

POLITIKE
STVARANJA
KANONA

NASLOV IZVORNIKA

Politike stvaranja kanona

Copyright © 2024 Vladimir Tasić

Copyright © 2024 Mirela Dakić

Copyright © 2024 Lamija Milišić

Copyright © 2024 Mirnes Sokolović

Copyright © 2024 Nađa Bobićić

ISBN 978-953-8256-34-9

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 991005917766409366.

Zagreb, studeni 2025.



UVOD

Rasprava o kanonizaciji u književnosti traje više od stoljeća i čini se da je o kanonu i kanonima sve rečeno, ali svakodnevna praksa pokazuje da se usprkos tome politike kanonizacije sporo mijenjaju. Kako je književna kritika jedan od protagonista te priče, Kulturtreger je krajem 2024. godine organizirao svoj godišnji kritičarski kolokvij upravo na temu uloge književne kritike u perpetuiranju, dekonstrukciji odnosno transformaciji kanonizacije. Bavo se mehanizmima, strategijama i taktikama koje se koriste u kanonizaciji književnosti: od nagrada, festivala, do akademije i marketinga s fokusom na postjugoslovenski prostor. Njega smo definirali kao “poluperiferiju” pri čemu se taj pojam koristio kao djelatni koncept koji s jedne strane otvara prostor raspravi o odnosima moći između centra i periferije u geo-kulturno-političkom smislu, a s druge strane o mogućim emancipacijskim potezima između centra i periferije u kulturtregerovskom smislu. Tekstovi u ovom zborniku rezultat su uvida nastalih u razgovorima između kritičara, urednika, književnika i čitatelja na spomenutom kolokviju.

Kanonom se smatra društveno prihvaćen izbor najvažnijih književnih djela jednog područja ili tradicije koja se stoga podučavaju u školi i proučavaju na fakultetu, odnosno djela za koja bi svatko trebao barem čuti ako ih već nije morao pročitati. Ova definicija, međutim, ne govori ništa o tome kako se on stvara, tko odlučuje o izboru književnih djela te kako on postaje društveno prihvaćen? Termin se dalje

usložnjava definiranjem područja na kojem kanon postaje kanon. Što to područje omeđuje? Jesu li to geografske, političke, jezične, kulturne, estetske ili ine granice?

U temu nas uvodi tekst Vladimira Tasića *Kanon kaleidoskop*. Koristeći ideju kaleidoskopa koji nakon svakog prodrmanja daje drugu sliku, Tasić traži odgovor na tri osnovna pitanja: *Šta je ono što je postojano, šta opstaje (ako išta opstaje), uprkos brojnim razdrmanjima kanonske slike? Kakav je to aparat u kom nastaje ono što zovemo kanon? Šta znači “prodrmati” takav aparat?* Postavivši tezu da je kanon efekt književnog polja, za koju priznaje da samo izmješta problem, Tasić daje kratki povijesni pregled različiti teorijskih pristupa valorizaciji, prepoznavanju, kritici i interpretaciji književnosti te književnih sporova oko kanona u potrazi za povijesnim zakonitostima i invarijantama njegovog stvaranja i preslagivanja u nadi da bi nam to “moglo nešto reći o sistemu kao celini” u kojem centar, periferija i poluperiferija supostoje kao dinamički elementi. Albaharijev opus tako oprimjeruje invarijantu jednog ili više književnih polja te pokazuje da se “politike stvaranja kanona, kao i kritika kanona, ne mogu razumeti direktnom primenom teorijskih proizvoda metropole.”

U tekstu *Strategije feminističkog čitanja kanona* Mirela Dakić poziva se na još jednu “invarijantu” književnog polja, Dubravku Ugrešić, i njezinu kritiku kanona kao jednog od ključnih mehanizama književne institucije. Dakić tvrdi kako je feministički odnos prema kanonu i dalje jedno od intrigantnijih pitanja koja možemo postaviti o dinamici

moći u književnom polju te da feministički odgovor na kanon nije homogen. Međutim, ne smatra da je kritička zadaća završena uključivanjem imena bilo u kanon ili u protukanon već postavlja pitanje “kakvom koncepcijom književnosti barataju dosadašnje feminističke kritike kanona te u kojoj mjeri one nastoje intervenirati u kategorijalni aparat znanosti o književnosti, a time i u same procedure kojima se i kanon i protukanon, kao i književna povijest, grade i uspostavljaju?” U tom kontekstu Dakić razmatra potencijale jugoslavenskog i postjugoslavenskog književnog prostora u promišljanju pojma kanona kao i njegovih alternativnih koncepcija pri čemu ističe pojam transnacionalne književnosti i zagovara “subverzivna, izdajnička čitanja i kanonskih djela i njihovih čuvara i arbitara”.

Lamija Milišić u tekstu *Kanonizacija i kritički fetišizam* polazi od pretpostavke da kanonizirano djelo postaje predmet poštovanja odnosno fetiš odan statusu quo aktualne društvene ideologije koje se kanonizacijom “oslobađa” društvenih okolnosti u kojima je nastalo te na primjeru nacionalnih književnosti koje se kanoniziraju za vrijeme i nakon ratova 90-tih godina 20. stoljeća razmatra odnos između književnog kanona i politika identiteta. Milišić analizira ulogu *književe* kritike i teorije u kanonizaciji koja se “zasniva na težnji za uspostavom općeprihvaćenog vrijednosnog sistema” bilo da je motivirana održavanjem trenutno vladajuće ideologije ili revalorizacijom vladajućeg kanona. U tom smislu predlaže da “imanentna kritika i kritički fetišizam pružaju mogućnost distance

spram univerzalistički uspostavljenih normi društva” te mogu “ukazati na njegove ideološke implikacije”.

Evocirajući Pascale Casanova, tekst *Mediterranska književna republika: jedno naličje (post)jugoslovenskog kanona* Mirnesa Sokolovića nudi alternativu književnom kanonu koji uspostavlja etnička filologija u kontinuitet nacionalne književnosti. Kroz interpretaciju djela iz različitih jezičnih, povijesnih i geografskih točaka na Mediteranu povezuje postjugoslavenski prostor sa širom sredozemnom književnom republikom na “translingvalnoj geoestetskoj mapi koja se rasklapa i sklapa, neovisno o granicama (bivših i novih) država, jezika i naroda.” Sokolović tako u fokus svoje interpretacije stavlja prefiks *trans* na jezičnost, nacionalnost, temporalnost kritizirajući povijesnu regresiju od kozmopolitizma do nacionalizma i ukazujući da je “mnogo detalja u mediteranskim tekstovima moralo (...) biti zanemareno, da bi se uklopilo u stabilan narativ o nacionalnim (književnim) istorijama”.

Inspirirana feminističkim, kvir, de- i antikolonijalnim, marksističkim i drugim teorijama, ali i kolektivističkim kritičarskim praksama u regiji Nađa Bobičić u svom tekstu *Kontriranje kanonu – 5 praktičnih predloga* predlaže različite načine za to kontriranje. Ona zagovara književne suradnje u regiji i otvorene kanone kao otpor nacionalnim kanonima “koji su u službi održanja nacionalnih elita”. Kontrirati kanonu se može i čitanjem klasika “kroz različite analitičke perspektive” poput feminističke, kvir ili antikolonijalne, a mogu se naći i dragulji kroz “istraživački rad na otkrivanju

zagubljenog korpusa”. Bobičić predlaže “nesvrstani kontra-kanon” temeljen na ljevičarskim principima, na presjeku feminizma, kvira, dekolonijalizma, ekokritike kroz koji bi se mogli formulirati najrazličitiji stilovi, poetike, bez ikakvih žanrovskih ili formalnih ograničenja. On bi bio vođen idejom da “kreativno stvaralaštvo ne znači utrkiivanje već stvaranje prostora za zajedništvo između onih koji pišu, onih koji analiziraju i čitaju”. I konačno smatra da je nužna demistifikacija procesa postajanja knjiga klasikom kao i odbacivanje zahtjeva za “vrhunskim” kriterijima prema kojima ćemo prepoznati “izuzetna” djela. Dapače, potrebno se pogledati u ogledalo i vidjeti “kojim se to trendovima, reklamama, ideološkim zabudama, predefinisanim okvirima čitanja nismo uspjele i uspjeti oduprijeti”. Gotovo kao odgovor na pitanje Mirele Dakić, Bobičić predlaže prakse kanonizacije koje kreću odozdo kroz pobunjene čitalačke zajednice.

Ako postoji jedna misao vodilja među ovim tekstovima, ona je da je kanon klimavi temelj proučavanja književnosti. On je kao i samo mišljenje, bez njega je teško, a s njime još teže. Ovaj zbornik stoga nema namjeru pojasniti već dodatno zakomplicirati ionako kompliciranu raspravu o književnom kanonu i načinima na koje se on stvara.



Vladimir Tasić

Kanon, kaleidoskop^[i]

[i] Tekst se temelji na predavanju održanom u okviru kolokvija “Politike stvaranja kanona na poluperiferiji”, Booksa, Zagreb, 5.10.2024.

Termin “poluperiferija” sugerise nešto između metropole i periferije, centra i margine, ni međ javom ni međ snom. Značenje ovih termina i njihovih rekombinacija, za mene bar, nije čvrsto određeno. Živim u jeziku metropole, ali na totalnoj periferiji, na selu u kanadskom tzv. primorju, daleko od centara književnog univerzuma, pa mi se čini da sam prihvatanjem poziva da napišem ovaj tekst došao u sâmo središte kulturnih zbivanja, a ne u međuprostor koji sebe definiše kao ne-baš-periferiju-ali-ipak-ipak. Zašto “poluperiferija” a ne, recimo, “polumetropola”? To bi zvučalo neskromno, neotesano? Mi “znamo svoje mesto”.

Primer Kanade pokazuje da logika pojmova postkolonijalne teorije, koji terminološki uokviruju neke rasprave o kanonu, nije binarna. Kanada je istovremeno kolonija i kolonizator koji se tek počeo stidljivo suočavati, uglavnom u simboličkoj ravni, sa sopstvenom brutalnom i ne tako davnom istorijom; vezana je za jezike metropole, engleski i francuski, i u tom smislu je deo centra, no istovremeno je sporedna figura, u senci američke ekonomske i kulturalne hegemonije. Uostalom, Kanada nije monolit: unutar nje postoji podela na centar i marginu, a pojam Centralna Kanada, kao pojam Centralna Evropa, ima više političke nego geografske konotacije. Dakle, ako treba da “govorim” iz dvostruke pozicije nekoga ko živi u metropoli, a piše na jednom od jezika poluperiferije, moram priznati da pozicija nije dvostruka nego mnogostruka, da se umnožava i grana dok o njoj razmišljam.

Naravno, mogu da pretpostavim na šta se misli kada

se *ovde*, dakle: u jednom od naših jezika, govori o poluperiferiji. Okruženi smo prevodima knjiga o kojima strasno raspravljamo “po centralnoevropskom vremenu”, na par sati leta do Pariza i Berlina i Londona, a tamo smo, književno, praktično nevidljivi. Ako David Albahari i Dubravka Ugrešić nisu u metropoli “kanonska” imena, ako se Kiša, Andrića, Krleže, metropola seti samo kad mora, poruka iz centra nije nedokučiva. Kiš je još davne 1980. godine pisao: “Mi, Jugosloveni, smo marginalni i ostaćemo marginalni. Kao kultura, kao literatura, mi ne postojimo, ni u Parizu ni nigde u svetu. [...] Meni su poznata sva imena francuske kulture, ja sa njima vodim svakodnevno jedan apstraktan dijalog. Ali oni ne dele *moj* svet. [...] Njihove teme su i moje; moje nikad nisu i njihove.”^[ii]

U drugom tekstu iz iste godine, Kiš je oštrij: “Mi smo egzotizam, mi smo politički skandal [...] mi smo, uz to, još i lepi sunčevi zalasci na jadranskoj obali [...] uspomene zalivene šljivovicom. I to je sve. I mi jedva da smo deo evropske kulture [...] Politika, to da! Turizam, takođe! [...] Ali ko će, dođavola, da traži književnost u toj zemlji! I ko bi bio u stanju da se razabere u tim njihovim nacionalističkim govornijama i u svim tim jezicima i dijalektima tako bliskim a tako različitim (kažu), u svim tim regijama i religijama!” Zahtevao je da budemo ravnopravni književni sagovornici, *homo poeticus* uprkos svemu: “Ne bismo smeli da nasedamo na ofucani mit da

[ii] Kiš, *Homo poeticus*, 310.

mi, Jugoslovaci i ostali Mađari, treba da se odrekemo literature, da mi treba da zabavljamo beli svet jedino našim političko-egzotičko-komunarskim temama, da mi moramo po svaku cenu biti samo *homo politicus*".^[iii]

Beše to pre gotovo pola stoleća. U međuvremenu se štošta promenilo, a promenili smo se i mi ili bar dominantne predstave o prvom licu množine iz Kišovih tekstova koje citiram. Možda je zato moguće govoriti o gradaciji marginalnosti, o nizu ugneždenih balkanizama, kako je to nazvala Marija Todorova, ili nizu ugneždenih orijentalizama, kako je to nazvala Milica Brkić-Hayden, pozivajući se na Saida. Uzor za ove varijacije doveo je u svoje vreme do kritičkog razdrmanja i reforme kanona unutar metropole.

Protresanje kanona ilustrovano je metaforom kaleidoskopa u naslovu. Imamo sliku, "kanon", zatim dobro prodrmano aparat i dobijemo drugu sliku. Kaleidoskop je samo karikatura, no čini mi se da ima neku vrednost jer ukazuje na nestalnost, podložnost promeni, i stoga na pitanje na koje se moramo vratiti: šta je ono što je postojano, šta opstaje (ako išta opstaje), uprkos brojnim razdrmanjima kanonske slike? To je jedno od pitanja, a ima i drugih. Kakav je to aparat u kom nastaje ono što zovemo kanon? Šta znači "prodrmati" takav aparat?

[iii] ibid., 90, 92.

Mogu ukratko reći da je kanon efekat književnog polja. Time sam samo izmestio problem i postavio drugo pitanje: šta je književno polje? To je Bourdieuov koncept, pozajmljen iz prirodnih nauka, po labavoj analogiji sa poljem sila. Ne znam na šta je tačno mislio, možda na gravitaciono ili magnetno polje, no piše o polju “u njutnovskom smislu reći, u okviru kojeg deluju društvene snage, privlačenja i odbijanja”.^[iv]

Tako dobijamo nekakvu nebesku mehaniku književnosti, gde su položaji knjiga, pisaca, književnih pokreta, uslovljeni silnicama širih društvenih fenomena (politika, tržište, institucije sistema) — književno polje nije izolovano, ono je podređeno širem polju moći — ali i specifičnom dinamikom književnosti, akademskom i novinskom kritikom, polemikama, uplivom novih formi koje traže mesto u književnom sistemu i određuju se u odnosu na prethodno uspostavljene pozicije i u odnosu na širi društveni kontekst.

Otprilike, to ovako izgleda. “Napisao sam *Madame Bovary* da bih iznervirao Champfleuryja”, veli Flaubert, dakle određuje se u književnom polju u odnosu na poziciju drugog autora, ali ne samo u odnosu na njega; autorov rakurs je znatno širi kada piše o očekivanju da će *Salammbô* “nervirati buržoaziju”.^[v] Kada se ova i druga pozicioniranja objedine u meta-pogledu sociologa, dobijamo novo tumačenje Flaubertove izjave u epigrafu Bourdieuovih *Pravila umetnosti*:

[iv] Bourdieu, *The Rules of Art*, 9.

[v] *ibid.*, 56, 50.

“pisac ne piše ono što hoće”. Odnosno, ono što pisac “hoće” da piše već je na neki način oblikovano poljem.

Bourdieu, jasno, ne pokušava da ekshumira socijalnu fiziku i uvede determinističku formulu koja predviđa buduće pozicije autora i knjiga. Pojam polja je metafora koja ilustruje osnovnu tezu: promene u sistemu književnosti, pa i u konstrukciji kanona u tom sistemu, podložne su nekim sociološkim zakonitostima. Te su zakonitosti, kakve god bile, verovatno složenije na poluperiferiji nego u Francuskoj iz doba koje Bourdieu razmatra, jer je i polje moći na našoj polumargini teško izolovati od efekata polja moći metropole. Kod nas je kao i obično sve komplikovanije.

Kod Morettija, u tekstu o apstraktnim modelima književne istorije, nailazimo na drugu metaforu iz prirodnih nauka. “Tako veliko polje ne može se razumeti tkanjem zasebnih delića znanja o pojedinačnim slučajevima: to je kolektivan sistem i trebalo bi ga sagledati kao takvog, kao celinu”, piše Moretti, pozivajući se na autoritet Fernanda Braudela, koji uvodi sliku iz statističke mehanike. Braudel govori o ogromnom broju kocaka koje se kotrljaju i određuju individualne istorije ali je zbirni efekat ovih slučajnosti podložan nekim zakonitostima: “neodređenost, onda, u domenu individualne istorije; ali u domenu kolektivne istorije — jednostavnost i doslednost.”^[vi] Polje je preširoko i nemoguće ga je obuhvatiti metodom

[vi] Moretti, “Graphs, Trees, Maps”, 68.

detaljnog čitanja svega što je objavljeno. Za jednu racionalniju istoriju književnosti, a to je bio Morettijev cilj, potrebne su nove metode, nešto kao *data analytics*.

To su bili začeci digitalne humanistike. Tehnike i tehnologije su u međuvremenu otvorile nove mogućnosti. Pojam književnog polja sada se može ilustrovati metaforom dinamičke mreže ili grafa.^[vii] Ova oblast matematike primenjuje se u analizama društvenih mreža, gde se razmatraju mere centralnosti u mreži, mere uticaja i afiniteta, obrasci formiranja grupa. Nešto slično moglo bi se zamisliti i u književnosti: mreža bi obuhvatila književne tekstove, tekstove novinske i akademske kritike, intervjuje, polemičke i autopoetičke eseje. To zahteva ogroman pripremni rad, digitalizaciju korpusa relevantnih tekstova, i možda bi dalo različitu sliku kanona. Ima istraživanja u digitalnoj humanistici koja idu u tom smeru.^[viii]

Tako bismo, uprkos prizivanju modernije nauke, ipak samo još jednom izmestili problem kanona. Doduše, politika stvaranja kanona bi u tom izmeštanju postala jasnije vidljiva jer bi bila sažeta u pitanje definicije

[vii] Moretti pominje “grafove” u naslovu, ali misli na grafikone, na primer grafikon broja objavljenih romana u određenom periodu. Termin “graf” u matematici ima i drugo značenje, relevantnije za metaforu mreže. Videti https://en.wikipedia.org/wiki/Graph_theory#Applications ili https://en.wikipedia.org/wiki/Social_network_analysis

[viii] Videti npr, Houston, “Measuring Canonicity” i tamo pomenute reference.

povezanosti dva elementa književne mreže. Da li su knjige ili autori povezani po stilskoj ili tematskoj sličnosti, po političkom afinitetu, po bibliografski eksplicitnom ili poetički implicitnom pozivanju jednog teksta na drugi? Svaka od mogućih definicija možda bi dala različitu sliku književnog polja i kanona kao efekta polja. U jednoj studiji francuske književnosti XIX i XX veka, objavljenoj u časopisu zanimljivog naziva, *Journal of Cultural Analytics*, autori razlikuju pet kategorija kanona: školski kanon (lektira), akademski kanon (knjige sa spiska za *agrégation de lettres modernes*), izdavački kanon (edicija *Pléiade*), kritičarski kanon (prestižne nagrade), politički kanon (150 naslova u izboru francuskog Ministarstva obrazovanja).^[ix]

Zašto samo pet? I tržište stvara svoj kanon, u formi spiskova bestslera. Uostalom, nisu li “loše” knjige takođe značajne, katkad i važnije od “dobrih” ili “kanonskih” — Orwell je smatrao da jesu — te tako zaslužuju sopstveni kanon? (Anti-kanon je ipak kanon.) Tako se vraćamo na pitanje kriterijuma kojima se određuje šta ulazi u “kanon”, i povezano, ali ne manje važno pitanje: koliko nam kanona treba?

Počeci prakse pravljenja spiskova knjiga ili autora vrednih pažnje, npr. *Palatinska antologija* devet lirskih pesnika, pripisuju se bibliotekarima iz helenske Aleksandrije. Hrišćanski priređivači su preuzeli ovu ideju i primenili

[ix] Barré et al., “Operationalizing Canonicity”.

je na zvanično-odobren izbor biblijskih tekstova. To je bilo nešto “autoritativnije” od subjektivno-ljudskog izbora bibliotekara: ne samo antologija, već “kanon”, religijski obavezujuć standard. U narednoj varijaciji, “kanon” postaje spisak svetaca odobrenih — kanonizovanih — eklesijastičkim autoritetom.

U tom kontekstu, na pitanje “Koliko nam kanona treba?” mogao bih da odgovorim: nula. Šta će nam spiskovi književnih svetaca, kanonizovanih odobrenjem ovog ili onog autoriteta? Međutim, razni kanoni postoje. Da budem iskren, imam i ja svoj privatni kanončić, garantovan autoritetom *moi-même*, ali se svaki čas menja usled oštroumne samokritike.

Književnikanoni, kriterijumi izbora, predmeti neprestane kritike, nisu statični jer ni književno polje nije statično. Ako se koristimo metaforama iz fizike i matematike, kao što rade Bourdieu, Braudel, Moretti, trebalo bi po analogiji da nas zanima i pojam invarijante. Ukoliko u dinamičkom sistemu (književnom polju) uočimo element koji je postojan i opstaje kroz značajne promene, to bi nam moglo nešto reći o sistemu kao celini. Radi ilustracije, predlažem besmisleno kratku i kompletno proizvoljnu turu kroz istoriju sporova u književnom polju. Možda ćemo uočiti neke zakonitosti, neke istorijske invarijante. Možda ne.

Kritika književne kanonizacije kao uzdizanja bogomdanim autoritetom (koji u sekularnom svetu prisvajaju tržište, akademija, država) nije nimalo nova.

Problem je predstavljen već u Aristofanovoj komediji *Žabe*. Tu se bog Dionis brine o padu kvaliteta atinske drame i teatra u doba Peloponeskog rata, te odlazi u Had kako bi velikog tragičara Euripida vratio u zemaljski život. Tamo zatiče scenu u kojoj nedavno preminuli Eshil nemilosrdno kritikuje Euripida i osporava mu status najvećeg tragičkog pesnika. Dionis mora da presudi ko je od njih dvojice vredan titule. Ukratko, kod Aristofana imamo ranu parodiju koncepta kanona, kritike kanona i, danas bismo rekli, borbe u književnom polju — u Hadu.

Eshil: “Reci mi ti, Evripide, zbog čega je pesnik cenjen?”
Euripid: “Uzdižemo svetu moral, razvijamo svetu razum, mi činimo da ljudi širom sveta budu bolji.”^[x]

Sličan stav nalazimo kod Novalisa i Shelleyja. Novalis piše da je poezija vrsta mentalne higijene: “poezija je velika umjetnost stvaranja transcendentalnog zdravlja. Pjesnik je, dakle, transcendentalni liječnik.”^[xi] Za Shelleyja, “poezija jača [...] organ čovekove moralne prirode kao što vežba jača organizam.”^[xii] Poezija je teretana duha; pesnik je instruktor moralnog aerobika.

[x] Ovaj i drugi navodi iz *Žaba* preuzeti su iz odlomka u: Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, 22-26. (Prevod Radmile Šalabalić.)

[xi] Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, 184. (Prevod Miroslava Bekera.)

