову културу (新文化运动), понесени дубљим разумевањем западних духовних идеја, оштрицу критике уперили су директно против традиционалног кинеског морала и старих друштвених пракси.

Већина кинеских интелектуалаца и писаца у првом таласу модернизма школовала се у иностранству, махом у европским земљама, Сједињеним Америчким Државама и Јапану. Други су се пак образовали у језуитским школама, као што су Универзитет Светог Јована (St. John's University/圣约翰大学) и Универзитет Зора (Université l'Aurore /震旦大学) у Шангају, или на катедрама за стране језике кинеских универзитета на којима су често предавали повратници са Запада или из Јапана.<sup>4</sup> Захваљујући неуморном прегалаштву и жеђи за новим сазнањима, као и у настојању да се у модерним западним антитрадиционалним идејама пронађе решење за проблеме у области кинеске економије, политике и културе, у том периоду преведен је и представљен огроман број западних теоријских и књижевних дела – од Канта (Immanuel Kant, 1724–1804), Ничеа (Friedrich Nietzsche, 1844–1900), Бергсона (Henri Bergson, 1859–1941), Расела (Bertrand Russell, 1872–1941), Дјуија (John Dewey, 1859–1941), Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939) до писаца као што су Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), Витман (Walt Whitman, 1819–1892), Бодлер (Charles Baudelaire, 1821–1867), Стриндберг (August Strindberg, 1849–1912), Вајлд (Oscar Wilde, 1854–1900), Достојевски (Фёдор Достоевский, 1821–1881), Ибзен (Henrik Ibsen, 1828–1906), Чехов (Антон Чехов, 1860–1904) итд. У том погледу, главни носиоци динамике књижевног живота били су многобројни часописи оснивани у урбаним центрима, у којима су се осим превода и оригиналних дела домаћих писаца, објављивали и текстови о разнородним књижевним поетикама, посвећујући каткад цео број једном страном писцу. У еклектичним западним идејама и модерним

<sup>3</sup> Гуо Веидунг истиче да упркос томе што је у политичком погледу доживео пораз, Покрет сто дана реформе (戊戌变法) као друштвени и културни покрет представља „први корак модерне Кине ка интелектуалном ослобођењу” (Гуо 2017: 627).

<sup>4</sup> Више о томе видети у ЛЕЕ 2002: 53.

естетским приступима у књижевности и уметности уопште, Лу Сјун (鲁迅, 1881–1936), по многима отац модерне кинеске књижевности, видео је драгоцено средство којим су се Кинези могли свесно и активно, „зграбистички” окористити не би ли „проширили хоризонте”, „постали нови људи” и „створили нову књижевност” (鲁迅, 2005б: 40).<sup>5</sup>

Позивајући се на науку и демократију и усвајајући најновије тековине западне духовне културе, кинеска интелектуална елита покушала је, заправо, да створи „нову културу” (新文化), у којој „нова књижевност” (新文学) заузима врло важан сегмент. Реч „нов” у дискурсу интелектуалаца од краја династије Ђинг (清朝, 1644–1911) до Покрета четвртог маја, према Леу Оу-фан Лију (Leo Ou-fan Lee), „била је уско повезана са свим друштвеним и интелектуалним покретима, који су настојали да ослободе земљу од њених традиционалних окова како би постала модерна” (CHEN, 2022: 27). Стога, нагласак на новом у појмовима као што су „нова проза” (新小说), „нова поезија” (新诗) или „нова драма” (新戏) указују на готово радикалан раскид са старим књижевним формама и окретање темама попут индивидуализма спрам традиционалног конфуцијанског колективизма, одговорности интелектуалца у савременом тренутку или преображај друштва. У том контексту, како истиче Чен Сихе (Chen Sihe), „реч ‚нов’ често се користила уместо речи ‚модеран”” (2022: 27), која ће у Кини ући у употребу тек 1932. године са оснивањем часописа *Модерна* (现代杂志) у Шангају.

Модернистички импулси у кинеској књижевности до тридесетих година прошлог века нису пак били програмски утемељен покрет. Штавише, разнородни модернистички правци који су имали одређеног одјека у кинеској књижевној арени попут естетизма, симболизма, футуризма, експресионизма често су се збирно називали новим романтизмом. Иако су двадесетих година прошлог века два најјача организована књижевна покрета били романтичарски и реалистички,<sup>6</sup> у делима писаца чији су стваралачки приступи били окренути тим правцима неретко се среће снажан модернистички печат. Иако махом окренут критичком реализму, Лу Сјун у својој приповеци *Дневник једног лудака* (狂人日记) из 1918. године вештим и сложеним преплетом снажних симбола, као што су месечина и разне врсте животиња, у форми несређеног дневника медицински прецизним понирањем у психологију умно оболеле особе разобличава традиционално кинеско друштво као људождерско. Водећи романтичарски писац Ју Дафу (郁达夫, 1896–1945) под

<sup>5</sup> Зграбизам (拿来主义) је Лу Сјунова кованица за стваралачко усвајање страних идеја без бојазни „од западања у поданички однос спрам позајмљених идејних полазишта” (СКРОВАНОВИЋ 2014: 95).

<sup>6</sup> Романтичари су били окупљени око друштва Стваралаштво (创造社), које је основала група студената у Јапану 1921. године, а реалисти су деловали преко Удружења за проучавање књижевности (文学研究会), основаног у Пекингу исте године. Више о тим друштвима и њиховим међусобним расправама на српском језику в. Павловић 2014: 31–38. Видети и LEE 1973: 3–27 и 陈思和 2001: 39–70.

утицајем Тургењева (Иван Тургџев, 1818–1883), али и модерне јапанске романескне форме шишџоцу (私小説)<sup>7</sup> и Фројдове психоанализе, у својој прози непоколебљиво је усмерен на друштвено неприлагођеног појединца, својеврсног кинеског „сувишног човека” који због лома у сопственом унутарњем свету пати од усамљености и отуђености, што је често судбина и модернистичког јунака. С друге стране, *Дневник ѿосџођице Софи* (莎菲女士的日记), рана новела Динг Линг (丁玲, 1904–1986), која је, по сопственом признању, узоре имала у енглеској, француској и руској литератури, према Биљани Дојчиновић, приповест је „о спознаји и прихватању сопствене сексуалности” (2015: 128) током „интимног суочавања јунакиње са самом собом” (2015: 129), у којој она уочава јасно уобличену модернистичку форму (дневник, аутореклексивни монолог) и књижевне мотиве (место за којим се жуди, болест итд.).

