

ANDREA PISAC

Odsjek za antropologiju, Goldsmiths College, London

Književnost velikih i sociologija malih nacija

Ovaj se rad bavi književnicima kao kulturnim posrednicima u kontekstu svjetske književnosti. Vinjete s književnih događaja pokazuju da je ono što se danas podrazumijeva pod svjetskom književnošću fikcija iz zemalja Trećeg svijeta prevedena na engleski jezik, koju uglavnom pišu emigrantski pisci, a konzumiraju metropolški čitatelji koji ih doživljavaju kao etnografije nepoznatih mjesta. Autori se na sceni svjetske književnosti pojavljuju kao predstavnici svoje "kulture kao cjeline". Jedini je način da dobiju potvrdu u prijevodu na engleski jezik ako napišu sociologiju svoje "kulture", podržavajući fiksne, nazadne i romantičarske slike te kulture kroz guste opise njezinog etnosa.

[svjetska književnost, prijevod, kulturni posrednik, nacija, egzotično, tuđe, literarna vrijednost, kronopolitika, politika reprezentacije, autentično, Treći svijet, etnografija, komodifikacija]

UDK 82.09
81'255.4

izvorni znanstveni članak
primljeno 31.5.2012.
prihvaćeno 6.7.2012.

Književnost kao prozor u svijet

U New Yorku se od 2005. godine svakoga travnja održava književni festival pod nazivom *World Voices* (Glasovi svijeta) u organizaciji Američkog PEN-a.¹ Reklamira se kao najveći festival međunarodne književnosti: slavljenje književne raznolikosti. Pisci, izdavači i urednici iz cijeloga svijeta okupljaju se kako bi tjedan dana sudjelovali u mnoštvu uzbudljivih čitanja i književnih rasprava. Poruka festivala mogla bi glasiti ovako: Cijeli svijet je *ovdje i sada*, a centar *ovdje i sada* je New York. U protekla dva desetljeća svijetom književnosti dominirale su teme izmještenosti i migracija. Godine 2007. to se odrazilo i u samoj temi festivala koja je glasila *Home and Away* (*Kod kuće i daleko*). Ušlo je u modu pisati iz perspektive migranta ili egzilanta. Iako se u akademskim raspravama računa da takve perspektive pomažu u dekonstrukciji nacionalne (ili nacionalističke) prirode književnih kanona, literarno ih tržište mobilizira na "stari" način. Drugim riječima, neovisno o tome koliko je pisac udaljen od doma i dalje ga se

¹ Američki PEN je uobičajeni naziv za *PEN American Center* (Američki PEN centar) sa sjedištem u New Yorku. Drugi PEN centar u SAD-u pod nazivom *PEN Centar USA* (PEN centar SAD) okuplja pisce sa zapadne obale SAD-a.

klasificira prema tom “izgubljenom” domu i očekuje da u svom književnom radu progovara u lokalnim slikama.

Predstavljanje “svjetske književne republike”

Ovaj rad istražuje zemljopisnu, vremensku i estetsku ukorijenjenost svjetske književnosti, osobito način na koji se ona kontekstualizira na međunarodnim književnim događajima koji se održavaju uživo. Moja etnografija usredotočena je na jedan veliki festival i nekoliko manjih događaja: nije joj namjera obuhvatiti perspektive individualnih čitatelja ili sveučilišnih odsjeka. Konceptom svjetske književnosti bavim se: a) kao specifičnim skupom znanja o svijetu i kulturnim različitostima; b) kao socio-političkom i kulturnom perspektivom kroz koju se određeni tekstovi traže, čitaju i kanoniziraju; i c) kao robom s globalnom tržišnom vrijednošću. Shvaćanja pojma svjetske književnosti mijenjala su se tijekom povijesti, osobito pod utjecajem širih socio-političkih zbivanja i pokreta. Ova putanja započinje s Goetheom, kojeg se često smatra začetnikom projekta svjetske književnosti (*Weltliteratur*), prolazi kroz hladnoratovske slike svijeta i vodi do drugih, novijih ideja nacije kao “zamišljene zajednice” (Anderson 2006) ili procesa “naracije” (Bhabha 1990). Zajednička svima njima je veza između književnosti i nacije. Bilo da svjetska književnost govori o boljem razumijevanju među nacijama, boljem shvaćanju nepoznatih nacija ili propituje koherentnost nacije kao takve, pisac, čini se, može postati međunarodno poznat jedino kroz svoje nacionalno porijeklo.

