

СВЕТСКА КЊИЖЕВНОСТ И КЊИЖЕВНА ВРЕДНОСТ: ДА ЛИ ЈЕ „ГЛОБАЛНО“ НОВО „ТРИВИЈАЛНО“?¹

Овај рад се бави критичким дебатама на тему савремених романа с глобалним дометом, посебно оних које пишу незападни аутори, а изузетно су успешни на западном књижевном тржишту, попут дела Харукија Муракамија и Орхана Памука. Пажљива анализа вредносних мерила која се користе у овим дебатама, оличених у кованици Тима Паркса „безбојан нови глобални роман“, показује да се у њима бркају две различите линије аргументације. Испоставља се да су ове критике, представљене као материјалистички наратив о културној хегемонији у глобализованом свету, мотивисане много старијом бригом за очување књижевне елите. „Глобално“ и његова супротност „локално“ већ почињу да звуче као шифре за „високу“ и „ниску“ културу, а посматрана у том светлу, читава критичка дебата о новом глобалном роману делује као покушај да се заобиђе бављење вечито неухватљивим питањем књижевне вредности.

Кључне речи: светска књижевност, књижевна вредност, естетска вредност, глобални роман, глобална књижевност, формирање канона, преводна књижевност, Харуки Мураками, Тим Паркс

Како је само ово узбудљиво време за књижевног таксонома: очигледно, рођен је један нови жанр, и сада великом брзином осваја свет. Неприкосновени мајстор овог жанра наводно је Харуки Мураками, а међу неколико конкурентских назива за сам жанр, један је посебно дирљив: „безбојан нови глобални роман“ (Parks, 2010). Текстови који припадају том новом жанру имају две карактеристичне особине. Пишу их незападни аутори, а веома су успешни на западном књижевном тржишту. Ово је отуда, како тече прича, што су те књиге „изразито преводиве“: оне „занемарују особености локалног зарад међузамењивости глобалног“ (Walkowitz, 2015: 31).² Другим речима, аутори „безбојног новог глобалног романа“ одабиру да пишу неутралним стилем који се лакше преноси у преводу радије него да на креативан начин користе ресурсе властитих језика. Исто тако, ови аутори избегавају референце на специфичности властитих култура и локалних књижевних традиција, а уместо тога користе мотиве и наративне стратегије препознатљиве западном читаоцу. Централни аргумент у критичкој дебати о овом новом феномену гласи да се таква књижевност

¹ Ауторска напомена: Ранија верзија овог рада освојила је *American Comparative Literature Association's Presidential Master's Prize*, као најбоља мастер теза у 2017. Желела бих да се захвалим Атоу Кизону, Катрин Кол и Адријани Џејкобс на драгоценим коментарима и великодушном подршци у различитим фазама овог пројекта. Такође, дугујем захвалност програму *Ertegun Graduate Scholarship Programme for the Humanities*, који је подржао моје истраживање током писања овог рада.

² Валковиц овде сажима ставове Емили Аптер, Тима Паркса и других критичара.

пише за извоз, па самим тим учествује у процесима капиталистичке културне хегемоније. У глобализованом свету, Запад – превасходно САД – врши снажан утицај на незападне културе, а истовремено је и надмоћан конкурент на локалним тржиштима. Следствено томе, економски је одрживије да незападни аутор гради успешну каријеру на Западу него у сопственој земљи. У том циљу, аутор мора настојати да задовољи западни укус, а пошто је његова властита култура увелико изложена утицају агресивне експанзије САД-америчке културе, он већ зна како се то ради. Преовлађујућа критика „безбојног новог глобалног романа” звучи као класичан материјалистички аргумент.

Покушаћу да овај мастер наратив доведем у питање. Пажљива анализа вредносних мерила која се користе у дебати о савременим глобалним романима баца ново светло на њене дубље мотивације. Два критичка термина која играју кључну улогу у овом контексту јесу „глобално” и његова наводна супротност „локално”: нова глобално оријентисана књижевност насупрот локалним књижевним традицијама. Начин на који се ова два термина користе у расправама о савременој књижевности коју пишу незападни аутори, али је комерцијално успешна на Западу, сугерише да оно што заправо многим критичарима смета код оваквих књига није толико њихов приступ политички напетој ситуацији у којој су локалне традиције супротстављене глобалној допадљивости, колико њихова перципирана ниска естетска вредност. Кад боље погледамо, открива се призив елитизма у привидно материјалистичком аргументу: „локално” и „глобално” почињу да звуче као шифре за „високу” и „ниску” културу, а посматрана у том светлу, читава критичка дебата о новом глобалном роману делује као покушај да се заобиђе директно бављење вечно неухватљивим питањем књижевне вредности.

Израз „безбојан нови глобални роман” сковао је 2010. Тим Паркс, енглески писац и књижевни критичар у часопису *The New York Review of Books*, а у међувремену су га усвојили – или оспорили – и још многи други. Два аутора најчешће сврставана у ову категорију јесу Харуки Мураками и Орхан Памук. Њихови пандани постоје и у другим гранама уметности: песник Беи Дао, синеаста Парк Чан-вук, и тако даље.³ Откако сам у јануару 2016. написала прву верзију овог рада, примећујем да још два имена често искрсавају у сличном контексту – Елена Феранте и Хан Канг. То што је Елена Феранте укључена у ову листу показује да је категорија незападне књижевности флексибилна. Недавно објављена кратка књига Адама Кирша, *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*, разматра Муракамија, Памука и Феранте наредом с Мохсином Хамидом, Робертом Болањом, Чимамандом Адичи, Маргарет Атвуд и Мишелом Уелбеком.⁴ У есејистичком приказу Киршове књиге, Сидарта Деб се пита да ли је „глобално” постало збирни термин којим се „у крајњој линији дефинише све што није САД” – и Велика Британија, додала бих (Deb, 2017). Чињеница да се и англофони писци уврштавају у овакве компилације посебно је индикативна будући да се директно тиче аргумента о наводној лакој преводивости глобалних романа; касније ћу се вратити на ово питање.

³ Случај Беија Даоа изазвао је живу научну расправу деведесетих година. Видети: Owen, 1990; Chow, 1993: 1–5; Damrosch, 2003: 18–24.

⁴ Видети: Kirsch, 2016.