[xii] Shelley, *A Defence of Poetry*.

U *Žabama*, Eshil na to odgovara: “Al’ mi neko pamet soli!” Međutim, i sam tvrdi da građane podučava etici, doduše etici epskog junaka: “Da razdrmam građanina, pa da đipi i zapne da ubija [kao heroji iz epa] čim ga prene trube jeka.” Kako ne može da ospori princip moralnog podučavanja kao merilo književne vrednosti, Eshil napada Euripidovo poštovanje tog principa. Euripid opisuje “kurve, Fedre razne, Stenobeje”, a takve priče ne samo da ne razvijaju moral nego mu štete. Eshil tako formuliše uobičajeni argument o društvenoj odgovornosti pisca: “Fine gospe sad kukutu ispijaju — Belerofont to ih uči, u praksu je to već ušlo!” Euripid se brani tezom da je “stvarnosni” pisac, uvodi govorni jezik, verno prikazuje realnost, što je moralan čin. Eshil je nemilosrdan: “Poroke pesnik mora da prikriva, a ne da ih još na sceni u stihove izliva.” Dvadesetih godina prošlog veka, možda bi pokrenuo tužbu protiv *Uliksa* i *Madame de Maupin* za opscenost, kao njujorško Društvo za suzbijanje poroka. Književni spor u Aristofanovoj komediji ostaje nerazrešen dok se u raspravu ne uvedu elementi šireg polja moći, odnosno pitanje političkih stavova autora. Euripid podržava povratak oligarha na vlast, a Eshil predlaže da se obnovi atinska flota i da se napadne Sparta. Dionis donosi presudu: Eshil je pobjednik književnoteorijskog duela.

Dakle, vidimo da su neke forme borbe za poziciju u književnom polju davno ustanovljene.

Koristim ovde mračne privilegije pripovedača da bih nas iz Hada teleportirao u polje engleske književnosti.

Ono je relevantno jer ilustruje nastanak jednog kanona u okviru borbe za status nove akademske discipline, a relevantno je i kao objekat kasnijih kritika kanona.

Studije engleske književnosti su u izveštaju Kraljevske komisije iz 1877. godine opisane kao adekvatne “za žene i drugorazredne i trećerazredne muškarce”.^[xiii] Tačnije, studije engleske književnosti nisu tada ni postojale kao akademska disciplina. Ono što nazivamo engleskim kanonom zapravo je rezultat reforme univerzitetskih programa. Da bi mogla biti zasnovana nauka o književnosti na engleskom jeziku, bilo je neophodno definisati objekat te nauke. Na prestižnim univerzitetima, gde je obrazovana elita čija odanost poretku i dominantnom sistemu vrednosti nije bila u pitanju, kanon (spisak “velikih knjiga”) je bio vezan za proučavanje klasika, za filologiju, filozofiju, stvari visoke kulture. Za niže klase važila su druga pravila.

Engleska literatura je u početku bila deo programa opismenjivanja u okviru radničkih koledža i večernjih škola, i stoga je morala biti politički kontrolisana. Prikladna knjiga (za raju), kako piše u jednom tekstu iz 1891. godine, trebalo je da se bavi indoktrinacijom i pobuđivanjem patriotskih osećanja: “Ljudima je neophodna politička kultura, vaspitanje koje se tiče njihovog odnosa prema državi i dužnostima prema njoj; potrebno ih je, takođe, sentimentalno impresionirati predstavljajući im na

[xiii] Eagleton, *Literary Theory*, 27.

životan i privlačan način, kroz legende i istoriju, herojske podvige i patriotske primere.”^[xiv] Eto još jedne invarijante?

U tom svetlu gledano, borba F. R. Leavisa u prvih nekoliko decenija XX. veka za uspostavljanje kanona engleske književnosti, docnije objekta kritike postkolonijalne teorije, s početka je bila vrsta progresivnog (relativno: u odnosu na ponosno okoštalu akademsku tradiciju) ili bar reformskog zahvata. Bilo je naravno raznih problema. Leavis je isprva odbacio Dickensa kao “zabavljača”, ali se posle predomislio, što sugerise subjektivnost kriterijuma. U engleski kanon je džentlemenski uvrstio, kako kaže Eagleton, “dve i po žene, računajući Emily Brontë kao marginalan slučaj; skoro svi autori bili su konzervativci.”^[xv]

Pojavljuje se onda novi pokret (ili više pokreta) za reformu kanona. Feministička kritika imala je osnovane primedbe, studentski protesti ohrabрили su propitivanje profesorskog autoriteta, uspeh francuske Teorije-sa-velikim-T na severnoameričkim kampusima igrao je značajnu ulogu, a postkolonijalna teorija pojavila se delom kao reakcija na evrocentrizam čitave književnokritičke aparature. Kako vidimo iz termina “metropola” i “periferija”, postkolonijalna kritika nije bila samo važan element osporavanja engleskog kanona, već je prihvaćena kao model čak i kod nas, uz neke varijacije. Sama činjenica uvoza teorijskog proizvoda govori nam nešto

[xiv] ibid., 25.

[xv] ibid., 33.

o objektu te teorije: o moći metropole, o hegemoniji.

Donald Sassoon definiše hegemoniju kao tržišnu dominaciju u izvozu kulturnih proizvoda, odnosno neravnotežu između broja prevoda tekstova iz metropole na jezike margine i tokova u suprotnom smeru, prevoda na jezike metropole sa margine.^[xvi] O tome postoje podaci. John O'Brien, tadašnji urednik Dalkey Archive Press, piše 2003. godine da "knjige iz nekih 200 zemalja koje postoje van američkih granica čine infinitezimalno mali procenat" objavljenih naslova, i dodaje: "U katalozima Knopfa, Nortona, Vikinga, Harcourta, Farrar-Straus-Giroux, za otprilike poslednje dve sezone, nalazi se svega trideset jedan naslov savremene strane poezije i proze. Trideset jedan! I to kod njujorških kuća koje su većito slavljene kao nastavljači plemenite tradicije ozbiljnog književnog izdavaštva."^[xvii]

[xvi] Sassoon, "On Cultural Markets".

[xvii] Na žalost, ne mogu da lociram izvor ovog citata u neurednim beleškama od pre dve decenije. Broj prevoda koji O'Brien pominje je doista skandalozan, no mislim da je tu računao samo prevode kod velikih njujorških izdavača. U kasnijem tekstu iz 2013. navodi studiju National Endowment for the Arts iz 1999., koja pokazuje da je te godine bilo 197 prevoda, što čini samo 3% ukupne izdavačke produkcije. U tekstu iz 2013. O'Brien daje tabelu broja prevoda u periodu od šest prethodnih godina, gde valjda ubraja sve američke izdavače, ne samo velike njujorške kuće. U tom periodu u Sjedinjenim Državama je objavljeno 8 prevoda iz "Srbije i Crne Gore" (nemam pojma zašto ih 2013. broji zajedno), 6 iz Hrvatske, 2 iz Slovenije, i po jedan iz Makedonije i Bosne i Hercegovine. Ukupno 18 prevoda, u proseku po 3 godišnje, sa naše "poluperiferije". Prošli smo ipak bolje od Latvije (0 poena). Videti O'Brien, "Translations, Part 5".

Sassoon, čini se, traga za jednostavnim merilom i uzima specifičan simptom kao radnu definiciju opštijeg fenomena. Ako već priziva metafore iz ekonomije, neke uzroke trgovinskog deficita mogao bi da nađe u svedočenju urednikâ. Prevodna literatura naprosto nije dobar biznis: “prosečni trošak za Dalkey Archive da objavi prevod je oko \$35,000-\$40,000. U tipičnom slučaju, strana država će donirati recimo \$7,000 za troškove prevodilaca, a prodaja u prvoj godini će generisati zaradu od oko \$14,000. To je gubitak od skoro \$20,000.” Izdavači prevodne literature se stoga moraju oslanjati na fondacije za kulturu, no “američke fondacije kao da su namerene da prevodnu literaturu i druge kulture drže podalje od Amerike.”^[xviii]

Postoje i drugi uzroci, koje je teško kvantifikovati. O’Brien opisuje razgovor sa jedne konferencije u Parizu, gde je “imbecilan urednik iz *New Yorkera* otprilike izjavio da se prevodi previše knjiga sa francuskog i da Amerikance, uključujući i njega, to ne zanima. Kao da su Amerikanci uvređeni sugestijom da bi trebalo da čitaju više francuskih knjiga; ispod tog stava krije se osećaj da se sve što je bitno dešava u Sjedinjenim Državama i da zato nema nikakvog razloga da prate šta se dešava u drugim zemljama.”^[xix] A tu se govorilo o Francuskoj. Šta onda mi možemo očekivati od anglofone metropole?

Ako se zapitamo kako nastaje takav stav, ne bi trebalo

[xviii] O’Brien, “Translations, Part 5”.

[xix] O’Brien, “Interview”.

zaobići institucije visokog obrazovanja. O'Brien piše: "Profesori će se verovatno štrećnuti [...] ali, bar kada je reč o književnosti, dovoljno je pogledati koji kursevi uključuju književnosti drugih zemalja. O stranim književnostima ne samo da ne predaju, nego ih i ne čitaju."^[xx] Ako je to činjenica, njena puka konstatacija ništa ne objašnjava. Zašto ne čitaju? Prethodni navodi su iz 2013. godine, dakle iz vremena kada je postkolonijalna teorija uveliko etablirana na univerzitetima koji saučestvuju u proizvodnji književnog aparata (teoretičara, kritičara, urednika, škola za pisanje, pisaca). Kako je moguća takva zatvorenost u praksi nakon nove reforme kanona u teoriji? I to postkolonijalne reforme koja je trebalo da otvori književni svet metropole, da ga učini prijemčivijim za književnosti periferije, a samim tim, valjda, i naše nestašne poluperiferije?

U potrazi za mogućim pojašnjenjem ovih misterija, bila mi je izuzetno važna knjiga *U teoriji: klase, nacije, literature* marksističkog teoretičara Aijaza Ahmada. O toj knjizi sam ranije pisao, pa ću ovde navesti samo mali uzorak Ahmadove kritike Jamesona i Saida. Nezahvalno je sažimati složene argumente u nekoliko pasusa (po mom izboru, u mom prevodu), no računam da će bar čitaoci ovog teksta čitati Ahmada u originalu i u celini.

Ahmad je razumljivo uznemiren Jamesonovim

[xx] ibid.

idealizacijama i generalizacijama, na primer ovim biserom iz 1986.: “*Svi trećesvetki tekstovi [...] nužno su alegorijski, i to na vrlo specifičan način: oni se moraju čitati kao nacionalne alegorije, čak i kada su, ili bi možda trebalo da kažem: posebno kada su, po formi razvijeni iz predominantno zapadne mašinerije predstavljanja, kao što je roman.*”^[xxi]

Iz nekog razloga, svi “trećesvetki” književni tekstovi su nužno alegorijski, i moraju se čitati kao *nacionalne* alegorije. Štaviše, uzaludan je i čak štetan trud pisaca sa margine da pišu modernije: “Trećesvetki roman neće nam pružiti zadovoljstva Prousta i Joycea; štetnija od toga, možda, jeste sklonost [tog, takvog] romana da nas podseti na demodirane stadijume našeg prvosvetkog kulturnog razvitka.”^[xxii]

Ne bi trebalo da se zanosimo idejom da se sve to ne odnosi na nas jer Jameson i Said pominju Aziju i Afriku. Razlike postoje, bar geografske, no evo šta kaže Kiš, parodirajući glas evropske metropole: “Što se tiče literature, mi, Evropejci, imamo toga podosta, i ne od najgore vrste; a oni, kako se zvaše, srbo-krkr [...] nek opišu neki politički skandal stavljen u jedan lep, egzotični okvir. [...] Nama [u metropoli] — prava literatura, nama — slatke sluškinjice za sve, slatke sluškinjice našeg dečastva i mladosti. Jer ako bi i oni krenuli da pišu o istim stvarima o kojima pišemo i mi [...] to nas se zaista ne bi ništa ticalo.”^[xxiii]

[xxi] Ahmad, *In Theory*, 109. Jamesonov citat je preuzet od Ahmada.

[xxii] *ibid.*, 112.

[xxiii] Kiš, *Homo poeticus*, 90-91.

Ahmad uočava sličan problem kod Saida. U eseju iz 1990., “Intelektualci Trećeg sveta i kultura metropole”, Said piše: “Mislim da je pogrešno pokušati dokazati da se ‘druge’ literature Afrike i Azije [...] mogu respektabilno proučavati kao da su zaista tako visoke, autonomne, tako estetski nezavisne i zadovoljavajuće kao francuska, nemačka ili engleska književnost. Ideja crne kože pod belom maskom nije upotrebljivija i časnija u književnosti nego u politici. Emulacija i mimikrija nikada ne sežu daleko.”^[xxiv]

Uprkos jasnim evokacijama Fanona (*Crna koža, bele maske*), Saida zanima pre svega akademski otpor, za koji se čini da je moguć jedino u “srcu zapadnog centra”, gde visokoobrazovani emigranti podrivaju sistem iznutra: “Ove figure obraćaju se metropoli koristeći tehnike, diskurse, upravo ona oružja nauke i kritike koja su nekad bila rezervisana isključivo za Evropljane, ali su sada prilagođena pobuni ili reviziji u samom srcu zapadnog centra.”^[xxv]

Migracija ovih figura u srce zapadnog centra nije ni nalik užasima kampova. Zvuči više kao studijsko putovanje: “Putovanje-u [*the voyage in*] predstavlja posebno zanimljivu vrstu hibridnog kulturalnog rada. Samo njegovo postojanje znak je prkosne internacionalizacije u doba kontinuiranih imperijalnih struktura.”^[xxvi] Teorija očitó nije baždarena za visokoobrazovane emigrante sa periferije koji u

[xxiv] Ahmad, *In Theory*., 216. Saidov citat preuzet od Ahmada.

[xxv] *ibid.*, 206.

[xxvi] *ibid.*, 207.

metropoli moraju da voze taksije. Metropol dakle konstruiše veberovski idealan tip kulturnih radnika sa margine koji su u metropoli *uspešni*, koji ne samo da su usvojili jezik i teoriju metropole već *moгу* da joj se obrate. (Badiou to opisuje kao imperativ osvajačke civilizacije: “Postani kao ja, i prihvaću tvoju razliku.”)

Metrola tako dobija zgodno teorijsko opravdanje, podržano čitavim univerzitetskim programima, da zanemari prevodnu književnost (koja je ionako ne zanima). Zašto bi iko preuzimao finansijski rizik objavljivanja prevoda ako ih može zameniti piscima sa periferije koji žive u metropoli i pišu na engleskom (ili na nekom drugom jeziku metropole). Zašto bi iko učio sve te jezike s margine? “Jedna od posledica ove situacije”, piše Ahmad, “je da retki autori [sa periferije] koji pišu na engleskom bivaju valorizovani preko svake mere. Pogledajte na primer karakterizaciju *Dece ponoći* Salmana Rushdija u *New York Timesu*: ‘kontinent je našao svoj glas’—kao da onaj ko ne govori engleski ne može da ima glas.”^[xxvii]

Ovde moram pomenuti Mladena Stilinovića i njegov rad iz osamdesetih, “Umetnik koji ne govori engleski, nije umetnik”. Njegov uvid prethodio je detaljnijim raspravama unutar same metropole, decenijama

[xxvii] *ibid.*, 98. Ahmadova knjiga je objavljena 1992. Autori sa periferije (ili koji se na osnovu porekla mogu predstaviti kao da su sa periferije mada su rođeni i obrazovani u metropoli) i pišu na engleskom, nisu više nimalo retki.

kasnije, na primer u kritičkom eseju “International Art English”.^[xxviii] Čovek je provalio sistem, još onomad. Kao i Kiš. Kao i Albahari, na svoj tiši, diskretniji način.

Nesmotreno sam prihvatio zadatak da ove rastrojene meditacije na temu politike stvaranja kanona nekako povežem sa Albaharijem, čiju su knjigu dnevničkih zapisa, *Piščev dnevnik*, objavili Kulturtreger i Multimedijalni institut. Pokušaću da objasnim zašto mislim da je prvi Albaharijev roman napisan po dolasku u Kanadu značajna knjiga za razgovore o metropoli i poluperiferiji.

Snežni čovek je (ili ga ja čitam kao) književno propitivanje saidovskog “putovanja-u” metropolu (makar to bio i Calgary). Pogledajmo situaciju u koju Albahari stavlja svog junaka, postmodernog pisca sa poluperiferije, ili pisca koji je na nekoj poluperiferiji zamišljao da je postmoderan pisac, šta god taj termin značio, u metropoli, na periferiji ili periferiji *light*: ne samo da je došao u Novi svet, nego stanuje u kući kartografa ili nekoga ko je opsednut mapama, geografskim kartama. Mapa (kao *objet d’art*) je u metropoli simbol nečega što postmoderni pisac-junak, teorijski gledano, zastupa. Recimo, kritičarka Kim Levin u eseju “Zbogom

[xxviii] Alix Rule and David Levine, with Mariam Ghani and Alexander Provan, “International Art English” (New York, Triple Canopy, 2018). https://tc3.canopycanopycanopy.com/series/international_art_english/contents/international-art-english-ebook

modernizmu” iz 1979. godine piše da bi “mapa možda trebalo da posluži kao amblem postmodernizma.”^[xxix] Uprkos osnovanim kritikama evrocentrizma kartografije i pogleda kolonijalne moći koji je kodiran u zemljopisu, pisanju-sveta, u procesu uzdizanja mape na nivo “amblema” postmodernizma metropola je proizvela hrpu problematičnih tumačenja. Na primer, kustos njujorškog Muzeja moderne umetnosti 1994. godine veli da su Boettijeve mape/zastave — Boetti je, između ostalog, sedamdesetih menadžerisao afganistanske i pakistanske vezilje da izrađuju geografske karte sveta za njegovu seriju *Mappa* — “filozofski suveniri globalne konsolidacije i suprotstavljanja nacionalističkim razdvajanjima.”^[xxx] Obratimo pažnju: 1994. godine! A to je samo jedan primer trijumfalističke eshatologije metropole, ideje Kraja Istorije i samozadovoljnog trućanja koje ta ideja generiše.

U srpskoj umetnosti prve polovine devedesetih takođe se uočava umnožavanje kartografskog motiva, na izložbi “Soba s mapama” u beogradskom Domu omladine i u seriji instalacija u Narodnom muzeju. Rečenica Dragana Velikića iz *Astragana*, “Vreme je za kartografe”, istaknuta je kao epigraf jednog poglavlja romana Radoslava Petkovića *Sudbina i komentari*. Ovaj fenomen možda bi se mogao optimistički tumačiti u svetlu političko-umetničkih intervencija kao *Geografija*=rat Alfreda Jaara iz 1989. godine,

[xxix] Watson, “Mapping and Contemporary Art”, 296. Mape su takođe pomenute kod Deleuza i Guattarija, ibid. 297.

[xxx] ibid.

ili možda (takođe optimistički) kao odraz razumljive želje da se “ide u korak sa svetom”: u metropoli je bilo mnogo izložbi koje tematizuju mape.^[xxxii] Međutim, u prvoj polovini devedesetih, fascinaciju mapom na našoj polupeferiji vrlo je nezahvalno tumačiti u stilu Boettija i njegovog kuratura iz New Yorka: kao deo globalne konsolidacije i zbližavanja svih naroda, pa i svih nas sa polumargine.

Junak *Snežnog čoveka*, pisac, stavljen je tako pred nerešivu dilemu: postmodernizam za koji se na poluperiferiji zalagao, u metropoli se pokazuje kao oduševljenje mapama i njihovim “dekonstrukcijama” i rekonstrukcijama, ili kao akademsko naklapanje o potiranju razlike između fikcije i činjenice, književnosti i istorije; potpuno neadekvatno za razumevanje bolnih istina poluperiferije. Kao Albahari u kasnijem eseju “Baklan: književnost i istorija”, njegov junak vidi ili bar sluti, strahuje, da metropola u teorijskim zanosima baulja ka nečemu što bismo danas imenovali kao Doba postistine: “Postmodernizam je ublažio tu razliku [između činjenice i fikcije], pre svega — na svu sreću — na teorijskom planu. Kažem: na svu sreću, jer bi dalje potiranje razlika između književnosti i istorije, odnosno, između činjenice i fikcije, dovelo do nepopravljive pometnje u našoj svesti, kao što pokazuje razvoj situacije u bivšoj Jugoslaviji tokom poslednje decenije.”^[xxxiii]

[xxxii] Watson (ibid. 307) navodi spisak izložbi, među kojima i *Cartographers: Geo-Gnostic Projections for the 21st Century*, 1997. godine u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti.

[xxxiii] Albahari, *Teret*, 10.

U kanadskoj “metropoli”, negde u vreme nastanka *Snežnog čoveka*, bile su uveliko u toku pripreme za referendum o nezavisnosti Québeca. Argumenti, strasti, pometnja, sigurno su izgledali poznato piscu-junaku Albaharijevog romana. Ironija? Možda, no upravo je u tome problem i drama *Snežnog čoveka*. Postmoderna ironija metropole, interpretacijska razigranost gurua iz Lige bršljana, pretvara se u političku besmislicu kad kroz vrata proviri malo istorije, s grimasom Jacka Nicholsona: “Here’s Johnny!” Mogli bismo zato reći, kao Rancière koji tvrdi da je Flaubert morao da “ubije” Madam Bovary, da je Snežni Čovek morao da nestane u snegu.

Albahari (za razliku od mene) nije bio sklon profesorskom mudrovanju. Problemu je pristupio književno, jer bio je pre svega pisac, prevodilac sa engleskog, urednik, književni radnik u pravom smislu reči. Napisao je u metropoli roman koristeći tehnike koje je kritika nazivala postmodernim, kako bi dramatisovao “putovanje-u”, susret pisca sa poluperiferije sa metropolom u realnom vremenu istorije kojoj uprkos trijumfalnim objavama nije došao kraj. Nasuprot idealnom tipu kojeg konstruiše postkolonijalna teorija, Albahari nije pisao na engleskom. Kao Saidove figure postkolonijanih intelektualaca, obraćao se metropoli njenim tehnikama, kritično, ali na svom jeziku; u isto vreme (to je moje tumačenje) obraćao se i poluperiferiji, kritično, u kanadskoj seriji romana među kojima su i *Mamac*, *Mrak*, *Gec i Majer*, *Svetski putnik*. Naposljetku, još jedno odstupanje od idealnog tipa iz teorije. Osim saidovskog putovanja-*u*, on je obavio i putovanje-*iz*:

vratio se iz Kanade na poluperiferiju, u Zemun.

To su važne razlike, ne zbog nekakvog lokal-patriotizma, već zato što pokazuju da se politike stvaranja kanona, kao i kritika kanona, ne mogu razumeti direktnom primenom teorijskih proizvoda metropole. Albahari se ne uklapa u takav kalup. Možda je *Snežni čovek*, ili opštije Albaharijev kanadski ciklus, u tom smislu bio (ili je trebalo da bude) prekretnica u književnosti(ma) poluperiferije. No to je samo moje mišljenje. Ne pretendujem na autoritet da zasnujem novi ili opravdam neki stari kanon. Opisujem zašto je Albahari za mene invarijanta jednog književnog polja, ili više književnih polja, zašto je bio i ostao u *mom* “kanonu”, uprkos stalnim razdrmavanjima tog uvek-nedovršenog spiska.