Etnografska iskustva s festivala *World Voices* pokazuju kako se nacionalne reprezentacije stvaraju i prisvajaju na međunarodnom tržištu knjiga. Moj glavni argument vezan je za poimanje svjetske književnosti kao prozora prema novim nepoznatim prostorima koji omogućuje svojevrsni intelektualni turizam, zabavu i poželjan stil života. Ono što se u međunarodnim krugovima književnih stručnjaka naziva svjetskom književnošću stoga je književnost malih² nacija dostupna u engleskom prijevodu. Ona je često djelo egzilanata, migranata ili na druge načine izmještenih pisaca – kulturnih posrednika – koji “govore dominantnim jezikom” i daju uvid u svoju “kulturu”. Djela svjetske književnosti koja se na taj način pišu, plasiraju i čitaju danas se većinom čitaju kao *etnografije* mjestâ kojima metropolski čitatelji žele pristupiti. Smatraju se autentičnim prikazima tuđosti. U tom komunikacijskom procesu njihovi se čitatelji istovremeno obrazu-

² “Mali” se u ovom kontekstu odnosi na zemlje malog ili ograničenog književnog kapitala.

ju o raznim "kulturnim" razlikama, ali i određuju kao politički liberalni. Djela svjetske književnosti prema tome se u estetskom smislu cijene samo ako su prilagođena dominantnoj metropolskoj poetici. U političkom smislu ta djela prikrivaju tragove nasilja i borbe za vlast koja se odvija unutar literarne geopolitike svijeta.

Ideje i prakse tuđosti ključne su za način na koji funkcionira projekt svjetske književnosti. Usred sve veće globalizacije i lokalizacije on omogućuje lakši pristup raznovrsnim nacionalnim književnostima, dok u smislu književne poetike pak umanjuje raznolikost i dovodi do jednoobraznog izražavanja prošaranog *etničkim* podacima. Tuđost prevedene fikcije također se drugačije shvaća od nekonformizma domaće naracije. Moja etnografija pokazuje da je osim estetske vrijednosti tuđosti važno utvrditi i njezinu socio-političku funkciju u procesu komunikacije između čitatelja/potrošača i pisca/kulturnog posrednika.

Moj prozor u svjetsku književnost

U travnju 2007. imala sam priliku otputovati u New York i "svojim očima vidjeti" ono što se reklamira kao najveći svjetski književni događaj. Moj je zadatak, kao predstavnice Engleskog PEN-a³, bio našim američkim kolegama predstaviti program *Writers in Translation (Pisci u prijevodu)* i saznati nešto o njihovom načinu potpore prevedenoj književnosti. Zadana su mi dva cilja: jedan je bio saznati kako bi naša dva PEN centra mogla udružiti novčana sredstva i učinkovitije podržati književne prijevode. Drugi cilj bio je promatrati i izvijestiti o "razlozima uspjeha festivala *World Voices*". To je engleskom i međunarodnom PEN-u trebalo pomoći u pokretanju sestrinskog festivala u Londonu naredne godine.

U uredu Američkog PEN-a na Manhattanu ubrzo sam se sprijateljila sa svojim američkim kolegama. Tijekom čitavog mog posjeta družili smo se uz kavu i ručak. U tom neformalnom okruženju saznala sam kako su pisci poput Sama Shepada i Patti Smith ušli u raspored za ovogodišnja čitanja. Tajni odgovor na moje pitanje bio je jednostavno "jedno važno ime", dok je moja kolegica južnjačkim naglaskom izrekao: Salman Rushdie. On se preselio iz Velike Britanije kako bi postao predsjednik Američkog PEN-a i pokrovitelj festivala *World Voices*. Jo mi je kazala da "kada on podigne slušalicu i nekoga pozove na Festival, nitko ga nikada ne odbije". Mnogi ga ljudi smatraju književnom legendom, što zbog njegovih djela, što zbog osobnog trijumfa protiv fundamentalizma: "svatko želi da ga se povezuje

³ U Engleskom sam PEN-u radila dok sam provodila svoje terensko istraživanje.