Али погледајмо најпре књиге Муракамија, Памука, Феранте, Канг и осталих аутора који наводно припадају истој књижевној категорији, а описују се, према каталогу систематских погрда који су приредили Дејвид Дамрош и Џонатан Калер, као „нова глобално усмерена дела која је исувише лако превести” (Damrosch, 2003: 18), „дела створена првенствено за инострану употребу” (2003: 18), аеродромски романи или *romans de gare*, то јест цепна издања за масовно тржиште која се продају путницима на аеродрому или у трафикама на железничким станицама (2003: 17), „глобално брбљање”,⁵ сведочанство о „дизнификацији” (Culler, 2006: 94) или „мекдоналдизацији земаљске кугле” (Damrosch, 2003: 25), „тржишни реализам”,⁶ те „савремена светска књижевност [која] није вредна напора који не захтева” (2003: 19). Оно што је заједничко овим називима и описима јесте нагласак на саучесништву тих књига у капиталистичким модалитетима производње и потрошње у глобализованом свету. С овог становишта, нови глобални роман је невесело сведочанство о погубној моћи САД-америчке културне хегемоније. Испод танког слоја површинске разноликости – националност аутора ових књига креће се у распону од јапанске до турске – нови глобални роман заправо служи учвршћивању постојећих неједнакости у области културе. Другим речима, популарност ових текстова сведочи о „инструментализацији светских књижевности као објеката неоколонијалне узурпације и империјалистичке супсумције”,⁷ а не о диверсификацији западног књижевног укуса. У својој сржи, аргумент о културној хегемонији делује као морални аргумент: он осуђује глобализацију на моралним основама и глобални роман одбацује као њен производ.

Следствено томе, генеричке одлике новог глобалног романа – одсуство културних особености и избегавање незападних уметничких техника, чије место преузимају тропи и књижевни поступци препознатљиви западном читаоцу – објашњавају се „познатим сценаријем о асиметрији у међународној моћи [...], периферна култура бива испресецана и измењена од стране центра који је у потпуности игнорише” (Moretti, 2000: 56). Незападне културе трансформишу се под утицајем западне културе, али тај процес је дубоко једностран: Запад остаје у незнању о културном наслеђу култура које гута у процесу глобализације. Гајатри Спивак износи упечатљиву тврдњу да „упркос чињеници да се последице глобализације могу осетити широм света, да у непалским селима постоје сателитске антене, то се никад не догађа у обрнутом смеру. Свакодневни културни детаљ, услов и последица наталоженог културног идиома, не допире до земље сателита” (Spivak, 2003). Овај аргумент, међутим, постаје проблематичан кад се примени на књижевну продукцију. Панкаџ Мишра, савремени индијски романописац, упозорава да „хомогенизујући и деполитизујући ефекти 'глобалног романа' могу бити и преувеличани, до те мере да се чини да сваки писац незападног порекла продаје потрошњу – а не изазовну – културну другост” (Mishra, 2013). Мишра даље разматра дела појединих аутора попут Чимаманде Нгози Адичи, која развијају изазовне визије културне другости.

⁵ Џенет Абу-Лагад, цитирано у: Damrosch, 2003: 5.

⁶ Тарик Али, цитирано у: Damrosch, 2003: 18.

⁷ Целал Кадир, цитирано у: Culler, 2006: 94.

Његов чланак писан је као одговор двојници критичара „безбојног новог глобалног романа” – игром случаја, двојници белих британских романописаца: Тиму Парксу и Филипу Хеншеру.⁸ Премда не стаје у одбрану ниједног од писаца које Паркс и Хеншер класификују као представнике „безбојног новог глобалног романа”, Мишра износи тврдњу да незападни аутори не могу писати изван процеса глобализације из простог разлога што су њихове локалне културе већ измењене управо тим процесом.

Овакво критичко становиште у сагласју је с аргументом Хомија Бабе о културној хибридности. Баба тврди да „локалитет’ националне културе није ни уједињен ни јединствен у односу на себе, и не сме се посматрати напросто као ‘друго’ у односу на оно што је изван или мимо њега”, што значи да је за културну критику неопходно да „границе и огреничења претвори у међупросторе кроз које се посредују значења културног и политичког ауторитета (Bhabha, 1990: 4). Овај модел потенцијално је продуктивнији од аргумента о културној хегемонији. Мада не пориче културне неједнакости, он ипак не полази од претпоставке да незападни уметници немају аутономију да се баве специфичном културном конфигурацијом у којој живе и раде. Овакав приступ све чешће се узима као предуслов за сваку смислену компаративну студију. У уводнику недавно објављеног броја британског часописа *Comparative Critical Studies*, уредници напомињу: „Кад све културе у конверзацији схватимо као хаотичне конгломерате уместо као моделе једнообразности, већа је вероватноћа да ћемо обратити пажњу на зоне преклапања и интеракције” (Reynolds, Omri, Morgan, 2015: 155). Овај модел културне хибридности може бити продуктивнији начин разматрања појаве новог глобалног романа него аргумент о културној хегемонији.

Међутим, не верујем да би се овај модел свидео критичарима „безбојног новог глобалног романа”. Њима би он вероватно исуввише лично на испољавање наивног либералног политичког сензибилитета – одлике на основу које, како наводи Паркс, читаоци оцењују књигу у недостатку „осећаја за естетику”: „Како је једном приметио Борхес, већина људи има толико мало осећаја за естетику да се у процени књига које чита ослања на друге критеријуме” – а у случају „безбојног новог глобалног романа”, ти „други критеријуми” свде се на јасне ознаке либералног политичког сензибилитета (Parks, 2010). Необична је то јукстапозиција: с једне стране, имамо „осећај за естетику”, канонску фигуру Борхеса и уски круг књижевних зналаца; с друге, политички либерализам и проповеднике глобализма, што се перципира као оличење лошег укуса.

Пажљивији поглед на ову јукстапозицију открива највећу слабост аргумента о културној хегемонији који се користи против глобалног романа, наиме да се он ослања на конфузију у погледу значења „локалних”, за разлику од „глобалних” квалитета књижевног дела. Након што се та конфузија уклони, показује се да аргумент о културној хегемонији почива на контроверзним претпоставкама о књижевном стилу и вредности. Испод материјалистичке површине овог аргумента крије се једна сасвим другачија традиција: традиција евроцентричног елитизма. Да би се схватило до које мере критике новог глобалног романа имају елитистички призив,

⁸ Видети: Parks, 2010; Hensher, 2013.

неопходно је пажљивије размотрити наводну супротност „глобалном”, коју сам досад углавном игнорисала: „локално”.