Имајући у виду преку потребу кинеских интелектуалаца у првом таласу модерности да реше горућа питања модернизације своје земље, на овом месту занимљиво је показати и начин на који су њихова унапред одређена очекивања утицала на перцепцију појединих западних писаца и њихових поетика. У том погледу, можда најилустративнији пример јесте Хенрик Ибзен, чија су дела релативно касно преведена на кинески језик,<sup>8</sup> али је својим идејама и драмским поступцима у кинеској модерној књижевности, а нарочито у драмском стваралаштву оставио неизбрисив траг.

Први пут представљајући Ибзена кинеском читаоцу, Лу Сјун 1907. године у свом тексту *О снази Марове ѿезије* (摩罗诗力说)<sup>9</sup> у норвешком писцу првенствено види „духовног ратника” који се „љутио што је свет умртвљен и жалио што је истина скривена”, непоколебљиво се борећи против „осредњости и незнања” (鲁迅, 2005б: 97). У први план овде очигледно није стављена књижевна поетика одређеног писца већ се пре свега преко идејног садржаја његовог дела, у овом случају драме *Народни нејријател*, жели указати „на потребу да се уздрма успавана кинеска нација, ушушкана у осећајима самозадовољства и самодопадљивости” (Pavlović 2014: 73). Та линија схватања Ибзена као оштрог критичара друштва и борца за индивидуализам свој пуни израз оствариће се у чувеном Ху Шијевом (胡适, 1891–1962) тексту *Ибзенизам* (易卜生主义) из 1918. године,<sup>10</sup> у ком кинески теоретичар детаљно анализира друштвене проблеме описане у Ибзеновим, махом друштвено-

<sup>7</sup> Шишџоцу је врста исповедне прозе у којој писац најчешће приповеда у трећем лицу, али у великој мери описује сопствена искуства или расположење.

<sup>8</sup> Прве Ибзенове драме, и то *Нора* (Лујкина кућа) (*Eit dukkehjem*, 1879), *Народни нејријател* (*En folkefiende*, 1882) и *Мали Ејолф* (*Lille Eyolf*, 1894) објављене су у четвртој свесци, број 6 у часопису *Нова омлагина* од 4. јуна 1918. године, који је у целисти био посвећен Ибзеновој мисли и стваралаштву.

<sup>9</sup> Тај текст први пут је објављен у другом и трећем броју гласила *Хенан* (河南), који су основали кинески студенти који су у то време студирали у Јапану.

<sup>10</sup> Текст је први пут објављен у четвртој свесци часописа *Нова омлагина*, број 6.

критичким драмама. Према њему, суштина ибзенизма може се сабрати у три тачке. На првом месту, то је реалистички приступ уметности, али и реално сагледавање живота уопште. Потом, с једне стране, разобличавање односа унутар породице као најмање ћелије друштва, који се темеље на себичности, потчињености (нарочито у релацији мушкарац-жена), лажном моралу и кукавичлуку, и, с друге стране, критика „три силе” (胡适, 1996: 9), то јест закона, религије и морала, на којима почива читав друштвени конструкт. Коначно, анализом сукоба између освешћеног појединца и традиционално устројеног друштва, Ибзен се залаже за индивидуализам, слободу самосталног одлучивања и одговорност.<sup>11</sup>

Овако прочитане Ибзенове драме послужиле су, дакле, као парадигма за стварање кинеске модерности, нарочито у оном делу који се тиче еманципације жена. С обзиром на то да је жена у традиционалном кинеском друштву имала изразито подређен положај, тресак врата који се чује када Нора у *Лујкиној кући* (*Eit dukkehjem*, 1879) напусти Хелмера и свој дом, одјекнуо је широм Кине. Ибзенова јунакиња постала је икона феминизма и индивидуализма у Кини, па је по узору на њу написан велики број друштвенопроблемских драма, које су назване „драме о Нори“ (娜拉剧). Било да је реч о драмским или пак прозним делима, у борби за слободу личности и личног избора брачног партнера, ломећи стеге традиционалног морала утемељеног у начелима *синовљеве послушности* (孝), као и *ири послушности* и *четири врлине* (三从四德), које су важиле посебно за жене,<sup>12</sup> кинеске Норе показивале су бунт како према родитељима тако и према супружницима. Попут норвешке Норе, демонстративно су напуштале своје породице и одлазиле у непознато. У том контексту, створен је храбар и пркосан лик „нове жене“ (新女性), која више не жели да се повинује застарелом начину размишљања и понашања.<sup>13</sup>

Промовисање идеје о „новој жени” која више није спутана стегама традиционалног феудалног друштва, лежи и у позадини првих превода имажистичке поезије приређених за кинеске читаоце. Наиме, уредник часописа *Модерна* (часопис је имао двојезични наслов на кинеском и на француском – *Les Contemporains*), Ши Џецун (施蛰存, 1905–2003) одлучио је да песнички имажизам представи кинеској публици преводима трију имажистичких песникиња. Реч је о поемама Хилде Дулитл (Hilda Doolittle, 1886–1961),

<sup>11</sup> О детаљнијој анализи тог текста видети EIDE 1987, као и на српском језику PAVLOVIĆ 2014.

<sup>12</sup> Синовљева послушност подразумева осећај моралне дужности да се родитељима служи послушношћу. Три послушности се односи на покорвање традиционалне Кинескиње вољи оца пре удаје, затим вољи супруга после удаје, а у случају смрти мужа, вољи сина. Четири врлине су пожељне особине које треба да красе кинеску жену: верност, пристојан говор, прикладно понашање и марљивост (првенствено у ручном раду).

<sup>13</sup> Детаљније о „драмама о Нори“ и прозним делима у којима се појављује мотив кинеске Норе, и то не само као женског лика, већ и мушког в. у PAVLOVIĆ 2014. и 宋剑华 2016.

Евелин Скот (Evelyn Scott, 1893–1963) и Ејми Лоуел (Amy Lowell, 1874–1925) које Ши преводи и објављује 1932. године у јулском издању *Модерне*. У предговору приређеним преводима, Ши имажистичке песникиње ословљава термином учењакиње (女史, њуши) који се од касне династије Ћинг употребљавао за образоване жене (КО 1997: 80).

