

SVETSKA KNJIŽEVNOST I KNJIŽEVNA VREDNOST: DA LI JE „GLOBALNO“ NOVO „TRIVIJALNO“?¹

Ovaj rad se bavi kritičkim debatama na temu savremenih romana s globalnim domom, posebno onih koje pišu nezapadni autori, a izuzetno su uspešni na zapadnom književnom tržištu, poput dela Harukija Murakamija i Orhana Pamuka. Pažljiva analiza vrednosnih merila koja se koriste u ovim debatama, oličenih u kovanici Tima Parksa „bezbojan novi globalni roman“, pokazuje da se u njima brkaju dve različite linije argumentacije. Ispostavlja se da su ove kritike, predstavljene kao materijalistički narativ o kulturnoj hegemoniji u globalizovanom svetu, motivisane mnogo starijom brigom za očuvanje književne elite. „Globalno“ i njegova suprotnost „lokalno“ već počinju da zvuče kao šifre za „visoku“ i „nisku“ kulturu, a posmatrana u tom svetlu, čitava kritička debata o novom globalnom romanu deluje kao pokušaj da se zaobiđe bavljenje većito neuhvatljivim pitanjem književne vrednosti.

Ključne reči: svetska književnost, književna vrednost, estetska vrednost, globalni roman, globalna književnost, formiranje kanona, prevodna književnost, Haruki Murakami, Tim Parks

Kako je samo ovo uzbudljivo vreme za književnog taksonoma: očigledno, rođen je jedan novi žanr, i sada velikom brzinom osvaja svet. Neprikosnoveni majstor ovog žanra navodno je Haruki Murakami, a među nekoliko konkurentskih naziva za sam žanr, jedan je posebno dirljiv: „bezbojan novi globalni roman“ (Parks, 2010). Tekstovi koji pripadaju tom novom žanru imaju dve karakteristične osobine. Pišu ih nezapadni autori, a veoma su uspešni na zapadnom književnom tržištu. Ovo je otuda, kako teče priča, što su te knjige „izrazito prevodive“: one „zanemaruju osobenosti lokalnog zarad međuzamenjivosti globalnog“ (Walkowitz, 2015: 31).² Drugim rečima, autori „bezbojnog novog globalnog romana“ odabiru da pišu neutralnim stilom koji se lakše prenosi u prevodu radije nego da na kreativan način koriste resurse vlastitih jezika. Isto tako, ovi autori izbegavaju reference na specifičnosti vlastitih kultura i lokalnih književnih tradicija, a umesto toga koriste motive i narativne strategije prepoznatljive zapadnom čitaocu. Centralni argument u kritičkoj debati o ovom novom fenomenu glasi da se takva književnost piše

¹ Autorska napomena: Ranija verzija ovog rada osvojila je *American Comparative Literature Association's Presidential Master's Prize*, kao najbolja master teza u 2017. Želela bih da se zahvalim Atou Kizonu, Katrin Kol i Adrijani Džejkobs na dragocenim komentarima i velikodušnoj podršci u različitim fazama ovog projekta. Takođe, dugujem zahvalnost programu *Ertegun Graduate Scholarship Programme for the Humanities*, koji je podržao moje istraživanje tokom pisanja ovog rada.

² Valkovic ovde sažima stavove Emili Apter, Tima Parksa i drugih kritičara.

za izvoz, pa samim tim učestvuje u procesima kapitalističke kulturne hegemonije. U globalizovanom svetu, Zapad – prevashodno SAD – vrši snažan uticaj na nezapadne kulture, a istovremeno je i nadmoćan konkurent na lokalnim tržištima. Sledstveno tome, ekonomski je održivije da nezapadni autor gradi uspešnu karijeru na Zapadu nego u sopstvenoj zemlji. U tom cilju, autor mora nastojati da zadovolji zapadni ukus, a pošto je njegova vlastita kultura uveliko izložena uticaju agresivne ekspanzije SAD-američke kulture, on već zna kako se to radi. Preovlađujuća kritika „bezbojnog novog globalnog romana” zvuči kao klasičan materijalistički argument.

Pokušaću da ovaj master narativ dovedem u pitanje. Pažljiva analiza vrednosnih merila koja se koriste u debati o savremenim globalnim romanima baca novo svetlo na njene dublje motivacije. Dva kritička termina koja igraju ključnu ulogu u ovom kontekstu jesu „globalno” i njegova navodna suprotnost „lokalno”: nova globalno orijentisana književnost nasuprot lokalnim književnim tradicijama. Način na koji se ova dva termina koriste u raspravama o savremenoj književnosti koju pišu nezapadni autori, ali je komercijalno uspešna na Zapadu, sugeriše da ono što zapravo mnogim kritičarima smeta kod ovakvih knjiga nije toliko njihov pristup politički napetoj situaciji u kojoj su lokalne tradicije suprotstavljene globalnoj dopadljivosti, koliko njihova percipirana niska estetska vrednost. Kad bolje pogledamo, otkriva se prizvuk elitizma u prividno materijalističkom argumentu: „lokalno” i „globalno” počinju da zvuče kao šifre za „visoku” i „nisku” kulturu, a posmatrana u tom svetlu, čitava kritička debata o novom globalnom romanu deluje kao pokušaj da se zaobiđe direktno bavljenje večno neuhvatljivim pitanjem književne vrednosti.

Izraz „bezbojan novi globalni roman” skovao je 2010. Tim Parks, engleski pisac i književni kritičar u časopisu *The New York Review of Books*, a u međuvremenu su ga usvojili – ili osporili – i još mnogi drugi. Dva autora najčešće svrstavana u ovu kategoriju jesu Haruki Murakami i Orhan Pamuk. Njihovi pandani postoje i u drugim granama umetnosti: pesnik Bei Dao, sineasta Park Čan-vuk, i tako dalje.³ Otkako sam u januaru 2016. napisala prvu verziju ovog rada, primećujem da još dva imena često iskrsavaju u sličnom kontekstu – Elena Ferante i Han Kang. To što je Elena Ferante uključena u ovu listu pokazuje da je kategorija nezapadne književnosti fleksibilna. Nedavno objavljena kratka knjiga Adama Kirša, *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*, razmatra Murakamija, Pamuka i Ferante naporedo s Mohsinom Hamidom, Robertom Bolanjom, Čimamandom Adiči, Margaret Atvud i Mišelom Uelbekom.⁴ U esejičkom prikazu Kiršove knjige, Sidarta Deb se pita da li je „globalno” postalo zbirni termin kojim se „u krajnjoj liniji definiše sve što nije SAD” – i Velika Britanija, dodala bih (Deb, 2017). Činjenica da se i anglofoni pisci uvrštavaju u ovakve kompilacije posebno je indikativna budući da se direktno tiče argumenta o navodnoj lakoj prevodivosti globalnih romana; kasnije ću se vratiti na ovo pitanje.