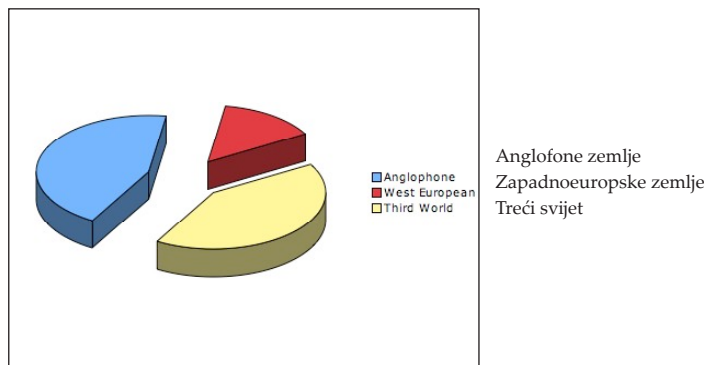
s projektom koji on podržava”, rekla mi je Jo. Također je rekla da se “velik dio njegova angažmana na Festivalu odnosi samo na posuđivanje vlastitog imena da bi se privukli veliki pisci”. Rushdie je također držao govore povodom otvaranja i zatvaranja Festivala: govorio je na monumentalan i karizmatičan način.

Na festivalu *World Voices* moje je petogodišnje iskustvo na međunarodnoj književnoj sceni kulminiralo kad sam shvatila sljedeće: postoji pozornica i zbivanja iza pozornice. Ne mislim to samo doslovno, iako je i to dio metafore. Stvarala se i mobilizirala određena retorika o svjetskoj književnosti, koja često nije bila u skladu s onime što se *uistinu* zbivalo. Publici su se slale tri glavne poruke: 1) svi smo mi dio velike, raznolike i sretne Obitelji čovječanstva, koja prihvaća sve ljude diljem svijeta; 2) književnost, kao čist i isključivo estetski poduhvat, neovisan o utilitarizmu i trgovini, govori univerzalnim ljudskim jezikom dostupnim svakome; 3) budući da “književnost ne poznaje granice” (slogan PEN-a) i bori se protiv nacionalizama, pisci migranti i egzilanti su oni koji imaju moć srušiti takve destruktivne sile: tj. drugost je mjesto političke moći. Pohađajući čitanja i okrugle stolove na kojima sam komunicirala i “konzumirala” književnu raznolikost, postala mi je jasna definicija *svjetskog* u svjetskoj knjiženosti koja se predstavljala na Festivalu. Bila je slična onome što danas podrazumijevamo pod pojmom svjetske glazbe: “komercijalno dostupna glazba nezapadnjačkog porijekla i naklade, kao i sva glazba dominiranih etničkih manjina u zapadnom svijetu” (Feld 1995:104). Stoga, iako se promovira kao ravnopravno bratstvo književnih glasova, svjetska književnost obuhvaća opus nezapadnjačkog porijekla dostupan na engleskom jeziku. Zbog toga je izbor i raspon autora koji su sudjelovali na festivalu *World Voices* odražavao specifičnu književnu geopolitiku (vidi u nastavku). Nadalje, *glasovi* nisu bili slučajni “autentični” zvukovi književnosti, već su određenim autorima bili dodijeljeni kao ozbiljne funkcije: oni iz malih nacija ondje su bili kako bi predstavljali svoju “kulturu”, iako je većina njih zapravo bila izmještena iz “domova” koje su predstavljali. Čini se da je otvaranje prozora u njihovu “kulturu” kroz književni rad postalo njihovom ulaznicom u svjetsku književnost. U tom su smislu univerzalnost tema ili estetska neangažiranost bili rezervirani za zapadnjačke pisce, što su pokazali i razni događaji na festivalu.

