

Стеван Б. Брадић<sup>1</sup>  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
студент докторских студија

ISSN 2217-7221  
eISSN 2217-8546  
UDC 82.091 : 316.722  
прегледни/оригинални научни рад

## КОМПАРАТИВНА ПОЕТИКА: СА ЗАПАДА НА ИСТОК<sup>2</sup>

*САЖЕТАК:* Компаративна поезика се као појам јавља средином двадесетог века у француској компаратистици, након чега доживљава бројне теоријске апропријације и преображаје. Док је француска теорија схвата пре свега као превазилажење књижевно-поетичких оквира, у правцу других уметности и облика изражавања, овај рад приказује њену рецепцију у оквиру англосаксонско-оријенталистичке школе, која је прихвата и развија у оквиру постколонијалне теорије. Рад нуди преглед кључних проблема компаративне поезике, почевши од конституисања књижевности као аутономног дискурса, присуства и одсуства појединих жанрова у различитим књижевностима, преко проблема подражавања и афективности, све до самих основа фикционалности у књижевностима Истока и Запада. У раду се тематизују и методолошки основи поређења поезике, уз посебан осврт на пропусте које су теоретичари Запада чинили, пројектујући сопствене категорије на друге културе. Компаративна поезика се тако сагледава као једна врста критике империјализма и као могућност отварања простора за аутентично међусобно разумевање различитих култура, уз пуну свест о потешкоћама оваквог подухвата.

*Кључне речи:* поезика, фикционалност, постколонијализам, интеркултуралност, компаративистика

Компаративна поезика је, према схватању теоретичара француске школе, „поддисциплина опште поезике” (Радовић: 209), која се бави „проучавањем поезије као уметности, оперишући функцијама и обрасцима” (Жирмунски, цит. према Радовић: 209), док Клаудио Гиљен [Claudio Guillén] додаје да је она „теорија, у оној мери у којој покушава да организује бројне чињенице којима располажемо, у складу са принципима који су засновани на увиду у ’целину

---

1 stevatravel@yahoo.com

2 Рад је настао на докторским студијама, у оквиру предмета Компаративна поезика, под насловом „Компаративна поезика: англо-саксонско оријенталистички приступ”, код проф. др Миодрaга Радовића.

поетске уметности' и на њеном месту у широј схеми знања" (Гиљен: 194).<sup>3</sup> Она је „теорија жанрова и појаве система жанрова" (Гиљен: 194), чији се зачетак може уочити у раним систематизацијама класичних антологија, једнако у Европи, арапском свету и на Далеком истоку (Гиљен: 212). Компаративна поетика се од опште поетике разликује „по задацима и опсегу предмета" (Радовић: 209). Општа поетика пре свега врши дескрипцију (или прескрипцију) форми стваралаштва појединачне културе, нације, правца, уметности, док компаративна поетика почива на поетичком плурализму, покушавајући да покаже (или оповргне) постојање заједничких претпоставки међу различитим поетикама. У овом смислу она је супротстављена и *транснационалној* поетици, која, полазећи од плурализма поетика, описује њихово стапање и хибридизацију (Ramazani: 3). Као засебна дисциплина компаративна поетика формирана је у другој половини 20. века. Један од њених првих заговорника, Рене Етијамбл [René Étiemble], уочава потребу „комбиновања два супротстављена метода, која су у стварности комплементарна – историјски приступ и критичку или естетичку рефлексију", чиме би се компаративна књижевност „неодољиво упутила у правцу компаративне поетике" (Étiemble: 101). У развоју ове дисциплине могу се уочити две школе: 1. француска – њени главни представници су П. Бринел [P. Brunel], Ж. Л. Бакес [J. L. Backés] и И. Шеврел [Y. Chevrel]. 2. англистичко-оријенталистичка – њени главни представници су Е. Р. Мајнер [Earl Roy Miner], Јудин Чен Иојанг [Eugene Chen Eoyang], Зонг-Ки Каи [Zong-Qi Cai] и Минг Донг Гу [Ming Dong Gu].<sup>4</sup>

За разлику од припадника француске школе, аутори теоретичари англистичко-оријенталистичке школе изразити акценат стављају на поређење европских и далекоисточних књижевности. Зачетник ове школе је Е. Р. Мајнер, са делом *Компаративна поетка: интеркултурални есеј о теоријама књижевности* (1990), мада је и пре њега постојао значајан број студија на дату тему. Као пример можемо навести студију Полине Ју [Pauline Yu] „Кинеска и

3 Сви преводи са енглеског језика дело су аутора чланка.