Literatura

- Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (Verso, London, 1992)
- Albahari, David. *Teret*. (LIR BG, Forum pisaca, Beograd, 2004)
- Barré, J; Camps, J.-B.; Poibeau, Th. “Operationalizing Canonicity: A Quantitative Study of French 19th and 20th Century Literature”, *Journal of Cultural Analytics* Vol. 8, Issue 3 (2023) <https://doi.org/10.22148/001c.88113>
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford University Press, Stanford, 1996)
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction* (Blackwell, Oxford, 1983)
- Houston, Natalie. “Measuring Canonicity: a Network Analysis Approach to Poetry Anthologies”, *dh2017, Digital Humanities 2017, Conference Abstracts*, McGill University & Université de Montréal, Montréal, Canada, August 8-11, 2017. <https://dh2017.adho.org/abstracts/479/479.pdf>
- Kiš, Danilo. *Homo poeticus* (Svjetlost, Sarajevo, 1990)
- Milosavljević, Petar (priređivač). *Teorijska misao o književnosti* (Svetovi, Novi Sad, 1991)
- Moretti, Franco. “Graphs, Trees, Maps: Abstract Models of Literary History—1”, *New Left Review* 24, Nov Dec 2003, 67-93.
- O’Brien, John. “Interview”. 28 June 2013. <https://www.dalkeyarchive.com/2013/06/28/interview-with-john-obrien/>
- O’Brien, John. “Translations, Part 5”. *Context* No. 19, 13 September 2013. <https://www.dalkeyarchive.com/2013/09/13/translations-part-5/>

- Sassoon, Donald. "On Cultural Markets",
New Left Review 17, Sept Oct 2002. [https://
newleftreview.org/issues/ii17/articles/
donald-sassoon-on-cultural-markets](https://newleftreview.org/issues/ii17/articles/donald-sassoon-on-cultural-markets)
- Shelley, Percy Bysshe. *A Defence of Poetry and Other Essays*.
Project Gutenberg, [https://www.gutenberg.org/
files/5428/5428-h/5428-h.htm#link2H_4_0010](https://www.gutenberg.org/files/5428/5428-h/5428-h.htm#link2H_4_0010)
- Watson, Ruth. "Mapping and Contemporary Art". *The
Cartographic Journal*, Vol. 46 No. 4, *Art & Cartography
Special Issue* November 2009, 293-307.



Mirela Dakić

Strategije feminističkog čitanja kanona

Čini se da je pojam književnog kanona, nakon nekoliko desetljeća njegova dubokog preslagivanja i propitivanja iz različitih vizura, danas gotovo nemoguće koristiti bez kritičke aparature koja sa sobom nosi i zahtjev za njegovom temeljitom revizijom. Dotičući se aktualnog statusa književnog kanona u jednoj od najlucidnijih analiza suvremenog književnog polja, posvećenih među ostalim i domaćem književnom terenu, Dubravka Ugrešić (pesimistično ili optimistično?) primjećuje: „Tržište je srušilo zatvorene umjetničke institucije, akademije i fakultete, pregazilo staromodne umjetničke arbitre, čuvare dobrog ukusa, teoretičare umjetnosti i književnosti, otpuhnuo stroge i zahtjevne kritičare, prešlo valjkom preko važećih vrijednosnih hijerarhija i izgradilo svoje tržišno-estetske kriterije“^[i] (2001: 53). Nasuprot pojednostavljenoj dihotomiji, autorica napominje kako tržište „u pravilu nikada nije subverzivno, ne ruši estetske kanone nego ih integrira i iskorištava u svoje svrhe“ (Ugrešić 2001: 185). Pod tržišnim valjkom ipak popuštaju i „čuvari“ i „arbitri“ pa, barem u domaćem književnoznanstvenom kontekstu, relativno rijetko nailazimo na ambicioznija ili čak kolektivno istraživački i kritički postavljena nova čitanja književnog kanona. Pritisku su odoljele tek rijetke inicijative zahvaljujući kojima u javnom prostoru još uvijek možemo naići na kanonska reizdanja te istraživanja, publikacije i razgovore o kanonu i klasicima. Ipak, književni kanon svakako

[i] Usp. esej „Aura glamoura“ i druge u zbirci *Zabranjeno čitanje*.

preživljava u književnom obrazovanju, izdavaštvu i uglavnom netržišno orijentiranim kulturnim programima, a kvaliteta njegova života pritom bitno ovisi o entuzijazmu nastavnika, urednika, kulturnih radnika i drugih aktera u književnom polju koji se njime još uvijek bave.

Da odnosi prema književnoj instituciji, a stoga i kanonu kao jednom od njezinih središnjih mehanizama, ovise o različitim izvanknjiževnim pozicijama i kategorijama, Ugrešić je u *Žabranjenom čitanju* možda najzornije pokazala pod naslovom „Žene, pušenje i književnost“, u kojem duhovito secira rodnu asimetriju u književnoj povijesti, ističući kako su se stoljećima uloge u književnoj produkciji i recepciji među ostalim nejednako raspodjeljivale i prema kriterijuspolu. Proizvođači književne povijesti (i sadašnjosti), podsjećajući nas autorica, žene uporno nastoje svesti na:

supruge, ljubavnice, prijateljice, obožavateljice, prevoditeljice, pratiteljice, darovateljice, žene-mecene, prepisivačice, tipkačice, korektorice, odane urednice, mudre književne pregovaračice i agentkinje, inspiratorice, muze, savjetnice, vatrene podržavateljice, nježne puniteljice književničkih lula, marljive sobarice spisateljskih kabineta, pažljive kuharice, vrijedne arhivarke, bibliotekarke, strastvene čitateljice, pouzdane čuvarice rukopisa, žive sfinge u posmrtnim književničkim hramovima, spremačice u kućnim muzejima umrlih književnika, laštilice književničkih bista, usisavačice prašine s književničkih sabranih djela, frenetične zagovarateljice društava za obožavanje mrtvih i živih pjesnika, žene, žene, žene... (Ugrešić 2001: 76).

Ne čudi stoga što se među glasovima koji su u posljednjih nekoliko desetljeća kritički progovorili o kanonu i njegovoj

proizvodnji ističe upravo ženski glas, odnosno glas feminističke kritike. Gotovo pola stoljeća nakon objave kapitalnih studija koje su utemeljile ovo (inter)disciplinarno područje, feministički odnos prema kanonu i dalje je jedno od intrigantnijih pitanja koja možemo postaviti o dinamici moći u književnom polju. Najveći je utjecaj na njegove formulacije ostvarila anglofona feministička kritička produkcija 1970-ih godina, sa svojim danas već klasičnim studijama poput *Seksualne politike* (*Sexual Politics*, 1970) Kate Millett, *Njihove vlastite književnosti* (*A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, 1977) Elaine Showalter i *Luđakinje u potkrovlju* (*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 1979) Sandre M. Gilbert i Susan Gubar, koje su redom utemeljile neka od uporišta feminističkog okršaja i ukrštaja s kanonom, ponajprije u metodološkom smislu.

Ako se prisjetimo temeljnih postavki ovih studija, dominantni se ton feminističkih čitanja književnog kanona kretao od politički relativno jednostrane kritike predodžbi o ženama u kanonskim djelima koja uglavnom – pa i danas – krasi muški potpis, preko istraživanja nedovoljno poznatih aspekata te otkrivanja i spašavanja od zaborava zanemarene ženske književne struje, do osmišljavanja alternativnih poetičkih i kritičkih modela prikladnih za pristup spisateljicama i njihovu odnosu prema književnoj tradiciji te repertoaru tema i postupaka, statusu ženskog autorstva i ostalim aspektima ženskog čitalačkog i stvaralačkog udjela u književnom polju. Budući da su se pritom strategije feminističkih čitanja

kanona razvijale u nekoliko smjerova i u dijalogu sa širom književnom i stručnom produkcijom, bez pretenzije na cjelovitost u nastavku ovog teksta fokusirat ću se na dva pitanja koja se od začetka suvremene feminističke kritike ističu u raspravama o kanonu – 1) unutar- i izvandisciplinarnu homogenizaciju feminističkog odnosa prema kanonu, i 2) probleme koji prate temeljni zahtjev za uključivanjem autorica u postojeće kanone.

Homogenizacija feminističkih čitanja kanona

Talijanski književni teoretičar Franco Moretti poznat je po različitim modelima koje u svojim studijama koristi kako bi istražio nove mogućnosti razumijevanja književne povijesti. Među njima se nalaze i dvije metafore koje preuzima iz lingvistike kako bi sagledao različite procese usložnjavanja i unifikacije u književnom polju. Za pristup prvim Moretti se poslužio metaforom stabla, koje prikazuje kako se izvorno jedinstven fenomen dijeli, odnosno razgranava. Za prikaz suprotnih procesa – procesa objedinjavanja izvornih raznolikosti – autor se poslužio metaforom vala.^[ii] Prenoseći Morettijeve pojmove u analizu disciplinarnu poziciju feminističke kritike, mogli bismo pretpostaviti da se i ona – izvanjskim pogledom – uglavnom koncipira kao jedinstven val kritičarki koje su se u zapadnoj humanistici pojavile

[ii] Usp. Moretti: „Conjectures on World Literature“, *New Left Review*, 2000. <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>

krajem 1960-ih godina i poduhvatile se žustre kritike književnog kanona, a pritom za volju svojih političkih ciljeva (navodno) pokušale i srušiti vrijednosti koje kanon čine kanonom. Međutim, srodan se prigovor feminističkoj kritici upućuje i iznutra, unutar same discipline u kojoj se autori/ce međusobno čitaju. U procesima diseminacije i selekcije, proizvodnje čitanki, uvoda i priručnika te obrade područja u općim pristupima književnoj teoriji druge polovice 20. stoljeća feministička se kritika uglavnom koncipirala kao jedinstven val, koji objedinjava određene teorijske i metodološke tendencije, a druge osipa i ostavlja za sobom. Zato je prvi problem koji se javlja u raspravi o feminističkom odnosu prema kanonu njegova homogenizacija ili čak redukcija na jednu poziciju i metodu.

Iako je *konflikt* mnogima prva asocijacija na spoj feminizma i kanona, riječ je o daleko kompleksnijem odnosu od relativno jednostrane kritike kakvu, razumljivo, nalazimo na začecima feminističkog interesa za književnost. U jednom od prvih pokušaja sustavnije procjene feminističkih pristupa kanonu – eseju *Izdaj naš tekst: feministički izazovi književnom kanonu*^[iii] (*Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon*, 1983) – američka teoretičarka Lillian Robinson piše: „Kao i s drugim opresivnim institucijama, jedva smo ih svjesni dok ne uđemo u sukob s njima“ (1983: 83). Nije slučajno da se već u *Drugom spolu* Simone de Beauvoir, objavljenom

[iii] Pod ovim naslovom esej Lillian Robinson preveden je u časopisu *Genero* (2002, 1).

1949. godine, dakle dva desetljeća prije prvih cjelovitih feminističkih studija posvećenih književnosti, pojavljuje jedna od prvih utjecajnih artikulacija feminističke kritike književnih predodžbi o ženama u kanonskim djelima, koja su na zapadu uglavnom napisali i potpisali muškarci. U shematiziranim oprekama koje su obilježile rane faze kritičke rasprave o kanonu na jednoj strani problemskog klatna nalaze se *norme, kulturne vrijednosti i isključivost*, nasuprot kritici, relativizaciji i uključenosti koje su još od kraja 1960-ih godina propagirale i feministička i druge angažirane kritike, poput postkolonijalne i marksističke. One su s jedne strane ponudile kritička čitanja (muškog, zapadnog, bijelog, građanskog, itd.) kanona, a s druge su strane svoje alternativne kanone postavile kao kandidate, ili čak konkurenciju postojećem kanonu. Međutim, kako ističe Robinson, nijedan od ovih pristupa ne postavlja radikalniji izazov kanonu „kao kanonu“ (1983: 86), odnosno pojmovima vrijednosti i univerzalnosti koji utemeljuju i kanon i instituciju književnosti uopće. Ako se zadržimo na prva dva koraka – kritičkom čitanju i reviziji kanona, ne iznenađuje da su se već zbog njih feministkinje našle na meti kritike proučavalaca književnosti koji bi u obavljanju svog zadatka željeli zauzeti tzv. „neutralnu“ poziciju (koja, naravno, nije neutralna, već sadrži određene teorijske i metodološke pretpostavke o književnom tekstu i kulturnom polju). Primjerice, u jednoj od utjecajnijih studija o suvremenoj književnoj teoriji – naslovljenoj *Demon teorije (Le Démon de la théorie: Littérature et sens commun, 1998)* – Antoine Compagnon feminističku kritiku zajedno s kulturalnim studijima, psihoanalizom

i marksizmom isključuje iz razmatranja, a za volju skupine (navodno) neutralnih pojmova: književnost, autor, svijet, čitatelj, stil, povijest i vrijednost. Razvikaniji je stav američkog kritičara Harolda Blooma, koji u studiji *Zapadni kanon* (*The Western Canon: The Books and School of the Ages*, 1994) žali što „škola ozlojeđenih“ (*The School of Resentment*), skupina kritičara stasalih s francuskom teorijom 1960-ih i 1970-ih godina, među kojima ističe kulturne materijaliste ili neomarksiste, nove historičare (sljedbenike Foucaulta) i feministkinje, odolijeva izazovu kanonskih djela. Iako Bloom smatra da ozlojeđeni namjeravaju srušiti kanon u svrhu svojih društvenih programa (1994: 4), dovoljno je zaviriti u korpus na koji se referira kako bi se njegova kritika pokazala uvelike promašenom.

Dvostruke margine

Sredinom 1970-ih godina francuska spisateljica Marguerite Duras svoju je poziciju u književnom polju opisala kao dvostruko marginalnu (Duras 1974: 61 prema Rubin Suleiman 1990: 15), a njezinom je opaskom književna teoretičarka Susan Rubin Suleiman naslovila svoju studiju posvećenu spisateljicama i umjetnicama u nadrealističkom pokretu ^[iv]. Kako

[iv] Usp. Susan Suleiman: „A Double Margin: Women Writers and the Avant-Garde in France“ u knjizi *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde* (1990), jednoj od rijetkih studija koje nude ne samo ginokritičku rekonstrukciju, već i teorijsku razradu ženskog mjesta u modernizmu i avangardi.

objašnjava Rubin Suleiman, „avangardna spisateljica dvostruko je nepodnošljiva iz perspektive centra jer njezino pisanje iznevjerava ne jedan već dva skupa očekivanja/kategorizacija; ne odgovara ni ‘uobičajenom revolucionarnom gledištu’ ni ‘ženskom gledištu’“ (1990: 15). Figurom dvostruke margine mogli bismo opisati i feministička čitanja književnog kanona koja odudaraju i od tradicionalne recepcije kanonskih djela (jer je riječ o čitanju iz feminističke perspektive) i od feminističkih zahvata koji kritički odbacuju kanon ili u njega nastoje ucijepiti žensku književnu liniju (jer je riječ o istovremeno afirmativnoj i subverzivnoj intervenciji u dosadašnja čitanja klasika).

Plošan pogled na feminističku kritiku koji nažalost i danas, pa i na lokalno-regionalnom književnom terenu, prečesto susrećemo, a reproducira se kako u stručnoj literaturi tako i u javnom prostoru, ne uspijeva zahvatiti produktivnije feminističke susrete s kanonom niti njegovu ulogu u konstrukciji temeljnih književnoteorijskih pojmova i kritičkih pristupa. Prisjetimo se koncepata poput *revolucije pjesničkog jezika* Julije Kristeve, proizašlih iz avangardnog raskida s devetnaestostoljetnim buržoaskim shvaćanjem umjetnosti, koje je uostalom i iznjedrilo (i svjetski i nacionalni) književni kanon. Spomenute kritike, poput Compagnonove i Bloomove, koji bi angažiranije teorijske perspektive najradije isključile iz aktualne slike proučavanja književnosti, teško da se mogu nositi s inovativnim feminističkim interpretacijama kanona, poput Kristevine analize avangardnog pjesničkog nasljeđa te recentnijim produktivnim spojevima feminističke

perspektive s formalističkim pristupima književnom tekstu, kakve još od 1980-ih godina zagovara u nas bitno zanemarena feministička naratologija.^[v] Naime, da bi se u obzir uzele i temeljitije feminističke intervencije u tradicionalnu književnoznanstvenu aparaturu, potrebno je i bitno promijeniti pogled ne samo na feminističku kritiku, već i na udio srodnih joj perspektiva poput kulturalno-studijske, marksističke i postkolonijalne u aktualnom stanju književne znanosti. Zato se i moramo zapitati jesu li feministička čitanja kanona doista stjerana u slijepu ulicu površne kritike ili ova pretpostavka proizlazi iz njihove nimalo benevolentne recepcije u širem književnom polju?

Pojednostavljena shvaćanja feminističke kritike stoga sustavno previđaju i ona čitanja koja ni manje ni više nego kanonski tekst okreću protiv njegove tradicionalne recepcije i pokazuju kako nam klasici ponovno mogu postati saveznicima, čak i u najaktualnijim borbama. Upravo ovakva čitanja ponajviše idu u prilog tezi da je nepriznata unutarnja rascijepljenost kanona najbolji „potencijal za zaštitu od njegova autoritarnog pritiska i preduvjet mogućnosti njegove revizije“, kako to ističe Vladimir Biti u svojem *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (2000: 247). Klasični je primjer ovakva čitanja poznati, ali rjeđe prizivani esej Shoshane Felman *Žene i ludilo: kritička zabluda* (*Women and Madness: The Critical*

[v] Usp. primjerice inauguralni tekst Susan S. Lanser *Toward Feminist Narratology* (1986) te zbornik *Narrative Theory: Queer and Feminist Interventions* (2015).

Phallacy, 1975), u kojem autorica čita Balzacovu kratku priču *Adieu* otkrivajući zablude njegovih priznatih kritičara. Naime, Felman je u svom čitanju interpretativni fokus preusmjerila s muških na ženske likove i relativizirala status središnje „muške“ (ratne) priče afirmirane u Balzacovoj recepciji. Ovaj je esej jedan od zornijih primjera feminističkih čitanja koja Jonathan Culler u svojoj knjizi *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma* (*On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, 1982) opisuje konceptom *drugog momenta* feminističke kritike. Kako objašnjava Culler, u ovom se momentu razvoja feminističkih teorija i metoda kritika obvezuje „da preko postulata o čitateljici proizvede novo iskustvo čitanja i da čitatelje – muškarce i žene podjednako – navede na preispitivanje književnih i političkih pretpostavki na kojima se temeljilo njihovo čitanje“ (1991: 44). Slijedeći primjer Felmanina čitanja Balzaca, cilj je ovakve feminističke kritike obrnuti pretpostavku prema kojoj je „perspektiva muškog kritičara spolno neutralna, dok se feminističko čitanje motri kao slučaj zastupanja posebnih interesa i kao pokušaj da se tekst ugura u kakav unaprijed određen kalup“ (Culler 1991: 48). Štoviše, cilj je i pokazati kako je feministička kritika umnogome „racionalnija, ozbiljnija i promišljenija od muških čitanja koja mnogošto izostavljaju i iskrivljuju“ (Culler 1991: 51). Stoga među poticajnijim feminističkim pristupima kanonu možemo izdvojiti upravo ona koja kanon okreću protiv njegove dosadašnje recepcije, a pritom obogaćuju razumijevanje ne samo pojedinog djela, već i autora i razdoblja kojim se bave, kao i konceptualizaciju književnosti i književnog

teksta u širem smislu. Međutim, feministički stav prema (uglavnom muškom) kanonu tek je jedna strana problema koji nas ovdje zanima, a u nastavku teksta osvijetlit ćemo i jedno od njegovih naličja – feminističke zahtjeve za inkluzijom ženske književnosti u kanonskom popisu.

Trajna agonija (ne)vidljivosti

Osnovnu feminističku dilemu, koja i danas obilježava pokušaje ustanovljivanja različitih književnih i umjetničkih kanona, Lillian Robinson sažima ovako:

Uvijek dolazi do trenutka u kojem se zagovornici osmišljavanja kanona u kojem se prepoznaju postignuća obaju spolova moraju usuglasiti ili povući; ili je spisateljica dovoljno „dobra“ da zamijeni određenog pisca na propisanom popisu ili nije. Ako nije, ili bi ga trebala zamijeniti, u ime izricanja istine o kulturi, ili ga ne bi trebala zamijeniti, u ime (neispitane) vrijednosti. (1983: 90)

Paralelizam zagovora ženske književnosti u kanonu i pokušaja redefinicije kanonske književne vrijednosti, Robinson predviđa, ostat će trajna agonija feminističke kritike (1983: 89), koja u konačnici onemogućuje da se u ovoj raspravi pronađe jednoznačno rješenje. O zahtjevu za vidljivošću koji radikalnije ne intervenira u tradicionalnu koncepciju ne samo kanona već i književnosti uopće u domaćoj su književnoj znanosti dosad podrobnije pisale Lada Čale Feldman i Ana Tomljenović u svom *Uvodu u feminističku književnu kritiku* (2012), gdje u poglavlju Književnost kao (*patrijarhalna*) institucija pitanje kanona smještaju uz bok periodizaciji i hijerarhiji kao sastavnim

elementima književne institucije. Iako je najutjecajnijí feministički impuls prema kanonu njegova revizija („uključimo određena imena u kanon“) ili inverzija („raskrstimo s kanonom i izgradimo svoj“), autorice ovdje zaključuju kako se i feministički osviješten protukanon suočava s određenim paradoksima, ukoliko „spisateljice u njemu neće izbjeći primatu svojega ženskog, a ne spisateljskog određenja, koje ih je (...) iz kanona i izbacilo“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 120). Nadalje, tvrde autorice, „dominacija feminističkih tonova koja je mnogima možda za njega ulaznica prijeti (...) da potisne neke druge komponente njihova opusa, baš kao što prijeti i zanemariti eventualne tješnje poveznice s matičnom kulturom, razdobljem i književnim uzusima negoli sa ženskom linijom književnih interesa“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 120). Autorice zato zaključuju da se pitanje kanonizacije ne može svesti „samo na procedure isključenja imena, nego i na propuste nekih segmenata ili obilježja opusa kojima se i žensko uvrštenje u kanon katkad ‘plaća’“ (Čale Feldman i Tomljenović 2012: 123).

Do sličnog zaključka dolazi i Laura Rosenthal u svojem poznatom članku *Recovering from Recovery* (2009), gdje se referira na književnoznanstveni tretman spisateljica 18. stoljeća te iznosi kritiku projekata „otkrivanja“ ili „oporavka“ (u širem smislu „vidljivosti“) koji dijelom reduciraju ženske i srodne opuse na rodnu komponentu. Autorica se stoga pita – „Postoji li način da se oporavimo od oporavka? Hoće li pozornost usmjerena na spisateljice u određenom trenutku nadići kategoriju ‘spisateljica’?