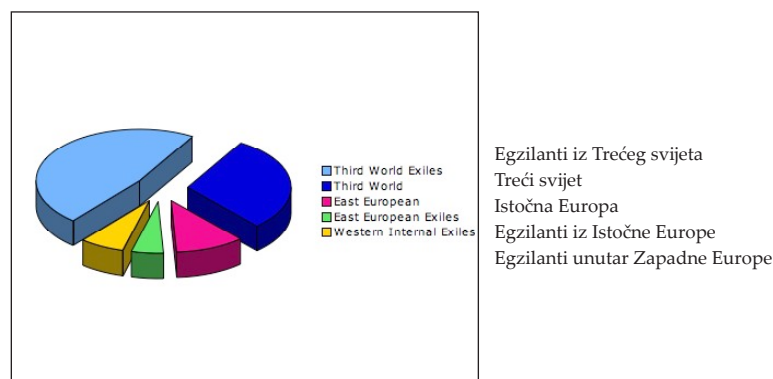
Neki su se od njih fokusirali samo na određenu državu ili regiju: jedan od izuzetno uspješnih događaja nosio je naziv “Mediterski noir”, koji je slavio kriminalističke romane zemalja na mediteranskoj obali (Španjolska, Italija, Maroko) i prikazivao ovu regiju kao osobitu, egzotičnu i uglavnom homogenu. Drugi su stavljali naglasak na određenu temu. Jedan od najposjećenijih događaja, s više od tisuću posjetitelja, fokusirao se na političku moć književnosti: na njemu su se predstavili jedan autor iz

Afrike, australski Aboridžin i pisac s Haitija. Poruka je bila očita: samo je nezapadnjačkim zemljama *potrebno* da književnost bude politička, a treba biti *politička* na jednak način. Događaji na temu putopisne književnosti također su ukazali na literarnu geopolitiku. Primjerice, okrugli stol o "Dru- goj Europi" predvodili su pisci koji su ili bili Zapadnjaci na putovanju po "rubovima Europe" ili autori iz Istočne Europe koji žive u egzilu.

Konkretan broj pisaca i zemalja obuhvaćen festivalom *World Voices* potkrepljuje ovaj argument. Statistički prikazi prikupljeni iz promotivnih materijala festivala u razdoblju od 2005. do 2009. godine pokazuju dvi- je važne činjenice: prvo, male nacije dominiraju svjetskom književnošću, doprinoseći novom značenju tog pojma; drugo, migranti, egzilanti i emi- granti iz malih zemalja tvore većinu *glasova* koji se smatraju predstavnici- ma njihovih vlastitih "kultura".



Sl. 1. Ukupno sudjelovanje zemalja na festivalu *World Voices* (2005.–2009.)



Sl. 2. Raščlamba kategorije Trećeg svijeta u kojoj pisci egzilanti (iz Trećeg svijeta nastanjeni na Zapadu) čine većinu. (NB: Kategorija Egzilanti unutar Zapadne Europe odnosi se na pisce iz dominiranih regija unutar jedne države, npr. Katalonija u Španjolskoj.)

Ovi podaci pokazuju da se koncept svjetske književnosti u odnosu na Goetheovski *Weltliteratur* znatno promijenio. Osim njezine povijesne kontekstualizacije, koju ukratko navodim, svjetsku književnost treba shvatiti kao projekt prožet različitim političkim i ideološkim namjerama. Osobito se osvrćem na njezinu "ideologiju" univerzalnosti koja se plasira i izvodi na festivalima poput *World Voices* te socio-političke uvjete koji joj omogućuju da zauzme glavnu ulogu na književnoj sceni.