Ali pogledajmo najpre knjige Murakamija, Pamuka, Ferante, Kang i ostalih autora koji navodno pripadaju istoj književnoj kategoriji, a opisuju se, prema katalogu sistemati-

³ Slučaj Beija Daoa izazvao je živu naučnu raspravu devedesetih godina. Videti: Owen, 1990; Chow, 1993: 1–5; Damrosch, 2003: 18–24.

⁴ Videti: Kirsch, 2016.

skih pogrdi koji su priredili Dejvid Damroš i Džonatan Kaler, kao „nova globalno usmerena dela koja je isuviše lako prevesti” (Damrosch, 2003: 18), „dela stvorena prvenstveno za inostranu upotrebu” (2003: 18), aerodromski romani ili *romans de gare*, to jest džepna izdanja za masovno tržište koja se prodaju putnicima na aerodromu ili u trafikama na železničkim stanicama (2003: 17), „globalno brbljanje”,⁵ svedočanstvo o „diznifikaciji” (Culler, 2006: 94) ili „mekdonaldizaciji zemaljske kugle” (Damrosch, 2003: 25), „tržišni realizam”,⁶ te „savremena svetska književnost [koja] nije vredna napora koji ne zahteva” (2003: 19). Ono što je zajedničko ovim nazivima i opisima jeste naglasak na saučesništvu tih knjiga u kapitalističkim modalitetima proizvodnje i potrošnje u globalizovanom svetu. S ovog stanovišta, novi globalni roman je neveselo svedočanstvo o pogubnoj moći SAD-američke kulturne hegemonije. Ispod tankog sloja površinske raznolikosti – nacionalnost autora ovih knjiga kreće se u rasponu od japanske do turske – novi globalni roman zapravo služi učvršćivanju postojećih nejednakosti u oblasti kulture. Drugim rečima, popularnost ovih tekstova svedoči o „instrumentalizaciji svetskih književnosti kao objekata neokolonijalne uzurpacije i imperijalističke supsumcije”,⁷ a ne o diversifikaciji zapadnog književnog ukusa. U svojoj srži, argument o kulturnoj hegemoniji deluje kao moralni argument: on osuđuje globalizaciju na moralnim osnovama i globalni roman odbacuje kao njen proizvod.

Sledstveno tome, generičke odlike novog globalnog romana – odsustvo kulturnih osobenosti i izbegavanje nezapadnih umetničkih tehnika, čije mesto preuzimaju tropi i književni postupci prepoznatljivi zapadnom čitaocu – objašnjavaju se „poznatim scenarijem o asimetriji u međunarodnoj moći [...], periferna kultura biva ispresecana i izmenjena od strane centra koji je u potpunosti ignoriše” (Moretti, 2000: 56). Nezapadne kulture transformišu se pod uticajem zapadne kulture, ali taj proces je duboko jednostran: Zapad ostaje u neznanju o kulturnom nasleđu kultura koje guta u procesu globalizacije. Gajatri Spivak iznosi upečatljivu tvrdnju da „uprkos činjenici da se posledice globalizacije mogu osetiti širom sveta, da u nepalskim selima postoje satelitske antene, to se nikad ne događa u obrnutom smeru. Svakodnevni kulturni detalj, uslov i posledica nataloženog kulturnog idioma, ne dopire do zemlje satelitâ” (Spivak, 2003). Ovaj argument, međutim, postaje problematičan kad se primeni na književnu produkciju. Pankadž Mišra, savremeni indijski romanopisac, upozorava da „homogenizujući i depolitizujući efekti 'globalnog romana' mogu biti i preuveličani, do te mere da se čini da svaki pisac nezapadnog porekla prodaje potrošnu – a ne izazovnu – kulturnu drugost” (Mishra, 2013). Mišra dalje razmatra dela pojedinih autora poput Čimamande Ngozi Adiči, koja razvijaju izazovne vizije kulturne drugosti. Njegov članak pisan je kao odgovor dvojici kritičara „bezbojnog novog globalnog romana” – igrom slučaja, dvojici belih britanskih romanopisaca: Timu Parksu i Filipu Henšeru.⁸ Premda ne staje u odbranu nijednog od pisaca koje Parks i Henšer klasifikuju kao predstavnike „bezbojnog novog globalnog romana”, Mišra iznosi tvrdnju da nezapadni autori ne mogu pisa-

⁵ Dženet Abu-Lagad, citirano u: Damrosch, 2003: 5.

⁶ Tarik Ali, citirano u: Damrosch, 2003: 18.

⁷ Dželal Kadir, citirano u: Culler, 2006: 94.

⁸ Videti: Parks, 2010; Hensher, 2013.

ti izvan procesa globalizacije iz prostog razloga što su njihove lokalne kulture već izmenjene upravo tim procesom.

Ovakvo kritičko stanovište u saglasju je s argumentom Homija Babe o kulturnoj hibridnosti. Baba tvrdi da „'lokalitet' nacionalne kulture nije ni ujedinen ni jedinstven u odnosu na sebe, i ne sme se posmatrati naprosto kao 'drugo' u odnosu na ono što je izvan ili mimo njega”, što znači da je za kulturnu kritiku neophodno da „granice i ograničenja pretvori u međuprostore kroz koje se posreduju značenja kulturnog i političkog autoriteta (Bhabha, 1990: 4). Ovaj model potencijalno je produktivniji od argumenta o kulturnoj hegemoniji. Mada ne poriče kulturne nejednakosti, on ipak ne polazi od pretpostavke da nezapadni umetnici nemaju autonomiju da se bave specifičnom kulturnom konfiguracijom u kojoj žive i rade. Ovakav pristup sve češće se uzima kao preduslov za svaku smislenu komparativnu studiju. U uvodniku nedavno objavljenog broja britanskog časopisa *Comparative Critical Studies*, urednici napominju: „Kad sve kulture u konverzaciji shvatimo kao haotične konglomerate umesto kao modele jednobraznosti, veća je verovatnoća da ćemo obratiti pažnju na zone preklapanja i interakcije” (Reynolds, Omri, Morgan, 2015: 155). Ovaj model kulturne hibridnosti može biti produktivniji način razmatranja pojave novog globalnog romana nego argument o kulturnoj hegemoniji.

Međutim, ne verujem da bi se ovaj model svideo kritičarima „bezbojnog novog globalnog romana”. Njima bi on verovatno isuviše ličio na ispoljavanje naivnog liberalnog političkog senzibiliteta – odlike na osnovu koje, kako navodi Parks, čitaoci ocenjuju knjigu u nedostatku „osećaja za estetiku”: „Kako je jednom primetio Borhes, većina ljudi ima toliko malo osećaja za estetiku da se u proceni knjiga koje čita oslanja na druge kriterijume” – a u slučaju „bezbojnog novog globalnog romana”, ti „drugi kriterijumi” svode se na jasne oznake liberalnog političkog senzibiliteta (Parks, 2010). Neobična je to jukstapozicija: s jedne strane, imamo „osećaj za estetiku”, kanonsku figuru Borhesa i uski krug književnih znalaca; s druge, politički liberalizam i propovednike globalizma, što se percipira kao oličenje lošeg ukusa.