На шта се односи овај неухватљиви термин? Два интуитивна начина да се он дефинише јесу, прво, локална боја или атмосфера иностраног текста и, друго, национална традиција из које текст потиче. Чини се, међутим, да се ниједно од ова два схватања не поклапа са значењем „локалног” у аргументу о културној хегемонији. Локална атмосфера односи се на површински слој културних детаља, попут асоцијације на Јапан с кимонима, сушијем, сакеом и трешњевим дрвећем. Заправо, више критичара нове глобалне књижевности тврди да присуство локалне атмосфере служи само томе да замаскира одсуство било каквог смисленог локалног контекста: они то виде као живописну илустрацију начина на који „глобализаторска Америка колонизује различите културе, представљајући их малим дозама локалне атмосфере” (Culler, 2006: 94). У аргументу о културној хегемонији, „локално” не може значити ни „национално”. Заговорници тог аргумента обично не критикују шире поље компаративне културне критике које се заснива на свести да постоје илуминативнији начини говора о књижевности него што је то контекст националних историја и култура. Заправо, категорија „националног” у једнакој мери је производ културне хегемоније као и „глобално”. Ово отуда што је у процесу колонизације успостављање чврсто зацртаног културног идентитета имало кључну улогу за колонизаторске нације, будући да је служило за разликовање њих самих од колонизованог Другог. Исто тако, колонијалне силе су многе колонизоване територије вештачки распоредиле у засебне нације. Штавише, изучавање и наративно обликовање националних књижевних историја стекло је углед као академска дисциплина у деветнаестом веку и развијало се паралелно с колонијалним освајањима. У светлу ове предисторије, аргумент о културној хегемонији био би контрапродуктиван уколико би категорију „локалног” идентификовао с концептом „националног” стога што је стварање потоњег и само у великој мери било хегемонистички пројекат.

Највероватнији кандидат за значење „локалног” у аргументу о културној хегемонији био би концепт непреводивости, како га развија Емили Аптер (Apter, 2013). Нагласак на лингвистичкој и културној непреводивости за Аптер је начин одупирања „тенденцијама светске књижевности да рефлексно усваја културну еквиваленцију и међузамењивост, или да слави национално и етнички брендиране 'разлике' које се циљано промовишу као комерцијализовани 'идентитети'” (2013: 2). Аргумент овде гласи да „локално” означава културну специфичност која је јединствена за дату заједницу и за аутсајдера никад није у потпуности разумљива.⁹ За Аптер, локус ове културне специфичности јесте језик. Ово је кључно: ако „локално” обитава у језику, онда је за ауторе новог глобалног романа једини начин да превазиђу проблем непреводивости то да пишу брижљиво осмишљеном формом језика

⁹ Сличну тврдњу износи Дорис Сомер у књизи *Proceed With Caution*, где показује да су поједине књиге мањинских аутора утемељене на недоступности спољним групама. Али бар неки од примера Дорис Сомер – Жулио Кортасар, Марио Варгас Љоса, Тони Морисон – у преводу су успешни и читани широм света, што показује да културна специфичност не мора увек бити препрека за глобалну циркулацију. Анализе ове ауторке заправо показују како она може постати књижевна стратегија у ангажовању читаоца.

koja je u najvećoj mogućoj mери неутрална и вештачки искорењена из свог природног културног гла. Ребека Валковиц недавно је разматрала овај аргумент у контексту преводилачких студија. Валковиц примећује како дела која су „тешка за превођење добијају похвале због тога што се баве једним специфичним националним језиком и одбијају да се укључе, или бар да се лагодно укључе, у машинерију мултинационалног издаваштва”, док дела која су лака за превођење „трпе критике због тога што се предају тој машинерији, жртвујући естетску иновацију зарад комерцијалног успеха, занемарујући особеност локалног зарад међузамењивости глобалног”; али, како даље истиче, „овај одмак од превођења у извесном смислу је и повратак. Идеја да значајни књижевни текстови поседују самосвојан језик те да су намењени специфичној групи компетентних читалаца заправо је владајућа интелектуална парадигма бар у протеклих сто година” (Walkowitz, 2015: 31–32). Ово је суштина ствари: чим се аргумент о културној хегемонији дотакне питања језика, он постаје аргумент о књижевном стилу; а чим се дебата пренесе на питање књижевног стила, она залази у територију естетског вредновања – и тако на крају стижемо до неумесне јукстапозиције једне уске елите поклоника Борхеса, који читају због естетског уживања, са глобалним масама које читају Муракамија због фантома либералне политике.

Ако се „локално” схвати као стилска софистикација, његова супротност – „глобално” – мора значити недостатак стилског рафинмана. Ово и јесте закључак до којег долази већина гласних критичара „безбојног новог глобалног романа”. У чланку насловљеном “Literature Without Style” из 2013, Тим Паркс даље разрађује аргумент о новом глобалном роману, тврдећи да је „стил утемељен на стриктном односу према специфичном кругу читалаца, а што се више тај круг читалаца разређује или проширује, поготову ако укључује читаоце на страним језицима, то је теже да текст иоле згуснутог стила постане успешан”. Према Парксу, ова тешкоћа објашњава стилску једноставност новог глобалног романа писаног за извоз. Али аутор се не зауставља на томе. Он одмах прелази на јукстапозицију ове ситуације са улогом коју је стилска софистицираност играла у прошлости: „Књижевно дело стицало би репутацију у матичној култури, најпре међу критичарима бар у начелу квалификованим да о њему суде, потом и међу широм публиком; тек касније, понекад и годинама касније, евентуално би га превео неки од космополитских литерата који би пожелео да оно постане познато и у некој другој земљи” (Parks, 2013). Овај модел циркулисања књижевности неоспорно је елитистички. Задатак увођења одређеног текста у канон дела вредних циркулисања поверава се академској елити – „критичарима квалификованим да о њему суде” и „космполитским литератама” који су вољни да га преведу. Оно што Паркса нервира заправо је чињеница да „безбојни нови глобални роман” не пролази кроз овај процес легитимизације од стране самопроглашене елите. „Стил” у његовој „књижевности без стила” није неутралан термин за било какву употребу језика већ врло специфичан тип књижевног израза повезан са евроцентричним каноним.