Lisa Appignanesi, britanska spisateljica raznolikog kulturnog i jezičnog podrijetla i bivša predsjednica Engleskog PEN-a, smatra da "autori ne mogu predstavljati nacije ili države", ali bi trebali biti "ambasadori svojih kultura kao cjelina". Predstavljanje svoje "kulture kao cjeline" upravo je taj *glas* koji Američki PEN slavi kao dio svjetske književnosti. Dodjeljivanje takve funkcije autorima implicitno nameće kvotu organizatorima festivala: što je neko mjesto manje poznato ili više politički relevantno, to se više autora odatle poziva da predstavljaju svoju "kulturu kao cjelinu". Globalizacija i komodifikacija književnosti doveli su do toga da svjetska književnost obuhvaća više priča s raznih lokaliteta, no istovremeno se njihove razlike smanjuju i ono što ostaje samo je oblik potrošne egzotike. U takvom kontekstu uloga ambasadora uključuje sljedeće funkcije: a) autor piše iz "perspektive domaćeg čovjeka"; b) to čini s izmještene pozicije egzila, privremenog boravka u inozemstvu ili zapadnjačkog obrazovanja; c) informacije priređuje na način koji je pristupačan metropolskom čitatelju (npr. Rushdie (1991) piše da se autori sami prevode prije nego dođe do jezičnog prijevoda); te d) prihvaća i ponovno kreira tuđost svoje "kulture kao cjeline". Kad sam Lisu upitala što nacionalnog autora čini internacionalnim, ovako je odgovorila: "činjenica da je njegovo djelo dovoljno važno da prelazi granice". Međutim, zanimljivo je da postati dijelom svjetske književnosti znači i ostati u vlastitoj "kulturi kao cjelini" da bi se autora moglo smatrati *glasom*.

Nacija i književnost ruku pod ruku

Weltliteratur: počeci svjetske književnosti

Od svojih najranijih kritičkih začetaka svjetska književnost podrazumijeva nacionalnu, pa čak i nacionalističku komponentu (McInturff 2003). Goetheova *Weltliteratur*, jedna od prvih vizija svjetske književnosti kao kategorije, prihvaća tu snagu nacionalizma. Inspirirana Herderovim idejama o tenziji između kozmopolitskog čovječanstva i nacionalne osebnosti (Lawall 1994:17), *Weltliteratur* naglašava važnost nacionalnog karak-

tera kao doprinosa civilizaciji općenito. Takva čitanja prevedene fikcije i dalje se prakticiraju na međunarodnim književnim festivalima, pri čemu je obrazovna i ambasadorska uloga nacionalnih pisaca stalan sastavni dio *Weltliterature*.

U Engleskoj je Herderovu ideju posebnih nacionalnih doprinosa civilizaciji usvojio Mathew Arnold. Međutim, dok Herder svjetske nacije nikada nije zamišljao kao dio hijerarhijskog poretka "objektivno" uspostavljene vrijednosti, Arnold je smatrao da bi tribunal civiliziranih nacija trebao ocijeniti koje mjesto pojedina nacija zauzima u civilizacijskom kontinuumu. Takve ideje napretka i sposobnosti književnosti civiliziranih nacija da druge potakne na modernizaciju odražavaju kolonijalni i imperijalni socio-politički kontekst 19. stoljeća. Književno "osvajanje" svijeta stoga se može jednostavno usporediti s antropološkim projektom stvaranja Drugoga kao predmeta proučavanja (Fabian 1983): proces u kojem se zemljopisni prostor svijeta zamišljao kao kronologija ljudske evolucije. Budući da su se zemljopisne razlike u prostoru izjednačavale s povijesnim razlikama u vremenu (McClintock 1994:40), razlike su se počele percipirati kao udaljenost: stvaranje Drugoga.

Koncept evolucijske "obitelji" pružao je "alibi prirode" za imperijalne intervencije kojima su očevi dobrotivo vladali nezrelom djecom (McClintock 1994:45). Istom logikom jednakost se nije smatrala prirodnim odrazom ljudske jednakovrijednosti, nego rezultatom zapadnjačke dobrohotnosti. Međunarodni književni događaji i uključivanje različitih glasova u svjetsku književnost impliciraju da su nastali zbog zapadnjačke širokogrudnosti i prosvijetljenog uvažavanja (ibid.:26). Prema tome, svjetska književnost, koju predstavlja sretna obitelj čovječanstva, skriva geopolitičke i kronopolitičke premise nejednakosti na kojima počiva.