Шијеве преводне стратегије имају посебну тежину, јер када је реч о развоју кинеске модернистичке поезије, већина песника Покрета за нову књижевност настојала је да уведе кинеску књижевност у модерне токове тако што су предност давали предмодернистичким западним правцима. За разлику од њих, Ши Џецун је као прозни књижевник, песник, преводац и уредник *Модерне*, давао предност истинским модернистичким поетикама својственим западној књижевној сцени, па се он данас сматра аутентичним родоначелником кинеског модернизма. Чињеница да се Ши Џецун одлучио да западни модернистички покрет чији је родоначелник Езра Паунд (Ezra Pound, 1875–1972) представи читаоцима *Модерне* својим преводима помених песникиња свакако је имао за циљ даљу потврду женске еманципације у кинеском модерном друштву, јер баш као и на Западу, нова кинеска жена „жели да је самостална и слободна у изражавању своје личности, материјално и духовно независна“ (Долчиновић 2015: 56). С друге стране, чини се да Ши својом уредничком стратегијом такође покушава да исправи неправду својствену раним кинеским модернистима који су махом занемаривали бројне антологије класичних кинеских песникиња настале у време династија Минг (明朝, 1368–1644) и Ћинг (CHANG 1997: 170). У том погледу, пионирски преводи имажистичке поезије у Кини несумњиво се могу сматрати још једним доприносом успостављању нове парадигме за нову улогу жене у постдинастичкој Кини.

У контексту промовисања ширих друштвених идеја које излазе из књижевних оквира деловања, стратегија којој је Ши Џецун прибегао у представљању имажизма кинеској књижевној публици илустративна је на још један начин. Наиме, две године касније, у октобарском броју *Модерне* из 1934. године, Ши је читаоцима представио и преводе песама родоначелника имажизма Езре Паунда, којег је, заједно с осталим ауторима представљеним у истом броју часописа, ставио у контекст америчке модернистичке књижевности. За многе кинеске модернисте првог таласа, Сједињене Државе представљале су синоним за демократске промене којима су тежили у сопственом друштву, па је Ши одлучио да цело октобарско издање часописа посвети искључиво америчким ауторима, а свој уреднички избор образложио је ставом да „осим Совјетске Русије, само Сједињене Државе заслужују да се назову модерним, јер су све друге државе заробљене у сопственим традицијама... због тога америчка литература представља охрабрујући пример за нову кинеску књижевност која је створена независно, прекидајући све везе са традицијама из прошлости“ (施蛰存 1934: 835).

На трагу Ши Џецуновог доживљаја америчке књижевности и други кинески модернистички аутори посебну пажњу посвећивали су тековинама

америчке књижевне традиције. Песник Сју Чи (徐迟, 1914–1996) не само да је у сопственом стваралаштву био надахнут имајизмом, већ је дела појединих америчких књижевника сматрао доприносом који се може поредити с демократским напретком за који су заслужне политичке вође из америчке историје у којима Сју препознаје „симбол слободе и независног духа”<sup>14</sup> (徐迟 2014: 58). У ширем друштвеном контексту, дакле, књижевни часопис *Модерна* послужио је Ши Џецуну у својству уредника као платформа за популарисање ванкњижевних идеја усмерених на препород кинеског постдинастичког друштва, било да је реч о преиспитивању улоге жене или о потрази за демократским начелима. Друштвена ангажованост својствена је готово свим књижевним ствараоцима у овом периоду, али је Ши илустративан због чињенице да се у својим поетичким ставовима и пласману књижевних и друштвених идеја ослања пре свега на западне модернистичке правце и идеје, а не на предмодернистичку западну традицију.

Еклектичност раних кинеских модерниста не огледа се само у чињеници да су се, у складу са својим поетичким захтевима и различитим видовима друштвене ангажованости, служили извесним сегментима западне књижевне традиције, већ и у отклону који су правили у односу на поједине модернистичке правце западне књижевности. Такав је, рецимо, случај с футуризмом. Наизглед, западни футуристи и припадници Покрета четвртог маја залагали су се за сличне идеје које су водиле радикалном раскиду с прошлошћу и књижевном традицијом, али футуристички приступ књижевности није заживео у раном кинеском модернизму. Разлози уздржаног односа кинеских стваралаца према футуризму су вишеструки. С политичке тачке гледишта, италијански футуризам је од 1924. године био нераскидиво повезан са снажењем фашистичког покрета, што је код кинеских књижевника изазивало одбојност, будући да су кинески интелектуални кругови гајили анти-империјалистичка осећања (Скробановић 2022: 92).

С друге стране, постоје значајне поетичке разлике између футуристичког антипасатизма (*antipassatismo*) и антитрадиционализма кинеских раних модерниста. Значајан кинески писац и књижевни критичар Мао Дун (茅盾, 1896–1981) у тексту *Садашње стање футуристичке књижевности* (未来文学的现实)<sup>15</sup> илустративно је објаснио сопствену перцепцију футуризма, приметивши да „италијански футуризам представља реакцију на естетизам и глорификацију прошлости, али је у свом приступу површан и осуђен на заборав јер се превише фокусира на пролазно одушевљење механизацијом и индустријализацијом“ (茅盾 2001: 260). Осим тога, у раном кинеском модернизму дошло је до корених промена и на језичком плану, које су по

<sup>14</sup> Тај текст је први пут објављен у првом броју часописа *Централна равница* (中原) од јуна 1943. године.

<sup>15</sup> Тај текст први пут је објављен у месечнику *Проза* (小说月报) 13. октобра 1922. године.

својој природи много револуционарније и од најрадикалнијих приступа књижевности у западном модернизму.

Наиме, после вишемиленијумске литерарне традиције коју је баштини-ла династичка Кина, нова кинеска књижевност настала у постдинастичком периоду карактеристична је по преласку на говорни језик, баихуа (白话), који постаје основа књижевног језика уместо класичног кинеског језика који је дотад имао примат у књижевној употреби. Ова језичка револуција има своја исходишта у касној династији Ћинг, када су многи интелектуалци заступали идеју да окретање говорном језику представља „основу модерни-зације“ (裘廷梁 1963:123). У том смислу, радикални захтеви и домети футу-ризма, значајно заостају у односу на свеукупну реформу коју су остварили кинески модернисти и, као што примећује Бијен Цилин (卞之琳, 1910–2000) анализирајући западне утицаје у новој кинеској поезији, „увођење говорног језика у песништво далеко је револуционарније од свих модернистичких песничких преврата на Западу, јер се они ипак могу тумачити као само још један нов корак у линеарном поретку развоја западне поезије“ (Bian 1982: 152).