Ребека Валковиц се у својој књизи не бави детаљно Харукијем Муракамијем; међутим, недавни есеј Стивена Снајдера представља Муракамијеве текстове – не користећи сам термин – као „рођене преведене” у вишеструком значењу које овом

изразу даје Валковиц (Snyder, 2017). Но, за разлику од Валковиц, Снајдер – који је професор јапанског и преводилац с јапанског на енглески – показује дубоку скептичност у погледу естетске вредности овог феномена и много је склонији да га, по угледу на Паркса, прогласи „безбојним новим глобалним романом”. Снајдер Муракамија ставља у јукстапозицију са Минае Мизумуром, такође јапанском савременом ауторком, која наводно оличава драгоцену укореењеност у локалне књижевне традиције којих се Мураками одриче. Снајдерове категорије, међутим, такође осцилују између политичког и привидно објективног – „глобалног” и „локалног” – те естетског и отворено евалуативног – „популарног” и „елитистичког”. Да би разумео Мизумурин први роман, њен одговор на незавршени магнум опус најчувенијег јапанског модернистичког писца Нацумеа Сосекија, читалац мора толико присно познавати историју јапанске књижевности да је роман практично приступачан само „шачици стручњака” изван Јапана, пише Снајдер. Али ако замислимо сличан подухват неког англофоног писца – одговор на *Уликса*, рецимо – неће само инострани читаоци бити неквалификовани да о њему суде већ и сваки говорник енглеског који није до танчина изучио ирски модернизам. Другим речима, чини се да оно што Снајдер цени код Мизумуре нема толико везе с непреводивошћу њеног дела колико с њеним свесним реafirмисањем висококултурног канона.

Чак и ако Снајдеров аргумент о непреводивости узмемо здраво за готово, ипак се испоставља да он врви од парадокса. Снајдер наводи Кафку – аутора на којег Мураками често алудира – као узор „резистентности на превођење” коју практикује Мизумура. Ово је погрешно усмерено: Кафка је био трилингвални аутор који се показао као необично успешан у преводу. Ако Снајдер замера Муракамију то што стил својих текстова свесно обликује тако да они буду лакши за превођење, морао би такође приметити и да поједине одлике Кафкиних текстова поседују исти квалитет: готово потпуно одсуство географских и временских маркера, општепознати „кафкијански” квалитет који се можда често погрешно тумачи али се несумњиво показао као веома привлачан за читаоце широм света, и тако даље. Парксови примери књижевности која је наводно „непреводива” у ери „безбојног новог глобалног романа” једнако су збуњујући: Џејн Остин је још једна ауторка која је одувек била феноменално успешна у преводу, Шекспира да и не помињемо.

Ако престанемо да инсистирамо на прећутној употреби острашћених евалуативних термина у описивању Муракамијевог начина писања, његову лингвистичку стратегију могли бисмо посматрати као структурно ограничено имагинативно писање, слично роману Жоржа Перека *La Disparition* (1969), писаном без употребе речи које садрже слово „е” (наводно „непреводив” роман који је ингениозно преведен на више језика). Уколико Мураками заиста пише на начин који превођење чини непроблематичним, онда је то зацело изузетно лингвистичко достигнуће. Свако ко се икада окушао у превођењу неког књижевног текста знаће да готово свака реченица врви од изазова, будући да не постоје два језика у којима се вокабулар, граматика и семантичка поља тачно преклапају. На чисто техничком нивоу, писање обимних романа који се веома лако преведе није мање достигнуће од писања на један културно специфичан начин који је тешко пренети аутсајдеру.

Снајдеров конкретан пример Мизумурине непреводивости – наслов једне од њених књига садржи полисемичан придев који би се на енглески могао превести као „истински”, „прави” или „ортодоксан” – није најсрећније одабран. Речи које немају тачне еквиваленте у другом језику јављају се у сваком књижевном и некњижевном тексту, напросто због природе лингвистичких система. Снајдер је могао поменути да алузија на Џорџ Орвела у наслову Муракамијевог највећег хита *1Q84*, почива на игри речи у јапанском: реч за „девет” на јапанском се изговара „кју”, исто као и слово „q”. Слично томе, турске речи у наслову највећег књижевног успеха Орхана Памука – „кар” (снег) – повезују име протагонисте романа „Ка” с местом радње, градом по имену „Карс”. Јасно је, дакле, да присуство непреводиве игре речи није оно што одређује књижевни квалитет неке књиге у очима књижевних критичара попут Снајдера или Паркса. Пре је то „непреводивост” синонимна са неприступачношћу за необученог читаоца, чак и кад је тај читалац изворни говорник датог језика. Према томе, Киршово питање да ли може „постојати глобални роман који се истовремено одликује богатом текстуром и широком читљивошћу, или (увек постоји) компромис између ових вредности” (Kirsch, 2017) имало би смисла и ако бисмо прецртали реч „глобални”. Тада би се ово питање могло поставити у разматрању сваке националне или лингвистичке традиције: може ли постојати роман који се истовремено одликује „богатом текстуром” – писан стилем који се опире лаком разумевању и алудира на културно наслеђе непознато читаоцима без одређеног стручног образовања – и „широком читљивошћу”, која је у директној супротности с првопоменутиим условом?

Они који критикују нови глобални роман износе један чудан апел: добре књиге морају захтевати приличан напор и ретке читалачке вештине које по дефиницији никад не могу постати широко распрострањене, док је глобални роман – опет по дефиницији – књига која је широко читана. Текућа дебата о доброј „локалној” књижевности и лошој „глобалној” књижевности стога се може посматрати као нова инкарнација старе дебате о доброј „елитној” књижевности и лошој „популарној” књижевности. Повезивање незападне књижевности с „тривијалном” књижевношћу већ је толико дуго присутно у критици да чак лежи и у основи чувеног покушаја Фредрика Џејмсона да валидира књижевне студије незападних текстова. Џејмсон, истакнути САД-амерички марксистички критичар, свој утицајан чланак “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” започиње поређењем незападне књижевности (коју назива „књижевност Трећег света”) с другим неканонским књижевним формама, попут детективског романа. Затим денунцира „стратегију покушаја доказивања да су ти [неканонски] текстови једнако ‘велики’ као и они из самог канона” те констатује да „роман Трећег света неће понудити задовољства каква пружају Пруст или Џојс” (Jameson, 1986: 65). Фокус Џејмсоновог чланка сугерише да се незападна књижевност увек мора читати у кључу политичке алегирије, што је само по себи проблематична тврдња.¹⁰ У контексту мог разматрања „безбојног новог глобалног романа”, посебно је упечатљива веза коју Џејмсон смешта на маргину свог главног аргумената. Реч је о његовом бркању незападне с популарном

¹⁰ За критику Џејмсонове тврдње видети: Ahmad, 1987: 3–25.

књижевношћу, од којих ниједна не може „понудити задовољства каква пружају Пруст или Џојс”. Избор ове две иконе европског модернизма, као и тврдња да постоји категоријска разлика између искуства читања њихових дела и искуства читања неког детективског романа или незападног наратива, претпоставља да има нечега инхерентно несофистицираног у западној књижевности. Ова претпоставка антиципира аргумент о недостатку стилског рафинмана у „безбојном новом глобалном роману” који западни аутори пишу као бледу имитацију европских књижевних традиција познатих западном читаоцу.