4 Вреди напоменути и то да у Египту, од 1981. године, излази часопис *Алиф: журнал за компаративну поетику* [Alif: Journal of Comparative Poetics]. Издаје га Одсек за енглеску и компаративну књижевност Универзитета у Каиру. Излази једном годишње, сваки је број тематски и доноси чланке на арапском, енглеском и француском језику. Бави се проблемима језика, књижевности и блискоисточних студија. Упркос називу, овај часопис се не бави проблемом компаративне поетике на начин на који је она овде дефинисана.

символистичка поетичка теорија” (1978), у којој она указује на сличности и разлике лирске поезије Истока и Запада, изражавајући наду да ће ово поређење „указати на могућност компаративне поетике” (Ју: 291). Подударности које она уочава јесу следеће: 1. метод наговештаја; 2. претпостављање интуиције логичком мишљењу; 3. безличност; 4. јединство субјекта и света; 5. поништавање разлике субјекта и објекта (Ју: 309). Основна разлика ових поетика, према њеном схватању, лежи у односу писца и публике: у Кини, наиме, није постојала никаква подељеност, будући да је писање сматрано „обичном друштвеном активношћу” (Ју: 312), док је на Западу постојала изражена тенденција издвајања уметности у тзв. *кулу од слоноваче*.

У основи Мајнеровог дела такође је поређење поетика европских и далекоисточних књижевности, пре свега кинеске и јапанске, иако садржи и повремене осврте на корејску, арапску и индијску књижевност. Проблеми на које се Мајнер концентрише јесу: 1. појам књижевности; 2. теорија жанрова; 3. однос стварности и фикције; 4. теоријски релативизам. О поређењу поетика се, према његовом мишљењу, може говорити само у културама које су установиле књижевност као аутономну област знања и које су дале експлицитне поетике. На Западу то су Аристотелова *Поетика* и Хорацијева *Посланица Пизонима*, у Кини то је „Велики предговор” за *Класике поезије* [Shijing], а у Јапану то су предговори за царску антологију поезије *Кокиншу* [Kokinshu] Ки но Цурајукија [Ki no Tsurayuki] и Зеамијево [Zeami] *Учење о стилу и цвету* [Fushikaden], али и поетички искази дати у делу *Прича о Генџију* [Genji Monogatari] списатељице Мурасаки Шикибу [Murasaki Shikibu]. Према Мајнеровом схватању, значај ових поетика за књижевност датих култура толики је да се читаво потоње стваралаштво одиграва у њиховим оквирима. Оне по правилу почивају на „најцењенијем жанру” епохе, који Мајнер назива „оснивачким жанром” (Мајнер: 216). У оснивачке жанрове спадају драма и лирика, али им он придружује и наратив, упркос чињеници да не постоји његова експлицитна поетика. Постојање једног оснивачког жанра не спречава појаву других жанрова, али значајно утиче на њихове поетичке претпоставке.

Драма, захваљујући Аристотелу, има улогу оснивачког жанра у књижевностима Запада, али нигде другде у свету. Суштина драме је подражавање, од стране „играча у јасно разграниченом простору игре”

(Мајнер: 39). Управо зато је, за разлику од осталих жанрова, једино драма нужно фикционална (Мајнер: 40). Њене битне одлике су: 1. очуђење; 2. сценски костим; 3. могућност деловања на публику. Ефекат очуђења се постиже „зато што је публика стешњена између онога што се представља као стварно и онога што се иначе претпоставља да је стварно“ (Мајнер: 39). Очигледност сценског костима истовремено појачава ефекат очуђења, али и успоставља релацију са претпостављеном стварношћу, било да се она прихвата било да се измешта у правцу нестварног и надреалног (Мајнер: 42). Могућност деловања на публику почива на кодираним конвенцијама, које су нераздвојиве од предмета кодирања (Мајнер: 50). Занимљиво је да Аристотелова *Поетика* занемарује другу од три наведене одлике, као и питања језика и драмских конвенција, оптерећујући читаву западну књижевност концепцијом реалистичког мимезиса. Алтернативна теорија драме може се наћи у јапанском позоришту *ноа* [но] и *кјогена* [кјоген], заснованом на *афективно-експресивној амиметичкој* поетици. У поетичком тексту *Учење о стилу и цвету*, јапански писац Зеами, једнако као и Аристотел, скреће пажњу на имитацију [мономане] и дејство на публику (Мајнер: 53), али за разлику од њега он у основу драме поставља: 1. идеално извођење комада и 2. језик и књижевне стилове. Осим тога, јапанску драму карактерише изразито одсуство антагонизма, тако значајног за западну традицију. И мада је драма фикционална и на Истоку и на Западу, у јапанској традицији се верује да успешан комад нужно почива на аутентичном извору, односно стварности (Мајнер: 73). Без обзира на статус извора, сви драмски аутори деле претпоставку да постоји заједничка стварност за писца и публику, будући да једино на основу ње имитација и подражавање могу опстати као концепције (Мајнер: 74).