Čitanje *Weltliterature*

U svojoj knjizi *What is World Literature?* (*Što je svjetska književnost*) David Damrosch (2003a) tvrdi da se književnost općenito i svjetska književnost konkretno shvaća na tri načina: a) kao potvrđen skup klasika, b) kao kanon remek-djela u razvitku i c) kao višestruki prozori u svijet. "Klasik", objašnjava, djelo je transcendentne, čak i temeljne vrijednosti, koje se često poistovjećuje s grčkom i rimskom književnošću i usko povezuje s imperijalnim vrijednostima (Kermode 1983). "Remek-djelo" može međutim biti novije, čak i suvremeno djelo, koje ne mora imati temeljnu kulturnu snagu. Naposljetku, dok je razvijao ideju *Weltliterature*, Goethe je kao svoje noćno štivo naveo kineske romane i srpsku poeziju. Takve knjige obuhvaćaju treću definiciju svjetske književnosti – onu o "prozorima u svijet".

Pascale Casanova (2004) opisuje današnji geopolitički prostor svjetske književnosti kao "svjetsku književnu republiku" s vlastitom ekonomijom iz koje izniču hijerarhije i razni oblici nasilja. Odnosima između književnosti upravlja količina književnog i simboličkog kapitala kojom se definiraju i centar i periferija; udaljenost periferije određuje se u estetskom smislu. Iako je praktičnije govoriti o malim i velikim nacijama, svjetski literarni prostor najbolje je zamisliti kao kontinuum s dominantnim i dominiranim književnostima na svakom kraju. Povezna snaga u ovom području postojanje je zajedničkog standarda za mjerenje vremena, apsolutne referentne točke koju bezuvjetno priznaju svi sudionici: Casanova je metaforički naziva griničkim meridijanom književnosti. Istovremeno je to i točka u prostoru i osnova za mjerenje vremena, tj. način određivanja relativne estetske udaljenosti od centra književnog svijeta. Casanova piše: "potrebno je biti star da bi se moglo postati moderan ili imati pravo odrediti što je moderno" (Casanova 2004:89). Klasici stoga uvijek proizlaze iz književnosti koje su stare i koje su kronološki postigle "modernizaciju" i doživjele dekontekstualizaciju s obzirom na vrijeme i prostor te počele predstavljati cijelo čovječanstvo. Budući da je engleski najdominantniji svjetski jezik, ne postoje klasici koji nisu dostupni na engleskom jeziku. Drugim riječima, književni prijevodi na engleski jezik najbolji su primjer konsekracije. Kada je izvorna književnost mala, dodaje Casanova, prijevod je više od puke razmjene tekstova: on znači dobivanje potvrde o književnom statusu ili njezinim riječima *littérisation* (ibid.:135).

World Voices i drugi međunarodni književni događaji otkrivaju koje se zemlje u književnom smislu mogu smatrati malima ili velikima. Među anglofonim književnostima britanski i američki kanoni zasigurno su najjači, a slijede ih Kanada, Australija, Novi Zeland i Južnoafrička Republika. Međutim, uobičajeno je i da se djela etničkih, manjinskih, radničkih, feminističkih itd. autora također čitaju kao književnosti malih nacija – dobar primjer je roman *Trainspotting* Irvinea Welsha, koji je proglašen prozorom u opskurnu supkulturu. Bivše imperijalističke snage poput Francuske, Španjolske, Portugala, Italije, Njemačke, Nizozemske pa čak i Rusije na dominantnom su kraju kontinuumu. Skandinavske se zemlje usprkos svojoj gospodarskoj snazi smatraju književno malim nacijama. Ostatak svijeta zauzima onaj dio spektra koji je književno dominiran.