Treba li to uopće učiniti?“ (Rosenthal 2009: 2). Iako je *projekt oporavka*, ističe Rosenthal, „konsolidirao feminističku teoriju i praksu, oblikovao određene vrste specijalizacije i osigurao temelje za budući rad“ (2009: 2), pod imperativom oporavka/vidljivosti ponekad postrani ostaje procjena intelektualnog, historijskog i kulturnog značaja autorica, kao i uvid o estetskoj snazi i političkoj kompleksnosti njihova djela (2009: 5), koji bitno proširuju i usložnjavaju ne samo nosive koncepte roda i pisanja, već i područja feminističkog (inter)disciplinarnog istraživanja. Da se nadovežem na dva ključna problema – ako s jedne strane uzmemo u obzir da feministički odgovor na kanon nipošto nije homogen te da s uključivanjem imena (po kojem god principu) bilo u kanon bilo u protukanon kritička zadaća nije završena, ono što me najviše zanima i što zasad samo naznačujem kao temu neke buduće rasprave jest sljedeće pitanje: *kakvom koncepcijom književnosti barataju dosadašnje feminističke kritike kanona te u kojoj mjeri one nastoje intervenirati u kategorijalni aparat znanosti o književnosti, a time i u same procedure kojima se i kanon i protukanon, kao i književna povijest, grade i uspostavljaju?*

Postjugoslavenska perspektiva

Dok su se u globalnom okviru ključne feminističke rasprave vodile na liniji anglofonih i frankofonih zasada disciplinarnog polja i njihove temeljite postkolonijalne kritike, na ovom mjestu valja se zapitati i o potencijalima jugoslavenskog i postjugoslavenskog književnog prostora u promišljanju pojma kanona, kako nacionalnog tako i

svjetskog te njegovih alternativnih koncepcija, među kojima se proteklih godina u književnoteorijskim doprinosima ovoj temi sve više ističe i pojam transnacionalne književnosti.

Uz reaktualizaciju pojma svjetske književnosti od burdijeovski postavljene studije *Svjetska književna republika* (1999) Pascale Casanova, koju odnedavno možemo čitati i u hrvatskom prijevodu Vande Mikšić (2024, Meandar media), te niza studija koje su potom uslijedile^[vi], pozornost književnoznanstvenih rasprava sve više privlače i književni fenomeni koji prostorno, vremenski, jezično i poetički zahtijevaju okvire drugačije od tradicionalnih nacionalnih ili komparatističkih – od autor(ic)a izmještenih iz matičnih književnih sredina, prijevodne produkcije njihovih djela najprije objavljenih na drugim jezicima, njihove kritičke recepcije u širem regionalnom području, do jezičnih i poetičkih izbora koji prizivaju jugoslavensko kulturno-historijsko iskustvo kao interpretativni okvir. Unatoč širini ove rasprave te njezinih teorijskih i metodoloških izbora, u južnoslavenskim književnostima opusi autorica koje stupaju na književnu scenu od druge polovice 20. stoljeća naovamo kontinuirano potiču intervenciju u nacionalne književne kanone, što je od 1990-ih godina potencirano raspadom Jugoslavije i književnim putanjama kojima su prvenstveno spisateljice *kao spisateljice* krenule. Nakon *Vještica iz Rija* kao kulminacije javne difamacije

[vi] Usp. primjerice Damrosch: *What is World Literature?* (2003) i Rosendahl Thomsen: *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures* (2008).

svih onih koji se nisu uklapali u dominantni *modus operandi* tadašnjeg kulturnog polja, nije slučajno da je 1990-ih upravo ženska književnost postala poprištem najsnažnije društvene kritike. Naime, u eseju spomenutom na početku ovoga teksta Dubravka Ugrešić podsjeća da je u povijesti zapadnih društava barem jedno mjesto ipak bilo rezervirano i za žene i za knjige – lomača! O mehanizmima kojima se politika bivših jugoslavenskih zemalja ponajviše prelamala na ženskoj komponenti književnog polja u tematskom broju *Sarajevskih sveski* Jasmina Lukić iznosi još uvijek vrlo aktualnu tezu:

potiskivanje rodniha tema deo je daleko kompleksnijih procesa koji su delovali protiv duha dijaloga i razumevanja, a podržavali isključivost i netoleranciju. Potiskivanje ženskog pisanja na marginu (tek nakon što je počelo ozbiljnije da se afirmiše) deo je procesa repatrijarhalizacije, koji je zahvatio sve sredine uvučene u krizu, i koji je bio povezan sa klimom nacionalne isključivosti i netolerancije. Interesovanje i razumevanje pozicije Drugosti iz osamdesetih godina zamenio je u devedesetima totalizujući zahtev za unifikacijom svih gledišta, pa su disonantni ženski glasovi postali apsolutno neprihvatljivi. Ratna kultura oslanja se na duboko patrijarhalni, mačistički model moći, koji rodna analiza ogoljava. Stoga nije čudno što se u ranim devedesetim godinama mnoge značajne autorke pojavljuju kao kritičarke te kulture, što su tada dominantne mizogine strukture moći jako teško prihvatale. (2003:

77)

U međuvremenu, u nizu studija objavljenih u proteklih desetak godina uz pojam postjugoslavenskog kulturnog

polja^[vii] razmatra se dinamika kulturne produkcije koja zahtijeva i prostorno-vremensku i konceptualnu intervenciju u relativno zašivene pojmove nacionalne i svjetske književnosti, kao i pripadajućih im kanonskih djela. Povezujući pojmove jugoslavenske i *postjugoslavenske* književnosti s pojmom transnacionalne književnosti, u tekstu *Rod i migracija u postjugoslovenskoj književnosti kao transnacionalnoj književnosti* (2017) Jasmina Lukić ističe da ova perspektiva „sa svojim raznovrsnim pristupima, može ponuditi koristan interpretativni okvir za tumačenje kulturnih proizvoda složenih višenacionalnih, multikulturnih i transkulturnih sredina kao što je bila Jugoslavija“ (2017: 276), a isto vrijedi i za postjugoslavenske kulturne prostore.

Nastojeći Morettijevu metaforu vala primijeniti u analizi (post)jugoslavenskog književnog polja, Lukić ističe tri dominantna vala koji su se ovdje od druge polovice 20. stoljeća formirali onkraj granica pojedinih nacionalnih književnosti: modernizam, postmodernizam i žensku književnost, pod utjecajem međuratne avangarde i modernizma u domaćoj i prijevodnoj produkciji (2017: 279). Odatle, ako feminističku raspravu o kanonu preselimo u postjugoslavensko književno polje, smatram da je nužno obuhvatnije promisliti i istražiti međusobne veze ovih triju

[vii] Usp. među ostalim Postnikov: *Postjugoslavenska književnost?* (2012), Mijatović: *Temporalities of Post-Yugoslav Literature. The Politics of Time* (2020), Matijević: *From Post-Yugoslavia to the Female Continent. A Feminist Reading of Post-Yugoslav Literature* (2020) i dr.

valova. Naime, dok se književni kanon – koji je u našoj književnosti uglavnom muški – tradicionalno sustavnije razmatra u odgovarajućem književnopovijesnom kontekstu, djela spisateljica u književnopovijesne preglede nerijetko se uvrštavaju upravo pod kategorijom „ženske književnosti“ ili iskrivljeno shvaćenog pojma „ženskog pisma“, a nauštrb procjene njihova mjesta u relevantnom književnopovijesnom okviru, kako u poetičkom tako i u političkom smislu. Međutim, reducirana slika ženske književnosti u našim povijestima književnosti, književnim enciklopedijama i leksikonima te antologijama književne kritike nije izoliran slučaj. Kako ističe Laura Rosenthal, među komponentama ženskih književnih opusa koji se u projektima „oporavka“ najčešće previđaju upravo su formalna obilježja djela *oporavljenih spisateljica* (2009: 9). Zato bi proučavanje veza modernističkog i ženskog vala u (post)jugoslavenskoj književnosti – odnosno istraživanje ženskog mjesta u modernističkim poetikama razdoblja te fokus na aproprijaciji modernističkih i avangardnih tendencija u ženskom korpusu – moglo bitno utjecati na reviziju književnopovijesne slike naših poslijeratnih književnosti i ponovno promišljanje različitih koncepcija kanona u nacionalnim i transnacionalnim okvirima. Također, fokus na vezama modernizma, avangarde i ženske književnosti mogao bi doprinijeti i prilagodbi teorijskog i kritičkog aparata za pristup suvremenim autoricama i autorima čija se djela ne uklapaju niti u tradicionalne književnopovijesne i kritičke kategorije niti u aktualne književne trendove. Ovaj je zadatak osobito važan u odnosu prema i dalje rezistentnim tematskim i

čak biografističkim čitanjima koja se nerijetko vežu za rodnu perspektivu, a pitanje forme redovito zanemaruju ne samo metodološki, već i teorijski, u smislu i dalje aktualnih definicija politike književnosti kao *politike forme*.

Vratimo se zato još jednom Zabranjenom čitanju. Naime, pitanja feminističkih čitanja kanona u širem smislu i presjeka ženske produkcije u postjugoslavenskom književnom polju, kao produktivne perspektive u kojoj se ovaj odnos može iznova sagledati, usko su povezana sa širokim spektrom problema na lokalnoj, regionalnoj i globalnoj osi, od makrorazina književne produkcije i obrazovanja do mikrorazina navika čitanja i književnih preferencija. Lucidna dijagnoza koju je Ugrešić postavila vrsti književnosti koja najbolje uspijeva na kulturnom polju poravnatom tržišnim valjkom glasi: ona je „realistična, optimistična, vesela, seksi, eksplicitno ili implicitno didaktična i namijenjena širokim čitalačkim masama (...) Kao takva ona je socrealistička“ (2001: 33). Druga dijagnoza koju Ugrešić iz svoje specifične pozicije postavlja jest činjenica da je svaki pisac (ili spisateljica?) „nečiji pisac, svatko pripada nekom narodu, svatko piše na nekom jeziku“ (2001: 125). Međutim, iz perspektive njezina opusa – a odatle možemo promisliti i o širem pothvatu feminističke revizije kanona u postjugoslavenskoj književnosti – lijek za obje dijagnoze nalazi se u hijazmu pisanja i egzila, koji autoricu vraća vlastitim teorijskim i poetičkim utjecajima – ruskoj avangardi: „Umjetnički čin bio je za avangardne umjetnike čin subverzije. Umjetnost je imala svoju neprikosnovenu autonomiju, u obrani te

autonomije sva su sredstva bila dopuštena. Temeljni umjetnički postupak ruske avangardne književnosti bila je *izdaja*, *ostranenie*, začudnost, razbijanje ustaljenih književnih normi, iznevjeravanje čitaočeva očekivanja. U tom smislu pisac je bio izdajnik, lisica, a metafora izdaje bila je zaštitni znak pravog umjetničkog djela“ (2001: 129). Možda bi nam autoričin umjetnički *credo* mogao poslužiti i kao inspiracija za samokritiku vlastitih čitalačkih procedura i pokušaja da pojmove poput kanona, s višedesetljetnim i k tome interdisciplinarnim historijatom rasprave, sagledamo kroz jednostranu kritičku i istraživačku leću. Složenost feminističkih pogleda na kanon, među kojima najproduktivnijima smatram upravo subverzivna, izdajnička čitanja i kanonskih djela i njihovih čuvara i *arbitara*, podsjeća nas da nije suvišno vratiti se temeljnim postavkama i ustrajati na kanonu *usprkos* kanonu. Čak i ako pritom propustimo štogod od *realističnog*, *optimističnog*, *veselog* i *seksi*.

Literatura

- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead books.
- Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije*. Zagreb: AGM.
- Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus.
- Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović. 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.
- Derrida, Jacques. 1982. *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Felman, Shoshana. 1975. „Women and Madness: The Critical Phallacy“. U: *Diacritics* 5, 4: 2–10.
- Lukić, Jasmina. 2003. „Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama“. U: *Sarajevske sveske* 2: 67–82.
- Lukić, Jasmina. 2017. „Rod i migracija u postjugoslovenskoj književnosti kao transnacionalnoj književnosti“. U: *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 87, 33: 273–291.
- Moretti, Franco. 2000. „Conjectures on World Literature“. U: *New Left Review* 1.
- Robinson, Lillian S. 1983. „Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon“. U: *Tulsa Studies in Women's Literature* 2, 1: 83–98.
- Rosenthal, Laura J. 2009. „Recovering from Recovery“. U: *The Eighteenth Century*, 50,1: 1–11.
- Rubin Suleiman, Susan. 1990. *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press.

Lamija Milišić

Kanonizacija i ktitički fetišizam

Književni kanon je „veliki narativ“, koji diktira šta jeste i šta bi trebala biti „istinska“ i „velika“ književnost.^[i] Kanonizovano djelo postaje predmet poštovanja, nerijetko glorifikovan, a moglo bi se reći i fetiš odan *statusu quo* aktuelne društvene ideologije. Ne čini li se onda da se književno djelo kanonizacijom „oslobađa“ društvenih okolnosti u kojima je nastalo? Koliko je književna kritika u ovom slučaju osviještena i osjetljiva prema tim, nerijetko nepravednim, društvenim okolnostima? Kako politike identiteta komuniciraju s idejom kanonskog djela kao djela „za sve nas“?

Kanonizacija kao fetišizacija

Prema Theodoru Adornu, biti kanoniziran znači biti „zaleđen u kulturno dobro“ ukroćene, poslušne, naizgled politički neutralne estetike. E. Dean Kolbas u toj „zaleđenosti“ prepoznaje *fetišizaciju* imanentnu kanonizaciji,^[ii] te upozorava: iako je kanonizacija načelno u potrazi za „univerzalnim vrijednostima“ kojima se odlikuju „velika“ književna djela, to ne znači da je politički neutralna, mada se želi doimati takvom. Prema Kolbasu,

[i] Mirosław Aleksander Miernik, „A Vicious Circle: How Canon Continues to Reinforce Sex Segregation in Literature in the 21st century“, *Acta Philologica* 47 (2015): 85-96.

[ii] E. Dean Kolbas, „Critical Theory and Canonical Art“ u *Critical Theory and the Literary Canon* (Dissertation, Boulder, CO: Westview Press, 2001), 83-102.

estetika umjetničkog djela posjeduje „radikalni potencijal“ da prevaziđe kanonski red koji neminovno mijenja njeno značenje. Međutim, jednom kada tom djelu pripišemo uzak politički kontekst čisto da bismo ga suprotstavili kanonu, uništavamo njegov umjetnički potencijal.

Da bi se sistematično propitala ovako uočena veza kanona i fetiša, potrebno je objasniti njihovo denotativno i/ili konotativno značenje. Krenut ću od fetiša. Za potrebe objašnjenja Kolbasove teze, osvrnut ću se najprije na definiciju fetišizma u marksističkoj teoriji. Prema *Kapitalu* Karla Marxa, takozvani „fetišizam robe“ je oblik otuđenja u kapitalizmu, te predstavlja iluziju prema kojoj se roba sagledava kao fetiš, tj. stvar koja posjeduje prirodno dana, ljudska svojstva, umjesto kao proizvod čija je vrijednost pokazatelj specifičnih društvenih odnosa radnika i izrabljivača-kapitalista.^[iii] Fetiš je vrijednost koja dotični objekat pretvara u „društveni hijeroglif“, odvajajući ga od konteksta u kom je nastao, čineći nejasnim njegovo porijeklo. Dakle, fetišizacija predstavlja proces u kom izvjesni objekat postaje društvena vrijednost putem „prilagodbe“ njegova značenja. Ta prilagodba bi podrazumijevala djelomično ili potpuno izolovanje ili pak cjelokupnu rekontekstualizaciju značenja objekta od društvenog konteksta u kom je nastalo. Time se, prema

[iii] fetišizam. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2025. Pristupljeno 23. 2. 2025. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/fetisizam>

Kolbasu, uništava „radikalni potencijal estetike djela“. Kanonska univerzalnost djela, koja mu daje društveni kapital i time ostvaruje mjesto u vrijednosnom sistemu neke društvene ideologije, utoliko to djelo fetišizira.

Jedan od često referiranih tekstova koji daje uvid u temu kanona zapadnjačke književnosti jeste onaj Arthura Krystala, naslovnog pitanja „Šta je književnost?“.^[iv] Etimološki označavajući „pravilo“, kanon je najprije u teologiji bio korišten kao sinonim za praksu proglašenja sveca, a kasnije korišten u drugim disciplinama. Tako je koncem 16. vijeka Univerzitet u Cambridgeu iznio prijedlog da univerziteti Britanske Imperije „kanoniziraju“ svoje pisce, kako bi se uspostavio sistem valorizacije sve većeg broja književnika. Kroz 18. vijek izdaje se niz antologijskih pregleda britanskog pjesništva, čime kanon postaje formacija moderne književnosti, sistem odabira književnih tekstova koji se smatraju pandanima antičkih, grčkih i latinskih tekstova. Kako ističe Krystal, književni kritičari tog doba su se nadali da će tradicija „velikih pisaca“ pomoći u stvaranju „nacionalne književnosti“. Kanon je *blagosiljao* ono dostojno, a implicirao ono nedostojno. Potom je uslijedio 20. vijek, sedamdesetih i osamdesetih posebno obilježen pobunom postmodernizma protiv esencijalizma inherentnog kanonu, poznatom pod

[iv] Arthur Krystal, „What is Literature?: In defense of the Canon“. Harper's Magazine (March 2014): 89-94. Pristupljeno 23. 2. 2025. <https://harpers.org/archive/2014/03/what-is-literature/>

nazivom „kanonski ratovi“. Primjetno je da, čak i u ovim naznakama nastanka i razvoja zapadnjačkog kanona, kanonizacija služi kao alat, bilo za diferencijaciju nacionalnih književnosti, bilo za lišavanje esencijalizma istih kroz neku drugu ideologiju – a sve to pod počelom estetskog vrjednovanja književnosti i uočavanja njenog doprinosa intelektualnom napretku ljudskog roda.

Na tom tragu vrijedi spomenuti i nacionalne književnosti nekadašnjih južnoslavenskih republika, koje u ratu koncem 20. vijeka i poraću bivaju izložene kanonizaciji u službi jačanja nacionalističkih poriva. Ograničit ću se na Bosnu i Hercegovinu čiji je kontekst meni najbliži. Kako primjećuje Enver Kazaz, nacionalni kanoni u Bosni i Hercegovini baštine „estetski utopizam“: viziju književnosti kao samodovoljne, autonomne strukture.^[v] Time se, paradoksalno, *autokolonizira* nacionalni kulturni identitet, tj. zanemaruje njegova rubnost i mnogobrojne, kontekstom uslovljene, reakcije na Zapad i Istok. Kazaz objašnjava ovu tezu o autokolonizaciji:

Taj paradoks da se poezija Skendera Kulenovića čita kao poezija Eliota, Jeltsa ili Paunda, dakle isključivo u projektivnom nebesko-literarnom univerzumu, kojemu ne znamo ni odakle dolazi, ni kuda putuje, ni kako s tog projektivnog neba motri našu malu

[v] Enver Kazaz, „Nacionalni književni kanon – mjesto moći“. Sarajevske sveske 08-09 (2005): 123-134. Pristupljeno: 23. 2. 2025. <http://sveske.ba/en/content/nacionalni-knjizevni-kanon-%e2%80%93-mjesto-moci>

zemaljsku i povijesnu situaciju – posvjedočuje koliko je vladajući književni kanon u bošnjačkoj ali i drugim nacionalnim literaturama u BiH bastard nastao anahronom saradnjom anahrone političke sa anahronim kulturalnim ideologijama. (Kazaz 2005: 131)

Ovaj uvid se može povezati i s ranije pomenutim „fetišizmom robe“, u čijem slučaju se postkolonijalni sindrom autokolonizacije društvenog identiteta ogleda u procesu kanonizacije književnih djela. Otudjenje uzrokovano fetišizacijom robe, odnosno fetišizacijom književnog djela je ovdje ogoljeno anahronizmom kanona, koji za orijentir u poratnom društvu krhkog sistema vrijednosti uzima zapadnjački kanon na štetu kako estetske valorizacije bosanskohercegovačke književnosti, tako i valorizacije načelno autonomnog nacionalnog identiteta. Slično primjećuje i Srećko Pulig, koji naglašava da je unutar ideološkog sistema jedne nacije uvjet da kanonski tekstovi djeluju estetski, a kao takvi oni izgledaju da su ideološki i politički neutralni: „Estetski neutralizirani tekstovi su odlikovano polje u kojemu djeluje nacija kao nulta institucija.“^[vi] Ovim navodima unutar konteksta balkanskih nacionalnih identiteta i inih anahronih književnih kanona se želim osvrnuti na Adornovu tezu iznijetu u *Estetičkoj* teoriji, da status „umjetničkog djela“ daje takvim djelima odliku

[vi] Srećko Pulig, „Borba za “nacionalni” književni kanon“ u Teorija prakse : Eseji o ideologiji, kulturi i društvenoj strukturi (Zagreb: Sandorf, 2021). Pristupljeno: 23. 2. 2025. <https://radiogornjigrad.blog/2021/08/18/srecko-pulig-borba-za-nacionalni-knjizevni-kanon/>

fetiša. Tako shvaćen fetiš je prema Adornu „iracionalno odan istini“, odnosno iracionalno odan tom djelu *po sebi*, odan ideji „umjetnosti radi umjetnosti“. Adorno ističe da umjetničko djelo nije nikada u potpunosti autonomno, jer „apsolutna sloboda“ u umjetnosti nijeće „dugotrajnu neslobodu društvene cjeline“. Kolbas iz ovog zaključuje da priznati kanonska djela kao predmete poštovanja ili glorifikacije znači zanemariti „inherentni teret umjetnosti“, tj. teret historijskih nepravdi koje se prikrivaju kanonizacijskim, površnim poštovanjem.

Iz svega dosad navedenog dolazimo do pitanja: Ukoliko se književno djelo kanonizacijom lišava društvenog konteksta svog nastanka, pretendirajući na univerzalnu vrijednost djela „za sve nas“, da li to književno djelo kanonizacijom postaje društveno bezazleno i odano *statusu quo*?

Adorno kanonizaciju opisuje kao fetišizaciju u smislu ideološke brige za očuvanjem „čiste kulture“. U njoj sve uvijek ostaje kako jeste. U njoj umjetničko djelo ne želi mijenjati svijet i stoga je neizostavno prisutno kao univerzalna vrijednost. Kao dodatak tome i povod za daljnju diskusiju, ovaj pasus bih zaključila Krystalovom opaskom u ranije pomenutom eseju, prema kojoj činjenica da kanon ne treba predstavljati „Popis velikih knjiga“ (niti takav popis postoji) ne znači da nema velikih djela. U kanonskim ratovima, koji bi se prema Krystalu mogli nazvati pokušajem *defetišizacije* književnih djela i dovođenjem u fokus ranije pomenutih kanonom zataških historijskih nepravdi, se izgubila razlika između

tog Popisa velikih knjiga i ideje da su neke knjige zaista bolje od drugih. Kanon stoga može biti mjesto susreta na kom vični pisci nastoje nadmašiti svoje prethodnike, ne bi li izrazili sopstvenu individualnost, ističe Krystal.

Utoliko, kanon ima potencijal biti oruđe za napredovanje i razvoj književne estetike, čime bi izbjegao zaštitu *statusa quo*. Ne zaboravimo, status quo održava svoje (nikako politički neutralno) značenje zahvaljujući i svemu onom što u njega ne spada ili ga na različite načine iskušava, pa čak i poništava. Stoga bi se na kanon moglo gledati i kao na sistem koji normira književnost, a za svrhu mu postaviti konstantno iskušavanje tih normi zarad napredovanja i kontinuiranog izučavanja književne estetike.

Književni kanon i politike identiteta

Univerzalnost kanoniziranog književnog djela ima, za potrebe ovog teksta, dva bitna učinka. Prvi od njih je počelo larpurlartističkog svjetonazora, koji prema Adornu tu „umjetnost radi umjetnosti“ smješta u domenu bezazlenog društvenog proizvoda: „Umjetnost sagledana isključivo estetski je upravo estetski pogrešno sagledana.“ Drugi učinak tvrdnje o univerzalnosti umjetničkog / književnog djela jeste sklonost ka anahronističkoj analizi i vrjednovanju njegove estetike.