Лирика, други оснивачки жанр, налази се у основи свих незападних поетика. Мајнер ове поетике назива *афективно-експресивним* (Мајнер: 24) зато што почивају на: 1. афицираном песнику (уз честу идентификацију аутора и лирског субјекта); 2. експресивности језика; 3. деловању на публику. Оне се могу наћи у конфучијанству, зен будизму и исламу, а њихов представник на Западу је Хорације (иако је он због Аристотела под значајним утицајем драме). Парадигматски примери оваквих поетика јесу „Велики предговор“ за *Класике поезије* у Кини и предговор за антологију *Кокиншу* у Јапану. „Велики предговор“ као битне истиче *намеру* [zhi] песниковог срца/ума и конфучијанску

*бригу* за добро уређену државу, док јапански поетику заснива на афицираном *срицу* [кокого] песника (које означава и ум и дух), његовим *речима* (стилу и конвенцијама [*sama*]) и *слушаоцима* (Мајнер: 85). Лирика је, како Мајнер сматра, уметност *радикалног присуства* која путем различитих модуса кодификованог обраћања, тропа и схематизоване синтаксе – врши његову интензификацију (Мајнер: 87). Не морају се у свакој књижевности наћи сва средства – „кинеска лирика заиста не користи метафору” (Мајнер: 92), алегорију и фикционалност. Кина је развила *морални* или *дидактички афективизам* (видљив и код Хорација) у озбиљну херменеутику књижевности, укључујући и поједине историографске жанрове који су сматрани делом *књижевности* [*wen*], односно лирике (Мајнер: 128). Фикционализација јапанске поезије започиње са генерацијом сакупљача *Кокиншуа* (Мајнер: 113), а до времена када је сачињена осма краљевска колекција *Шинкокиншу* [*Shinkokinshu*], 1201. године, доминантна стваралачка струја била је фикционална (Мајнер: 115). Упркос томе, сматрало се да дејство лирике почива на стварном искуству (Мајнер: 119). Фикционалност, дакле, није нужна претпоставка лирике.

Трећи оснивачки жанр, наратив, не располаже генеративном поетиком као лирика и драма, тако да је његов статус упитан, али Мајнер ипак наводи да је у Јапану, убрзо пошто је настао предговор за *Кокиншу*, написан и најзначајнији наративни текст класичне јапанске књижевности, *Прича о Генцију*, у коме се налази прва поетичка расправа о наративу као жанру. Одлике наратива, према његовом мишљењу, јесу следеће: 1. реализам; 2. морални афективизам (због повезаности са историографијом); 3. континуираност; 4. испуњење; 5. сврховитост; 6. постојање приповедача; 7. секвенционалност (редослед излагања, постојање делова и целине); 8. просторна и временска одређеност; 9. ликови (Мајнер: 136–147). Иако је заплет честа одлика наратива, он му није нужан (Мајнер: 148), као што нису ни фикционалност ни миметичност, посебно у кинеској књижевности. За разлику од већине европских, наративи будистичке традиције (јапански, индијски и кинески) никада не дају потпуно разрешење на крају дела, зато што претпостављају „наставак кармичке каузалности све до трансцендентног разрешења” (Мајнер: 142). Посебна група проблема формира се око фигуре приповедача и подразумева: 1. однос аутора и приповедача; 2. однос приповедача и фокализатора (хомодијегеза,

хетеродијегеза и аутодијегеза); 3. тачку посматрања (интерно фокализована, екстерно фокализована и нефокализована); 4. тачку пажње (Мајнер: 187–188). У западној традицији разликовање аутора и приповедача постало је неопходно због одређених књижевних и друштвених конвенција, али је на Далеком истоку, због постојања јаким лирских претпоставки, од малог значаја (Мајнер: 187). У афективно-експресивним системима тачка посматрања, која на Западу датира са аристотеловским дистинкцијама између мимезиса и дијагезиса, често није толико важна као тачка пажње. Тачка пажње је појам који Мајнер уводи и за који истиче да је комплементаран појму тачке посматрања. Наратив, према његовом схватању, не може да постоји без ње, будући да је свест приповедача и ликова увек усмерена на неки предмет (Мајнер: 192).