Pažljiviji pogled na ovu jukstapoziciju otkriva najveću slabost argumenta o kulturnoj hegemoniji koji se koristi protiv globalnog romana, naime da se on oslanja na konfuziju u pogledu značenja „lokalnih”, za razliku od „globalnih” kvaliteta književnog dela. Nakon što se ta konfuzija ukloni, pokazuje se da argument o kulturnoj hegemoniji počiva na kontroverznom pretpostavkama o književnom stilu i vrednosti. Ispod materijalističke površine ovog argumenta krije se jedna sasvim drugačija tradicija: tradicija evrocentričnog elitizma. Da bi se shvatilo do koje mere kritike novog globalnog romana imaju elitistički prizvuk, neophodno je pažljivije razmotriti navodnu suprotnost „globalnom”, koju sam dosad uglavnom ignorisala: „lokalno”.

Na šta se odnosi ovaj neuhvatljivi termin? Dva intuitivna načina da se on definiše jesu, prvo, lokalna boja ili atmosfera inostranog teksta i, drugo, nacionalna tradicija iz koje tekst potiče. Čini se, međutim, da se nijedno od ova dva shvatanja ne poklapa sa značenjem „lokalnog” u argumentu o kulturnoj hegemoniji. Lokalna atmosfera odnosi se na površinski sloj kulturnih detalja, poput asocijacije na Japan s kimonima, sušijem, sakeom i trešnjevim drvećem. Zapravo, više kritičara nove globalne književnosti tvrdi da

prisustvo lokalne atmosfere služi samo tome da zamaskira odsustvo bilo kakvog smislenog lokalnog konteksta: oni to vide kao živopisnu ilustraciju načina na koji „globalizatorska Amerika kolonizuje različite kulture, predstavljajući ih malim dozama lokalne atmosfere” (Culler, 2006: 94). U argumentu o kulturnoj hegemoniji, „lokalno” ne može značiti ni „nacionalno”. Zagovornici tog argumenta obično ne kritikuju šire polje komparativne kulturne kritike koje se zasniva na svesti da postoje iluminativniji načini govora o književnosti nego što je to kontekst nacionalnih istorija i kultura. Zapravo, kategorija „nacionalnog” u jednakoj meri je proizvod kulturne hegemonije kao i „globalno”. Ovo otuđa što je u procesu kolonizacije uspostavljanje čvrsto zacrtanog kulturnog identiteta imalo ključnu ulogu za kolonizatorske nacije, budući da je služilo za razlikovanje njih samih od kolonizovanog Drugog. Isto tako, kolonijalne sile su mnoge kolonizovane teritorije veštački rasporedile u zasebne nacije. Štaviše, izučavanje i narativno oblikovanje nacionalnih književnih istorija steklo je ugled kao akademska disciplina u devetnaestom veku i razvijalo se paralelno s kolonijalnim osvajanjima. U svetlu ove predistorije, argument o kulturnoj hegemoniji bio bi kontraproduktivan ukoliko bi kategoriju „lokalnog” identifikovao s konceptom „nacionalnog” stoga što je stvaranje potonjeg i samo u velikoj meri bilo hegemonistički projekat.

Najverovatniji kandidat za značenje „lokalnog” u argumentu o kulturnoj hegemoniji bio bi koncept neprevodivosti, kako ga razvija Emili Apter (Apter, 2013). Naglasak na lingvističkoj i kulturnoj neprevodivosti za Apter je način odupiranja „tendencijama svetske književnosti da refleksno usvaja kulturnu ekvivalenciju i međuzamenjivost, ili da slavi nacionalno i etnički brendirane ‘razlike’ koje se ciljano promovišu kao komercijalizovani ‘identiteti’” (2013: 2). Argument ovde glasi da „lokalno” označava kulturnu specifičnost koja je jedinstvena za datu zajednicu i za autsajdera nikad nije u potpunosti razumljiva.⁹ Za Apter, lokus ove kulturne specifičnosti jeste jezik. Ovo je ključno: ako „lokalno” obitava u jeziku, onda je za autore novog globalnog romana jedini način da prevaziđu problem neprevodivosti to da pišu brižljivo osmišljenom formom jezika koja je u najvećoj mogućoj meri neutralna i veštački iskorenjena iz svog prirodnog kulturnog tla. Rebeka Valkovic nedavno je razmatrala ovaj argument u kontekstu prevodilačkih studija. Valkovic primećuje kako dela koja su „teška za prevođenje dobijaju pohvale zbog toga što se bave jednim specifičnim nacionalnim jezikom i odbijaju da se uključe, ili bar da se lagodno uključe, u mašineriju multinacionalnog izdavaštva”, dok dela koja su laka za prevođenje „trpe kritike zbog toga što se predaju toj mašineriji, žrtvujući estetsku inovaciju zarad komercijalnog uspeha, zanemarujući osobenost lokalnog zarad međuzamenjivosti globalnog”; ali, kako dalje ističe, „ovaj odmak od prevođenja u izvesnom smislu je i povratak. Ideja da značajni književni tekstovi poseduju samosvojan jezik te da su namenjeni specifičnoj grupi kompetentnih čitalaca zapravo je vladajuća intelektualna paradigma bar u proteklih sto godina” (Walkowitz, 2015: 31–32). Ovo je suština stvari: čim se argu-

⁹ Sličnu tvrdnju iznosi Doris Somer u knjizi *Proceed With Caution*, gde pokazuje da su pojedine knjige manjinskih autora utemeljene na nedostupnosti spoljnim grupama. Ali bar neki od primera Doris Somer – Húlio Kortasar, Mario Vargas Ljosa, Toni Morrison – u prevodu su uspešni i čitani širom sveta, što pokazuje da kulturna specifičnost ne mora uvek biti prepreka za globalnu cirkulaciju. Analize ove autorke zapravo pokazuju kako ona može postati književna strategija u angažovanju čitaoca.

ment o kulturnoj hegemoniji dotakne pitanja jezika, on postaje argument o književnom stilu; a čim se debata prenese na pitanje književnog stila, ona zalazi u teritoriju estetskog vrednovanja – i tako na kraju stižemo do neumesne jukstapozicije jedne uske elite poklonika Borhesa, koji čitaju zbog estetskog uživanja, sa globalnim masama koje čitaju Murakamija zbog fantomâ liberalne politike.