Podstaknute nepravедnošću društvenog poretka i sticanjem društvene moći, različite skupine razvijaju *politike identiteta* koje uistinu uznemiravaju i kritički propituju

status quo i tobožnju univerzalnost vladajuće ideologije. Međutim, partikularizam koji politike identiteta sa sobom donose zapravo ima učinak sličan univerzalističkom – u želji da svoju ciljanu društvenu skupinu uspostavi kao društvenu vrijednost, politika identiteta lako zapada u proces ranije pomenute, te često anahronističke, „prilagodbe značenja“ djela koje kanonizira. Ovdje za primjer možemo uzeti poratnu Bosnu i Hercegovinu, u kojoj su se razvile nacionalističke politike identiteta i donijele retradicionalizaciju književnog kanona. Prema riječima E. Kazaza, „književni kanon, sveden na politike identiteta, nije ništa drugo do likvidacija književnosti za račun provincijskog zadaha getoističkih fantazmi njegovih kreatora.“^[vii] Tvrdnja o univerzalnosti (u ovom kontekstu implicirane kanoničnosti) određenog djela neizostavno služi ideološkim interesima onih koji je izriču. Međutim, sama univerzalnost kao koncept ovdje nije ključna. I partikularizam kanonizira. Kako primjećuje Kolbas, i partikularizam, evidentan u djelovanju mnogobrojnih politika identiteta, operira na način iskazivanja tvrdnje da su neka djela namijenjena isključivo za određene društvene skupine. Dakle, kada govorimo o reviziji kanona (defetišizaciji njegovih univerzalnih vrijednosti), govorimo o redukciji *općih* društvenih implikacija zarad izolovanja *pojedinačnih* društvenih komponenti. Drugim

[vii] Enver Kazaz, „Skender Kulenović i bošnjački književni kanon“. Riječ i smisao 1 (2018): 117-128. Pristupljeno: 23. 2. 2025. <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/skender-kulenovic-i-bosnjacki-knjizevni-kanon>

riječima, revizija kanona podstaknuta politikama identiteta koje nastoje kritički propitati nepravednost društva i sama može zapasti u nekritičku afirmaciju.

Dosad mogu zaključiti da kada se govori o odnosu književnog kanona i politika identiteta, zapravo se propituje književni kanon kao mehanizam koji pomaže uspostavi općeprihvaćenog sistema vrijednosti, time i obezbjeđivanja društvenog kapitala i moći za različite činioce društvene stratifikacije. S tim u vezi, Krystal u ranije pomenutom eseju ističe da je formiranje kanona rezultat želje srednje klase da svoje vrijednosti vidi reflektovane u umjetnosti kao oblasti ljudskog djelovanja koja prevazilazi pojedinačni kontekst i stoga garantuje trajniji vrijednosni sistem. Kao takav, kanon je kroz historiju bio vezan za napredak pismenosti, rastuću trgovinu knjigama, sve veću popularnost romana, časopisa, čitateljskih klubova i slično. Prema tome, kanonizacija se kao koncept zasniva na težnji za uspostavom općeprihvaćenog vrijednosnog sistema. Motiv te težnje može biti u održavanju trenutno vladajuće ideologije i pretendirati na univerzalnost koja bi obećala što deblje kulturološko / identitarno zaleđe kanoniziranog djela koje se time vakumski, nekritički afirmira. Također, motiv može biti i u revalorizaciji vladajućeg kanona i pretendirati na partikularnost kao novu univerzalnost, koja kreće od kritičkog stava prema postojećem vrijednosnom sistemu, ali jednako može zapasti u pomenutu nekritičku afirmaciju. Na koncu, koja je uloga književne kritike u ovako obrazloženim razlozima kanonizacije? Na primjeru

poratne Bosne i Hercegovine u prethodnim pasusima ovog teksta se može naslutiti da je književnokritička i književnoteorijska struka u tom periodu služila reprodukciji vlastite institucionalne infrastrukture, posvećena podržavanju određene društvene ideologije. Koliko tu zapravo ima govora i brige o književnosti? Bilo da se radi o akademskoj ili medijskoj kritici, ona je uvjetovana mjestom i vremenom u kojima nastaje; trebala bi biti zaokupljena duhom svoga doba. Književna kritika pritom nije imuna na ideološke uticaje, niti želi biti politički neutralna. Ona ima sposobnost prepoznati politički značaj određenog književnog djela, povećati ili umanjiti njegovu vrijednost u datom trenutku. U kojoj mjeri se književna kritika bavi estetikom djela koje prepoznaje kao relevantna za svoje doba? Govori li češće o tekstu ili o kontekstu, o književnosti ili o njenom društvenom, kulturnom značaju? Prilagođava li značenje djela zarad prepoznatih potreba i ideala svog doba, bilo da ih želi urušiti ili izgraditi?

Ka imanentnoj kritici

U svrhu ispitivanja mogućnosti književne kritike da pravovremeno djeluje na mijene vrijednosnog sistema relevantnog joj društva, osvrnut ću se najprije na koncept „imanentne kritike“, koji je inicijalno razvio Hegel u *Fenomenologiji* duha. Kako ističe Titus Stahl, imanentna kritika društva svoje kriterije izvodi iz samog društva, a nikako iz nezavisno opravdanih standarda kojima bi

pristupila društvu.^[viii] Imanentna kritika je posvećena potencijalima društva koje kritizira, te razlozima zbog kojih njegovi pripadnici poštuju njegove norme.

Immanentna književna kritika, navodi Stahl, polazi od temeljnih pretpostavki književnog djela i potom ga kritizira koristeći upravo te pretpostavke. Takva kritika procjenjuje empirijsko ponašanje vezano za društvenu praksu (u ovom slučaju, recepciju knjige), te eksplicitno samorazumijevanje aktera te prakse (tj. čitateljstva), koji se vode normama te prakse. Prema tome, možemo reći da se immanentna književna kritika priklanja analizi i potencijalima književnog djela, a ne sudu književnog kanona.

Kao komplementaran vid potrage književne kritike za konceptima kroz koje se može proučavati kanon navest ću i „kritički fetišizam“, kako ga objašnjava Emily Apter.^[ix] Opet vođen Hegelom, ovaj put njegovom definicijom fetiša kao „lažnog univerzalnog“, kritički fetišizam predstavlja estetiku fetišizacije koja refleksno otkriva konformizam (ranije pomenutu odanost *statusu quo*) kao lažnu vrijednost. Srodno imanentnoj kritici, kritički fetišizam kreće od temeljnih

[viii] Titus Stahl, „What is Immanent Critique?“. SSRN, 21. 11. 2013: 8. Pristupljeno: 23. 2. 2025. <https://ssrn.com/abstract=2357957>

[ix] Emily Apter, „CHAPTER 1. Fetishism in Theory: Marx, Freud, Baudrillard“ u *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992), 1-14.

pretpostavki fetiša i kritizira ga koristeći te pretpostavke.

Da bih objasnila način imanentnog kritičkog pristupa književnom djelu, osvrnut ću se na tekst Neila Larsena, u kom autor polazi od primjera korištenja psihoanalitičke teorije pri analizi priče „The Sandman“ E. T. A. Hoffmanna.^[x] Prema Larsenu:

Čim predmet teorije postane „tekst“, svaka teorija koja se na njega „primijeni“ – bez obzira radi li se o psihoanalizi, strukturalističkoj naratologiji ili samom marksizmu, i bez obzira na vlastito imanentno bogatstvo i konceptualno posredovanje – svodi se na puki intelektualni fetiš, vrstu apstraktne tautologije. (Larsen 2009: 55, prevela L. M.)

Larsen dodaje i to da, dok teorija fetišizira književna djela, ona postaju „krute šifre, koliko besmislene interpretacijom, toliko smislene unutar vlastitih imanentnih konteksta“ (Larsen *ibid.*). Ovakva ekstrinzična primjena (psihoanalitičke ili bilo koje druge) teorije na književno djelo evidentna je i u procesu njegove kanonizacije, te za učinak ima nastanak pomenutog „intelektualnog fetiša“.

U odnosu na ekstrinzični pristup kojim se književna kritika koristi kako bi značenje djela prilagodila i prikazala

[x] Neil Larsen, “Literature, Immanent Critique, and the Problem of Standpoint” u *Meditations 24.2: Marxism and Literature Revisited* (Chicago: University of Illinois at Chicago, 2009), 48-66. Pristupljeno: 25. 3. 2025. <https://mediationsjournal.org/articles/literature-immanent-critique-and-the-problem-of-standpoint>

kao primjer izvjesnog društvenog konteksta, imanentna kritika polazi od potrage za teorijom/počelom sadržanim *unutar* djela. U slučaju priče „The Sandman“, Larsen imanentni pristup nalazi u pojmu sna, kojim se priča sadržajno, kroz naslovni lik bavi. Iako posjeduje poveznicu sa psihoanalitičkom teorijom snova, imanentna kritika koristi san pri analizi Hoffmannove priče kao pojam već sadržan u narativnim elementima, likovima i temi date priče, a ne psihoanalitičku teoriju ustaljenih počela koja se *izvana* primjenjuju na priču kao njihov primjer. Dakle, imanentnom perspektivom bi se književna kritika posvetila načinu na koji Hoffmann koristi književni diskurs neposredno narativizirajući pojam i pojavnost sna, a ne posrednim psihoanalitičkim implikacijama njegove priče.

U kontekstu usporedbe univerzalističkih i partikularističkih tendencija kojoj sam se posvetila u prethodnom poglavlju, može se naslutiti da imanentna kritika i kritički fetišizam pružaju mogućnost distance spram univerzalistički uspostavljenih normi društva (tj. kanona), raznih formi njihove partikularne realizacije i, što je najvažnije, analizu njihove raznovrsne interakcije. Oba mehanizma analize (književnog) kanona imaju mogućnost isti shvatiti kao evidentno djelotvoran način uspostavljanja vrijednosnog sistema društva, te ukazati na njegove ideološke implikacije. Pritom održavaju književno djelo kao referentnu tačku svojih zaključaka, pokazujući mehanizme teksta unutar društvenog konteksta, konačno izbjegavajući anahronističku „prilagodbu značenja“.

Literatura

- Apter, Emily. *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992. <https://doi.org/10.7591/9781501722691-002>
- Beganović, Davor. „Nacija i književni kanon“. *Beton* 81 (2009). <https://www.elektrobeton.net/mikser/nacija-i-knjizevni-kanon/>
- Benčin, Rok. „Art between Fetishism and Melancholy in Adorno’s Aesthetic Theory“. *Estudios de Filosofía* 68 (2023): 31-43.
- Boakye, Jeffrey. „The big idea: do we need to dismantle the literary canon?“. *The Guardian*, 12. 6. 2023. 13.30 CEST, The big idea, <https://www.theguardian.com/books/2023/jun/12/the-big-idea-do-we-need-to-dismantle-the-literary-canon>
- Holloway, John. *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today*, London: Pluto Press, 2019.
- Kazaz, Enver. „Nacionalni književni kanon – mjesto moći“. *Sarajevske sveske* 08-09 (2005): 123-134.
- Kazaz, Enver. „Skender Kulenović i bošnjački književni kanon“. *Riječ i smisao* 1 (2018): 117-128.
- Kodrić, Sanjin. „Nije lahko s jezikom, ali šta ćemo s književnošću? (Prema interliterarnoj i interkulturalnoj nastavi književnosti naroda Bosne i Hercegovine u bosanskohercegovačkom školskom sistemu)“. U *Žaključci s materijalima naučnoga savjetovanja „Bosanski, hrvatski i srpski jezik i književnosti naroda Bosne i Hercegovine u obrazovnom sistemu u Bosni i Hercegovini“*, ur. prof. dr. Ismail Palić i prof. dr. Sanjin Kodrić, 38-60. Sarajevo: Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona Sarajevo, 2020.

- Kolbas, E. Dean. *Critical Theory and the Literary Canon*. Dissertation, Boulder, CO: Westview Press, 2001.
- Kovač, Zvonko. „Kanonski tekstovi i interkulturni pisci ‘u regiji’ “. *Sarajevske sveske* 37-38 (2012): 130-136.
- Krystal, Arthur. „What is Literature?: In defense of the Canon“. *Harper's Magazine* (March 2014): 89-94.
- Larsen, Niels. “Literature, Immanent Critique, and the Problem of Standpoint”. *Meditations 24.2: Marxism and Literature Revisited* (2009): 48-66.
- Luketić, Katarina. „Kako se kali književni kanon? (1)“. *Kritika h, d, p*, 20. 12. 2023, Tema, <https://kritika-hdp.hr/kako-se-kali-knjizevni-kanon-1/>
- Luketić, Katarina. „Kako se kali književni kanon? (2)“. *Kritika h, d, p*, 25. 12. 2023, Tema, <https://kritika-hdp.hr/kako-se-kali-knjizevni-kanon-2/>
- Miernik, Mirosław Aleksander. „A Vicious Circle: How Canon Continues to Reinforce Sex Segregation in Literature in the 21st century“. *Acta Philologica* 47 (2015): 85-96.
- Pulig, Srećko. *Teorija prakse : Eseji o ideologiji, kulturi i društvenoj strukturi*, Zagreb: Sandorf, 2021.
- Stahl, Titus. „What is Immanent Critique?“. *SSRN*, 21. 11. 2013, <https://ssrn.com/abstract=2357957>



Mirnes Sokolović

**Mediterranska književna republika:
jedno naličje (post)jugoslovenskog
kanona**

Istorija je ponekad opisivala kakav je to Mediteran ostavio kulturni pečat na ljudskom iskustvu kroz stoljeća. Pokušavajući tako shvatiti šta je Mediteran značio za ljude koji su živjeli na svim tim obalama i otocima, historičar David Abulafia zapaža da stalno kruženje ljudi, trgovaca i doseljenika, između lučkih gradova, omogućuje da se znanja i iskustva neprestano razmjenjuju, a dobra cirkuliraju od bogatijih prema siromašnijim gradovima... Ta cirkulacija stvorila je vrlo rano kosmopolitske centre, koji su, kako je vrijeme odmicalo prema 20. stoljeću, *razarani nacionalizmom*. (Abulafia 2011: 673)

Abulafia će, naprimjer, pisati o figuri srednjovjekovnog trgovca koji, dolazeći kao stranac Đenovljanin, Venecijanac ili Katalonac naprimjer na bizantinski ili egipatski teritorij, biva zatvoren u posebne gostionice, kapele, pekare ili kupališta, čekajući na bezbjednom mjestu, i ne šireći uticaj na mještane, što istovremeno povećava osjećaj solidarnosti između trgovaca, koji pomažu jedni drugima, nasuprot zvaničnicima koji konstantno potiču tu getoizaciju i razvijaju osjećaj ksenofobije. U taj mediteranski milje prvo će se uklapati one grupe koje u to vrijeme nemaju nacionalnog teritorija, patrije, posebno Jevreji trgovci.

Govoriti o Jevrejima znači govoriti o trgovcima koji su imali neobičnu sposobnost prelaska granica između kultura, bilo u ranim danima islama, tijekom razdoblja uspona Jevreja kairske

Genize, s njihovim trans- i ultra-mediteranskim vezama, ili u razdoblju katalonske trgovačke ekspanzije, kada su mogli iskoristiti svoje obiteljske i poslovne veze sa svojim sunarodnjacima u vjeri i

prodrijeti duboko u Saharu u potrazi za zlatom, nojevim perjem i drugim afričkim proizvodima koji su bili izvan dosega njihovih kršćanskih sunarodnjaka, još uvijek zarobljenih unutar svojih trgovačkih enklava. Istaknutost i mobilnost jedne manjinske skupine intrigantna je. (Abulafia 2011: 679)

Na postjugoslovenskom prostoru, međutim, mediteranski koncept je često korišten za potvrđenje nacionalnih identiteta. U srpskom kontekstu mediteranski kontekst će biti reflektiran kao “*revitalizacija ideje o vizantijskom kulturnom krugu koji je bio osnova srednjovekovne književnosti, ali i njegovoj obnovi*”. (Šeatović 2019: 7)

Istoričari hrvatske književnosti će trojnu egzistenciju hrvatskog naroda – mediteransku, balkansku i srednjoevropsku – vidjeti kao *jedinu sudbinu Hrvata*, uklapajući ih u koncept Slavie romane nasuprot Slavie ortodoxe, za što će mediteranski element biti presudan još od srednjovjekovlja, jer ih razlikuje od drugih Južnih Slavena, kao differentia specifica nacionalnog identiteta. (Novak 2003: 63)

Kao i sve u istoriji nacionalne književnosti, i Mediteran je u 20. stoljeću dobio svoje mjesto u jednom narativu koji imitira povijesno linearno kretanje, ispunjavajući sopstvenu svrhu i funkciju, zaokružujući tu nacionalnu književnu istoriju kao smislenu cjelinu, u kojoj je svaki detalj odraz nacionalnog karaktera. No živi tekst, građa svih tih pisaca koji na južnoslavenskim jezicima promišljaju odnos kopna i mora, odaje

jednu mnogo kompleksniju mapu na kojoj se stabilni identiteti diseminiraju i ukrštaju, a geoestetička mapa je u stalnom procesu slaganja, prevazilazeći granice koje uspostavljaju etničke filologije. Mnogo detalja u mediteranskim tekstovima moralo je biti zanemareno, da bi se uklopilo u stabilan narativ o nacionalnim (književnim) historijama južnoslavenskih naroda.

Dubrovnik će na Mediteranu i kasnije, u vrijeme napetosti Osmanlija i Španjolaca, piše Abulafia, zauzimati važno mjesto, kao bogati trgovački grad koji uspostavlja veze između zavađenih blokova, u isto vrijeme „katolički grad i osmanski vazal“. (Abulafia 2011: 438) Istovremeno, biće važan centar za jevrejske trgovce kojima su bile smanjene carine i poticano naseljavanje u geto koji nije bio daleko od centra, tik uz Stradun. Pismenost i književnost se razvijaju na latinskom i hrvatskom jeziku, istim tempom. Dubrovnik i u toj novoj epohi, prema Abulafiji, nastavlja gledati i prema kopnu i prema moru; tu se dovozila koža iz obližnjeg Trebinja i iz Bosne, iz Mostara i Novog Pazara, s obale Crnog mora u Bugarskoj, prevlačeći tu robu kopnenim putevima s cijelog Balkana; i teritorij Bosne i Hercegovine je bio prostor preko kojeg se Dubrovnik priključivao na balkanske trgovačke rute.

Pečat europejskosti

Odajući spletenost stvarnosti i fikcije, u tom periodu uskoci, ugrožavajući konkurentske venecijanske trgovce, postaju glavni likovi narodne epike koja će poslije biti

označena hrvatskom; no analiza pokazuje da su i uskoci bili etnički raznolikog porijekla, Dubrovčani, Albanci, Bosanci, Talijani. U evropskim centrima, objašnjava Abulafia, na Dubrovčane se u 16. stoljeću gleda kao na saradnike Osmanlija, a po dubrovačkim kronikama tih godina se vrti rečenica da njih ne treba razlikovati od Turaka i uskočkih spletkaroša. (Abulafia 2011: 496)

Godinama kasnije, za jugoslovensku kulturu topos Dubrovnika će biti, međutim, amblem europejskosti koja je uhvatila civilizacijski korak još od renesanse. Iscrpljujući takav imidž, Mirko Kovač i Lordan Zafranović će u *Okupaciji u 26 slika*, najupečatljivijem filmu o ustaškom i nacističkom teroru i nasilju, radnju smjestiti upravo u Dubrovnik. Film počinje idiličnom muzikom i mediteranskim vedutama. Neprestano se konstruišu prizori karakteristični za filmove talijanskog neorealizma, kao postratnog stila koji je trebao vratiti dolce vitu i pokret aktera u civilu, djelovati kao obnova nakon rata i destrukcije.

U tom otegnutom uvodu Zafranović i Kovač uvode mnoštvo različitih slika i jezičkih vidokrugova. Prisutan je trubadurski jezik, pjesme, igre, italijanski, ruski, njemački jezik. To su dugi prizori prelijepe prirode i tihe kontemplacije. Signifikatni su prizori mačevanja, jedne ravnopravne borbe i viteškog ideala, karakterističnih za europsku kulturu od srednjovjekovlja. Tu su posebno važni i prizori dubrovačke aristokratije, ponosne na svoje talijanske korijene, koji će, na način Luchina Viscontija (*La caduta degli dei*, 1969), ostati poslije ovjekovječena u

simetriji i estetiци nacizma. Neprestano se evociraju simboli belle epoque, prijeratna naivnost i ljepota, koja se osjeća u filmovima talijanskog neorealizma.

Biće to odlična prigoda, međutim, za snažan disput protiv tih mirnodopskih poetika, kao da su anestetične; kao i za preispitivanje pečata europejskosti koji je jamac civilizacije protiv barbarstva. Kao da ispod sve te velike ljepote i grandiozne kulture tinjaju nagoni destrukcije i samouništenja. Kao da je neorealizam nakon Holokausta lijepim kadrovima zaklonio izljeve prethodne destrukcije, što Zafranović i Kovač raskrinkavaju.

U klubu mačevalaca uskoro će govor biti protkan jednom antisemitskom diatribom. Idilična vjeridba će biti praćena oštrim zvukovima aviona. Nacista koji prvi ulazi u Dubrovnik, na glavnom trgu, ostaje oduševljen građevinama i prizorima velike (evropske) kulture.

Poseban kontrapunkt biće scena zločina iz autobusa, kada veliki ideal mačevanja izravno prelazi na djelo u sakaćenju i ubijanju nemoćnih civila, Jevreja, Srba, antifašista. To je, prema priznanju reditelja, bila prva scena koju su imali spremnu za film, sve ostalo se plelo oko toga. Film je utemeljen na kratkom svjedočenju Mate Jakšića „Dubrovnik 1941“, memoarskih odlomaka iz zbornika „Dalmacija 1941“, kao i dokumenata iz arhive Muzeja revolucije i Dubrovačkog muzeja. Tim stvarnim i ovjerenim prizorima kao da je narušena i okupirana neorealistička idilična ravnoteža slika.

Latinski sinkretizmi

U građenju kolaboracionističko-nacističke estetike i topike, u konačnosti, autori su davali Dubrovniku posebno mjesto. U književnim magazinima u toku NDH dubrovačka kultura bila je vidokrug koji igra posebnu ulogu uvezujući hrvatstvo za italijanstvo. U časopisu Hrvatska revija, koji 1941.-1944. uređuju književnici bliski ustaškom režimu (Marko Čović, Branimir Livadić, Olinko Delorko), u jednom komentaru antologije koju je 1942. u Milanu na talijanskom jeziku priredio prof. Luigi Salvini, kao „najrevniji talijanski kroatist i neumorni radnik na kulturnom upoznavanju hrvatskoga i talijanskoga naroda“ (Salvini 1942: 403), uspostavljajući uobičajene evropske međukulturne latinske sinkretizme, među narodima podobnim u novom poretku, pisat će se i o presudnoj stvaralačkoj vrlini „dubrovačkih pjesnika“ koja je „crpla svoju hranu ne samo u stalnom čitanju talijanskih pisaca, nego i u familijarnosti s latinskim i talijanskim jezikom, kojim su mogli također i pisati i umjetnički se izražavati“, iako je „njihova stvaralačka sposobnost bolje došla do izražaja u hrvatskim djelima“. (Salvini 1942: 406)

Salviniju će to svjedočanstvo jednog kratkog i sretnog razdoblja biti posebno važno „jer se sjaj protekao i u susjedne zemlje, gdje je već turska invazija sva kulturna nastojanja svela na skupno i bezimeno životarenje, tako da se stoljećima nitko nije mogao nadati u kakav preporod umjetnosti i pojavu pjesništva“ (407). Nasuprot tim zakržljanim nimalo latinskim kontekstima, do danas se

osjeća „intuicija, koja se iz dana u dan sve jasnije očituje kod hrvatskih pisaca, koji u mediteranskome svijetu, latinsko-rimskom, nalaze umjetničke i životne oblike ne samo bliske svojim, nego i poticaje onih stvaralačkih sposobnosti, koje su u hrvatskoj književnosti stvorile stoljetnu predaju i želju za neprestanim natjecanjem s književnostima Zapada, daje danas dubrovačkim pjesnicima intimnije značenje kod modernih pisaca“. (Salvini 1942: 406)

Presudnost sredozemne struje koja se pretvara u moderni humanizam, po Salviniju, osjećat će nasuprot sutonskih i socijalnih pjesnika i u uzdizanju lirike do najviših vrednota, do mističkih i religioznih vrednota kod Ujevića, u atmosferi aluzija, simboličnim prelazima evokacija kod Antuna Bonifačića (koji je bio hrvatski predstavnik u Goebbelsovoj Europskoj uniji pisaca), kao i u prožetosti antičkim i klasičnim sastavom stiha i mitološkim temama, kao čudesnom preporodu pjesništva natrunjenoga starim talijanskim utjecajima, kod Olinka Delorka.