Своју студију Мајнер завршава запажањем да је погрешно тражити објашњења за одсуство појединачних жанрова у различитим књижевним традицијама, али и да, уколико у једној традицији одређени жанр има велики значај, у другој често постоји жанр који игра његову улогу (тако да кинеска и јапанска историографија имају улогу епике). Најбоље решење за проблем релативизма је, према томе, препознавање формално идентичних одлика и функција у различитим традицијама, на основу којих ће поређење бити могуће, али уз свест да чак ни тада успех није загарантован (Мајнер: 232).

Реакције на Мајнерову студију су многобројне. Исте године када и Мајнер, Јожеф Сили [József Szili], као коментар на његово дело, објављује есеј „Компаративна поетика: источна и западна литерарност” (1990). Подржавајући га у основној намери, он му приговара на тријадној структури поетике, „тријадној догми”, коју предлаже као општу и свеобухватну (Сили: 48). Према Силијевом схватању, „чист” наратив о коме Мајнер говори представља пуко темпорално низање догађаја, неку врсту каталога, сукцесивних епизода, чија је једина логичка одлика чисто темпорална *post hoc* релација (Сили: 55). Уколико се претендује на одржање тријаде жанрова, Сили предлаже да се уместо термина *наратив* или *еп* (који традиционално подразумевају каузалност и заплет), као свеобухватнији и адекватнији, користи термин *каталог* (Сили: 57).

Следећи теоретичар у овој области јесте Јуџин Чен Иојанг, који у студији *Провидно око: размишљања о превођењу, кинеској књижевности и компаративној поетици* (1993), значајну пажњу посвећује проблему

компаративне поетике. Он првенствено расправља о методолошким проблемима поређења поетика различитих култура, будући да оно увек почива на просуђивању са позиције која је и сама предмет истраживања. Сличне форме имају различито значење у различитим контекстима те он захтева да се поређење поетика постави у мрежу „поларних парадигми” (Иојанг: 240), које обухватају различите позиције унутар културних поља која се пореде. Постоје четири групе поларних парадигми: 1. модална 2. концептуална 3. генеричка 4. филозофска (Иојанг: 240–242). Модалне парадигме се тичу средстава уметничке производње, односно *инструмената* писања, осећања и мишљења. У њих спадају технике писања и његовог односа према ликовном (калиграфија, илуминација, штампа), однос приватног и јавног, аутора и лирског субјекта и питање статуса публике. Концептуалне се односе на разумевање привилегованих појмова у остваривању књижевног дискурса (природа, друштво, језик итд). Генеричке почивају на „формама дискурса, облицима комуникације, израза и стваралаштва” (Иојанг: 241), што подразумева питање жанрова. Иојанг, слично Силију, критикује Мајнерову тријадну поделу, наводећи да она може бити корисна, али да није универзална, као и да, у суштини, жанровске поделе једне традиције нису примењиве на другу (Иојанг: 261). Филозофске парадигме се везују за поглед на свет који је имплицитно присутан у сваком исказу појединачног дела. И док на Западу доминира бинарно мишљење (однос трајног и пролазног, универзалног и партикуларног, априорног и апостериорног итд.) – кинеска филозофија, таоистичка и конфуцијанска, почива на „резонантној иманенцији” (Иојанг: 264) (универзално је уобичајено, нема поделе на апстрактно и конкретно, истина почива на искуству итд.). Због ових разлика књижевно дело у Кини, посебно поезија, није миметичко или имагинарно већ је „записивање и инсценација одређеног тренутка, његово остварење у језику” (Иојанг: 267).