Ako se „lokalno” shvati kao stilska sofistika, njegova suprotnost – „globalno” – mora značiti nedostatak stilske rafiniranosti. Ovo i jeste zaključak do kojeg dolazi većina glasnih kritičara „bezbojnog novog globalnog romana”. U članku naslovljenom “Literature Without Style” iz 2013, Tim Parks dalje razrađuje argument o novom globalnom romanu, tvrdeći da je „stil utemeljen na striktnom odnosu prema specifičnom krugu čitalaca, a što se više taj krug čitalaca razređuje ili proširuje, pogotovu ako uključuje čitaocima na stranim jezicima, to je teže da tekst iole zgusnutog stila postane uspešan”. Prema Parksu, ova teškoća objašnjava stilsku jednostavnost novog globalnog romana pisanog za izvoz. Ali autor se ne zaustavlja na tome. On odmah prelazi na jukstapoziciju ove situacije sa ulogom koju je stilska sofisticiranost igrala u prošlosti: „Književno delo sticalo bi reputaciju u matičnoj kulturi, najpre među kritičarima bar u načelu kvalifikovanim da o njemu sude, potom i među širom publikom; tek kasnije, ponekad i godinama kasnije, eventualno bi ga preveo neki od kosmopolitskih literata koji bi poželeo da ono postane poznato i u nekoj drugoj zemlji” (Parks, 2013). Ovaj model cirkulisanja književnosti neosporno je elitistički. Zadatak uvođenja određenog teksta u kanon dela vrednih cirkulisanja poverava se akademskoj eliti – „kritičarima kvalifikovanim da o njemu sude” i „kosmopolitskim literatama” koji su voljni da ga prevedu. Ono što Parksa nervira zapravo je činjenica da „bezbojni novi globalni roman” ne prolazi kroz ovaj proces legitimizacije od strane samoproglashene elite. „Stil” u njegovoj „književnosti bez stila” nije neutralan termin za bilo kakvu upotrebu jezika već vrlo specifičan tip književnog izraza povezan sa evrocentričnim kanonom.

Rebeka Valkovic se u svojoj knjizi ne bavi detaljno Harukijem Murakamijem; međutim, nedavni esej Stivena Snajdera predstavlja Murakamijeve tekstove – ne koristeći sam termin – kao „rođene prevedene” u višestrukome značenju koje ovom izrazu daje Valkovic (Snyder, 2017). No, za razliku od Valkovic, Snajder – koji je profesor japanskog i prevodilac s japanskog na engleski – pokazuje duboku skeptičnost u pogledu estetske vrednosti ovog fenomena i mnogo je skloniji da ga, po ugledu na Parksa, proglasi „bezbojnim novim globalnim romanom”. Snajder Murakamija stavlja u jukstapoziciju sa Minae Mizumumom, takođe japanskom savremenom autorkom, koja navodno oličava dragocenu ukorenjenost u lokalne književne tradicije kojih se Murakami odriče. Snajderove kategorije, međutim, takođe osciluju između političkog i prividno objektivnog – „globalnog” i „lokalnog” – te estetskog i otvoreno evaluativnog – „popularnog” i „elitističkog”. Da bi razumeo Mizumurin prvi roman, njen odgovor na nezavršeni magnum opus najčuvenijeg japanskog modernističkog pisca Nacumea Sosekija, čitalac mora toliko prisno poznavati istoriju japanske književnosti da je roman praktično pristupačan samo „šaćici stručnjaka” izvan Japana, piše Snajder. Ali ako zamislimo sličan poduhvat nekog anglofonog pisca – odgovor na *Uliksa*, recimo – neće samo inostrani čitaoci biti nekvalifikovani da o njemu sude već i svaki govornik engleskog koji nije do tančina izučio irski

modernizam. Drugim rečima, čini se da ono što Snajder ceni kod Mizumure nema toliko veze s neprevodivošću njenog dela koliko s njenim svesnim reaffirmisanjem visokokulturnog kanona.

Čak i ako Snajderov argument o neprevodivosti uzmemo zdravo za gotovo, ipak se ispostavlja da on vrvi od paradoksa. Snajder navodi Kafku – autora na kojeg Murakami često aludira – kao uzor „rezistentnosti na prevođenje” koju praktikuje Mizumura. Ovo je pogrešno usmereno: Kafka je bio trilingvalni autor koji se pokazao kao neobično uspešan u prevodu. Ako Snajder zamera Murakamiju to što stil svojih tekstova svesno oblikuje tako da oni budu lakši za prevođenje, morao bi takođe primetiti i da pojedine odlike Kafkinih tekstova poseduju isti kvalitet: gotovo potpuno odsustvo geografskih i vremenskih markera, opštepoznati „kafkijanski” kvalitet koji se možda često pogrešno tumači ali se nesumnjivo pokazao kao veoma privlačan za čitaoce širom sveta, i tako dalje. Parksovi primeri književnosti koja je navodno „neprevodiva” u eri „bezbojnog novog globalnog romana” jednako su zbunjujući: Džejn Ostin je još jedna autorka koja je oduvek bila fenomenalno uspešna u prevodu, Šekspira da i ne pominjemo.

Ako prestanemo da insistiramo na prećutoj upotrebi ostrašćenih evaluativnih termina u opisivanju Murakamijevog načina pisanja, njegovu lingvističku strategiju mogli bismo posmatrati kao strukturno ograničeno imaginativno pisanje, slično romanu Žorža Pereka *La Disparition* (1969), pisanom bez upotrebe reči koje sadrže slovo „e” (navodno „neprevodiv” roman koji je ingeniozno preveden na više jezika). Ukoliko Murakami zaista piše na način koji prevođenje čini neproblematičnim, onda je to zacelo izuzetno lingvističko dostignuće. Svako ko se ikada okušao u prevođenju nekog književnog teksta znaće da gotovo svaka rečenica vrvi od izazova, budući da ne postoje dva jezika u kojima se vokabular, gramatika i semantička polja tačno preklapaju. Na čisto tehničkom nivou, pisanje obimnih romana koji se veoma lako prevode nije manje dostignuće od pisanja na jedan kulturno specifičan način koji je teško preneti autsajderu.

Snajderov konkretan primer Mizumurine neprevodivosti – naslov jedne od njenih knjiga sadrži polisemičan pridev koji bi se na engleski mogao prevesti kao „istinski”, „pravi” ili „ortodoksan” – nije najsrećnije odabran. Reči koje nemaju tačne ekvivalente u drugom jeziku javljaju se u svakom književnom i neknjiževnom tekstu, naprosto zbog prirode lingvističkih sistema. Snajder je mogao pomenuti da aluzija na Džordža Orvela u naslovu Murakamijevog najvećeg hita *1Q84*, počiva na igri reči u japanskom: reč za „devet” na japanskom se izgovara „kju”, isto kao i slovo „q”. Slično tome, turske reči u naslovu najvećeg književnog uspeha Orhana Pamuka – „kar” (sneg) – povezuju ime protagonista romana „Ka” s mestom radnje, gradom po imenu „Kars”. Jasno je, dakle, da prisustvo neprevodive igre reči nije ono što određuje književni kvalitet neke knjige u očima književnih kritičara poput Snajdera ili Parksa. Pre je to „neprevodivost” sinonimna sa nepristupačnošću za neobučenog čitaoca, čak i kad je taj čitalac izvorni govornik datog jezika. Prema tome, Kiršovo pitanje da li može „postojati globalni roman koji se istovremeno odlikuje bogatom teksturom i širokom čitljivošću, ili (uvek postoji) kompromis između ovih vrednosti” (Kirsch, 2017) imalo bi smisla i ako bismo precrtali reč „globalni”. Tada bi se ovo pitanje moglo postaviti u razmatranju svake nacionalne ili lingvističke

tradicije: može li postojati roman koji se istovremeno odlikuje „bogatom teksturom” – pisan stilom koji se opire lakom razumevanju i aludira na kulturno nasleđe nepoznato čitaocima bez određenog stručnog obrazovanja – i „širokom čitljivošću”, koja je u direktnoj suprotnosti s prvopomenutim uslovom?