Koja je razlika između malih i velikih nacija i zašto je to važno za svjetsku književnost? Igor Marojević, srpski pisac i dugogodišnji sudionik mog istraživanja, rekao je: "sudeći po onome što većina čitatelja na dominantnom jeziku očekuje od knjiga, male nacije gotovo da nemaju pravo na književnost, samo na sociologiju". Sljedeći etnografski podaci pokazuju da se književnost velikih nacija gotovo u pravilu bavi univerzalnim temama kao što su ljubav, iskupljenje ili znanstveni napredak. Gdje su ti roma-

ni smješteni rijetko je u prvom planu. Književnost malih nacija se međutim uglavnom smatra etnografskim, poučnim i egzotičnim tekstom koji daje bogat kontekst kulturnih specifičnosti i neobičnosti: što je egzotičniji, bizarniji i neobičniji – to bolje. No traži se samo određeni tip egzotike koji se lako može prilagoditi dominantnoj kulturi i poetičkim kodovima. Takvim čitanjem književnosti malih nacija smještaju se u specifičan zemljopisni i vremenski kontekstu – uskraćuje im se univerzalnost. Budući da su pretvorene u objekt književnog “osvajanja” – literarno Drugo – gube se njihove kulturne specifičnosti. Ono što preostaje je dekontekstualiziran i komodificiran tekst na engleskome kao prozor u svijet. Pisanje sociologije malih naroda, Igor mi je rekao, jedini je način na koji strani autor iz male zemlje ima priliku da bude preveden na engleski jezik.

Svjetsku književnost kao prozor u svijet prati nekoliko izazova: povećana diverzifikacija i čitanje svjetske književnosti kao “nacionalne alegorije”. S obzirom da je posljednjih godina otvoreno mnogo prozora u razna vremena i mjesta, područje svjetske književnost enormno se proširilo. Samo širenje nameće neka pitanja: jesu li “ti novi tekstovi (...) dokaz novog bogatstva kulturne raznolikosti ili nestaju u *disneyfikaciji* svijeta” (Damrosch 2003:10)? Drugi znanstvenici (Miyoshi 1991; Venuti 1998) također su istaknuli da književni prijevodi u Sjedinjenim Državama imaju više veze s američkim interesima i potrebama nego s iskrenom otvorenosću Amerikanaca prema drugim kulturama: strana djela rijetko se prevode ako se ne bave pitanjima od američkog interesa i ne uklapaju u američku sliku dotične strane kulture (Damrosch 2003:10). *Svijet* je u takvom čitanju strane književnosti postao globalna roba čije se bogatstvo glasova može slaviti i “osvajati” samo kroz književni konformizam. U Velikoj Britaniji, primjerice, Tariq Ali trivijalizaciju i izjednačavanje književne misli i stila naziva “tržišnim realizmom” (Ali 1993), povlačeći paralelu sa socijalnim realizmom nametnutim tijekom komunizma kao skupom društveno-literarnih normi. Ali navodi da je tržišni realizam postao “samonametnuta luđačka košulja” (ibid.:10), svevši književnost samo na još jednu granu zabavne industrije.

Drugi izazov svjetske književnosti kao prozora u svijet izlazi na vidjelo u akademskim raspravama između Frederica Jamesona i nekih postkolonijalnih znanstvenika, primjerice Aijaza Ahmada. Godine 1986. Jameson (1986) je napisao da bi se književnost trećeg svijeta trebala čitati kao nacionalna alegorija. Tvrdi da čak i kada je pisana pretežno zapadnjačkim reprezentacijskim alatima, primjerice u obliku romana, “priča o individualnoj sudbini uvijek je alegorija ugrožene javne kulture i društva trećeg svijeta” (ibid.:69). U svojoj kritici, koja se smatra paradigmatom, Ahmad taj postulat s obzirom na njegov karakter i tendenciju naziva kolonijalističkim. Prvo, tvrdi da ne postoji interno koherentan predmet teorijskog