У тексту „Просветљење наспрам конфликта: лекција из но драма за компаративну драматургију” (1994), Дарко Сувин [Darko Suvin] критикује Мајнерову претпоставку да је за но драме карактеристично одсуство конфликта. Према његовој основној тврдњи, у њима је носилац сценског заплета увек „субјект сукобљен са друштвеним и космичким временским хоризонтима” (Сувин: 533). Претпоставке које се разликују од „индивидуалистичко-буржоаских и европско-хришћанских опсесија сукобом” (Сувин: 532) не морају

бити супротстављене напредовању појединца „из таме животних страсти ка светлости атараксичког просветљења” (Сувин: 533). Према томе, уколико је просветљење главна мотивација заплета, неће се сукобљавати воља и идеали, већ „живот и свет (ток догађаја у времену) са становишта апсолутног суда” (Сувин: 536). Противник у том случају није *зло* већ *зablуда*, а решење не може бити победоносна индивидуалистичка воља, будући да је она извор проблема, већ дубљи увид у општеважеће законе (Сувин: 536). На основу овакве поставке питање конфликта се измешта из пуне бинарне опозиције у правцу различитих хоризоната разумевања стварности, потврђујући Иојангову тезу о значајној контекстуалној зависности структуралних елемената уметничког дела.

У студији *Епска величанственост: ка компаративној поетици епа* (1997), Масаки Мори [Masaki Mori] покушава да редифинише овај жанр на основу глобалне перспективе и да укаже на његову будућност, поредећи пре свега европску и јапанску књижевност. Према његовом схватању еп подразумева: 1. озбиљно бављење питањем смрти 2. судбину велике групе људи 3. смештеност радње у велика пространства 4. обухватање дугих временских периода (Мори: х). Традиционалним поетикама епа приговара њихово инсистирање на ратној тематици, наспрам чега истиче Китсов *Хиперионов пад* и Кеџијеву *Ноћ на галактичкој железници*, који на различите начине критикују рат, отварајући могућност за еп мира (Мори: 189). У овом смислу Моријева поетика, за разлику од осталих, садржи и прескриптивни елемент.

Посебну пажњу Мајнеровој студији посвећује Џонатан Калер [Jonathan Culler] у „Поређењу поезије” (2001). Констатујући да је поезија у савременом друштву у потпуности маргинализована, Калер наводи да ни у академским круговима ситуација није боља. Мајнерова студија скреће пажњу на чињеницу да су поетике Кине и Јапана засноване управо на лирици, док је на Западу она постиснута у други план, што је довело до потребе да песници непрестано оправдавају своју делатност или да је приказују као *цвеће зла* (Калер: хvi). Компаративна поетика, према томе, указује на културне оквире унутар којих се врши симболичка размена, оповргавајући одређене поставке као природне или унапред дате, односно, показује их као друштвено и историјски условљене. Мајнерова студија пружа аргументе за повратак лирској поезији, како у уметничком стваралаштву тако и у образовним институцијама.



У студији *Конфигурације компаративне поетике: три перспективе на западну и кинеску књижевну критику* (2001) Зонг-Ки Каи конструише историјски заснован филозофски оквир поређења европске и кинеске поетике. Основна дихотомија између ове две културе, коју аутор истиче, јесте дихотомија *истине* и *процеса*, тако да европска књижевност почива на првом а кинеска на другом појму. Ове две традиције повезује брига која је посвећена хармонији и динамици, испитивању природе уобразиље и деконструисању дискурса (аутор пореди филозофију Жака Дериде [Jacques Derrida] и будистичке школе мадхијамика [madhyamika]) (Каи: 101–106). Аутор се такође концентрише на конституисање етапа књижевног развоја у обе културе, које према његовом схватању деле извесне структурне сличности. Европску књижевност тако карактеришу: 1. религиозни период; 2. хуманистички период; 3. дидактички период; 4. свеобухватни период. Кинеску пак књижевност карактеришу: 1. анимистички период; 2. период ритуала; 3. конфучијански период; 4. организмички период. Аутор посебно скреће пажњу на чињеницу да у кинеској књижевности не постоји дуализам, као „концепт апсолутне стварности супротстављене феноменалном свету, већ само Врхунски процес који производи, одржава, контролише и уједињује догађаје у свим областима” (Каи: 107). Кинеска теорија уметности претпоставља да уметничко дело „пулсира ритмом који је усклађен са универзумом”, а саме „схеме” људског писма изједначава са схемама неба и земље (Каи: 51–54). На овај начин аутор више показује разлике него сличности Истока и Запада, али, истовремено, не запада у заблуде структурних сличности које занемарују историјски контекст. У закључку наводи како је циљ његове студије да отвори „широку транскултурну перспективу” (Каи: 253) као нови хоризонт компаративне књижевности, чиме се компаративна поетика позиционира у само језгро књижевних истраживања која претендују на превазилажење затворености западног дискурса.