У критикама новог глобалног романа, убедљиву већину дела описаних епитетом „глобални”, у погрдном смислу, написали су западни аутори. Западни аутори из средње класе са широким западним искуством критикују се, дакле, због стварања „глобалне” књижевности, док се за писање сличне врсте књижевности на Западу – Дејвид Мичел био би добар пример – претпоставља да је реч о потпуно другачијем феномену. Ово је иронично: веома дуго је превасходно западна књижевност имала глобалну циркулацију, али нико није журио да је омаловажи као књижевност прилагођену иностраном укусу. Једина два аутора које Тим Паркс помиње у контексту питања како се књижевност мења кад се пише за инострану употребу јесу Казуо Ишигуро, рођен у Јапану, и Британац индијског порекла Салман Ружди (Parks, 2010). Остали аутори који пишу на енглеском, а често их представљају као писце новог глобалног романа, практично никад нису бели Британци нити Американци из САД: Чимаманда Нгози Адичи је Нигеријка, Џумпа Лахири бенгалска Американка, Еленор Катон је са Новог Зеланда.

У готово сабласној репетицији Џејмсоновог геста из чланка “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, Адам Кирш 2017. пише: „Зацело је тачно да је фикција која има највише успеха широм света, у смислу пуких бројева, више индустријски производ него уметничко дело: узмимо трилере Стига Лашона” – и наставља тврдњом да се ситуација разликује кад посматрамо „озбиљну књижевну прозу са интернационалним дометом и публиком” (Kirsch, 2017a); његови примери за ово потоње укључују Муракамија и Памука. У покушају да уздигне критички статус Муракамија и Памука, Кирш строго пази да повуче дистинкцију између њих и онога што је по њему тривијална књижевност: „културна индустрија” за разлику од „уметничких дела”, књижевна фикција која није „озбиљна” и, конкретно – баш као и у Џејмсоновом чланку писаном три деценије раније – није детективски роман. На површини, дакле, Кирш се супротставља Парксу, али заправо прећутно дели његову претпоставку да постоји јасна дистинкција између „високе” и „ниске” књижевности. Једино у чему се њих двојица не слажу јесте позиција те границе, што показује да наводна граница ни издалека није јасна.

Много тога се данас пише о глобалним романима, али оно што тим разматрањима често недостаје јесте осећај за контекст и историју, свест о томе да иако поједине координате ових дебата несумњиво зависе од нашег конкретног тренутка у историји, једнако постоје и константе. У покушају да све ово сагледам у институционалном и историјском контексту, сада ћу размотрити два узајамно повезана питања која наводно покрећу расправе о „безбојном новом глобалном роману”. Прво гласи: шта је светска књижевност? А друго: шта је добра књижевност?

Добра полазна тачка за разрешавање ових критичких недоумица јесте веза коју су поједини критичари уочили између популарности савремене књижевности која се производи и конзумира широм света – „безбојног новог глобалног романа” – и успона нове теоријске оријентације у књижевним студијама, светске књижевности, током протекле две деценије.¹¹ Ови критичари ефективно тврде да врста књижевности коју промовише светска књижевност, с њеним нагласком на глобалној циркулацији индивидуалних текстова и генеричких форми, те расној диверсификацији канона, није ништа друго до „безбојни нови глобални роман”. Постоје сугестије да практичари светске књижевности неминовно завршавају као промотери академског изучавања ових текстова, истискујући досад канонска ремек-дела европске књижевности из истраживачких програма и универзитетских курикулула. Речено није јак аргумент с обзиром на то да се истраживања у оквиру студија светске књижевности заправо чешће баве књижевном прошлостју него садашњостју, а честа је пракса у подучавању светске књижевности да се анализира неко канонско дело и његов постхумни живот наспрам мање познатих текстова.¹² Ово, наравно, отвара простор за још једну критичку струју против студија светске књижевности, коју ћу овде укратко размотрити будући да се и она дотиче проблема који брину критичаре новог глобалног романа.

Циљ светске књижевности јесте да коригује предрасуде у одабиру текстова који се сматрају вредним изучавања. Компаративна књижевност је по традицији фокусирана на релативно стабилан корпус одобрених ремек-дела старогрчке, римске, британске, француске и немачке књижевности. Постколонијална критика проширила је овај корпус додавањем књижевности писаних на колонијалним језицима, махом енглеском и француском, у бившим колонијама попут Индије и различитих афричких земаља. Текстови одабрани за изучавање сведоче о искуству колонизације и њених последица као силе која утиче на њихову тематику и стилски облик. Светска књижевност позива на даљу диверсификацију поља књижевних студија утолико што тежи да превазиђе ове традиционалне компаративне конфигурације и створи интелектуални простор у којем би се изучавале све врсте књижевних производа из читавог света.

Ова несумњиво утопијска визија суочава се с више различитих препрека.¹³ Као прво, да би се осмислила категорија тако широког опсега као што је светска књижевност, неопходно је заузимати повлашћен положај који омогућава ширину погледа те посматрачу даје ауторитет. Овакве тврдње, наравно, важе за сваку широку теоријску категорију, али имајући у виду да је циљ светске књижевности да се супротстави предрасудама које су највећи део светске књижевности учиниле

¹¹ За основне текстове из студија савремене светске књижевности, која се дефинише у односу на две старије теоријске формације, или чак као њихова супротност – компаративну књижевност и постколонијалну критику – и шири увид у порекло овог концепта, обично повезиваног с Гетеовом *Weltliteratur*, видети: Moretti, 2000; Cooppan, 2001: 15–43; Moretti, 2003: 73–81; Damrosch, 2003; D’Haen, Domínguez & Thomsen, 2013; Damrosch, 2014; D’Haen, Damrosch & Kadir, 2014.

¹² Видети: Moretti, 2000; Cooppan, 2001; Damrosch, 2003.

¹³ За различите критике и корекције главне струје у студијама светске књижевности, видети: Spivak, 2003; Shih, 2004: 16–30; Post, 2011; Apter, 2013; Park, 2015: 183–196; Park, 2015a: 426–438.

готово невидљивим, чињеница да су саму ову теорију формулисали амерички научници на америчким универзитетима постаје дубоко проблематична. Штавише, теорија о светској књижевности може се посматрати као суштински америчка категорија, „конструисана из перспективе једне хегемонистичке силе, а она представнике прима под условима који јој омогућавају да слаже коцкице по сопственом нахођењу” (Culler, 2006: 94). Наведено отвара простор за потенцијалне предрасуде у селекцији и интерпретацији књижевних дела, које су посебно проблематичне с обзиром на универзалистичке идеале иза светске књижевности.