Te estetske varijacije se poklapaju sa konceptom Hitlerove Evrope koji povezuje rasu i prostor u tijelu jedne organske kulture koja u to vrijeme kombinuje naslijeđe *Germana i Rimljana kao dva rasna i nacionalna elementa u čijoj su napetosti, zahvaljujući genijalnosti Ducea i Führera, uspostavljena između dva pola Osovine*. (Martin 2016: 126) Prikazujući ta velika kulturna dostignuća godinama kasnije – Zafranović i Kovač sugeriraju da svih tih 26 slika okupiraju oko spektatora. Ispod te grande belleze krili su se velika uništenja i nevjerovatni akti barbarstva. Velika (evropska) umjetnost –

s mediteranskim vedutama – služila je i kao mjesto otpora, ali i kao prekrasna zavjesa iza koje su žrtvovani milioni ljudi.

Rat i mir na Mediteranu

Uloga velike ljepote i kulture kao emancipacije u filmu je rekonstituirana i preregistrirana. Pokazujući to mračno naličje, Mirko Kovač, kao autor koji nije htio otkriti etničko porijeklo, rabeći ravnopravno i hrvatsku i srpsku i bosansku varijantu središnjeg južnoslavenskog jezika, 90-tih izbjegavši iz Beograda u Rovinj na jadranskoj obali, i u romanu *Grad u zrcalu* (2007), nastaviće da tematizira opoziciju kopno-more, zauzimajući perspektivu iz Hercegovine i Trebinja u pogledu na Dubrovnik. U to ime će poslati svog pripovjedača, dječaka i budućeg umjetnika, upravo iz Trebinja u Dubrovnik, što će biti njegovo prvo samostalno putovanje, starim vozom ćirom, u prvim mladim godinama Jugoslavije nakon Drugog svjetskog rata.

Dječak odlazi tražiti oca trgovca, koji se nije vratio za dan-dva kako je obećao, što za njih nije uobičajeno, no ovog puta otac se mora hitno javiti novim socijalističkim vlastima u svome gradu, donijeti trgovačku dozvolu i prijaviti imovno stanje, inače će njegova trgovina biti zapečaćena. Dječak odlazi na put, dakle, ćirom, dok svi najavljuju da će ta linija biti ukinuta, što ga svaki put žalosti, jer time se brzo i lako stigne prekrasnim predjelima do Dubrovnika, odakle se vraća džepova punih bombona, raznobojnih kamenčića i školjčica skupljenih po gradskim plažama. Stigavši na stanicu Gruž u Dubrovniku, dječak

međutim ne traži oca nego počinje lutati, obilazi puteve do uvale Lapad, poznate prodavnice dubrovačkih trgovaca, prateći rute oca onako kako mu je prenijela majka, sljedeći spisak birtija, svratišta, točionica vina i rakije, ilegalnih konoba, pijaca i luka u kojima sreće ribare čiji se dnevni ulov doprema direktno u Trebinje.

Zanesen, Kovačev mali pripovjedač često se zaboravi, sreće neke mornare koji su se tek vratili s mora, raduje se njima, dok se drže za ruke i njišu kao da su na brodu, i onda odlazi s njima prema luci, jer tramvaj jedinica prema Lapadu bio je sklizuo sa tračnica, no tamo će naći samo neki ogromni teretni brod *Garibaldi*. Ta ruta prije povratka doma nazad na kopno, završava na Gundulićevoj poljani, kada taj mali umjetnik odmara ispod spomenika Ivanu Gunduliću, čije stihove već tada može recitirati naizust, što njegova oca čini ponosnim i dječaka stalno podstiče da recitira po gostionicama. Biće to prvo i formativno putovanje za tog budućeg pisca, na kojem neće naći oca, no napuniće zjene prekrasnim mediteranskim prizorima, prelijepim ulicama i građevinama, koji će mu biti istovremeno bliski i strani, izokrenuti, kao da sopstveni grad gleda u zrcalu. Bilo je to, nakon mračne strane iz *Okupacije u 26 slika*, nanovo otkrivanje Dubrovnika i Mediterana, sada revijalno i melanholično, koji kod Kovača kao da vraćaju stari izgubljeni oreol, mita, prvotnosti, zavodljivosti, slobode.

Isprepletenost nasilja i mirnodopskih mediteranskih prizora, međutim, nije u jugoslovenskoj književnosti počelo od Kovača. Miloš Crnjanski je na kraju Prvog

svjetskog rata u Lirici Itake (1919) rabio mediteranske motive, parodirajući Odiseju, neprestano podsjećajući subjekta i čitatelje da ne treba zaboravljati bijesne i grozne gusare, i galije od Neretve, crne i krvave (na ušću Neretve su bila skrovišta srednjovjekovnih uskoka), i pjesme i mačeve duge i tmure. To što se zaboravlja neprekidno, da je rat redovno stanje svijesti i istorije, Crnjanski potencira u posljednjim stihovima u toj pjesmi *Žadrano*, podsjećajući da se ori *pesma naša tvrda glasa / neklekla nikad, nesretna, al bijesno vesela, / sa krvave obale jednoga naroda cijela. // Da nije najljepše ljubav, / već za grumen Sunca ubijati i rano umirati.*

Crnjanski će u *Komentarima Lirike Itake* objašnjavati kako mu je – iako porijeklom kontinentalcu – to lutanje po moru znakovito uokvirilo mladost i (pred)ratno iskustvo. Skitao je, kaže, i godinama se vraćao na obalu, ostajući vjeran moru, kao i avangardni pjesnici Rastko Petrović ili Milan Dedinac. Počelo je to prije Prvog svjetskog rata, kada su hrvatski pobunjenici prenosili bombe u Istru, kada je neki dopisnik novina pretučen u Rijeci u teatru. Po Crnjanskom, ljubav prema moru unikatna je i sveljudska; on ostaje kao autor odan Mediteranu unatoč primjedbama nekog književnika koji mu je rekao da jedan Banaćanin ne može osjetiti ljepotu Jadrana ili razumjeti Toskanu.

Iste mediteranske i jadranske motive će u prvom romanu *Dnevnik o Čarnojeviću* (1921) koristiti kao kontrapunkt sutonskim prizorima iz ratne Galicije, gdje naviru kod vojnika stare pjesme, bolne riječi, dok ljudi kašlju i padaju s ustima ogrezlim u krv. U tim trenucima u

blatnjavom rovu glavni lik kontemplira o tome kako je sad na Jadranu proljeće, sjeća se prve ljubavi negdje na nekom otoku prije rata, kako su lutali preko nekih kamenih brežuljaka, prolazeći pored napuštenih kapela i šikara, ispod kojih se bistrio Jadran čist kao potok, tada su ga svi nudili svježom ribom i vinima, a onda se iz sjećanja vraća u krvavu i blatnjavu stvarnost fronta.

Kada se motiv Odiseje ponovo ukaže u jugoslovenskoj književnosti pedesetak godina poslije, kod Maka Dizdara u zbirci *Modra rijeka* (1971), onda će biti evociran uz mnogo manje buke, znatno stišnije i smirenije, razuđenije. U prethodnom *Kamenom spavaču* Dizdar pjeva glasovima srednjovjekovnih mrtvaca, koji su ležali ispod stećaka na srednjovjekovnim grobljima, jedno od njih je i nekropola Radimlja u zaleđu Dubrovnika, podigavši u očima tih mrtvaca sunčane mitove, a sada se vraća tom univerzalnom glasu povratnika iz Odiseje koji idu *plovidbama dugim* kroz cijelu zbirku, *idućim stokrako i lako prema zvijezdama, po putu obasjanom, s opremom teškom, na kraju svodeći razgovor sa pristima svoju, dok im se sjena vlastita sebi smije, kao vedri šaptač i krvnik svoj koji me bijed, idući sve bliže i bliže zvijezdi posljednjoj*. Mediteranski pejzaži, kao i u *Kamenom spavaču*, dok evocira prošle mitove koji su nastali u tim obalama i zaleđima, pomažu da i u *Modroj rijeci* potraži opet, uprkos skepsi i ironičnoj uzaludnosti, ovog puta u Odiseji – nakon jedne epohe ratova i stradanja – univerzalne puteve ka smirenju u vječnosti i kraju.

Onaj ko piše o Mediteranu, kao da plovi, pisao je Predrag

Matvejević, uvijek ima osobne razloge da to čini. Rođen u Mostaru, pedesetak kilometara od Jadranskog mora, Matvejević se u *Mediterskom brevijaru* redovno pita o granicama gdje prestaje mediteransko ozračje – koliko je taj pojas uz more uzak ili kratkotrajan; proučavat će, tragom Neretve, i rijeke koje se ulijevaju u more, svuda po obalama, kao da je to uzrokovalo zašto ponekad Mediteran zalazi duboko u kopno, mijenjajući i zemlju, i običaje i ljude, nekada i duboko u gorama.

One koje je more na neki način odgurnulo od sebe, kaže Matvejević, izgleda da često muči pitanje podrijetla. A na tom polju izglobljenosti identiteta – što se vidi i kod Matvejevića i Kovača – počinje imaginacija, pisanje, nostalgija, literatura. – Moguće je, nastavlja Matvejević, postati Mediterancem. Mediteranstvo se ne nasljeđuje, nego stječe. Kažu da je pravih Mediteranaca sve manje na Mediteranu. Nije posrijedi samo povijest ili predanje, zemljopis ili zavičaj, pamćenje, baština ili vjera: Mediteran je možda i sudbina. (Matvejević 1987: 58)

Kao i za mnoge druge autore s Mediterana, i za Matvejevića literatura je, kao domovina, moguća svuda preko tih obala i otoka kao jedan prostor imaginacije, snova i asocijacija.

Andaluzija i Hercegovina – književni toposi

Jedno putovanje od Dalmacije i Dubrovnika prema Hercegovini, istim putevima koje opjevava Mak Dizdar, godinama ranije Sigmundu Freudu, kako piše u *Psihopatologiji svakodnevnog života*, u poglavlju *Žaboravljanje*

ličnih imena, pomoći će da na sopstvenom primjeru protumači zašto je zaboravio ime jednog umjetnika koji je naslikao čuvene freske u nekoj talijanskoj kapeli s druge strane Jadrana, usput reflektirajući o ljudima u prostoru kojim se kreće. Objasniće da je tom razgovoru prethodio drugi razgovor, remećen novim, kada je sagovornika pitao da li je već bio na Orijentu, nakon čega će se upustiti u razgovor o „običajima Turaka u Bosni i Hercegovini“. Freud prenosi zapažanje nekog kolege koji je radio u Hercegovini, da ti ljudi koje je liječio imaju veliko povjerenje u ljekara i da se potpuno predaju sudbini. Ako mora da im saopšti da bolesniku nema spasa, oni odgovaraju: *Herr, šta da se radi, da se može spasiti, ti bi ga spasio.*

U tim rečenicama, u kojima se nalazi, Bosna, Hercegovina, Herr, mogle su se uklopiti u asocijativni niz imena među kojima se nalaze Signorelli, Botticelli, i Boltraffio. Sljedeća misao o umjetnicima je poremećena zato što je taj razgovor o običajima ljudi u BiH naglo prekinut, pažnja od njega je odvracena, jer je Freud htio ispričati i jednu drugu anegdotu čije je mjesto u njegovom sjećanju bilo tik do prve. „Ti Turci“, piše Freud parafrazirajući kolegu, „cijene seksualno uživanje iznad svega i seksualni poremećaji bacaju ih u očajanje, koje čudno odudara od njihove rezignacije u smrtnoj opasnosti“. (Freud 1984: 36) Jedan od bolesnika njegova prijatelja rekao mu je da život više ne vrijedi, kada više seks nije moguć. Odvrativši potpuno nesvjesno i naglo pažnju od tog spleta seksualnosti i smrti, Freud objašnjava poslije u knjizi da se na taj način jamačno trudio zaboraviti slučaj

svog pacijenta, oko kojeg se mnogo trudio, a izvršio je samoubistvo zbog neizlječivog seksualnog poremećaja.

Vozeći se kroz Hercegovinu i gledajući te orijentalne Mediterance, Freud ih u tom kratkom ekskursu prikazuje kroz jaku orijentalističku perspektivu – predstavljajući ih kao čulne i fatalistične (Bošnjake, bh. muslimane koji su slavenskog backgrounda pri tom označava kao Turke), sve prelamajući kroz filter jednog ljekara, posjednika znanja, što je evropska perspektiva koju će kasnije mnogo iscrpljivati i parodirati Ivo Andrić, naprimjer, u *Travičkoj hronici*. Ako su se pak u mediteranskim tekstovima na južnoslavenskim jezicima i razvili fatalizam i čulnost, onda će to biti posljedica tekstualne spletenosti s drugim tekstovima, avangardnim, egzistencijalističkim, zapadnoevropskim, prije nego odraz nekog mentaliteta.

Sa sličnim predodžbama kojim Freud predstavlja žitelje Hercegovine – suočavat će se u raznim djelima, naprimjer, kilometrima odatle i Andaluzani, pokazujući da te predrasude nisu orijentalistički ekskluzivitet na Mediteranu. Dok su u 19. stoljeću vladajuće ideje imale andaluzijski štih, a andaluzijski autori bili najčitaniji u Španiji, oko 1900. godine, kako piše Jose Ortega y Gasset, sjever počinje oblikovati predodžbe o Andaluziji. Politički uticaj Andaluzana je počeo da blijedi, andaluzijska kapa je izlazila iz mode, u korist baskijske beretke i asturijanskog uglja. Reakcija Andaluzana će biti da se sve više poistovjećuju sa samim sobom, taj narod koji je na tim obalama star kao antički Grci i stari Rimljani,

koji je svjedočio da vjetrovi nisu puhali samo od istočnog Mediterana i Egipta prema sjeveru i Zapadu, nego i da je bila epoha u kojoj su ti *vjetrovi puhali u obrnutom smjeru*, počeo je sebe uokvirivati u milje koji biva zaokupljen najčešće samim sobom. Tu regiju, nesklonu partikularizmu, egzotizira pomalo i sam Ortega y Gasset, potencirajući da je to kultura po svemu samosvojna, bliska ruralnom agrarnom tipu, puna prezira prema ratovima, nasuprot *militarističkom modelu koji vlada u Kastilji*. (Ortega y Gasset 1974: 212)

Najčešće ne pružajući otpor prema okupatorima, ni nasilnim mediteranskim narodima koji su ih napadali, Andaluzani ostaju, kaže Ortega y Gasset, vjerni drvetu masline kao simbolu mira, što je najvažniji princip te mikrokulture. Lijenost i pasivnost, kao predrasude u ime kojih su Andaluzani optuživani, Ortega y Gasset tumači kao slavljenje indolencije koja je presudna u uživanju ugodnog i dugog života u toj mediteranskoj regiji, kao ideal same egzistencije. Minimum napora postaje kreacijska snaga jednog kulturnog modela koji je dostojan poštovanja, u vrijeme drugog opšteprisutnog modela koji forsira maksimum napora i krajnje izlaganje snaga kao krajnji ideal. Ako je Frederick Schlegel rekao da je lijenost zadnji trag Raja, poantira Ortega y Gasset, onda Andaluzani, kao rijetki među zapadnim narodima, pozivaju čovječanstvo na vjernost tom rijetkom rajskom idealu života. Vitalnost je tu lako postići blagodareći laganom zraku i plodnoj zemlji, a izmješteni Andaluzanin, *zato ne može ostati Andaluzanin*. (Ortega y Gasset 1974: 202) Kilometrima odatle, možda bi se isti kulturni model mogao

primijeniti i na Hercegovinu, što je osjećao Freud, kao na mikro-kulturnu zajednicu koja nije hvatala na vrijeme modernizacijski talas, predajući se predmodernom fatalizmu; no možda je to bila samo konstrukcija jednog (mediteranskog) sentimenta te bila i prilika za novi valer u široj jugoslovenskoj ili srednjevropskoj kulturi.

Istoričari će objašnjavati da je andaluzijski sjaj počeo da blijedi nakon što je Španija izgubila kolonije oko 1898., a mediteranski španski filozofi Miguel de Unamuno i Jose Ortega y Gasset označit će jug koji reflektira prezrenu sliku o sebi, tako da se ne uklapa u špansku nacionalnu rehabilitaciju i europeizaciju; u Hercegovini će taj i takav senzibilitet, kao *uznemirujuća različitost*, zasvijetliti u trenutku kada postaju dio jednog carstva, Austro-Ugarskog. Federico Garcia Lorca uzimaće naprimjer andaluzijski habitus, kult Ciganina, povezujući ga sa andaluzijskim Arapima, da bi negirao i osporio španski modernizam, u njegovom srcu; Hamza Humo i Antun Branko Šimić, učestvujući u zagrebačkom i beogradskom avangardnom kontekstu, nastaviće da koriste zavičajnu hercegovačku motiviku, kao pozornicu za demonstraciju avangardnih gibanja duha, kao posebnu nijansu u mnogostrujnom jeziku.

Kod drugih španskih autora javljaće se nostalgija za izgubljenim zlatnim dobom Al Andalusa, divinizirajući kulturu tih „španjolskih muslimana“ kao obrazac egalitarizma za novo andaluzijsko prosvjetiteljstvo. Taj andaluzijski hispano-arapski genij svi ti pisci vide kao model odbrane od *sjevernjačkog barbarstva*, a to i

hispaniziranje Arapa iz Al-Andalusa bili su put na kojem se taj predio trebao uključiti u Evropu. Taj mit o Al Andalusu je služio, međutim, i da se opravdaju španski kolonijalizam u sjevernoj Africi i sudjelovanje afričkih vojnika u Francovoj vojsci. (Venegas 2018: 316)

Izgrađen kao uzor novoj španskoj naciji, andaluzijski ideal sadrži mnogo proturječja, kao među dijelovima napuklog ogledala koji reflektira nejasno i izobličeno. Tako su i brojni intelektualci koji su radili na podizanju tog mita završavali i kao žrtve Francovog režima, i kao režimski intelektualci. Multilingualni i višekulturni andaluzijski milje služio je istovremeno i kao prednost u avangardnom provociranju kanona i kao uteg u priključivanju evropskom kulturnom prostoru; ta orijentalizacija prostora postavljala se istovremeno *protiv monolitnog pogleda na Europu i kao nešto što valja prevladati u ime uspostavljanja kontinuiteta između grčko-rimske, islamske i zapadne kulture na Pirinejskom poluotoku, a u ime čega treba eliminisati taj neevropski antimoderni element*. (Venegas 2018: 323)

Kako se ponašati prema orijentalnom kulturnom elementu (slavica orienta) u Hercegovini koji dobiva svoje mjesto i u retorici protivnih represivnih projekata (Nezavisna Država Hrvatska), tim više što je povezan s mnogo kulturnih veza sa Dalmacijom (slavica romana), unatoč državnim granicama, pitanje je postkolonijalnih teorija koje tek treba primijeniti na odnos kopna i mora (Hercegovine i Dalmacije), u geoestetskom izučavanju odnosa Balkana i Evrope i preispitivanju post-jugoslovenskog

kanona; naprimjer, endehazijska estetika prema tom orijentalnom elementu razvija proturječan melanž odbojnosti i privlačnosti. Međutim, činjenica ostaje da orijentalnu topiku iz otomanske ere ti hercegovački pisci nisu prestali koristiti i evocirati, nekada ujedinjujući sve te mediteranske prostore kao asocijacije po knjigama i putopisima, što se vidi u putopisima hercegovačkog pisca Zuke Džumhura, koji je povezivao Orijent i Hercegovinu i istočni i zapadni Mediteran u *Hodoljubljima*. Došavši na prag Katalonije, Džumhur gleda uz put razne skulpture i sjeća se tih znakova uz balkanske puteve, navodeći da su u toku tih dugih puteva između konaka po karavan-sarajima, jedina radost i vedrina strašila sklepana i pobodena po njivama i baštama; tako se sjeća nekog strašila u Hercegovini koje je ličilo na konzula, na fratra, nekog propalog generala do nogu potučene vojske. Sada tu sklepanost i ubogost strašila od krpica, otpadaka i krpetina viđa dok se polako približava Barceloni, i ne može da se otme asocijaciji na takve skalamarije i improvizacije na drugoj strani Mediterana.

Taj sličan utisak derutnosti koju je ponio sa suprotnih strana, vidjeće i pri ulasku u Andaluziju, kada je sve jednolično i tugaljivo, i ulice i kuće i dućani i semafori, sve je bilo makadam i prašina, kao da se to moderno neimarstvo raspada i ruši pred očima. I španjolski pisci, kao što je disidentski Juan Goytisolo, u putopisnoj prozi forsiraju te prizore gladi, siromaštva, bolesti, predstavljajući Andaluziju kao sjevernoafričko, arhaično carstvo, u djelima *Campos de Níjar* (1960.) i *La Chanca* (1962.).

Taj autoorijentalizam bio je i stilska reakcija protiv prikazivanja koji je forsirala Francova propaganda koja je Andaluziju predstavljala turistički; na te uzorne razglednice Goytisolo će odgovoriti žurnalističkim i putopisnim žanrovima popunjavajući režimska mjesta šutnje. Goytisolovopoistovjećivanje sa islamom i arapskim svijetom dolazi kao osporavanje diktatorskog nacionalističkog koncepta. Zaokupljen antinomijom Europa/islam, u sukobu sa dominantnim kulturnim identitetom, godinama kasnije, Goytisolo će napisati knjigu o ratnom Sarajevu (*State of siege*), a sarajevski islamsko-jevrejski milje će uključivati u romane praveći paralelu sa andaluzijskim.

U to ime u reportaži *Sarajevska sveska* spaljivanje Vijećnice povezuje sa spaljivanjem knjiga u doba Španske inkvizicije, asocirajući i opsade u Španskom građanskom ratu, a njegov glavni lik, ko faktovik, vodi u opsađenom Sarajevu i razgovore sa jednim sarajevskim Sefardom, muzičarem, s kojim uz bocu vina raspravlja o religijskim sinkretizmima makedonskih bektešija, filozofskim uticajima Magreba i al-Andalusa, pronalazeći u tim poliglotskim igrama zajedničke riječi koje povezuju mediteransku regiju. Taj muzičar će i stoljećima nakon izгона Jevreja iz Španije, kao mantru, ponavljati '*soy bosnio, soy judío y soy español*'.