Есеј „Да ли је миметичка теорија у књижевности и уметности универзалана?” (2005) Минг Донг Гуа посебно је интересантан будући да у питање доводи једну од најистрајнијих предрасуда о уметности Далеког истока, пре свега о кинеској књижевности. Ова предрасуда подразумева и низ бинарних опозиција према којима је „књижевност Запада метафоричка, фигуративна, опседнута трансценденцијом, док је кинеска метонимијска,

дословна, иманентистичка, аутореференцијална, односно таква да не упућује на оностраност већ на космички поредак, чији је књижевност део” (Гу: 461). Како аутор истиче, највећим делом ове дихотомије показале су се проблематичним, ако не и сасвим погрешним (Гу: 462). Да би то показао, он мимезис схвата као „креативно обликовање уметничког дела према неком оригиналу, било објекту, сцени, личности, делатности, или низу догађаја” (Гу: 463). Аутор такође додаје да Мајнер не може да уочи мимезис у кинеској књижевности зато што своје разумевање „базира на идеји стимулуса и реакције” (Гу: 465), односно афицираности и експресије. Научна струја којој Мајнер припада држи да кинеској књижевности недостају три предуслова за истински мимезис: 1. расцеп између трансцендентног и иманентног; 2. божански модел стваралаштва; 3. схватање песника као произвођача фикције (Гу: 467). Они сматрају да је књижевност, односно „људски *wen*, директно повезан са природним *wenot*” (Гу: 466), тако да разлика између оригинала и копије не може постојати. Писац лирске поезије [shih] само „учествује у природном свету онаквом какав јесте [...] бивајући лишен стваралачке ауре усамљеног божанства” (Гу: 467). Гу, међутим, истиче да је тешко дати једноставне одговоре када су у питању богате традиције као што су европска и кинеска. У основи класичног дела кинеске књижевности и културе, *Књиге промена* [Zhouyi], налази се „Осам триграма” на којима, према предању, почива кинеско писмо, а како аутор истиче: „Фу Ксијево (Fu Xi) стварање осам триграма омогућено је најосновнијим и најоригиналнијим имитирањем, кроз обликовање знакова према лику неба и земље” (Гу: 469). Као систем представа *Књига промена* је настала кроз имитацију универзума (Гу: 470). Иако у кинеској филозофији недостаје платонистичка идеја и стваралачко божанство, близак им је концепт *Таоа* [*Tao* или *Dao*, преводи се са „Пут”], као првог принципа, који контролише и омогућава процесе универзума. За разлику од платонистичке идеје, он је истовремено трансцендентан и иманентан (Гу: 472). Ово удвајање омогућило је постојање две испреплетене концепције стваралаштва које су засноване на супротстављеним идејама природног раста и миметичког произвођења (Гу: 475). Главни теоретичар миметичке концепције, Ванг Фуџи [Wang Fuzhi], у 17. веку описује књижевност као процес имитирања форме ствари (Гу: 476). Пре њега, у 16. веку, Јанг Хонгдао [*Yang Hongdao*] истиче да постоје две врсте имитирања, имитирање природе и имитирање књижевних

узора, и при томе позива писце да се првенствено окрену природи (Гу: 477). Централна максима кинеске традиције „Писање/књижевност је начин да се представи Тао” [Wen yi zai Dao], према мишљењу аутора, недвосмислено упућује на представљачки модус књижевног стваралаштва близак неоплатонизму (Гу: 489). Миметичко је, према схватању аутора, у Кини потиснуто због лирике као оснивачког жанра, којој, како је Мајнер показао, подражавање није нужна претпоставка (Гу: 490). Разлика између кинеског и западног мимезиса лежи пре свега у његовом предмету – у Кини се подражавају објекти, сцене, расположења и феномени који су слабо повезани, док се на Западу подражавају догађаји, делатност, процеси и феномени са снажном узрочно-последичном везом (Гу: 491). Ова се разлика такође може објаснити различитим значајем наратива, будући да он захтева темпорално и предметно обједињавање, тако да без њега постоје само *листе* (или *каталози*, као што је то још Сили уочио), које су у кинеској лирици честе, будући да се синтаксичке релације најчешће само наговештавају (Гу: 491). Основни разлог запостављања миметичке струје кинеске књижевности јесте априорно пројектовање њене јединствености, која превиђа или одбацује оно што се не уклапа у задати оквир.