Друго, светска књижевност претпоставља да су, на одређеном нивоу, сви књижевни текстови створени једнаки те да се могу груписати у исту концептуалну категорију. Овај идеалистички постулат, међутим, има тенденцију да прикрива како заправо функционише свет књижевности. Само незнатан део онога што се пише широм света бива преведен и излази на глобално књижевно тржиште, а чак и кад се нешто преведе, обично је то само на шачицу језика. Глобална циркулација текстова у великој мери зависи од услова који немају никакве везе с њиховим естетским квалитетима већ, напротив, проистичу из политичке и економске моћи.

Истакнуто питање повезано је с чињеницом да програм студија светске књижевности допушта да се опасно лако заташкају чињенице лингвистичког и културног превођења. Већ и сама идеја да имамо слободан приступ текстовима из читавог света, згодно пробраним, преведеним и антологизованим у једном обимном тому, прикрива стварну сложеност ове тематике: овладавање страним језицима, изучавање културног контекста из којег израста одређени текст, компликован историјат његове трансмисије и потоњег живота. Коначно, пројекат светске књижевности понекад делује неугодно есенцијалистички. Ако антологија светске књижевности садржи само један текст из одређене културе, веома је тешко отети се утиску да би тај текст на неки начин требало да репрезентује дату културу. Тиме што књижевност из целог света чини приступачнијом и сварљивијом, светска књижевност могла би парадоксално да је лиши разноликости и сложености које у начелу промовише. Такође, можда још парадоксалније, организовање антологија по нацијама само ојачава парадигму „нација-и-нарација” коју сваки компаратистички подухват заправо тежи да доведе у питање. Начин на који је организована већина антологија светске књижевности ствара утисак да су националне традиције засебни ентитети а не систем међусобно комуницирајућих судова.

Кључно је питање да ли се ове препреке у принципу могу превазићи. Заговорници светске књижевности – Дејвид Дамрош, Франко Морети, Ребека Валковиц и други – верују да је дисциплина светске књижевности одржива, све и ако захтева неколико ограда. Чини се да је полазна тачка у сваком критичком раду о светској књижевности реченица упозорења слична следећој, узетој с прве странице предговора за недавно објављену антологију теорије светске књижевности коју је приредио Дејвид Дамрош: „Узбудљив и узнемирујући у исти мах, избор и варијетет књижевности које су постале видљиве намеће озбиљна питања размере, превођења и разумевања, као и истрајне неравнотеже у економској и културној моћи” (Damrosch, 2014: 1). Противници студија светске књижевности – међу којима се истичу Гајатри Спивак и Емили Аптер – тврде да светска књижевност није одржива из

теоријских разлога, упркос њеној пажљивој формулацији и неким случајевима успешне примене.

Чак и ако се сложимо с овим критичким погледом на светску књижевност, тешко је узети озбиљно позиве те дисциплине на диверсификацију корпуса који традиционално истражују књижевни стручњаци. Али с обзиром на велики обим глобалне текстуалне продукције током читаве историје, број језика на којима су ти текстови писани и још увек се пишу, и значајне разлике у схватању онога што се подразумева под књижевношћу у различитим културама и различитим периодима, немогуће је да једна особа поседује макар и површно знање о светској књижевности. Како у институционалној, тако и у научној пракси, ово значи да се упорно враћамо на уски круг националних корпуса и пратећу лингвистичку експертизу. Узета за специфичан модус истраживања, светска књижевност може се посматрати као збир или синтеза ових засебних целина, рецимо у форми даљинског читања Франка Моретија, који трасира глобални развој књижевних форми (Moretti, 2000). Моретијев приступ, међутим, не нуди начин дубинског текстуалног бављења светском књижевношћу мимо наших уских поља експертизе, што је за већину научника највреднији део њиховог рада. Други предложени приступ који покушава да мапира област светске књижевности, а да истовремено изађе из оквира установљеног канона европских ремек-дела, јесте нагласак који Дејвид Дамрош ставља на циркулацију књижевности изван њене географске и хронолошке тачке порекла (Damrosch, 2003). Ни овај приступ, ипак, не доводи у питање лингвистичка, национална и културна ограничења традиционалних књижевних студија: он и даље захтева дубоко познавање дате књижевне традиције. Такво познавање је, наравно, само по себи вредно, али проблем је у томе што целокупни образовни систем претходно ради на привилеговању традиционално престижних области књижевног истраживања, попут европске и античких књижевности.

Проблем ширине захвата стога је и даље присутан у свакој теоријској формулацији светске књижевности, док позив на диверсификацију остаје недостигнути идеал. Текуће дебате о „безбојном новом глобалном роману” одговарају на исти онај теоријски изазов који лежи у бити светске књижевности: како савладати непојаман обим и разноликост светске књижевности и како проценити који су делови вредни читања више од других? У првом делу овог рада изнела сам претпоставку да се аргумент о културној хегемонији коришћен против глобалне књижевности ослања на стару дистинкцију између „добре” и „лоше” књижевности. Атрибуција књижевне вредности, међутим, нераскидиво је повезана с политичким и друштвеним процесима, па је самим тим подложна различитим искривљујућим предрасудама. Ово баца сумњу на безрезервно усвајање вредносних судова на којима почива аргумент о културној хегемонији. Инструктивно би било применити историјску перспективу на савремене критике „безбојног новог глобалног романа” увидом у једну студију случаја која илуструје не само општи феномен да су естетски вредносни судови подложни предрасудама, већ и специфичне предрасуде у основама новије критике глобалног романа.

Према критичком расуђивању дугом осамнаест векова, добар пример лоше књижевности представљају Апулејеве *Метаморфозе*. Реч је о једином у целисти

сачуваном римском роману, познатом и под насловом *Asinus aureus* (*Злаћни мајарац*), јер приповеда о младићу који се у жељи да изучи магију грешком претвара у маргарца. Књига се ниско котираола све до пре отприлике пола века: њен „екстравагантан и декадентан стил, [...] фриволна и тривијална садржина, као и [...] лоша књижевна и наративна техника” наилазили су на жестоко неодобравање (Harrison, 2002: 159). Ко је био Апулеј, аутор овог грозног петпарачког романа? Нумидијски Бербер из Мадаура, града у данашњем Алжиру; за његовог живота, међутим, у другом веку н. е., Мадаур је припадао Римском царству. С једне стране, дакле, Апулеј је био римски аутор који је писао на латинском и пропутовао многе делове царства, укључујући Атину, Рим, Александрију и Малу Азију. С друге стране, дуго је третиран као маргиналан писац: Африканац чији је латински био далеко од Цицероновог, који је своје најчувеније дело написао у непопуларној форми фикцијске прозе, аутор опсцене и ексцентричне књижевности.