Oni koji kritikuju novi globalni roman iznose jedan čudan apel: dobre knjige moraju zahtevati priličan napor i retke čitalačke veštine koje po definiciji nikad ne mogu postati široko rasprostranjene, dok je globalni roman – opet po definiciji – knjiga koja je široko čitana. Tekuća debata o dobroj „lokalnoj” književnosti i lošoj „globalnoj” književnosti stoga se može posmatrati kao nova inkarnacija stare debate o dobroj „elitnoj” književnosti i lošoj „popularnoj” književnosti. Povezivanje nezapadne književnosti s „trivijalnom” književnošću već je toliko dugo prisutno u kritici da čak leži i u osnovi čuvenog pokušaja Fredrika Džejmsona da validira književne studije nezapadnih tekstova. Džejmson, istaknuti SAD-američki marksistički kritičar, svoj uticajan članak “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” započinje poređenjem nezapadne književnosti (koju naziva „književnost Trećeg sveta”) s drugim nekanonskim književnim formama, poput detektivskog romana. Zatim denuncira „strategiju pokušaja dokazivanja da su ti [nekanonski] tekstovi jednako ‘veliki’ kao i oni iz samog kanona” te konstatuje da „roman Trećeg sveta neće ponuditi zadovoljstva kakva pružaju Prust ili Džojns” (Jameson, 1986: 65). Fokus Džejmsonovog članka sugerira da se nezapadna književnost uvek mora čitati u ključu političke alegorije, što je samo po sebi problematična tvrdnja.¹⁰ U kontekstu mog razmatranja „bezbojnog novog globalnog romana”, posebno je upečatljiva veza koju Džejmson smešta na marginu svog glavnog argumenta. Reč je o njegovom brkanju nezapadne s popularnom književnošću, od kojih nijedna ne može „ponuditi zadovoljstva kakva pružaju Prust ili Džojns”. Izbor ove dve ikone evropskog modernizma, kao i tvrdnja da postoji kategorijska razlika između iskustva čitanja njihovih dela i iskustva čitanja nekog detektivskog romana ili nezapadnog narativa, pretpostavlja da ima nečega inherentno nesofisticiranog u nezapadnoj književnosti. Ova pretpostavka anticipira argument o nedostatku stilskog rafinmana u „bezbojnom novom globalnom romanu” koji nezapadni autori pišu kao bledu imitaciju evropskih književnih tradicija poznatih zapadnom čitaocu.

U kritikama novog globalnog romana, ubedljivu većinu dela opisanih epitetom „globalni”, u pogrđnom smislu, napisali su nezapadni autori. Nezapadni autori iz srednje klase sa širokim zapadnim iskustvom kritikuju se, dakle, zbog stvaranja „globalne” književnosti, dok se za pisanje slične vrste književnosti na Zapadu – Dejvid Mičel bio bi dobar primer – pretpostavlja da je reč o potpuno drugačijem fenomenu. Ovo je ironično: veoma dugo je prevashodno zapadna književnost imala globalnu cirkulaciju, ali niko nije žurio da je omalovaži kao književnost prilagođenu inostranom ukusu. Jedina dva autora koje Tim Parks pominje u kontekstu pitanja kako se književnost menja kad se piše za inostranu upotrebu jesu Kazuo Išiguro, rođen u Japanu, i Britanac indijskog porekla Salman Ruždi (Parks, 2010). Ostali autori koji pišu na engleskom, a često ih predstavljaju kao pisce novog globalnog romana, praktično nikad nisu beli Britanci niti Amerikanci

¹⁰ Za kritiku Džejmsonove tvrdnje videti: Ahmad, 1987: 3–25.

iz SAD: Čimamanda Ngozi Adiči je Nigerijka, Džumpa Lahiri bengalska Amerikanka, Elenor Katon je sa Novog Zelanda.

U gotovo sablasnoj repetitiji Džejmsonovog gesta iz članka “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, Adam Kirš 2017. piše: „Zacelo je tačno da je fikcija koja ima najviše uspeha širom sveta, u smislu pukih brojeva, više industrijski proizvod nego umetničko delo: uzmimo trilere Stiga Lašona” – i nastavlja tvrdnjom da se situacija razlikuje kad posmatramo „ozbiljnu književnu prozu sa internacionalnim domptom i publikom” (Kirsch, 2017a); njegovi primeri za ovo potonje uključuju Murakamija i Pamuka. U pokušaju da uzdigne kritički status Murakamija i Pamuka, Kirš strogo pazi da povuče distinkciju između njih i onoga što je po njemu trivijalna književnost: „kulturalna industrija” za razliku od „umetničkih dela”, književna fikcija koja nije „ozbiljna” i, konkretno – baš kao i u Džejmsonovom članku pisanom tri decenije ranije – nije detektivski roman. Na površini, dakle, Kirš se suprotstavlja Parksu, ali zapravo prećutno deli njegovu pretpostavku da postoji jasna distinkcija između „visoke” i „niske” književnosti. Jedino u čemu se njih dvojica ne slažu jeste pozicija te granice, što pokazuje da navodna granica ni izdaleka nije jasna.

Mnogo toga se danas piše o globalnim romanima, ali ono što tim razmatranjima često nedostaje jeste osećaj za kontekst i istoriju, svest o tome da iako pojedine koordinate ovih debata nesumnjivo zavise od našeg konkretnog trenutka u istoriji, jednako postoje i konstante. U pokušaju da sve ovo sagledam u institucionalnom i istorijskom kontekstu, sada ću razmotriti dva uzajamno povezana pitanja koja navodno pokreću rasprave o „bezbojnom novom globalnom romanu”. Prvo glasi: šta je svetska književnost? A drugo: šta je dobra književnost?