Питања језика, страних утицаја и националног идентитета остаће актуелна и у наредним таласима кинеског модернизма. Бурна дешавања у Кини која су започела ратом против Јапана 1937. године, а затим и грађан-ским ратом, довела су до постепеног гашења модернистичке књижевне сце-не. Уследиће оснивање НР Кине, а потом и период у којем политика преу-зима водећу улогу у свим видовима књижевног испољавања. Брак између књижевности и политике, запечаћен је Мао Цедунговим (毛泽东, 1893–1976) *Јенанским разговорима о књижевности и уметности* (在延安文艺座谈会上的讲话) 1942. године, у којима је он закључио да „књижевност треба да слу-жи револуционарном раднику, сељаку и војнику“ (Мао 1967: 69). Маов говор, диктирао је културну политику у Кини у наредне четири деценије, практично укинувши слободу књижевног изражавања. Због тога до среди-не седамдесетих година прошлог века даљњи развој модернистичке кинеске поезије можемо пратити углавном ван НР Кине, у Хонгконгу и посебно на Тајвану. Након 1949. године, Хонгконг је био уточиште многим песницима који су побегавши из Кине током педесетих година ангажовано деловали на спајању авангардних песника из Хонгконга с песницима с Тајвана, што ће се у каснијем контексту показати као веома значајно за историју модер-не кинеске поезије (в. LEUNG 2009: 24–34).

Тајван је вековима био мета западних и азијских освајача, па је у раз-личитим историјским периодима био под влашћу Португала, Холандије и Шпаније. У XVIII веку постао је провинција под влашћу последње дина-стије Ћинг, али је након Кинеско-јапанског рата 1895. године предат као концесија Јапанцима. У време јапанске колонизације, спроводила се тзв. *коминка* – политика јапанизације локалног становништва, па је у априлу 1937. године, три месеца пре инвазије Јапана на Кину, кинески у потпуности забрањен у школама и медијима, а јапански проглашен „националним јези-ком“ (или *кокуџо* на јапанском). Након Другог светског рата, националисти

са континента преузимају власт над острвом, а Тајван постаје такозвана „клијентска” држава која је под директним утицајем САД. Ваља напоменути да књижевна револуција првог таласа модернизма ипак има свој пандан на Тајвану где су књижевне промене започеле 1925. године. Када се Џанг Вођун (張我軍, 1902–1955) вратио са школовања у Кини и објавио утицајне чланке под називом *Писмо младима Тајвана* (致臺灣青年的一封信) и *Ужасна књижевна сцена Тајвана* (糟糕的台灣文學界)<sup>16</sup>. У њима је нападао класичну кинеску поезију као декоративну и мртву, и представио тајванској публици водеће ствараоце ране кинеске модерне. Модернистички приступ песништву на Тајвану, међутим, од самог почетка оптерећен је успостављањем националног идентитета. Различити покрети за домаћу литературу настојаће у наредним деценијама да се ослободе јапанске културне доминације, али и да се дистанцирају од континенталне Кине, инсистирајући на дијалекту хокјен или хока (福建話 – дијалекат провинције Фуђијен) као основу за говорну књижевност на Тајвану.

У пракси, већи део књижевних дела објављиваних током двадесетих, тридесетих и четрдесетих година био је мешавина кинеског, јапанског и наречја хокјен. Јапански је доласком националиста на власт био искључен из употребе, а нове власти с подозрењем су гледале на оне песнике који су пре доласка националиста на Тајван писали на јапанском језику. С друге стране, дела писана у Кини, међу њима мноштво оних из предратног периода, била су такође забрањена јер се на њих гледало као на левичарска. Друштвено-политичке промене на острву вратиће питање језика у фокус новог таласа кинеског модернизма који се рађа на Тајвану. Као и у случају раних модернистичких настојања у Кини, када је говорни језик постао нова књижевна парадигма и на Тајвану су језичка питања далеко превазилазила лингвистичке оквире и постала својеврсно огледало коренитих друштвених промена.

Изузетно сложена историја Тајвана представља по много чему јединствен случај у историји постколонијалне културе. За разлику од многих земаља у Азији, Африци или Јужној Америци које су стицањем независности морале да се боре с проблемом широке употребе колонизаторских језика, на Тајвану је ситуација била обрнута: тајвански писци били су разапети између две језичке културе – јапанске, дакле језика бившег колонизатора који је доласком националиста био забрањен и кинеске језичке матрице. Иако је кинески био њихов матерни језик, многи од тајванских књижевника нису умели да га говоре. Речју, тајвански књижевници нису имали језик са којим би могли у потпуности да се идентификују и као што примећује Мишел Је (Michelle Yeh), ова „културна афазија” имаће значајан утицај на развој модерне поезије на острву (2016: 329). Створиле су се две генерације писаца: такозвана „ућуткана генерација” млађих писаца с Тајвана који нису умели да говоре кинески и такозвана „трансјезичка генерација” писаца који су

<sup>16</sup> Џанг Вођун је књижевни псеудоним писца Џанг Ђингжунга (張清榮), а чланци су први пут објављени у априлском издању часописа *Тајванске народне новине* (台灣民報), 1924. године.

се прилагодили писању на кинеском језику, као и оних писаца из Кине који су нашли уточиште на Тајвану. Новонастале друштвене прилике производе једну нову врсту изолације за тајванске песнике, па главну улогу на поетској сцени имају они песници који су се после 1949. године преселили на Тајван.

Један од њих је Ћи Сјен (紀弦, 1913–2013) који је у својим раним годинама књижевног деловања у Кини био познат под псеудонимом Луис (路易士). На Тајвану је наставио да се бави писањем и „представља једну од кључних фигура тајванске модерне која је допринела континуираном развоју кинеског модернистичког песништва, јер његови тајвански експерименти представљају неку врсту непрекинуте нити у погледу настављања модернистичких традиција првог таласа кинеског модернизма” (SKROBANović 2015: 166). Преносећи модернистичко семе са континента на острво и започевши тако други талас кинеског модернизма, Ћи Сјен је саставио манифест модернистичке школе у којем на првом месту истиче да је ту реч о модернистима који „развијају даље дух и елементе свих песничких школа насталих од Бодлера наовамо, а одбацују оно што није корисно” (紀弦 1956: 4).<sup>17</sup> У том контексту, према његовом мишљењу, кинеска нова поезија представља „хоризонталне трансплантате” (橫的移植), а не „вертикално наслеђе” (縱的繼承) (紀弦 1956: 4), што ће рећи да она није толико резултат аутохтоног књижевног наслеђа колико напора да се по угледу на еклектичност западних предмодернистичких и модернистичких књижевних традиција стваралачки „истражи нов поетски континент” (紀弦 1956: 4).

Може се, међутим, рећи да стандардна историја модернистичке поезије на Тајвану почива на треношцу утицаја трију књижевних удружења: Модернистичке школе (現代派) коју је основао Ћи Сјен 1956. године, а којој је претходило оснивање тромесечника *Модерна њоезија*; удружења Плава звезда (藍星) коју су основали Ћин Цихао (覃子豪, 1912–1963), Џунг Дингвен (鍾鼎文, 1914–2012) и остали песници 1954. године и Епохе (創世紀) или Епохе поезије (創世紀詩) коју су основали Џанг Мо (張默, р. 1931), Луо Фу (洛夫, 1928–2018) и Ја Сјен (痲弦, р. 1932) 1954. године. Реч је о разнородним приступима поезији, али све школе се углавном надовезују на полазишта првог таласа кинеског модернизма и налазе надахнуће у различитим правцима и поетикама западне модерне. Овакав приступ књижевности, изазваће нове критичке и друштвене полемике које, заједно с језичким питањима, прате све кинеске модернизме, а то је питање културног и националног идентитета модернистичке књижевности.