Provokativni pisci, kao Goytisolo koji breme disidenta nosi od polovine 20. stoljeća, tu andaluzijsku južnjačku kulturu vidjeli su i kao stilski (multiulingvalni, poliglosijski) izazov, i kao doprinos koji Španija postavlja pred evropsku kulturu; taj orijentalni element može biti i

zalog u hvatanju modernističkog koraka i poluga za potkopavanje rasizma, donoseći pregršt mavarskih i neuobičajenih formi u osporavanju evropskog kanona, uspostavljajući i neovisnost od evropske književnosti.

Ta složenost i sofisticiranost primitivne umjetnosti će biti posebno aktuelna u vrijeme Građanskog rata i Francove režimske kulturne politike koja je Andaluziju na filmu u 40-tim romantizirala pokazujući je kao mjesto otporno na modernizaciju promjene, prilagođavajući je sve više globalnoj turističkoj percepciji, koja *“je cvjetala od pedesetih godina otkako je Franco sklopio ekonomske sporazume sa SAD-om, otvarajući zemlju stranim ulaganjima”*. (Venegas 2018: 185) Naslikati Andaluziju kao reklamu za tržište, značilo je otvoriti taj predio za novu retoriku napretka i liberalizacije koja insistira na tradicionalnom ustrojstvu i hijerarhiji.

Sefardski pečat književne republike

Andaluzijska mediteranska misao jednog Unamuna ili Ortega y Gasseta , na središnjem južnoslavenskom jeziku, već tridesetih godina zaokupiće jednog sarajevskog sefardskog pisca, Kalmija Baruha. Za koncepte Ortega y Gasseta zainteresovat će se upravo u trenutku kada mase, na vrhuncu modernizma i demokratije, ulaze u sve sfere društva, prijeteći neredom, a španski andaluzijski filozofi se vajakaju oko toga kako da se participira u tom haosu i širokom evropskom prostoru, a da se zadrži stari red i Tradicija na način da ne postanu represivni.

Kao da tim dalekim konceptima ispituje rješenje za sopstveni, sefardski sarajevski kulturni mikrokosmos, i mogućnosti participacije u jugoslovenskom i evropskom kulturnom prostoru, Baruh ostaje zaokupljen Ortega y Gassetovim riječima u suočavanju sa tim evropskim danas. Također videći *opasnost u konceptu rasnog pisca* tradicionaliste koji živi u uverenju da je rasa u prošlosti imala savršenu kulturu, koji piše *kineski zid od knjiga protiv svega što dolazi spolja*, iz ljubavi prema sopstvenoj prošlosti, Baruh ostaje u jugoslovenskom kontekstu na strani one misli koja odbacuje tu unisonost i traži balans tradicionalnog i modernog. (Baruh 1952: 24)

Ti španski filozofi, Ortega y Gasset i Unamuno, kao i mnogi intelektualci tog vremena, ostaju posvema zbunjeni tom vrteškom reda i nereda tridesetih. Dok im desnica aplaudira u parlamentu zbog njihovih kritika demokratije i republikanizma, koju preispituju u potrazi za mjerom u usvajanju modernog, zagovarajući tradicionalnu modernizaciju cijele države – u isto vrijeme i sami trpe teror fašističkih falangi zbog kojih napuštaju zemlju ili odlaze u unutarnju izolaciju.

I sam Baruh kao da se sa španskim filozofima dvoji oko toga koliko tradicionalnog je potrebno u modernom kontekstu, suočavajući se sa negativnim stranama onoga što je čovječanstvo stvorilo da *popravi ljudske živote*. U kolaboracionističkim društvima koje će se uskoro uspostaviti u Jugoslaviji, međutim, neće nikada imati priliku ni da participira ni da nađe mjeru.

Čekajući rasplet, Baruh kao esejista se opredjeljuje da prati puteve bosanskih sefardskih romansi, sve od Granade, otkud nose zajedničke motive svojstvene arapskoj poeziji još iz 14. stoljeća od nekih mavarskih dinastija koji su bili obuzeti latinskom pismenošću, kada naprimjer usred pjesme koja izražava emocije jednog Sefarda neke arapske žene gledaju sa terasa Alhambre; Baruh dalje tumači islamske izvore Danteove *Božanstvene komedije*, prateći pretapanje islamskih predanja, Poslanikovih izreka i puteve kako je mogao sam Dante doći do tih spisa; on će pokazati kako je jezik Jevreja na Balkanu pratio rute trgovaca od središta u kojima su živjeli (Istanbul-Solun-Sarajevo-Dubrovnik), naoko arhaičan i okamenjen, a ustvari pun tuđica, turskih, arapskih, slavenskih, pozajmljenih iz govora naroda s kojima su Jevreji živjeli. (Baruh 1952: 162)

Taj Baruhov multilingualizam, kao koncept višesmjernog jezika, u esejima koje objavljuje naprimjer u tradicionalnim listovima muslimanskih zajednica (sarajevski Gajret), biće uskoro zaboravljen i utopljen u jakoj arijevske filologiji koja će uskoro pobijediti po kolaboracionističkim časopisima, zaklanjajući i umorstvo tog esejiste u Bergen-Belsenu. Tako će, naprimjer, samo dvije godine kasnije, u Hrvatskoj reviji, u jednom prikazu Protužidovske izložbe, u antisemitskom pamfletu iz pera pisca Ivana Raosa, taj prekidtrgovačkihrutabitijamacopstankajednogevropskog naroda; to će biti jedini izlaz da se s leđa *zbace ti izrabljivači*:

- *Nekoliko puta dalmatinski gradovi protjeraše Židove, ali su ih*

uvijek morali ponovno primiti, jer su svi brodovi, koji su opskrbljivali te gradove bili u židovskim rukama, te bi prestali uvažati žito i živež. Danas, kad se čitava Nova Europa jedanput zauvijek obračunala sa Židovima, nema bojazni da će se opet pojaviti, kao oni o kojima zavisimo, da nas izrabljuju i mrcvare... (Raos 1942: 338)

Takvo ukidanje multilingvalizma u konceptima arijevske (etničke) filologije ima širi evropski kontekst. Stavljaajući se u poziciju onoga koji dijeli život od smrti, čovjek u 20. vijeku, po Albertu Camusu, postaje “proizvođač leševa i podljudi”, “podčovjek, ne Bog, nego sraman sluga smrti”. (Camus 1971: 298) Gledajući povijest kao cjelinu dovoljnu samu sebi, totalitarni mislilac se udaljuje od stvarnosti, kao da Boga nadomješta Poviješću. Dok je mediteranska misao od starih Grka bila na strani prirode, dionizijske nedovršenosti protiv zaokružene Povijesti, ta opozicija u evropskoj filozofiji ne prestaje biti aktuelna ni u 20. stoljeću kao borba sunčane misli protiv racionalističke germanske noći koja trijumfuje. Mediteranska misao, nikada dovršena, favorizira mase protiv države, umjereno društvo protiv apsolutističkog, slobodu protiv racionalne tiranije, konačno, altruistički individualizam protiv kolonizacije masa, donoseći prevagu na stranu umjerenosti protiv pretjerivanja, što animira povijest Zapada još od antičkog svijeta.

To je, dakle, opozicija između germanskih snova i mediteranskih tradicija, između nasilja vječne adolescencije i muške snage, pojačane znanjem i knjigama, i hrabrosti intenzivirane i prosvijetljene iskustvom

života—riječju, između povijesti i prirode. Snage moći favoriziraju filozofiju oprečnu mediteranskoj misli još otkako se Crkva opredijelila za Povijest protiv prirode, gurajući gotiku da trijumfuje protiv romana, povijesni apsolutizam protiv neobuzdane „ljudske prirode čiju tajnu čuva Mediteran, gdje je inteligencija usko povezana sa zasljepljujućim svjetlom sunca“. (Camus 1971: 313)

„U dubinama europske noći“, najavljuje Camus 1952. „sunčana misao, civilizacija s dvostrukim licem, čeka svoju zoru... U 1953. godini, pretjerivanje je uvijek utjeha, a ponekad i karijera. Umjerenost, s druge strane, nije ništa drugo do čista napetost“. (Camus 1971: 323)

U jugoslovenskom kontekstu, ta opresivna moć Povijesti vratiće se devedesetih u obliku jednog proto-nacističkog miloševićevsko-tuđmanskog revivala.

Olovne devedesete na Mediteranu: s odgođenim krajem u 21. vijeku

Jedna od najjačih protu-reakcija književnosti protiv autoritarizma formiraće se upravo u mediteranskom centru Splitu, kod književnika koji pišu za magazin Feral Tribune (Viktor Ivančić, Boris Dežulović, Predrag Lucić). Feralovci, kao autori, evociraju camusevski angažman i mediteransku perspektivu iz *Pobunjenog čovjeka*, kao liberalnu protutežu ekstremističkoj filozofiji književne desnice u Post-Jugoslaviji; njihova perspektiva nije samo mediteranska zbog jezika, nego i filozofski i politički u

favorizovanju demokracije. Osim detekcije političko-ekstremističkih jezika i djelovanja, feralovci tako ostaju na strani internacionalizma protiv partikularizma; oni su na strani kulta života koji preferira hedonizam u jeziku nasuprot ritualima umiranja i žrtvovanja; oni se definitivno bune protiv monolita, bliski figuri individuumu koji se suprotstavlja smislu povijesti - protiv postajanja vječnim.

I (post)jugoslovenski pjesnici ostaće i poslije rata i raspada vjerni toj (camusovsko-feralovskoj) dijalektici i Mediteranu kao prirodi, divljem i dionizijskom ambijentu, kao “mirisu neimaštine i napuštenosti, mirisu djevičanskom i snažnom” (Camus 1971: 301), koji se u hipu ispuni sukobima, šizmom, političkom nestabilnošću, nasiljem, zločinima. Najčešće angažovani, svi ti pjesnici ostaju privrženi camusovskom mediteranskom humanizmu koji, paralelan sa idejama starogrčkog univerzalizma, toleriše spektar raznih stanovišta, u misli ujedinjenoj s obje strane Sredozemlja u doba starog Rima.

U novom postjugoslovenskom kontekstu, nakon pada socijalizma, još jednom postala je aktuelna camusovska meka mediteranska misao koja je dolazila protiv terora i nasilja, protiv opravdanja zločina i smisla Povijesti u ime stabilne i koherentne (nacionalne) naracije. Mediteranski postjugoslovenski autori ostaće, međutim, vjerni altruističkom individualizmu, mjeri, slobodarskim idejama i revolucionarnom sindikalizmu, kao i demokraciji koja je, po Camusu, najmanje loš model jer ne traži apsolutni monopol nad istinom,

osiguravajući parlamentarni ustroj i dijalog, protiv racionalizma njemačkih ili ruskih ideologija nasljedovanih u nacionalizmima nakon raspada Jugoslavije 90-tih.

Melanž ludila i Mediterana, kao cijelu skalu je ispjevao Predrag Lucić u zbirci *Mjesec iznad Splita*, dajući glasove splitskim ridikulima, ludama, marginalcima i izopćenim ljudima. Jednu epohu u kojoj je književnost bila domena visoke kulture, nacionalnih ideologa i meštara, bardova, Lucić zaključuje vraćajući glas ludama i *provocateurima*. Sva zbirka je uokvirena idejom iz prologa, stihovima koji kažu da su *luđaci svjetlost svijeta, jer nam njihova ludost otvara vrata iz ludnice koju zovemo svijet*. Ta anarhija splitskih redikula se provlači kroz razne epohe, u imenima stvarnih ljudi i glasovitih splitskih luđaka koje bilježe hronike: tako neki Ante Šamplan psuje kralja Aleksandra i zakone kraljevine koji mu ne daju živjeti i piti, kidajući njegovu sliku i svima naručujući piće pa makar ih sviju država potjerala u ludnicu u Šibenik. U pjesmi *Oktobarska reminiscencija* taj ludizam dobacuje do aktuelnog konteksta mas-turizma; neki luđak opisuje kako u odijelu i cipelama ulazi u more i čeka da ga odnese veliki val, kad odu turisti kupaći, no ništa od njega, nema ni broda ni vala, nikada ga nije poklopio preko glave, voda mu je do koljena, tako da ga svi vide obalnog i nikakvog, svi vide samo što je ostalo od njega: *Evo ga / Opet on / Popišan / Pantalon*. Lucić ironizira i sam mediteranski stih u pjesmi, ironičnoj parafrazi Itaka dalje (i tako dalje), u igri riječi po kojoj:

Mediteranci
Meditiraju
O Mediteranu
Kakvog
Kažu
Više nema

Kao da
I jutros nije
Od neslaganja svojih
Sav složen
Kao da
Pomiren nije
Sa svojom
Svađati se pomirenošću

Korištenje tradicije u mas-turizmu ironiziraće uvodeći asocijacije na djelo mediteranskog jeresijarha među pjesnicima Janka Polića kojeg smješta u *Fine dining restaurant Kamov*:

U luxury de luxe hotelu
Tradiciju s avangardom spaja
Umjetnost u svakom jelu
Cuisine des beaux-arts
Kunst-lebensmittel
Art-food para todos los gustos
Umjetnička ulja na pladnju
Tu svaki je konobar kustos...

Cijela zbirka kombinira ironično-satirične sa melanholičnim tonovima – I otud se pjesnik Janko Polić Kamov vraća drugi put u pjesmi JANKO POLIĆ U SPLITU S JESENI 1904., s glumcima po Bosni putujući, slušajući pjesme koje ga dotad nisu čule, ali ga neznane pjevaju u vlaku za Split, hvatajući ih I *pjevajući a da ih i ne zna*. Opsjednut melodijama sevdalinke koje su za njega primorca novo, po Splitu hodajući i dalje pjesme nastavlja da hvata, Vihor ružu, *Polje Muju čador, Sedam dana, Kao sedam rana, Od sedam čega li, Sedam dana, Gradom pjesmu hvata*. Lijegaće tako u bludištu među djevojke da zaspi i da mu se pjesme vrati, *vihor ružu da dosanja – djevojke da piju dok sanja sedam rana od sedam handžara*; u sljedećoj strofi planira i violinu kupiti i darovati starcu da pjeva sjetu Splita za dalekom pjesmom što je vihor nosio po Bosni, sjetu Splita za pjesmom o *ruži koju ružom nisu zvali*, koje će progoniti iz grada prognana dok ga bude, iz Splita. Nostalgично-ironično uvezuje se taj prostor od Bosne prema Mediteranu sve do Splita, domašajno vozom, jednom melanholičnom melodijom koja povezuje te predjele i tka Kamovljevu biografiju progonstva I nesretnih ljubavi.

Lucić u pjesmi *Sjeverni prozor* ne ostaje neironičan ni prema velikoj viziji o mediteranskoj civilizaciji, gledajući sjeverni prozor, videći malo Rima i malo Venecije, *ima li tu nešto slavensko, ima li tu imalo nas*, pita se lirski subjekt, osvrnuvši se na taj prozor ka sjeveru prema Evropi, koji služi tome da se vidi kada ka Vratima zlatnim nagrnu barbari:

*Gdje su do sada
Kako im je bilo na putu
Da im kažemo gdje se što nalazi
Glavni ventil,
Razvodna kutija
Plin
kaže se opet u ironičnom obratu
Pa da i mi odemo negdje
Gdje izvan sebe se ide,
Da se odmorimo od našeg barbarstva,
Od našeg gospodstva,
od nas.*

Tu gdje se ne zna ko je civilizovan i ko je barbarin, Lucić na sve gleda iz iščašene perspektive, tako da u sekundi obrne fokus i gleda sebe i Mediteran, stalno postajući neko drugi, neočekivan, očima ludaka.

To će biti aktuelno i kada se, godinama kasnije, ta dijalektika civilizovanih i barbara na Mediteranu preslika, kao preko indiga, s 20. i na 21. vijek; naprimjer u poeziji albanskog pjesnika Ariana Leke, glasom ljudi u pokretu koji pristaju na obale, svi ti toposi glasoviti od antike, kao što su Jadransko more, Jonsko more, Otrantska vrata, obale Španije, otkrivaju se tek kao Logori 1, 2, 3. Tu će neki ljudi postajati novi Jevreji, ili jadnici, plavoki i crnooki jurodivi ili redikuli s Mediterana, koje niko više ne razumije. Ko je civiliziran a ko barbarin – ostaje pitanje – u prizorima svih tih ljudi koje voda izbacuje po visokokulturnim antičkim renesansnim rivama i obalama.

Na drugoj strani, jedan drugi Mediteranac, Muhammad Al-Khatib, u prozi Adanije Shibli, otkriva uopšte nemogućstvo prilaska moru na koje želi otići u Jaffi ili Gazi, prilazeći iz Hebrona, dok se između njega i Sredozemlja otkriva sve to što podiže i evropska (mediteranska?) civilizacija: barikade, check pointi, vize, zaobilaznice preko Egipta koje također završavaju u ćorsokaku; zanimljivo da će ta proza Adanije Shibli biti prevedena i imati recepciju odlično se uklapajući u strukturu osjećanja postjugoslovenske (post)ratne proze (Shibli 2017: 31). Njezin junak kao da dijeli slično iskustvo koje su godinama ranije postavili na pozornicu brojni postjugoslovenski (post)ratni pisci.

Prelazeći cijelim Mediteranom, i sam Matvejević napominje da otoci nisu samo mjesto sreće i blaženstva: “Između Scile i Haribde vrebaju opasnosti i iskušenja. Otoci su također mjesta izгона i zatočenja: tako je bilo ne samo u drevnim mitovima nego i u praksi vladara i tirana, helenskih i rimskih, arapskih i turskih, romanskih i slavenskih.” (Matvejević 1987: 97)

Snove o bezbrižnosti i napretku evropske kulture, rastresene po tim mediteranskim geoestetskim mapama, nikada neće prestati da progone istorijske noćne more, kao da 20. vijek nikada nije završio; i to je samo jedna od dominanti koja – u jednom mogućem čitanju – ujedinjuje sve te pisce i književnosti na raznim jezicima.

Umjetničko internacionalno

Godinama se književni kanon uzimao kao nedodirljiv niz djela koji uspostavlja etnička filologija u kontinuitet tzv. nacionalne književnosti. Već se pisalo o tome da je u pitanju *aproprijacija književnosti* koja je učinila da *nacionalno* postane *književno nesvjesno* (Casanova 2004: 11).

Kad se počne promišljati bilo koja tema, međutim, brzo se vidi da uopšte nema razloga da u izboru djela taj kanon obavezuje. Asocijacije se šire daleko preko granica, nalazeći potpuno novo područje, koje se također onda može brzo napustiti.

Umjetničko internacionalno stvara sopstveni prostor koji prevazilazi jezične i državne granice, konstruišući književne republike koje preispituju i evropski kanon, bez obaveze da ga uobziruju. Tu ključna mjesta popunjavaju prevoditelji i to ne samo kao intemedijatori, nego i kao *kreatori vrijednosti*.

Kada su u pitanju ratovi i traume u književnosti 20. stoljeća – što se dugo uzimalo ključnim istorijskim tačkama kojim je svijetlila postjugoslovenska literatura na mapi Weltliterature – čak se i one jače i cjelovitije interpretiraju kad se uklope u širi, multilingvalni, transnacionalni kontekst.

I tim i takvim preokupacijama postjugoslovenski prostor participira, naprimjer, u sredozemnoj književnoj republici, jednom od mogućih primjera na translingvalnoj geoestetskoj mapi koja se rasklapa i sklapa, neovisno o granicama (bivših i novih) država, jezika i naroda.

BIBLIOGRAFIJA

1. Abulafia, David. *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
2. Baruh, Kalmi. *Eseji i članci: iz španske književnosti*. Prijevod Josip Tabak. Sarajevo: Svjetlost, 1952.
3. Camus, Albert. *Pobunjeni čovjek*. Zagreb: Zora, 1971.
4. Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
5. Freud, Sigmund. *Psihopatologija svakodnevnog života*. Beograd: Matica srpska, 1984.
6. Jerkov, Aleksandar. "Smisao Mediterana." *U Acqualta: Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti*, Međunarodni zbornik radova, 45-60. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2013.
7. Martin, Benjamin G. *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: I.B. Tauris, 2016.
8. Matvejević, P. (1987) *Mediteranski brevijar*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
9. Novak, Slobodan Prosperov. *Povijest hrvatske književnosti: Od Baščanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing, 2003.
10. Ortega y Gasset, José. *Invertebrate Spain*. New York: Howard Fertig, 1974.
11. Ortega y Gasset, José. *Pobuna masa*. Čačak: Gradac, 2013.
12. Raos, Ivan. "Židovi—neprijatelji svih naroda." *Hrvatska revija* 6 (1942): 338-339.
13. Salvini, Luigi. "Hrvatska moderna lirika." *Hrvatska revija* 8 (1942): 401-408.
14. Shibli, Adania. Ovo more pripada Muhammadu Al-Khatibu (prevod s arapskog Mustafa Alajbegović. U *Tvoj bol je lakši kad o njemu drugi pričaju* (Antologija

- suvremene književnosti Levanta). Zagreb: Kulturtreger, 2017.
15. Šeatović, Svetlana. *U zaleđu Sredozemlja: Mediteran u modernoj srpskoj književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2019.
 16. Venegas, José Luis. *The Sublime South: Andalusia, Orientalism, and the Making of Modern Spain*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2018.

Nada Bobičić

Kontriranje kanonu – 5 praktičnih predloga

Književni kanon najčešće se percipira kao spisak djela najviše vrijednosti koji trebaju biti zastupljeni u školskim kurikulumima, na svim nivoima, da bi se njihovim čitanjem naučilo što je to književni tekst i kako ga se vrednuje. Prema toj koncepciji kanon je najbolje od najboljeg što jedna nacionalna književnost ima. To su knjige koje se nalaze u edicijama pod nazivom *klasici*, i redovno se objavljuju njihova nova izdanja. Knjige za koje smo svi čuli, i u čiju se neupitnu umjetničku vrijednost ne dira jer su prošle „test vremena“. To su lijepo napisane knjige, koje se bave ozbiljnim (često istorijskim ili epskim) temama, te prikazuju napete odnose između pojedinca i društva, ali nikako se ne zadržavaju na dnevnopolitičkom, trivijalnom nivou, već su humanističke, opštevažeće.

Ovo je najčešći narativ koji prati kanonsku književnost. Ko je imao moć da probere knjige, da im odredi tu „najvišu“ vrijednost, zašto generacije i generacije školaraca čitaju baš te, a ne neke druge, knjige? Proces kanonizacije literarnih djela u ovdašnjim čitalačkim sredinama se tek izuzetno dovodi u pitanje, i to uglavnom kratkotrajno, kada do medija dođe vijest kako su roditelji zabrinuti što se određeni klasici „izbacuju“ iz lektire. Kanonizacijom kao fenomenom se bave istraživači i istraživačice književnosti, kritičari i kritičarke, koji i sami profesionalno učestvuju u procesu odabira „najvrednijih“.

Tako, kritičarski i teorijski krugovi mahom angažovane provenijencije – feministički, anti- i dekolonijalni, marksistički – razvili su pristupe koji već preko pola vijeka

propituju kanon sa raznih strana. Iz ovih perspektiva postavljaju se nezgodna pitanja. Na primjer, ako bi kanon trebalo da bude univerzalan, zašto u njemu onda nisu ravnopravno zastupljena djela autorki ili djela koja nisu bazirana na zapadnom bjelačkom iskustvu? Zašto je *univerzalno* izjednačeno sa pozicijom muškarca, bjelačkog kolonizatora? Kako to da su određeni žanrovi i teme više vrednovani od drugih, ako bi trebalo da su sve teme i sve poetike u književnosti dozvoljene, da razliku pravi samo autorsko umijeće ako se književnosti sudi iz nje same (larpurlartistički)? Otkud to da se određene knjige smatraju nedostojnim kanona, jer su dnevno-političke ili markirane kao „ideološke“, kad se i one koje su već u kanonu bave političkim temama, često se čak i eksplicitno pominju prelomni historijski događaji ili uvode kao likovi historijske, političke figure? Kada se krene ovim pravcem, spisak pitanja se samo proširuje, a kanon koji je nekada izgledao kao čvrsta struktura, počinje sve više da izgleda kao kula od karata.