Dobra polazna tačka za razrešavanje ovih kritičkih nedoumica jeste veza koju su pojedini kritičari uočili između popularnosti savremene književnosti koja se proizvodi i konzumira širom sveta – „bezbojnog novog globalnog romana” – i uspona nove teorijske orijentacije u književnim studijama, svetske književnosti, tokom protekle dve decenije.¹¹ Ovi kritičari efektivno tvrde da vrsta književnosti koju promovise svetska književnost, s njenim naglaskom na globalnoj cirkulaciji individualnih tekstova i generičkih formi, te rasnoj diversifikaciji kanona, nije ništa drugo do „bezbojni novi globalni roman”. Postoje sugestije da praktičari svetske književnosti neminovno završavaju kao promotori akademskog izučavanja ovih tekstova, istiskujući dosad kanonska remek-dela evropske književnosti iz istraživačkih programa i univerzitetskih kurikuluma. Rečeno nije jak argument s obzirom na to da se istraživanja u okviru studija svetske književnosti zapravo češće bave književnom prošlošću nego sadašnjošću, a česta je praksa u podučavanju svetske književnosti da se analizira neko kanonsko delo i njegov posthumni život naspram manje poznatih tekstova.¹² Ovo, naravno, otvara prostor za još jednu kritičku stru-

¹¹ Za osnovne tekstove iz studija savremene svetske književnosti, koja se definiše u odnosu na dve starije teorijske formacije, ili čak kao njihova suprotnost – komparativnu književnost i postkolonijalnu kritiku – i širi uvid u poreklo ovog koncepta, obično povezivanog s Geteovom *Weltliteratur*, videti: Moretti, 2000; Cooppan, 2001: 15–43; Moretti, 2003: 73–81; Damrosch, 2003; D’Haen, Domínguez & Thomson, 2013; Damrosch, 2014; D’Haen, Damrosch & Kadir, 2014.

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

ju protiv studija svetske književnosti, koju ću ovde ukratko razmotriti budući da se i ona dotiče problema koji brinu kritičare novog globalnog romana.

Cilj svetske književnosti jeste da koriguje predrasude u odabiru tekstova koji se smatraju vrednim izučavanja. Komparativna književnost je po tradiciji fokusirana na relativno stabilan korpus odobrenih remek-dela starogrčke, rimske, britanske, francuske i nemačke književnosti. Postkolonijalna kritika proširila je ovaj korpus dodavanjem književnosti pisanih na kolonijalnim jezicima, mahom engleskom i francuskom, u bivšim kolonijama poput Indije i različitih afričkih zemalja. Tekstovi odabrani za izučavanje svedoče o iskustvu kolonizacije i njenih posledica kao sile koja utiče na njihovu tematiku i stilski oblik. Svetska književnost poziva na dalju diversifikaciju polja književnih studija utoliko što teži da prevaziđe ove tradicionalne komparativne konfiguracije i stvori intelektualni prostor u kojem bi se izučavale sve vrste književnih proizvoda iz čitavog sveta.

Ova nesumnjivo utopijska vizija suočava se s više različitih prepreka.¹³ Kao prvo, da bi se osmislila kategorija tako širokog opsega kao što je svetska književnost, neophodno je zauzimati povlašćen položaj koji omogućava širinu pogleda te posmatraču daje autoritet. Ovakve tvrdnje, naravno, važe za svaku široku teorijsku kategoriju, ali imajući u vidu da je cilj svetske književnosti da se suprotstavi predrasudama koje su najveći deo svetske književnosti učinile gotovo nevidljivim, činjenica da su samu ovu teoriju formulisali američki naučnici na američkim univerzitetima postaje duboko problematična. Štaviše, teorija o svetskoj književnosti može se posmatrati kao suštinski američka kategorija, „konstruisana iz perspektive jedne hegemonističke sile, a ona predstavnik primarni pod uslovima koji joj omogućavaju da slaže kockice po sopstvenom nahođenju” (Culler, 2006: 94). Navedeno otvara prostor za potencijalne predrasude u selekciji i interpretaciji književnih dela, koje su posebno problematične s obzirom na univerzalističke ideale iza svetske književnosti.

Drugo, svetska književnost pretpostavlja da su, na određenom nivou, svi književni tekstovi stvoreni jednaki te da se mogu grupisati u istu konceptualnu kategoriju. Ovaj idealistički postulat, međutim, ima tendenciju da prikriva kako zapravo funkcioniše svet književnosti. Samo neznatan deo onoga što se piše širom sveta biva preveden i izlazi na globalno književno tržište, a čak i kad se nešto prevede, obično je to samo na šaćicu jezika. Globalna cirkulacija tekstova u velikoj meri zavisi od uslova koji nemaju nikakve veze s njihovim estetskim kvalitetima već, naprotiv, proističu iz političke i ekonomske moći.

Istaknuto pitanje povezano je s činjenicom da program studija svetske književnosti dopušta da se opasno lako zataškaju činjenice lingvističkog i kulturnog prevođenja. Već i sama ideja da imamo slobodan pristup tekstovima iz čitavog sveta, zgodno probranim, prevedenim i antologizovanim u jednom obimnom tomu, prikriva stvarnu složenost ove tematike: ovladavanje stranim jezicima, izučavanje kulturnog konteksta iz kojeg izrasta određeni tekst, komplikovan istorijat njegove transmisije i potonjeg života.

¹³ Za različite kritike i korekcije glavne struje u studijama svetske književnosti, videti: Spivak, 2003; Shih, 2004: 16–30; Post, 2011; Apter, 2013; Park, 2015: 183–196; Park, 2015a: 426–438.

Konačno, projekat svetske književnosti ponekad deluje neugodno esencijalistički. Ako antologija svetske književnosti sadrži samo jedan tekst iz određene kulture, veoma je teško oteti se utisku da bi taj tekst na neki način trebalo da reprezentuje datu kulturu. Time što književnost iz celog sveta čini pristupačnijom i svarljivijom, svetska književnost mogla bi paradoksalno da je liši raznolikosti i složenosti koje u načelu promoviše. Takođe, možda još paradoksalnije, organizovanje antologija po nacijama samo ojačava paradigmu „nacija-i-naracija” koju svaki komparatistički poduhvat zapravo teži da dovede u pitanje. Način na koji je organizovana većina antologija svetske književnosti stvara utisak da su nacionalne tradicije zasebni entiteti a ne sistem međusobno komunicirajućih sudova.

Ključno je pitanje da li se ove prepreke u principu mogu prevazići. Zagovornici svetske književnosti – Dejvid Damroš, Franko Moreti, Rebeka Valkovic i drugi – veruju da je disciplina svetske književnosti održiva, sve i ako zahteva nekoliko ograda. Čini se da je polazna tačka u svakom kritičkom radu o svetskoj književnosti rečenica upozorenja slična sledećoj, uzetaj s prve stranice predgovora za nedavno objavljenu antologiju teorije svetske književnosti koju je priredio Dejvid Damroš: „Uzbudljiv i uznemirujući u istima mah, izbor i varijetet književnosti koje su postale vidljive nameće ozbiljna pitanja razmere, prevođenja i razumevanja, kao i istrajne neravnoteže u ekonomskoj i kulturnoj moći” (Damrosch, 2014: 1). Protivnici studija svetske književnosti – među kojima se ističu Gajatri Spivak i Emili Apter – tvrde da svetska književnost nije održiva iz teorijskih razloga, uprkos njenoj pažljivoj formulaciji i nekim slučajevima uspešne primene.