Најновији допринос компаративној поетици, уз посебан акценат на теорију жанрова, можемо пронаћи у зборнику радова *Књижевни жанрови: интеркултурални приступ* (2009). У уводном есеју „Прича о Генцију и интеркултурално разумевање књижевних жанрова” Гунила Линдберг-Вада [Gunilla Lindberg-Wada] уочава проблем пројектовања западних категорија на глобално књижевно поље, зато што „жанровске поделе развијене на Западу не одговарају нужно другим културама” (Линдберг-Вада: 1). Како би се превазишао овај проблем, ауторка посеже за антрополошким појмовима „емичке и етичке перспективе” (Линдберг-Вада: 2), који успостављају „разлику између разумевања културних представа са позиција урођеничке културе (емичко) и разумевања културних представа са позиција посматрачке културе (етичко)” (Линдберг-Вада: 2–3). Као и први Мајнерови критичари, и она уочава да, упркос корисности његових увида у афективно-експресивну природу неевропских поетика, он нерелевантно користи тријадичку поделу жанрова (Линдберг-Вада: 6). Основни проблем у његовом приступу јесте немогућност успешног баратања предложеним жанровским модусом у књижевностима које, нпр., не разликују

прозу и поезију, као што је то случај са арапским, персијским и кинеским књижевностима (Линдберг-Вада: 7). Са емичке позиције у датој ситуацији би адекватнија била подела на „украшени и обичан језик” (Линдберг-Вада: 7). Из истог разлога она одбија да *Причу о Генцију* окарактерише као (први светски) роман, иако он има све одлике наратива које Мајнер наводи, инсистирајући да је ипак исправније називати га *моногатаријем* и приступати му пре свега са позиција јапанске поезике, а тек потом са позиција поезика других култура (Линдберг-Вада: 14). У тексту „Прагматичка перспектива на жанрове и теорију жанрова”, Андерс Петерсон [Anders Pettersson] излаже проблеме заснивања свеобухватне интеркултуралне теорије жанрова, започињући са питањем „како да жанрове учинимо упоредивим?” (Петерсон: 280). За разлику од већине теоретичара, Петерсон жанрове разумева као „интелектуалне инструменте пре него као независне објекте знања” (Петерсон: 280). Све културе, истиче аутор, имају имена како за типове свакодневног обраћања тако и за типове текста. Оваква одређења, која су у суштини имена жанрова, постојала су у најстаријим познатим цивилизацијама: Сумеру и Египту (Петерсон: 286). Њихова улога је, између осталог, да помажу у преношењу значења, будући да увек већ уписују одређено значење у текст. Појам жанра и његово одређење створени су много касније (286) пре свега на Западу, иако у неким културама постоје сродни појмови (нпр. *wenti* у Кини) (Петерсон: 287). Теоретичари жанра такође истичу значај традиционалне, конвенционалне димензије жанра, која је у основи његове комуникационе вредности (Петерсон: 288). Жанрови као такви постоје у оној мери у којој утичу на писање и читање унутар одређеног културног хоризонта (Петерсон: 295). Али како претеран нагласак на традиционалну и локалну димензију значајно ограничава мишљење о жанру (међусобно затварајући и маргинализујући културе), ослањајући се на Ц. Тодорова, Петерсон уводи разлику између *традиционалних жанрова* и *теоријских жанрова* (Петерсон: 289). Теоријски жанрови су резултат рефлексивне дедукције. Тодоров предлаже „класификацијски поглед на књижевне жанрове” (Петерсон: 289) који би их вредновао према њиховој употребљивости, у складу са одређеном сврхом. Овај приступ се тако залаже за стварање нових жанрова према потребама истраживања, што је посебно корисно у случају поређења поезика различитих култура. Компаративна поезика, према томе, треба да се

усмери на транскултурно разумевање појма жанра уколико жели да пронађе основ поређења. Дакако, ни овај приступ није једноставан, будући да су *објективни критеријуми* за одређивање жанра (период, покрет, правац итд.) недовољно расветљени (Петерсон: 299). Као одговор на овај проблем, Петерсон нуди плурализам жанровских подела, које би своју легитимност добијале према проблему на који се жели скренути пажња (Петерсон: 300). Ово не значи да се жанрови могу засновати само на захтевима проучавалаца, већ пре свега да је потребно узети у обзир карактеристике књижевних дела која се намеравају проучавати (Петерсон: 300). У супротном долазимо у опасност да категорије Запада пројектујемо на читав свет – као што је то Мајнер, према ауторовом уверењу, урадио (Петерсон: 302).