Nakon više od decenije bavljenja književnom kritikom i feminističkim ljevičarskim istraživanjem, što samostalno, što kao članica postjugoslovenske grupe kritičarki „Pobunjene čitateljke“, na pitanje treba li nam književni kanon, prvi impuls je da odgovorim negativno – ne treba nam. Neka svako čita i objavljuje šta i koliko želi, naravno dokle god nije riječ o literaturi koja bi podsticala bilo koji oblik mržnje, a djecu i mlade treba učiti kritičkim metodama čitanja uzimajući u obzir najrazličitije tipove literarnog i medijskog pisanja.

Međutim, i pored najveće otvorenosti prema konceptu kanona, moram priznati da kada me porodica i prijatelji pitaju za književne preporuke, ili kada organizujem(o) radionice kritike, neka djela i neke autorke i autore (uglavnom iz korpusa angažovane i/ili kvir književnosti) vjerovatnije je da ću češće pomenuti i preporučiti, nego druge. Vjerovatnije je da ću preporučiti knjige Dubravke Ugrešić ili Daše Drndić, Elene Ferante ili Arundati Roj, Daglasa Stjuarta ili Roberta Perišića, Davida Albaharija ili Vinfrieda Georga Zebalda, Lejle Kalamujić ili Rumene Bužarovske, Arta Špigelmana ili Mardān Satrapi, Ursule le Gvin ili Oktavije E. Butler, nego knjige koje bi se našle na popisu preporuka nekog tijela Srpske akademije nauka i umetnosti (SANU), Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (HAZU) ili drugih institucija sličnog tipa, ili regionalnih katedri za nacionalne jezike. Uz to, čak i ovako raznolik spisak je isključujući po raznim osnovama – žanrovski, u odnosu na jezike i dominantnost evropske perspektive.

S druge strane, kao zajednica pobunjenih čitateljki godinama smo kritikovale savremenu regionalnu produkciju zbog dominacije mačističkih, a pokatkad nacionalističkih i konzervativnih diskursa. Kritikovale smo prakse književnog nagrađivanja, koje su nesrazmjerno mnogo zanemarivalo književni rad žena, LGBTIQ+

autorstava, ali i raznovrsnost pobunjenih poetika^[i] uopšte. Što nas je „organski“ dovelo do toga da pokrenemo sopstvenu književnu nagradu, koja bi trebalo da bude sve što nagrade koje smo kritikovali nisu bile. Notirale smo nekoliko ključnih mehanizama pomoću kojih su muški autori, pripadnici dominantne nacionalne grupe u svojoj sredini, bili privilegovani i imali prednost u procesu kanonizacije, time što su njihova djela češće bila nagrađivana. Tako je nastao izbor *Štefica Cvek*, koji u četiri godine od svog osnivanja kontinuirano pokušava da se nosi sa izazovima pravljenja *pobunjenog* kanona, dok u isto vrijeme želi prevazići sam koncept kanona.

Dakle, opirali se mi ili ne, iz prakse je jasno kako kanonizaciju rekreiramo i na individualnom nivou, i na nivou književnih zajednica kojima pripadamo. Ali sama praksa pokazuje i kako je to doista *proces*, koji prolazi kroz različite faze. Sjetimo se svog tinejdžerskog ličnog „kanona“, koliko se možda žanrovski, ali i tematski mijenjao, zbog naših potonjih poslovnih ili životnih okolnosti. Ili, uporedimo popise lektira iz perioda socijalističke Jugoslavije, koji su pravljani sa idejom bratstva i jedinstva, sa današnjim popisima, kada je u pitanju tzv. nacionalni ključ.

[i] Mnogo toga može spadati u pobunjene poetike, ali najsazetije rečeno one bi se mogle opisati kao angažovane poetike u različitim književnim formatima i žanrovima, koje se svojom sadržinom i formom opiru neoliberalnom svjetonazoru najšire shvaćeno (čije su okosnice klasna eksploatacija, rodna i seksualna opresija, ekološka katastrofa, militarizam).

Kada kroz čitalačko iskustvo osvijestimo da kanon nije neupitan, nije jednom za svagda zatvoren od strane nedodirljivih velikana iz akademija nauka i fakulteta, da se može i treba pitati kako su klasici uopšte to postali, akoji su sve potencijalni klasici izgubljeni zbog različitih mehanizama isključivanja što se iz društva preslikavaju u književnost, tek tada priča o kanonu postaje zanimljiva i relevantna.

S tom idejom na umu izdvojila sam pet načina kako *kontrirati* kanonu. Oni su nastali inspirisani kako feminističkim, kvir, de- i antikolonijalnim, marksističkim i drugim teorijama, tako i kolektivističkim kritičarskim praksama poput onih koje praktikuju Pobunjene čitateljke i drugi progresivni kolektivi, grupe i mreže u kulturama postjugoslovenskog regiona.

1. Pljunimo na nacionalne kanone!^[ii]

Krenimo od onoga što se čini najlakšim za kritiku kanona, barem kada se gleda iz postjugoslovenske i ljevičarske perspektive. Nacionalni književni kanoni dio su kulturnog paketa koji ide uz nacionalno jedinstvo, nacionalni jezik, nacionalne mitove, koji su u službi održanja nacionalnih elita. Kao i u drugim aspektima života, tako i u književnosti i kulturi, tamo gdje se čuva interes elita, kritička kultura

[ii] Podnaslov je inspirisan nazivom knjige talijanske feministkinje Karle Lonzi *Sputiamo su Hegel!* (u prevodu *Pljujemo/pljunimo na Hegela!*) iz 1981. godine, u kojoj se bavi feminističkom kritikom zapadnog filozofskog kanona.

se sistemski urušava. Uz to, kulturni sadržaji postaju sve nedostupniji „običnim“ ljudima, a elita ih koristi kao poligon za pokazivanje privilegovanog društvenog statusa.

U nacionalnim kanonima svoje mjesto nalaze autori i autorke dominantnog nacionalnog identiteta, što samo na prvu izgleda prosto, samorazumljivo. Kada je riječ o multietničkim sredinama i regionima, situacija se vrlo lako zakomplikuje. Ne moramo ići dalje od primjera Ive Andrića, oko kojeg se spore srpski, hrvatski i bosanski nacionalni kanoni. S druge strane, nacionalni kanoni će učiniti izuzetak uključivanjem pisaca i spisateljica drugih nacionalnosti, ako procjenjuju da je njihov opus od interesa za nacionalno pitanje. Primjer za to je poema *Jama* komunista Ivana Gorana Kovačića, koja je i dalje čitana u Srbiji, jer se bavi ustaškim zločinima nad srpskim stanovništvom tokom Drugog svjetskog rata. I nacionalni identitet i političko opredjeljenje autora se lako zanemare, ako priča može biti (zlo)upotrijebljena.

Pored toga što se već u samoj postavci zasnivaju na konzervativnim idejama krvi i tla, nacionalni kanoni vrše selekciju i po drugim osama. Zato će u njima biti mjesta za rodoljubivu poeziju skromnih umjetničkih dometa, istorijske romane sa epskim zapletom, ali neće biti mjesta za tzv. žensko pismo ili za savremenu angažovanu književnost, koja bi predstavljala simboličku prijetnju za nacionalne mitomanije. Niti žanrovska književnost neće biti dobrodošla, zbog njenog „nižeg“ statusa. Taj je status dijelom vezan i za to što su ovi

književni oblici često dio supkulturnih pokreta, koji takođe iskaču iz strogo propisanih obrazaca „visoke“ kulture.

Brisanje, ignorisanje, ućutkivanje jesu glavni metodi izgradnje ovog tipa kanona, koji ironično, nikada nisu do kraja uspješni jer književno stvaralaštvo, kao i čitalačke navike, funkcionišu u otporu prema nametnutim obrascima. Otpori se manifestuju na različite načine – od književnih saradnji preko nacionalnih granica u postjugoslovenskom polju,^[iii] preko masovne popularnosti žanrovske književnosti, do pravljenja alternativnih, otvorenih kanona kao što to često rade feminističke i kvir kulturne zajednice.

2. Sloboda za klasike

Kritika kanona je jedan par rukavica, sasvim drugi je čitanje i analiza konkretnih književnih djela koja su imala tu čast (ili možda nesreću?) da uspješno prođu proces kanonizacije. Mnoga od djela koja su u svoje vrijeme bila angažovana, poetski inovativna, pionirska, a nerijetko i avangardna, postanu dio kanona nakon nekoliko decenija od objavljivanja kada ih je moguće čitalački „ukrotiti“. Ulaskom u kanon i u školske silabuse, njihove interpretacije se mijenjaju. Umjesto da budu čitana u kritičkom ključu, ona se na svoj evrstan način interpretativno „mumificiraju“.

[iii] Između ostalih, o ovom pojmu je ekstenzivno pisao Boris Postnikov u studiji *Književna republika Jugoslavija* (2025).

Na primjer, jedan od naših najboljih satiričara, čovjek koji je za svoje vrijeme bio poetički i tematski iznimno inovativan, jeste Jovan Jovanović Zmaj. Njegov opus se sada dominantno čita u ključu književnosti za djecu, što je još jedan žanr koji se tretira kao „niži“ i „manje vrijedan“. Kada bi se, na primjer, „Jututunska juhahaha“ (1864) i „Jututunska narodna himna“ (1865) oslobodile površnih čitanja, vidjelo bi se da su ti satirični stihovi možda i suviše dobro položili test vremena, jer Srbija danas ne izgleda mnogo drugačije nego prije vijek i po.

Slično je i sa avangardistima, gotovo da nema tog pisca (jer dominantno su ipak oni u kanonu) kog se nije dohvatilo kanon a da nije otupljena svaka oštrica koju su njegova djela prije ulaska u kanon imala. To je ironija poetika koje u trenutku nastajanja bivaju proganjane i zabranjivane, ali sa promjenom paradigme dobijaju patinu klasika, i gube na inicijalnoj autentičnosti. No, to nije samo zbog imanentne odlike književnog teksta, jer svaka poetika u nekom trenutku mora „izaći iz mode“, kolokvijalno rečeno, već zbog konzervativnog interpretativnog okvira. Klasični kanon, kanon koji se pravi „odozgo“ uz sebe povlači metode analize koje se zadržavaju na deskripciji, ne teže kritičkom propitivanju tekstova, kamoli kompariranju savremenog sa prošlim kontekstima, i stavljanju u dijahronijsku društvenu perspektivu.

Otuda *kontriranje* u ovom slučaju znači truditi se da se klasici čitaju kroz različite analitičke perspektive. Na primjer, feministička čitanja otvaraju nove nivoe tekstova

koji se smatraju klasicima. Možda će nas ta analiza suočiti sa mizoginim aspektima djela, gledano iz današnjeg ugla. Neka djela će i dalje biti zanimljiva i važna, iako ćemo konstatovati da imaju i problematične segmente i pokušati da ih objasnimo u vezi sa kontekstom u kom su nastala. Druga će pak, provučena kroz antikolonijalnu prizmu, biti osvijetljena kao dubinski rasistička, pa će se postaviti pitanje da li je potrebno takva djela i dalje tretirati kao klasike ili ne? Da li u priču uvesti umjesto, ili pored njih, djela koja daju glas iskustvima onih koji su bili žrtve rasizma? To nisu laka pitanja, niti se mogu riješiti brisanjem jednog korpusa i prostom zamjenom drugim. U krajnjem, učutkivanjem različitih poetika i dominacijom jedne, zapadne kolonijalne, smo i došli do trenutne verzije klasičnog kanona.

Književna teorija stalno razvija nove alate u kontaktu sa drugim humanističkim naukama, to analitičko bogatstvo može se koristiti da se kanonska djela „oslobode“ patine nedodirljivosti i posljedično, dosade. Klasici mogu biti duhoviti, relevantni i za današnji trenutak, samo ako naučimo kako da ih čitamo van strogih okvira. Ako odlučite da čitate neki od klasika bez opterećenosti onime što ste o toj knjizi već čuli, što mislite da bi *trebalo* da mislite o zapletu i stilu, sa otvorenošću da vam se možda i neće dopasti iskustvo čitanja ili način obrade ključnih tema, možda ćete otkriti jedan sasvim novi tekst, možda će vas „uvući“

u literarni svijet na način koji niste ni pretpostavili.^[iv]

3. Potraga za izgubljenim blagom

Paralelno sa „oslobađanjem“ klasika jeste otkrivanje korpusa koji su izgubljeni ili sakriveni u prošlosti, jer nisu prošli prvu strogu ruku akademije koja ih je proglasila „manje vrijednim“. Kako bi određena djela bila uzdignuta, kako bi bila na pijedestalu „uzorne“ književnosti, toliko druge književnosti je vremenom zaboravljeno. Naravno, nemoguće je da u kanon uđu sve knjige ikada objavljene, ali stalno dopunjavanje kanona je višestruko nagrađujuće.

Feminističke teoretičarke i teoretičari, LGBTIQ+ zajednice, dekolonijalni istraživači i istraživačice, prevodioci i prevoditeljke sa malih ili podzastupljenih jezika, izdavači koji kroz svoje edicije objavljuju specifične žanrove, svi zajedno doprinose tome da se književno polje što više otvori i da do čitalaštva dođu različite poetike. Na ovaj način književni kanon ne ostaje polje visoke (čitajte: konzervativne i konzervirane) kulture već prostor koji se stalno nadograđuje i mijenja, u kojem učestvuju različiti akteri i akterke u književnom polju. U tom smislu, možda još uvijek nema književne pravde, i pod klasicima će se još neko vrijeme podrazumijevati i dominirati zapadni muški kanon, ali sada su barem sve

[iv] Još jedan metod „oslobađanja“ klasika jeste njihova obrada kroz različite multimedijalne forme ekranizacije, video igre, grafičke romane.

više dostupne knjige koje mogu biti novi kontra-klasici.

Slično kao što čitanje klasika savremenim metodama otvara nove književne nivoe, tako i istraživački rad na otkrivanju zagubljenog korpusa sa sobom nosi osjećaj novine, obogaćuje naše književno „nepce“ za nepoznate stilove i poetike, komparativno dobijamo uvid u tačke gledišta koje su na marginama istorije i književnog polja. *Kontriranje* u ovom smislu znači preuzimati čitalačku inicijativu, dati priliku ne samo tradicionalnim klasicima već redovnije čitati i istraživati one do sada „nemoguće“ klasike.

4. Nesvrstani

Osim rodnog dizbalansa, evropocentrizam i kolonijalni pogled na sve druge kulture, okosnice su tradicionalno formiranih kanona. Zato je korisno uvesti pojam nesvrstanosti. Naime, Socijalistička Jugoslavija bila je specifičan oblik socijalizma na barem dva nivoa – unutrašnjem, koji se bazirao na principu samoorganizovanja; spoljašnjem na principu nesvrstanosti, odnosno „trećeg puta“ između Istoka i Zapada tokom Hladnog rata. Nesvrstanost je značila solidarnost onih koji su bili kolonizovani, što je u stvari većina svijeta, naspram kolonijalnih centara. Ali šire gledano, nesvrstanost kao princip se može čitati kao opiranje binarnom načinu razmišljanja, između 0 i 1, između čvrstih rodni, nacionalnih, ili drugih kategorija. Nesvrstani su oni koji shvataju da je nametanje strogih kategorija ne samo nemoguće, već i nasilan proces

kontrole. Jer uvijek će biti onih koji žele da iskoče, koji se ne mogu ugurati u društveno zadate norme, pa će se onda možda i drugi ugledati na njih i zapitati se u čijem je interesu svrstavanje, razvrstavanje, ustrojavanje.

Korpus koji nasljeđuje vrijednosti nesvrstanosti u našem regionu jeste postjugoslovenski. Ne samo u imenu, već i kroz težnju da se opire nacionalnim kanonima, da prevazilazi poetike poslušnih konzervativnih poetika. Ali, to je nesvrstanost na prvom koraku. Jer i u ovoj koncepciji postoje čitavi korpusi koji su nevidljivi. Na primjer, otvara se pitanje odsustva literature napisane na makedonskom i slovenačkom, kao i na drugim jezicima koji se govore u ovdašnjem regionu poput albanskog, mađarskog, rumunskog, bugarskog, uz književnost nastalu u dijaspori. Takođe, najčešće ćemo kao primjere jugoslovenske, pa onda i postjugoslovenske književnost, uvrstiti stvaralaštvo profesionalnih pisaca i književnica sa objavljenim knjigama. Amaterska umjetnost, poput one koja je nastajala u fabrikama u toku samoupravnog socijalizma, neće biti zastupljena. Potom, književnost koja je okarakterisana kao “didaktička”, ili eksplicitno socijalistička, takođe će biti na marginama, u kanon će prije ulaziti djela autoriteta kao što je Miroslav Krleža. Žensko autorstvo socijalistkinja^[v] još uvijek je predmet proučavanja po pravilu samo

[v] O feminističkom čitanju debate na ljevici v. Stanislava Barać, *Feministička kontrajavnost: žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920. do 1941.* (Institut za književnost i umetnost, Beograd 2015.)

feministkinja i saveznika, ali nije prepoznato kao dio jugoslovenske književne tradicije, na način na koji su to liberalne ili čak konzervativne književnice. Koliko nas je, kada je u pitanju recimo korpus srpske književnosti, čulo za Milku Žicinu, u odnosu na Grozdanu Olujić?

Nesvrstanost kao suprotnost klasičnom kanonu koji se konstituše kroz razvrstavanje književnih djela hijerarhijski, politički netransparentno prikrivenog desnog usmjerenja, zasnovano na kompeticiji, svojevrsnom *rat raceu* kroz književne nagrade i državne subvencije za autorstvo, isključivanju, nepotizmu unutar književnih zajednica koje su povlašćene. Nesvrstani kontra-kanon gradio bi se na ljevičarskim principima, na presjeku feminizma, kvira, dekolonijalizma, ekokritike kao najširem okviru kroz koji bi mogli da se formulišu najrazličitiji stilovi, poetike, bez ikakvih žanrovskih ili formalnih ograničenja, sa idejom da kreativno stvaralaštvo ne znači utrkiivanje već stvaranje prostora za zajedništvo između onih koji pišu, onih koji analiziraju i čitaju. Zato kanonska nesvrstanost podrazumijeva ponovno kritičko čitanje klasika, otkrivanje nepravедno izgubljenih korpusa i otvorenost za istraživanje mnoštva poetika izvan regionalnih ili evropskih književnih granica, kroz blisku saradnju čitalaštva sa autorstvom.

5. Ogledalo, ogledalce moje

Nijedna naša književna zajednica nije imuna na potrebu za kanonizacijom. Sa pojedinim djelima se taj proces odvija gotovo u realnom vremenu, koji počinje sa masovnim

pozitivnim kritikama i književnim nagradama, da bi na kraju kanonsko djelo dobilo status klasika ulaskom i višegodišnjim zadržavanjem u školske silabuse i spiskove lektire. Pozitivne kritike i nagrade u skorije vrijeme su neodvojivi od raznoraznih tržišnih strategija, koje uključuju agresivne reklame na društvenim mrežama, hajpanje pojedinih autora ili autorki. U slučaju autorki najčešće se komunicira neoliberalna ideja *girl power*, jer izdavači svjesni činjenice da su čitateljke značajan dio publike igraju i na tu kartu. Na kraju ništa nije sporno u tome da su pojedina književna djela popularnija kod publike, ili da se poetski više uklapaju sa očekivanjima izdavača i kritike. Ipak, ono što u tom toku biva sve očitiji problem jeste to da što se djelo više približava statusu klasika (čak iako je u pitanju savremeno djelo koje se opire kulturnom mejnstrimu), to opada njegova kritička recepcija, te se čitanja svode ili na deskriptivne ili na (uglavnom suvoparne) naučne analize.

Dakle, prvi korak *kontriranja* u ovom slučaju jeste da se dobro pogledamo u ogledalo, da vidimo kojim se to trendovima, reklamama, ideološkim zabrudama, predefinisanim okvirima čitanja nismo uspjele i uspjeti oduprijeti. Bez kritike i čitalačke samokritike nije moguće kontriranje kanonu. Ali to nije moguće uraditi samo individualistički, već je dio stvaranja čitalačkih zajednica koje su otvorene za različite prakse čitanja, koje kolektivno promišljaju kako iznova i iznova širiti kanone. Nužno je da demistifikujemo procese postajanje knjiga klasikom, da se odrekemo nemogućeg zahtjeva za „vrhunskim“ kriterijima prema kojima ćemo prepoznati „izuzetna“ djela. Umjesto toga

možemo učestvovati u osmišljavanju novih poetika kroz čitanje što je moguće *nesvrstanijih* korpusa. Čak i ako ne možemo da se u potpunosti odupremo privlačnosti kanona, možemo ga toliko razlučiti i umnožiti, da njegovo postojanje u klasičnom smislu više ni ne bude nužno u književnoj praksi, kritičarskim čitanjima ili školama.

Tim su se principima vodile Pobunjene čitateljke kad su pokrenule *izbor Štefica Cvek*, kao sponu između različitih književnih zajednica – od kritičarskih, preko autorskih, do čitalačkih. Savremena praksa kanonizacije ne ide „od gore“, nju ne legitimišu neupitni autoriteti, već se stvara i legitimiše kroz pobunjene čitalačke zajednice. Simbolički rečeno, ne ogledamo se samo u jednom zrcalu, već se nalazimo u prostoriji sa ogledalima, koja se zrcale jedna naspram i u drugima, gdje se kategorije umnožavaju i destabilizuju, i koja nema jasnog početna niti zacrtanog kraja.

Preporuke za čitanje

Barać, Stanislava. *Feministička kontrajavnost: žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920. do 1941.* (Institut za književnost i umetnost, Beograd 2015).

Jovanović, Tatjana. *Knjiženstveni grad. Konstituisanje ženskog kanona u srpskoj prozi 1990–2010.* (FILUM, Kragujevac 2017).

Lukić, Jasmina. “Poetics, politics and gender”. In *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe*, 225-243. (Taylor and Francis 2017).

Matijević, Tijana. *From Post-Yugoslavia to the Female Continent.* ([transcript] Verlag, 2020).

Omeragić, Merima. *Post/jugoslavenska antiratna ženska proza: doktorska disertacija.* (Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet, Beograd 2023).

Postnikov, Boris. *Književna republika Jugoslavija.* (Durieux, Zagreb 2025).

IZDAVAČ

Kulturtreger

Martićeva 14d, HR-10000 Zagreb

TELEFON: +385 [0]1 4616 124

E-MAIL: booksa@booksa.hr

URL: www.booksa.hr

BIBLIOTEKA Kritika

UREDнице Miljenka Buljević i Ivana Dražić

LEKTURA I KOREKTURA Ivana Dražić

OBlikovanje Janko Pavlović

PISMA Baskerville, Antartican Headline

PAPIR Book Holmen 80gr/m²

TISAK Sveučilišna Tiskara

NAKLADA 300

Zagreb, studeni 2025.

Publikacija je tiskana uz financijsku podršku Grada Zagreba, Nacionalne zaklade za razvoj civilnog društva i Zaklade Kultura nova. Mišljenja izražena u ovoj publikaciji odražavaju isključivo mišljenja autora i ne izražavaju nužno stajalište donatora.



Zaklada
Kultura nova



ISBN: 978-9-53825-634-9



9 789538 256349