Почетком седамдесетих година, поново је оживела дебата о модерној поезији на кинеском говорном подручју која је започела двома есејима Џона Куан Терија (John Kwan Terry, 1939–1993), професора енглеског језика на Националном универзитету у Сингапуру који је под именом Гуан Ђијеминг

<sup>17</sup> Ћијев манифест први пут је објављен у тринаестом издању тромесечника *Модерна њоезија* (現代詩季刊) у фебруару 1956. године под насловом *Објашњење модернистичких начела* (現代派信條釋義).

(关杰明) објавио низ критичких чланака (*Невоља модерне кинеске поезије / 中国现代诗人的困境 / Илузије модерној кинеској њеснишћива / 中国现代诗的幻境*). Есеји су објављени 1972. године и представљали су коментаре на енглески превод збирке модерне тајванске поезије коју је Тери окарактерисао „као роба западне културе који је изгубио у потпуности своје кинеске карактеристике“ (1976: 138). Чланци су произвели читав низ напада на модерну, посебно модернистичку поезију коју су оптуживали да је нарцисоидна, ескапистичка и потпуно вестернизована. Модернистички приступ многих песника окарактерисан је као декадентни естетизам који представља резултат западне колонизације, посебно Сједињених Држава, па Тери закључује да су тајвански модернисти „превише американизовани и (да су) у потпуности изгубили додир с кинеском књижевном традицијом коју отеловљују (класични) песници као што су Ли Баи (李白, 701–762) и Ду Фу (杜甫, 712–770)...“ (1972: 10–11).

У историји модерне поезије ове дискусије су у тој мери добиле на важности да су постале познате као *дебата о модерној поезији* (现代诗论战). Наравно, није у питању изоловани инцидент, већ је јавна дебата само оживела проблем који је делио књижевни свет у претходним епохама: како припаднике Покрета четвртог маја и књижевне модернисте првог таласа модернизма у Кини, тако и тајванске модернистичке књижевнике новог таласа. На мети критика нашла се модернистичка поезија коју су пре свега поистовећивали с Ћи Сјеновом Модернистичком школом и поезијом друштва Епохе чији су припадници често пропагирали екстремне видове поезије попут надреализма. Иако је закључио да је кинеска књижевност нераскидиво повезана са западном литературом, Тери послератну поезију сматра продуктом „културалног колонијализма“ (1972: 10–11). Поново се заступа идеја о супериорности реалистичког приступа, а модернизам симболизује декадентни индивидуализам који је последица корумпираности западним идејама.

Књижевност која је изгубила свој национални идентитет упоређује се с биљком која је ишчупана заједно с кореном и због тога осуђена да увене. Ове аналогии представљају имплицитну критику метафоре коју је Ћи Сјен употребио у свом манифесту Модернистичке школе из 1956. године у којем је говорио о „хоризонталним трансплантатима“ који имају предност над „вертикалним наслеђем“. Критичари модерниста одбијали су да признају да је западна поезија органски део кинеске песничке модерне, а Ћи Сјенову „трансплантацију“ (移植) утицаја поистовећивали су са речју „колонијација“ (殖民). У одбрани Ћи Сјенових модернистичких постулата, још један тајвански модернистички писац који се укључио у дебату, Лин Хенгтаи (林亨泰, 1924–2023) појаснио је да Ћијеви „хоризонтални трансплантати“ заправо подразумевају „пасивно наслеђивање традиције и активно крчење нових уметничких простора“ (Lin 2019: 645). Ипак, све гласније критике на рачун модернистичког приступа књижевности који је, наводно, угрожавао национални идентитет, увели су тајванску књижевност у нове постмодернистичке

токове. У том контексту, дебата о модерној поезији може се посматрати као претеча тајванског *йокрејша за домаћу књижевност* (鄉土文學) који је поново добио на замаху шездесетих и седамдесетих година прошлог века.

После вишедеценијске паузе, дух експериментисања и слободе вратиће се на велика врата у НР Кину, у виду *йпрећеј йшаласа кинеске модерности*. Владавина Мао Цедунга од оснивања НР Кине до његове смрти 1976. године обележена је низом друштвених експеримената и превирања која су довела до догматског приступа књижевности подређеној политичким одлукама. Најснажније последице Маове политике, кинески народ осетио је током Културне револуције (文化大革命, 1966–1976), која је само номинално била усмерена на промовисање нових културних вредности, а заправо је Маоу послужила да формира култ личности и обрачуна се са политичким неистомишљеницима. Како би се стало на пут критичком мишљењу, затворени су многи универзитети и школе, а младе интелектуалце и образовану градску младеж власти су слале у забачене сеоске крајеве да се „додатно образују учећи од сељака”<sup>18</sup>. Одобравана су само она књижевна дела која су изражавала комунистичке идеје и кроз која су се могли спроводити политички ставови партије. Многи писци и њихова дела, као и сва дела западне књижевности била су забрањена. Ипак, у овом периоду јавиле су се и прве тенденције ка експерименталној поезији, које наглашавају бес, разочараност и тугу младих људи у тешким временима, а пионери оваквог израза били су песници Ген Ци (根子, р. 1951) и Ши Ци (食指, р. 1948). Књижевност, посебно поезија, која је тајно циркулисала у рукописима, постаје субверзивно оруђе у рукама стваралаца који имају потребу да се писаном речју одупру друштвеном систему.

Нови повратак модернизму у кинеској мatici, међутим, започео је тек након Маове смрти 1976. године, а кључни моменат представља оснивање часописа о поезији и белетристици, двојезично насловљеног *今天/Today*, у децембру 1978. године. Надахнути новонасталим друштвеним слободама, млади радници и песници Цао Џенкаи (赵振开, р. 1949) и Ђијанг Шивеи (姜世伟, р. 1950), познатији читалачкој публици под књижевним псеудонимима Беи Дао (北岛) и Манг Ке (芒克), заједно са сликаром Хуанг Жуијем (黄锐, р. 1952) одлучују да изнесу сопствене идеје у јавност оснивањем *Данаса*. У жељи да редефинишу улогу уметника и његове уметности изван званичне идеологије Комунистичке партије, ови песници ће створити нов израз, и успоставити нов однос са поезијом, али и са читаоцем. Позајмивши из западне књижевне традиције слику о уметнику као трагичном, осетљивом јунаку који ствара своју реалност, „магловиту” и тешко схватљиву обичном посматрачу, они ће поново успоставити модернистичку поетику, која је, упркос западним

<sup>18</sup> Још средином педесетих година, да би решио проблем незапослености младих у градовима Мао Цедунг је започео кампању *Горе у йланине, доле у села* (上山下乡运动), која је узела маха 1968. године како би се обуздали припадници Црвене гарде (红卫兵) који су се у радикалном револуционарном и идеолошком заносу отели сваком виду контроле. На тај начин, око шеснаест милиона младих Кинеза изгнано је у најсиромашније, често пограничне делове земље.