Из свега наведеног видљиво је да компаративна поезика англистичко-оријенталистичке школе, за разлику од француске, не посвећује значајну пажњу „транспозицијама књижевних дела у спектакле” (Радовић: 210) те да не инсистира на „проширењу задатка компаратистике са интерлитерарних веза на подручје интермедијалних студија” (Радовић: 210). Уместо тога она показује јасну склоност ка постколонијалним студијама и имплицитној или експлицитној критици империјализма у проучавању књижевности. Стога се истовремено може сматрати ужом и широм у односу на француску – ужом, по томе што се превасходно концентрише на проблеме књижевности, а широм зато што инсистира на интеркултуралном приступу. Значајан је и развој њене самосвести, будући да је са Мајнером пошла са позиција „тријадне догме”, одбацивања миметичности изван оквира европских књижевности, као и постојања сукоба у неевропским драмама. Свака од ових предрасуда доведена је током протекле две деценије у питање, отварајући простор за сагледавање феномена светске књижевности у свој њиховој комплексности.

## ЛИТЕРАТУРА

Cai, Zong-Qi. 2001. *Configurations of Comparative Poetics: Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Culler, Jonathan. 2001. “Comparing Poetry: 2001 ACLA Presidential

Address”. *Comparative Literature* 53 (3 ): 7–18.

Eoyang, Eugene Chen. 1993. *The transparent eye: reflections on translation, Chinese literature, and comparative poetics*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Étiemble, René. 1966. *The Crisis in Comparative Literature*. East Leasing: Michigan State UP.

Guillén, Claudio. 1970. “Poetics as System”. *Comparative Literature*. 22 (3): 193–222.

Gu, Ming Dong. 2005. “Is Mimetic Theory in Literature and Art Universal?”. *Poetics Today*, Fall 26 (3): 459–498.

Lindberg-Wada, Gunilla. 2006. „*Genji monogatari* and the Intercultural Understanding of Literary Genres”. In: Gunilla Lindberg-Wada ed. 2006. *Literary Genres: An Intercultural Approach*. New York: De Gruyter. 1–17.

Miner, Earl R. 1990. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. New Jersey: Princeton UP.

Mori, Masaki. 1997. *Epic grandeur: toward a comparative poetics of the epic*. SUNY Press.

Pettersson, Anders. 2006. “A Pragmatic Perspective on Genres and the Theory of Genres”. In: Gunilla Lindberg-Wada ed. 2006. *Literary Genres: An Intercultural Approach*. New York: De Gruyter. 279–307.

Радовић, Миодраг. 2011. „Компаративна поезика”, У: Бојана Стојановић-Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден ур. 2011. *Прегледни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*. Нови Сад: Академска књига. 209–210.

Ramazani, Jahan. 2009. *A Transnational Poetics*, University Of Chicago Press.

Szili, József. 1990. “Comparative poetics: Eastern and Western literariness”. *Neohelicon* 17 (1): 45–58.

Suin, Darko. 1994 “Revelation vs. Conflict: A Lesson from Nô Plays for a Comparative Dramaturgy”. *Theatre Journal*. 46 (4): 523–538.

Yu, Pauline R. 1978. “Chinese and Symbolist Poetic Theories”. *Comparative Literature* 30 (4): 291–312.

---

Stevan Bradić

COMPARATIVE POETICS: FROM WEST TO EAST

**Summary**

Comparative poetics was formed as a concept in the mid-twentieth century, in the context of the French comparative literature theory, and has since gone through the process of numerous transformations and appropriations. While the French theorists understood it mainly as a way to overcome the semiotic borders in an attempt to relate literature to other forms of artistic expression, this essay focuses mainly on the anglicist-orientalist approach that has developed mainly within the framework of postcolonial studies. The essay offers an overview of central topics of this approach, such as constitution of literature as an autonomous discourse, the presence or absence of particular genres in different national literatures, the problems of imitation and expression, and the problem of fictionality of literature in East and West. It also deals with the methodological frame for comparing poetics, highlighting the usual misreadings of Western theorists, based on the projections of their own cultural categories on the rest of the world. Comparative poetics is therefore understood as a critique of cultural imperialism and an attempt at opening space for an authentic intercultural dialogue, with the full understanding of difficulties of such an endeavor.

*Key words:* poetics, fictionality, postcolonialism, interculturalism, comparative literature