Čak i ako se složimo s ovim kritičkim pogledom na svetsku književnost, teško je uzeti ozbiljno pozive te discipline na diversifikaciju korpusa koji tradicionalno istražuju književni stručnjaci. Ali s obzirom na veliki obim globalne tekstualne produkcije tokom čitave istorije, broj jezika na kojima su ti tekstovi pisani i još uvek se pišu, i značajne razlike u shvatanju onoga što se podrazumeva pod književnošću u različitim kulturama i različitim periodima, nemoguće je da jedna osoba poseduje makar i površno znanje o svetskoj književnosti. Kako u institucionalnoj, tako i u naučnoj praksi, ovo znači da se uporno vraćamo na uski krug nacionalnih korpusa i prateću lingvističku ekspertizu. Uzeta za specifičan modus istraživanja, svetska književnost može se posmatrati kao zbir ili sinteza ovih zasebnih celina, recimo u formi daljinskog čitanja Franka Moretija, koji trasira globalni razvoj književnih formi (Moretti, 2000). Moretijev pristup, međutim, ne nudi način dubinskog tekstualnog bavljenja svetskom književnošću mimo naših uskih polja ekspertize, što je za većinu naučnika najvredniji deo njihovog rada. Drugi predloženi pristup koji pokušava da mapira oblast svetske književnosti, a da istovremeno izađe iz okvira ustanovljenog kanona evropskih remek-dela, jeste naglasak koji Dejvid Damroš stavlja na cirkulaciju književnosti izvan njene geografske i hronološke tačke porekla (Damrosch, 2003). Ni ovaj pristup, ipak, ne dovodi u pitanje lingvistička, nacionalna i kulturna ograničenja tradicionalnih književnih studija: on i dalje zahteva duboko poznavanje date književne tradicije. Takvo poznavanje je, naravno, samo po sebi vredno, ali problem je u tome što celokupni obrazovni sistem prećutno radi na privilegovanju tradicionalno prestižnih oblasti književnog istraživanja, poput evropske i antičkih književnosti.

Problem širine zahvata stoga je i dalje prisutan u svakoj teorijskoj formulaciji svetske književnosti, dok poziv na diversifikaciju ostaje nedostignuti ideal. Tekuće debate o „bezbojnom novom globalnom romanu” odgovaraju na isti onaj teorijski izazov koji leži u biti svetske književnosti: kako savladati nepojaman obim i raznolikost svetske književnosti i kako proceniti koji su delovi vredni čitanja više od drugih? U prvom delu ovog rada iznela sam pretpostavku da se argument o kulturnoj hegemoniji korišćen protiv globalne književnosti oslanja na staru distinkciju između „dobre” i „loše” književnosti. Atribucija književne vrednosti, međutim, neraskidivo je povezana s političkim i društvenim procesima, pa je samim tim podložna različitim iskrivljujućim predrasudama. Ovo baca sumnju na bezrezervno usvajanje vrednosnih sudova na kojima počiva argument o kulturnoj hegemoniji. Instrukтивно bi bilo primeniti istorijsku perspektivu na savremene kritike „bezbojnog novog globalnog romana” uvidom u jednu studiju slučaja koja ilustruje ne samo opšti fenomen da su estetski vrednosni sudovi podložni predrasudama, već i specifične predrasude u osnovama novije kritike globalnog romana.

Prema kritičkom rasuđivanju dugom osamnaest vekova, dobar primer loše književnosti predstavljaju Apulejeve *Metamorfoze*. Reč je o jedinom u celosti sačuvanom rimskom romanu, poznatom i pod naslovom *Asinus aureus* (*Zlatni magarac*), jer pripoveda o mladiću koji se u želji da izuči magiju greškom pretvara u magarca. Knjiga se nisko kotirala sve do pre otprilike pola veka: njen „ekstravagantan i dekadentan stil, [...] frivolna i trivijalna sadržina, kao i [...] loša književna i narativna tehnika” nailazili su na žestoko neodobravanje (Harrison, 2002: 159). Ko je bio Apulej, autor ovog groznog petparačkog romana? Numidijski Berber iz Madaura, grada u današnjem Alžiru; za njegovog života, međutim, u drugom veku n. e., Madaur je pripadao Rimskom carstvu. S jedne strane, dakle, Apulej je bio rimski autor koji je pisao na latinskom i proputovao mnoge delove carstva, uključujući Atinu, Rim, Aleksandriju i Malu Aziju. S druge strane, dugo je tretiran kao marginalan pisac: Afrikanac čiji je latinski bio daleko od Ciceronovog, koji je svoje najčuvenije delo napisao u nepopularnoj formi fiksijske proze, autor opscene i ekscentrične književnosti.

Krajem šezdesetih, percepcija Apuleja počela je da se menja. Postupno, njegov stil je priznat kao vrhunski primer lingvističke kreativnosti; dublja analiza njegove tematike razotkrila je Apulejevo oštro oko za nijanse kulturne hibridnosti, dok je njegov razigran pristup književnim konvencijama reinterpreteriran kao inventivan odgovor na rigidnost klasične rimske proze. Ova reevaluacija Apulejevog dela postala je moguća kad su klasičari počeli da posvećuju više pažnje grčkim i rimskim autorima koji su dugo smatrani marginalnim, a taj se pomak „podudario sa širim preispitivanjem književnog kazona u 'kulturnim ratovima' iz osamdesetih i ranih devedesetih” (2002: 160). Istorijat recepcije *Zlatnog magarca* obiluje primerima koji pokazuju da atribucija književne vrednosti nije ni bezvremena i univerzalna ni objektivna i neutralna. Književni ukusi se menjaju i variraju, a prožimaju ih moć i politika. Ponekad se poricanje književne vrednosti javlja u formi otvorene predrasude, na primer, kad se afričko poreklo pisca navodi kao razlog nezgrapnosti njegove proze – kao što je to bio slučaj i s Apulejem (2002: 150–153). U većini slučajeva, međutim, ono se javlja u podmuklijim formama, recimo kad određuje-

ni skup estetskih konvencija postane toliko duboko povezan s kulturnom moći političkog centra da naposljetku biva prihvaćen kao inherentno sofisticiraniji od kulturne produkcije periferije. Ciceron je uživao duboko poštovanje i kao idealan državnik i kao autoritet u pisanju proze; Apulejeva proza nije se držala Ciceronovih normi; stoga je vlada lo mišljenje da njegova književnost mora biti lošeg kvaliteta (2002: 147).

Već je opšte mesto da se sudovi o estetskoj vrednosti smatraju podložnim različitim predrasudama i iskrivljenjima,¹⁴ a čini se da se klatno naučnog konsenzusa udaljilo od insistiranja Harolda Bluma na tome da je „estetika [...] individualno a ne društveno pitanje” (Bloom, 1995: 16) i prešlo na stranu saglasnosti da je zapravo u pitanju mešavina jednog i drugog, te da fokusiranje na naše individualno čitalačko iskustvo teži da prikrije do koje mere politički i društveni faktori utiču na atribuciju književne vrednosti i, po analogiji, na formiranje književnog kanona. Dž. M. Kuci oslikava upravo ovu tenziju u tekstu “What is a Classic?”, pisanom kao odgovor na čuveni esej T. S. Eliota istog naslova, kad razmatra sopstvenu reakciju na Bahovu muziku koju je čuo kao tinejdžer u Južnoj Africi: „Da li je to iskustvo bilo ono što sam u njemu kasnije video – bezinteresno i u izvesnom smislu bezlično estetsko iskustvo” – ili sam „tada izabrao evropsku kulturu, i ovladavanje kodovima te kulture, kao put koji će me izvesti iz moje klasne pozicije u belom južnoafričkom društvu [...]?” (Coetzee, 2001: 10–11; Eliot, 1979: 53–71).