утицајима, суштински кинеска, јер је проистекла из политичких, економских и културних прилика у Кини.

Редакција *Данаса* објавила је, у уводном тексту првог броја: „Историја нам је коначно дала прилику да објавимо песме закопане у нашим срцима последњих десет година, без икаквог страха од застрашујуће казне. ... Наша генерација ће морати да успостави значење сваког појединачног живота и лично разумевање слободе...” (今天 1978: 1) У првом број часописа објављена је и Беи Даова песма *Одговор* (回答), написана 1976. године као реакција на угушене мирне демонстрације које су избиле поводом смрти премијера Џоу Енлаија (周恩来, 1898-1976), која садржи стихове:

*Не верујем да је небо њлаво,  
не верујем у ојеке њромова,  
не верујем да су снови лажни,  
не верујем у смрти без освете.* (北岛 2015: 17)

После деценија опресије током којих се од појединца захтевала активна вера у партијске догме, као и потврда вере у виду учешћа у различитим друштвеним обредима у виду часова преваспитавања, јавне самокритике, јавне осуде и потказивања, песничко одбијање да „верује“ поприма космолошке димензије.

*Данас* је излазио од 1978. до 1980. године, али иако кратког века, оставио је неизбрисив траг у кинеској књижевности, померио границе и ослободио ствараоце. Часопис је одгајио читаву генерацију песника, као што су Јанг Лијен (杨炼, р. 1955), Гу Ченг (顾城, 1956–1993), Дуо Дуо (多多, р. 1951) и песникиња Шу Тинг (舒婷, р. 1951) и профилисао Беи Даоа као својеврсног предводника постмаоистичке поезије. Беи Дао је био омиљен међу студентима, а његова песма *Одговор*, бунтовна химна одбацивању следе оданости, постала је борбени крик мноштва покрета, па чак и студентских демонстрација на Тргу Тјенанмен 1989. године.

Након затварања *Данаса* 1980. године, песници су почели да објављују у самиздатим публикацијама, настојећи да наставе традицију забрањеног часописа. У државним медијима, о новој поезији почело је критички да се расправља као о магловитој и неразумној, а раних осамдесетих година, уследиле су и теже оптужбе на рачун новог песништва, које је наводно фрустрирало очекивања читалаца о томе да поезија треба бити памтљива и лако разумљива. Израз „магловити песници” (朦胧诗人) који се данас користи у књижевном осврту на овај период развоја кинеске поезије, први је употребио критичар Џанг Минг (章明) 1980. године, и то пејоративно, у чланку насловљеном *Исирљујућа мајловићоси* (令人气门的朦胧) у којем осуђује њихов стил писања и замера им сличност са модерним са запада, као и склоност опскурном, неприступачном изразу (章明 1980: 53–54).

Званични критичари у то доба индивидуалност у новом песничком изразу приписивали су претераном угледању на ауторе са запада који предност дају личним импресијама, синестезији, фрагментарности и истражива-

њу субјективне реалности, речју свим оним стваралачким поступцима који су карактеристични за западни модернизам. Нова песничка поетика, проткана мотивима отуђења, декаденције, ниҳилизма, ескапизма и песимизма, потпуно одудара од социјалног реализма до тада пропагираног у поезији, па су нови песници оптуживани да су на изванредан начин „издали Кину”, њену традицију и њену публику. Суштински проблем који је лежао у позадини напада јесте чињеница да ако би званични критичари, а самим тим и естаблишмент, признали магловиту поезију као суштински кинеску, то би значило да признају и чињеницу да постоји проблем, друштвена криза, лажне вредности, отуђење и дехуманизација у друштву. Да не би морали да се суоче са овим проблемима, они су магловиту поезију одбацили као производ страног утицаја. Чен Сијаомеи (Chen Xiaomei) smatra да су ови ставови проистекли из, случајног или намерног, неразумевања модернизма – западног и кинеског, од кинеских критичара (1991: 148). Јавне расправе о магловитој поезији коинцидирале су са службеном кампањом из 1983–84. године, за „борбу против духовног загађења” (清除精神污染) у облику увезених идеја. С јасним страним утицајима наслеђеним још из првог таласа кинеског модернизма, магловита поезија је била очигледна мета.

Као у поезији, и прозни писци имали су преку потребу да направе радикалан раскид с књижевношћу писаној по Маовом рецепту. С попуштањем политичких и идеолошких стега након завршетка Културне револуције, пажња књижевника у погледу тема првенствено се окренула преиспитивању протеклих догађаја и животних искустава. У том контексту, књижевност ожиљака (伤痕文学) и књижевност реформе (改革文学), без обзира на то да ли се баве страдањима у кинеским гулазима током Културне револуције или пак указују на нужност темељне социјалне реформе, крајње су друштвено ангажована дела у којима се покушава пронаћи начин на који ће рањено кинеско друштво изаћи из вишедеценијског трауматичног стања и друштвено-економске стагнације. Премда је та врста књижевности поново увела хуманистичке теме попут индивидуализма и указала на улогу књижевности у разобличивању мрачне стране друштва, она, међутим, махом нема велику уметничку вредност јер је најчешће писана готово документаристички и са снажним емотивним набојем. С друге стране, креативан и нов стваралачки одговор књижевним догмама Маовог доба пружили су поједини представници рефлексивне књижевности (反思文学), као што је, на пример Џанг Си-јенлијанг (张贤亮, 1936–2014), који у роману *Пола мушкарца је жена* (男人的一半是女人, 1985) руши дотадашње табуе о слободи изражавања сексуалне жеље, у ком, с модернистичком дозом црног хумора, крајње огољено и психолошки истанчано испитује слабљење маскулинитета под утицајем политичке репресије и маоистичког сексуалног пуританизма.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Тај изванредан роман, који је преведен и на српски језик, у Кини је једно време био предмет жестоке критике због отвореног писања о сексуалним жељама, али и зато што је развод од супруге на крају романа схваћен као неморалан чин.