Крајем шездесетих, перцепција Апулеја почела је да се мења. Поступно, његов стил је признат као врхунски пример лингвистичке креативности; дубља анализа његове тематике разоткрила је Апулејево оштро око за нијансе културне хибридности, док је његов разигран приступ књижевним конвенцијама реинтерпретиран као инвентиван одговор на ригидност класичне римске прозе. Ова реевалуација Апулејевог дела постала је могућа кад су класичари почели да посвећују више пажње грчким и римским ауторима који су дуго сматрани маргиналним, а тај се помак „подударио са ширим преиспитивањем књижевног канона у 'културним ратовима' из осамдесетих и раних деведесетих” (2002: 160). Историјат рецепције *Злаћног мајарца* обилује примерима који показују да атрибуција књижевне вредности није ни безвремена и универзална ни објективна и неутрална. Књижевни укуси се мењају и варирају, а прожимају их моћ и политика. Понекад се порицање књижевне вредности јавља у форми отворене предрасуде, на пример, кад се афричко порекло писца наводи као разлог незграпности његове прозе – као што је то био случај и с Апулејем (2002: 150–153). У већини случајева, међутим, оно се јавља у подмуклим формама, рецимо кад одређени скуп естетских конвенција постане толико дубоко повезан с културном моћи политичког центра да напослетку бива прихваћен као инхерентно софистициранији од културне продукције периферије. Цицерон је уживао дубоко поштовање и као идеалан државник и као ауторитет у писању прозе; Апулејева проза није се држала Цицеронових норми; стога је владало мишљење да његова књижевност мора бити лошег квалитета (2002: 147).

Већ је опште место да се судови о естетској вредности сматрају подложним различитим предрасудама и искривљењима,¹⁴ а чини се да се клатно научног консензуса удаљило од инсистирања Харолда Блума на томе да је „естетика [...] индивидуално а не друштвено питање” (Bloom, 1995: 16) и прешло на страну сагласности да је заправо у питању мешавина једног и другог, те да фокусирање на наше индивидуално читалачко искуство тежи да прикрије до које мере политички и друштвени фактори утичу на атрибуцију књижевне вредности и, по аналогији, на формирање књижевног канона. Џ. М. Куци осликава управо ову тензију у тексту

¹⁴ Видети: Bourdieu, 1984; Smith, 1983: 1–35; Ohmann, 1983: 199–223; Guillory, 1993.

“What is a Classic?”, писаном као одговор на чувени есеј Т. С. Елиота истог наслова, кад разматра сопствену реакцију на Бахову музику коју је чуо као тинејџер у Јужној Африци: „Да ли је то искуство било оно што сам у њему касније видео – безинтересно и у извесном смислу безлично естетско искуство” – или сам „тада изабрао европску културу, и овладавање кодовима те културе, као пут који ће ме извести из моје класне позиције у белом јужноафричком друштву [...]” (Coetzee, 2001: 10–11; Eliot, 1979: 53–71).

Предрасуде у процесу формирања канона, процесу који повезује продукцију књижевности с продукцијом знања о књижевности, одавно су потврђене – али још увек су многе од њих очигледне у начину на који приступамо изучавању књижевности. Једна од најмоћнијих предрасуда те врсте, поред класе, рода и расе, јесте евроцентричност канона. Институције задужене за његово очување – универзитетски курикулуми према којима студирамо и подучавамо, антологије и серијске публикације (како књижевне, тако и критичке) које приређујемо, продајемо или из њих учимо – углавном се производе на Западу и дело су западних академских стручњака, критичара и издавача. Судајући по тренутној институционалној организацији књижевних студија, стара предрасуда по којој је западна књижевност суштински супериорна над књижевношћу остатка света, није се много променила од времена кад је Томас Бабингтон Маколи 1835. у службеној белешци о образовању у Индији неславно изјавио да „само једна полица добре европске библиотеке вреди колико целокупна изворна књижевност Индије и Арабије” (Macaulay, 2016). Ако су књиге које бирамо да читамо и изучавамо оне за које претпостављамо да су највредније, а игром случаја већина њих припада европској књижевности, онда мора бити да су наши избори засновани на имплицитним вредносним судовима који су и даље блиски Маколијевим речима, колико год да смо дубоко свесни проблематичних тачака у процесу атрибуције вредности.

Апулејев случај је историјски пример који нам може послужити да текуће расправе о новом глобалном роману поставимо у перспективу и релативизујемо естетске судове изнесене у овим расправама. Пример *Злајшної мајарца* у овом случају је посебно инструктиван из два разлога. Прво, реч је о незападном аутору којег читају западни читаоци и критичари; и друго, за Апулеја се дуго сматрало да тривијализује западне књижевне конвенције свога доба. Дејвид Дамрош иде тако далеко да рецепцију Апулеја повезује с раном критиком светске књижевности која је заправо антиципирала текуће дебате о „безбојном новом глобалном роману” (Damrosch, 2014: 5–6). Иако они који данас учествују у овој дебати можда тога и нису свесни, једно слично песимистичко схватање светске књижевности појавило се већ у деветнаестом веку, кад је и сам термин био релативно нов. Године 1886, Хачесон Маколи Познет – ирски адвокат и економиста живо заинтересован за књижевност, коју је предавао на Универзитету Окланд на Новом Зеланду – објавио је *Comparative Literature*, прву књигу под тим насловом написану на енглеском (Posnett, 1886). Ослањајући се на своје познавање античке грчке, римске, хебрејске, арапске, кинеске и индијске, као и савремене енглеске, француске, немачке и италијанске књижевности, Познет предлаже дарвинистички приступ историји књижевности, трагирајући развој од комонвелта до клана, од града до света, и коначно до националне

књижевности. Појаву „светске књижевности” он повезује са „одвајањем књижевности од дефинисаних друштвених група”, или са „универзализацијом књижевности”, а важан део њене карактеризације даје у напомени да она тежи да опонаша раније књижевне моделе (1886: 236). Познетов еволуционистички приказ наглашава да кад се цивилизације и царства шире, урушавају и коначно распадају, исто бива и с њиховим културним, књижевним и лингвистичким традицијама, па отуда и књижевност постаје рушевна и конфузна (1886: 237–238). Дамрош указује на то да би један од Познетових примера у овој категорији лако могао бити Апулеј (Damrosch, 2014: 5–6). Критичка рецепција текста који је широко прихваћен као један од првих романа у историји књижевности на тај начин антиципира текуће дебате о најновијем развоју овог жанра. Остаје нам да видимо да ли ће у критичкој рецепцији Харукија Муракамија и других аутора „безбојног новог глобалног романа” једног дана такође доћи до преокрета.