Predrasude u procesu formiranja kanona, procesu koji povezuje produkciju književnosti s produkcijom znanja o književnosti, odavno su potvrđene – ali još uvek su mnoge od njih očigledne u načinu na koji pristupamo izučavanju književnosti. Jedna od najmoćnijih predrasuda te vrste, pored klase, roda i rase, jeste evrocentričnost kanona. Institucije zadužene za njegovo očuvanje – univerzitetski kurikulumi prema kojima studiramo i podučavamo, antologije i serijske publikacije (kako književne, tako i kritičke) koje priređujemo, prodajemo ili iz njih učimo – uglavnom se proizvode na Zapadu i delo su zapadnih akademskih stručnjaka, kritičara i izdavača. Sudeći po trenutnoj institucionalnoj organizaciji književnih studija, stara predrasuda po kojoj je zapadna književnost suštinski superiorna nad književnošću ostatka sveta, nije se mnogo promenila od vremena kad je Tomas Babington Makoli 1835. u službenoj belešci o obrazovanju u Indiji neslavno izjavio da „samo jedna polica dobre evropske biblioteke vredi koliko celokupna izvorna književnost Indije i Arabije” (Macaulay, 2016). Ako su knjige koje biramo da čitamo i izučavamo one za koje pretpostavljamo da su najvrednije, a igrom slučaja većina njih pripada evropskoj književnosti, onda mora biti da su naši izbori zasnovani na implicitnim vrednosnim sudovima koji su i dalje bliski Makolijevim rečima, koliko god da smo duboko svesni problematičnih tačaka u procesu atribucije vrednosti.

Apulejev slučaj je istorijski primer koji nam može poslužiti da tekuće rasprave o novom globalnom romanu postavimo u perspektivu i relativizujemo estetske sudove iznesene u ovim raspravama. Primer *Zlatnog magarca* u ovom slučaju je posebno instruktivan iz dva razloga. Prvo, reč je o nezapadnom autoru kojeg čitaju zapadni čitaoci i kritičari; i drugo, za Apuleja se dugo smatralo da trivijalizuje zapadne književne konvencije

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

svoga doba. Dejvid Damroš ide tako daleko da recepciju Apuleja povezuje s ranom kritikom svetske književnosti koja je zapravo anticipirala tekuće debate o „bezbojnom novom globalnom romanu” (Damrosch, 2014: 5–6). Iako oni koji danas učestvuju u ovoj debati možda toga i nisu svesni, jedno slično pesimističko shvatanje svetske književnosti pojavilo se već u devetnaestom veku, kad je i sam termin bio relativno nov. Godine 1886, Hačeson Makoli Poznet – irski advokat i ekonomista živo zainteresovan za književnost, koju je predavao na Univerzitetu Okland na Novom Zelandu – objavio je *Comparative Literature*, prvu knjigu pod tim naslovom napisanu na engleskom (Posnett, 1886). Oslanjajući se na svoje poznavanje antičke grčke, rimske, hebrejske, arapske, kineske i indijske, kao i savremene engleske, francuske, nemačke i italijanske književnosti, Poznet predlaže darvinistički pristup istoriji književnosti, trasirajući razvoj od komonvelta do klana, od grada do sveta, i konačno do nacionalne književnosti. Pojavu „svetske književnosti” on povezuje sa „odvajanjem književnosti od definisanih društvenih grupa”, ili sa „univerzalizacijom književnosti”, a važan deo njene karakterizacije daje u napomeni da ona teži da oponaša ranije književne modele (1886: 236). Poznetov evolucionistički prikaz naglašava da kad se civilizacije i carstva šire, urušavaju i konačno raspadaju, isto biva i s njihovim kulturnim, književnim i lingvističkim tradicijama, pa otuda i književnost postaje ruševna i konfuzna (1886: 237–238). Damroš ukazuje na to da bi jedan od Poznetovih primera u ovoj kategoriji lako mogao biti Apulej (Damrosch, 2014: 5–6). Kritička recepcija teksta koji je široko prihvaćen kao jedan od prvih romana u istoriji književnosti na taj način anticipira tekuće debate o najnovijem razvoju ovog žanra. Ostaje nam da vidimo da li će u kritičkoj recepciji Harukija Murakamija i drugih autora „bezbojnog novog globalnog romana” jednog dana takođe doći do preokreta.

Kako je samo ovo uzbudljivo vreme za književnog taksonoma: očigledno, rođen je jedan novi žanr, i sada velikom brzinom osvaja svet. Nazvati ga, naime, „bezbojnim novim globalnim romanom” značilo bi pobrkati dve različite linije argumentacije: politički pogled na kulturne posledice globalizacije („globalno”) i estetski sud o književnim kvalitetima dela („bezbojno”). Argument protiv novog globalnog romana koji se poziva na kulturnu hegemoniju ovaj žanr tretira kao problematičan jer je proizvod nepoželjnog mehanizma kojim kulturni centar uspostavlja dominaciju nad periferijama, te „lokalno” zamenjuje „globalnim”. Ova kritika, međutim, počiva na izjednačavanju „lokalnog” sa stilskom sofistifikacijom i „globalnog” sa nedostatkom stilske rafinmana: u kritičkom idiomu koji se primenjuje u raspravama o novom globalnom romanu, „globalno” i „bezbojno” postaju sinonimni; ili, drugim rečima, „globalno” postaje novo „trivijalno”. Ovo znači da argument o kulturnoj hegemoniji primenjen na novi globalni roman zapravo maskira zabrinutost za književne vrednosti – nelagodu prema popularnoj književnosti – kao i prema diversifikaciji kanona – nelagodu prema nezapadnoj književnoj produkciji. Teorijsku pozadinu moje argumentacije čini program svetske književnosti, sa svojim pozivom na diversifikaciju korpusa u književnim studijama i načinom na koji se on ukršta sa spornim pitanjima u vezi sa atribucijom književne vrednosti. Debata o „bezbojnom novom globalnom romanu” na taj način objedinjuje dva fundamentalna teorijska problema: održivost univerzalističkog pristupa književnosti i pouzdanost vrednosnih sudova s obzirom na njihovu očiglednu pogrešivost.

IZVORI:

- 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". *Symlöke*, 9.
- Fuller, 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, S. & 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-He7-9c35-0dd2cb31823a>, 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/6e00ad86-26a2-11e3-9dc0-00144feab7de>, 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, V. 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.

(S engleskog prevela Arijana Božović)