Највећи допринос развоју књижевности осамдесетих година у креативном, али и у теоријском погледу дали су представници књижевности тражења корена (寻根文学)<sup>20</sup> попут А Ченга (阿城, р. 1949), Мо Јена (莫言, 1955), Ђија Пингваа (贾平凹, 1952), Хан Шаогунга (韩少功, р. 1953) и других. Генерално незадовољни достигнућима кинеске књижевности првих година после завршетка Културне револуције која још није направила прави раскид са соцреалистичким конвенцијама маоистичке епохе и у жељи да своју књижевност уведу у светски књижевни канон, кинески писци су покушали да пронађу начин да превазиђу наметнута политичка и идеолошка ограничења у погледу тема и стила писања. У том погледу, надахнуће су тражили у модернистичкој прози Џојса (James Joyce, 1882–1941), Кафке (Franz Kafka, 1883–1924), Фокнера (William Faulkner, 1897–1962), Хемингвеја (Ernest Hemingway, 1899–1961), као и у Ничевој и Сартровој (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) филозофији,<sup>21</sup> дакле свим оним ауторима који су са отварањем Кине према свету сада увелико превођени на кинески језик. Главни подстицај, чини се, стигао је из Колумбије, земље тзв. Трећег света којем је и Кина припадала. Наиме, када је 1982. године објављен превод Маркесовог (Gabriel García Márquez, 1927–2014) романа *Сјмо њогина самоће* (*Cien años de soledad*, 1967),<sup>22</sup> кинески писци су у употреби локалних митова и народних прича, помоћу којих овај нобеловац спаја реалистички опис свакодневног живота са фантазмогоричним елементима у циљу преиспитивања друштва и ментално-емотивног склопа појединца, препознали кључ за решење сопствених дилема. Схвативши, наиме, да су годинама били одсечени од сопствене културне традиције, у покушају да је реконструишу, окрећу се митовима, древној филозофији и испитивању не само ханске културе већ и култура националних мањина (посебно тибетанске и муслиманске), при чему нагласак неретко стављају на оно што је „примитивно”, мистично и ирационално. Истовремено, у тежњи да направе отклон од језика обојеног маоистичким политичким жаргоном, писци ове струје често се окрећу локалним дијалектима као извору инспирације. Трагајући, дакле, за аутентичношћу, за њих књижевност не представља више само ускогрудно друштвенополитички ангажман већ креативно средство да се на ширем плану разуме културно наслеђе, редифинише национални идентитет и „укаже на модерну свест која

<sup>20</sup> Та врста књижевности добила је назив према Хан Шаогунговом тексту *Корени књижевности* (文学的根) објављеном 1984. године.

<sup>21</sup> Овде треба истаћи и то да се после Културне револуције у Кини обновило интересовање и за домаћу литературу првог таласа модернизма, па су после дуге тишине наново штампана дела писаца попут Шен Цунгвена (沈从文, 1902–1988), Џанг Аилинг (张爱玲, 1920–1995), Ши Џецуна, Ђијен Цунгшуа (钱钟书, 1910–1998), Ванг Ценгђија (汪曾祺, 1920–1997) итд. О завојитом односу писаца књижевности тражења корена према традицији Покрета четвртог маја в. у УЕН 2001.

<sup>22</sup> Од латиноамеричких писаца у то време преведени су још и Љоса (Mario Vargas Llosa, р. 1936) и Борхес (Jorge Luis Borges, 1899–1986).

се управо обликује” (陈思和 1999: 277). У потрази за коренима и преиспитујући ближу прошлост, ови писци задиру и у низ савремених питања као што су буђење еколошке свести, значај образовања и самосталног размишљања, улога појединца у заједници итд. Прихвативши, дакле, достигнућа западне књижевности као референтног оквира и дубоко надахнути тековинама сопствене књижевне и културне баштине писци постмаоистичког доба успели су да лепотом писане речи подигну кинеско књижевно стваралаштво на виши ниво захваљујући чему су поново заузели равноправно место у арени светске књижевности.

\*

Осврћући се на развој кинеског модернизма, немогуће је не приметити колико се временски и географски међусобно удаљене књижевне фазе међусобно преплићу. У свим трима таласима кинеске модерности, кинески ствараоци су се дотакли свих оних питања која ће до данас остати кључна за дубље разумевање кинеске књижевне сцене. Језички и културни идентитет, улога ствараоца и његов однос према друштвеној стварности и књижевни допринос друштвеним преображајима увек су били у фокусу модернистичких писаца у НР Кини и другим кинеским говорним подручјима. У њиховом еклектичном приступу стваралаштву, различите западне поетике нису биле само извор стваралачког надахнућа, већ су им често служиле и као платформа за промовисање и афирмацију нових друштвених идеја. Овај друштвени ангажман могуће је идентификовати у раној идеолошкој перцепцији западних драма, као и преводним и уредничким стратегијама раних модерниста који су настојали да успоставе нове парадигме за улогу жене у постдинастичком друштву, али и у језичким и поетичким приступима тајванских модернистичких писаца који западне утицаје препознају као хоризонталне трансплантате. Стваралачким интервенцијама кинеских модерниста трећег таласа, књижевност је такође добила значајну друштвену улогу и без обзира на то да ли је реч о „магловитом” песничком изразу супротстављеном вишеденцијском догматском језику поезије или прозним потрагама „за кореном”, литерарним сведочењима о генерацијским „ожилцима” задобијеним током револуције и другим књижевним експериментима, кинески модернизам је наставио да осваја нове уметничке, али и друштвене просторе. У контексту друштвеног ангажмана кинеских књижевних стваралаца у различитим периодима кинеске модерности, сукоб између интеркултуралности и традиционалних вредности често је узроковао друштвене напетости и јавне дискурсе који представљау кључ за разумевање многих аспеката савременог кинеског друштва и стваралаштва.

## ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- 北島. 履歷: 詩選 1972–1988. 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2015.
- BIAN, Zhilin. The Development of China's „New Poetry” and the Influence from the West. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 4/1 (1982): 152–157.
- CHANG, Kang-I Sun. Ming and Qing Anthologies of Women's Poetry and Their Selection Strategies. Ellen Widmer and Chang Kang-I Sun (eds). *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford UP, 1997, 147–171.
- CHEN, Sihe. *Global Elements In Chinese Literature*. Leiden/Boston: Brill, 2022.
- CHEN, Xiaomei. Misunderstanding Western Modernism: The Menglong Movement in Post-Mao China. *Representations*, No. 35 (1991): 143–163.
- 陈思和. 中国新文学整体观. 上海: 文艺出版社, 2001.
- 陈思和. 中国当代文学史教程. 上海: 复旦大学出版社, 1999.
- DOJČINOVIĆ, Biljana. *Pravo sunca – drugačiji modernizmi*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2015.
- EIDE, Elisabeth. *China's Ibsen – From Ibsen to Ibsenism*. Copenhagen: Scandinavian Institute of Asian Studies, 1987.
- 關傑明. 中國現代詩人的困境. 趙知悌 (編). 文學, 休走 – 現代文學的考察. 臺北: 遠行, 1976, 137-143
- 關傑明. 中國現代詩的幻覺' – 兩篇. 中國時報人間副刊, 九月 (1972): 10–11.
- GUO, Veidung. Podsticajne reforme: rađanje moderne kulture. Singpei Juen et al. (ur.). *Istorija kineske civilizacije*, IV, Beograd: Albatros plus, 2017, 601–665.
- 胡适. 胡适学术文化隨筆. 中国青年出版社, 1996.
- 今天. 第一期, 1978.
- 紀弦. 現代派信條釋義. *現代詩* 13, 四月 (1956): 1–2.
- KO, Dorothy. The Written Word and the Bound Foot: A History of the Courtesan's Aura. Ellen Widmer and Chang Kang-I Sun (eds). *Writing Women in Late Imperial China*. Stanford UP, 1997, 74–100.
- LEE, Leo Ou-fan. *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.
- LEE, Leo Ou-fan. Incomplete Modernity: Rethinking the May Fourth. Milena Doleželová-Velingerová et al. (eds). *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. Boston: Brill, 2001, 31–65.
- LEUNG, Ping Kwan. Writing across Borders: Hong Kong's 1950s and the Present. Andrea Riemenschnitter and Deborah L. Madsen (eds). *Diasporic Histories: Cultural Archives of Chinese Transnationalism*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009, 23–43.
- LIN, Pei-yin. Masterpieces of Taiwan Poetry: Ji Xian and Yu Guangzhong. U: Ming Dong Gu (ed.). *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. London and New York: Routledge, 2019, 643–656.
- 鲁迅. 鲁迅全集, 第01卷. 北京: 人民文学出版社, 2005a.
- 鲁迅. 鲁迅全集, 第四卷. 北京: 人民文学出版社, 2005b.
- 鲁迅. 鲁迅全集, 第六卷. 北京: 人民文学出版社, 2005c.

- MANFREDI, Paul, Christopher LUPKE. Introduction. Paul Manfredi and Christopher Lupke (eds.). *Chinese Poetic Modernisms*. Leiden: Brill, 2019, 1–20.
- 茅盾. 茅盾全集: 外国文论, 第4集.北京:人民文学出版社, 2001.
- MAO, Tse-Dong. *Selected Works of Mao Tse-Dong*, Vol. III. Beijing: Foreign Languages Press, 1967.
- PAVLOVIĆ, Mirjana. *Moderna kineska drama i Henrik Ibzen*. Beograd: Geopoetika, 2014.
- 裘廷梁. 論白話為維新之本. 翦成文輯. 清末白話文運動資料. 近代史資料, 第二期 (1963): 123.
- SKROBANOVIĆ, Zoran. Fotografski aparat bez duše: percepcija italijanskog futurizma u ranoj kineskoj modernističkoj poeziji. *Folia linguistica et litteraria* 39 (2022): 85–105.
- SKROBANOVIĆ, Zoran. *U modernističkoj čajdžinici: doživljaj kineskog pisma u evropskom modernizmu*. Beograd: Geopoetika, 2014.
- SKROBANOVIĆ, Zoran. „Vuk samotnjak” kineskih modernizama: Đi Sjen (1913–2013). Radosav Pušić (ur.). *Biseri sa zrnima pirinča*. Beograd: Filološki fakultet, 2015, 161–167.
- 宋剑华. „娜拉现象”的中国言说. 北京: 人民文学出版社, 2016.
- 施蛰存. 现代美国文学专号导言. *现代*, 第5卷第6期 (1934): 834–837.
- 徐迟. *徐迟文集, 第八卷*. 北京: 作家出版社, 2014.
- YEH, Catherine Vance. Root Literature of the May Fourth 1980s: as a Double Burden. Milena Doleželová-Velingerová et al. *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. Boston: Brill, 2001, 229–256.
- YEH, Michelle. Modern Poetry of Taiwan. Kirk Denton (ed). *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press. 2016, 327–336.
- 章明. 令人气门的朦胧. *诗刊*, 第8期 (1980): 53–54.

Dr Zoran Skrobanović  
Dr Mirjana Pavlović

THE LITERARY LANGUAGE OF CHANGE: INTERCULTURALITY  
AND SOCIAL ENGAGEMENT IN CHINESE MODERNISMS

Summary

This paper aims to shed light on the correlation between various literary experiments inspired by Western literary heritage and poetics in the three waves of Chinese modernism, and the radical social changes that characterized the different eras of modernism in China and the Chinese-speaking world. The cross-cultural exchange of ideas underlies modernism as a literary and cultural movement, and Chinese modernist writers are distinguished by their eclectic approach in appropriating Western literary poetics and concepts that were compatible with their pursuit of a thorough social renewal. Using selected examples of poetically diverse authors in various literary genres from all three periods of Chinese modernity, we will attempt to demonstrate that their social engagement

is often crucial for understanding the Western influences they incorporated into their literary work. The social emancipation of women in the first wave of modernism in post-dynastic China significantly influenced the perception of Western playwrights such as Henrik Ibsen, but it also played an interesting role in the interpretation and introduction of new Western poetic movements such as Ezra Pound's Imagism. The second wave of Chinese modernism, that emerged in Taiwan and other Chinese-speaking areas in the 1950s and 1960s, in many ways reflects the traumatic postcolonial experiences that shaped Chinese writers outside the motherland, as well as the conflicting attitudes toward Western influences that will culminate in public debates about modern poetry and the alleged Westernization of Chinese literature. The third wave of Chinese modernism, a historical period that saw a resurgence of modernist impulses in the People's Republic of China, marked a beginning of a new era of fruitful cross-cultural influences that, in the works of post-Maoist Chinese writers, serve both as a means of distancing themselves from a dogmatic approach to literature, and as a way to speak up about the traumatic experiences of the Cultural Revolution. In this paper, we aim to show that the complex and often contradictory relationship between interculturality, traditional values, and social engagement that defines Chinese writers in different periods of Chinese modernity, represents a key to understanding many aspects of the contemporary Chinese society and literary production.

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за оријенталистику  
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија  
*zoran.skrobanovic@yahoo.com*  
*mirjana.pavlovic@fil.bg.ac.rs*