Како је само ово узбудљиво време за књижевног таксонома: очигледно, рођен је један нови жанр, и сада великом брзином осваја свет. Назвати га, наиме, „безбојним новим глобалним романом” значило би побркати две различите линије аргументације: политички поглед на културне последице глобализације („глобално”) и естетски суд о књижевним квалитетима дела („безбојно”). Аргумент против новог глобалног романа који се позива на културну хегемонију овај жанр третира као проблематичан јер је производ непожељног механизма којим културни центар успоставља доминацију над периферијама, те „локално” замењује „глобалним”. Ова критика, међутим, почива на изједначавању „локалног” са стилском софистикацијом и „глобалног” са недостатком стилског рафинмана: у критичком идиому који се примењује у расправама о новом глобалном роману, „глобално” и „безбојно” постају синонимни; или, другим речима, „глобално” постаје ново „тривијално”. Ово значи да аргумент о културној хегемонији примењен на нови глобални роман заправо маскира забринутост за књижевне вредности – nelaгоду према популарној књижевности – као и према диверсификацији канона – nelaгоду према незападној књижевној продукцији. Теоријску позадину моје аргументације чини програм светске књижевности, са својим позивом на диверсификацију корпуса у књижевним студијама и начином на који се он укршта са спорним питањима у вези са атрибуцијом књижевне вредности. Дебата о „безбојном новом глобалном роману” на тај начин обједињује два фундаментална теоријска проблема: одрживост универзалистичког приступа књижевности и поузданост вредносних судова с обзиром на њихову очигледну погрешивост.

ИЗВОРИ:

- Ahmad, A. (1987). "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'". *Social Text*, 17.
- Apter, E. (2013). *Against World Literature*. London: Verso.
- Bhabha, H. K. (ed.). (1990). *Nation and Narration*. New York: Routledge.
- Bloom, H. (1995). *The Western Canon*. London: Macmillan.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. (R. Nice, trans.). London: Routledge.
- Chow, R. (1993). *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Coetzee, J. M. (2001). "What is a Classic? A Lecture". *Stranger Shores: Essays 1986–1999*. London: Seeker & Warburg.

- Cooppan, V. (2001). "World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millennium". *Symploke*, 9.
- Culler, J. D. (2006). "Whither Comparative Literature". *Comparative Critical Studies*, 3.
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature?*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Damrosch, D. (ed.). (2014). *World Literature in Theory*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Deb, S. (2017). "The Rise of the Global Novelist". *New Republic* (<https://newrepublic.com/article/141676/rise-global-novelist-adam-kirsch-review>, 5. 8. 2017).
- D'Haen, T., Dominguez, C. & Thomsen, M. R. (ed.). (2013). *World Literature: A Reader*. New York: Routledge.
- D'Haen, T., Damrosch, D. & Kadir, D. (ed.). (2014). *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge.
- Guillory, J. (1993). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eliot, T. S. (1979). "What is a Classic?". *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Harrison, S. (2002). "Constructing Apuleius: The Emergence of a Literary Artist". *Ancient Narrative*, 2.
- Hensher, P. (2013). "Well, That's the End of the Booker Prize, Then". *The Guardian* (<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/sep/18/booker-prize-us-writers-end>, 20. 3. 2016).
- Jameson, F. (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, 15.
- Kirsch, A. (2016). *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*. New York: Columbia University Press.
- Kirsch, A. (2017). "Murakami vs. Bolaño: Competing Visions of the Global Novel". *Literary Hub* (<http://lithub.com/murakami-vs-bolano-competing-visions-of-the-global-novel>, 5. 8. 2017).
- Kirsch, A. (2017a). "In Defence of the Global Novel". *Financial Times* (<https://www.ft.com/content/553d6288-1958-He7-9c35-Odd2cb31823a>, 5. 8. 2017).
- Macaulay, T. B. (2016). "Minute on Indian Education" (http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00general/links/macaulay/txt_minute_education_1835.html, 15. 3. 2016).
- Mishra, P. (2013). "Beyond the Global Novel". *Financial Times* (<https://next.ft.com/content/6e00ad86-26a2-1le3-9dc0-00144feab7de>, 20. 3. 2016).
- Moretti, F. (2000). "Conjectures on World Literature". *New Left Review*, 1.
- Moretti, F. (2003). "More Conjectures". *New Left Review*, 20.
- Ohmann, R. (1983). "The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960–1975". *Critical Inquiry*, 10.
- Owen, S. (1990). "What is World Poetry?". *The New Republic*, 19. 11. 1990.
- Park, S. S. (2015). "The Adaptive Comparative". *Comparative Critical Studies*, 12.
- Park, S. S. (2015a). "An Unknown Masterpiece: On Pak Kyongni's Land and World Literature". *European Review*, 23.
- Parks, T. (2010). "The Dull New Global Novel". *The New York Review of Books* (<http://www.nybooks.com/daily/2010/02/09/the-dull-new-global-novel>, 20. 3. 2016).
- Parks, T. (2013). "Literature Without Style". *The New York Review of Books* (<http://www.nybooks.com/daily/2013/11/07/literature-without-style>, 20. 3. 2016).
- Posnett, H. M. (1886). *Comparative Literature*. London: Kegan Paul, Trench & Co.
- Post, C. W. (2011). *The Three Percent Problem*. Rochester, NY: Open Letter.
- Reynolds, M., Omri, M.-S. & Morgan, B. (2015). "Guest Editors' Introduction". *Comparative Critical Studies*, 12.
- Shaffer, E. S. (1980). "Editor's Note: The 'Scientific' Pretensions of Comparative Literature". *Comparative Criticism: A Yearbook*, 2.
- Shih, S. (2004). "Global Literature and the Technologies of Recognition". *PMLA*, 119.
- Smith, B. H. (1983). "Contingencies of Value". *Critical Inquiry*, 10.
- Snyder, S. (2017). "The Murakami Effect". *Literary Hub* (<http://lithub.com/the-murakami-effect>, 5. 8. 2017).
- Sommer, D. (1999). *Proceed with Caution, When Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Spivak, G. C. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Walkowitz, R. (2015). *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.

(С енїлескої ѳревела Аријана Божовић)