znanja koji bi se mogao nazvati “književnošću trećeg svijeta” (Ahmad 1987:96–7). Drugo, Ahmad Jamesonov pojam književnosti “trećeg svijeta” naziva njegovom “retorikom drugosti” jer je Jameson prikazuje kao zaostalu i zaokupljenu zadaćama koje su na Zapadu odavno ispunjene, kao što je stvaranje nacija. Jasno je da Ahmad ukazuje na specifična kronopolitička obilježja koja književnosti “trećeg svijeta” uskraćuje tematsku i stilističku univerzalnost ili suvremenost sa Zapadom. Nedavno je međutim Neil Lazarus (2004) stao u obranu Jamesona: nije da Jameson smatra da književnost “trećeg svijeta” nije jednako dobra kao književnost “prvog svijeta”, “nego se radi o tome da (zapadni) kanon kako ga shvaća ‘prvi svijet’ služi kao lažna univerzalnost koja priječi bilo kakvo konkretno bavljenje tekstovima ‘trećeg svijeta’ (ili kulturološki drugačijim tekstovima)” (ibid.:55). Smatram da Jameson nije zastupao a priori alegoričko čitanje svih tekstova trećeg svijeta. Bilo bi međutim ispravno pretpostaviti da proces alegorizacije kao strukturne tendencije u velikoj mjeri definira način na koji Zapad čita Ostatak svijeta.

Dosad spomenuti izazovi svjetske književnosti nameću pitanje “kulture” pisca: kako je ona predstavljena (kao stabilan, fiksni i dekontekstualiziran skup slika), istaknutost autorove “kulture” pripadnosti (etničnosti) i njegove uloge u njezinu predstavljanju (kulturni posrednici). Georges Devereux (1978) prije nekoliko je desetljeća istaknuo opasnosti življenja samo jedne vrste društvene pripadnosti dvadeset i četiri sata dnevno nauštrb višestrukosti šireg skupa čovjekovih društvenih praksi. Zanimljiva je pojava kako se egzil, migracije i ideje kozmopolitizma usvajaju u kontekstu svjetske književnosti. Iako su egzil i pisanje izvan domovine bile teme festivala *World Voices* 2007. godine, od velikog se broja izmještenih autora očekivalo da prezentiraju svoju izvornu “kulturu”, a *dom* je ostao prisutan u svim naracijama o kozmopolitizmu, makar tek kao referentna točka ili živopisna slika kojoj se pisci redovito vraćaju. “Nitko uistinu nije i nikada neće moći biti kozmopolit u smislu da nigdje ne pripada”, piše Bruce Robbins (1992:260). “Zanimljivost pojma ‘kozmpolitizam’ nalazi se ne u njegovom potpunom teorijskom dosegu gdje prerasta u paranoidnu fantaziju sveprisutnosti i sveznanja, već (paradoksalno) u njegovoj lokalnoj primjeni”. Brojni primjeri načina na koje Dubravka Ugrešić postoji između svoje domaće i strane publike pokazuju da nije prekinula svoje lokalne veze, već da je višestruko povezana s događajima i publikom kod kuće i u inozemstvu. Čitanje svjetske književnosti stoga kreira opipljivo iskustvo *doma* kao statičnog prostora kojem je lako pristupiti.

U antropologiji riječ “kultura” ima široku primjenu, najčešće u smislu fluidnosti i složenosti. “Kultura” postaje problem kad se pretvori u kraticu, bilo za disciplinu ili širi politički kontekst, samo kako bi se izbjeglo propitivanje uzroka društvenih procesa. Prema mojoj etnografiji projekt

svjetske književnosti "kulturu" rabi upravo na taj statičan, reificiran način za koji Chris Hann (2003) tvrdi da se ne razlikuje uvelike od invokacije praznovjerja.

Ovu implicitnu imperijalističku logiku u projektu svjetske književnosti, reprezentaciji "kultura" kao stabilnih i fiksnih entiteta u podređenom položaju u odnosu na metropolsko središte, žestoko je kritizirao Homi Bhabha. Međutim, Bhabha se zalagao za oživljavanje pojma svjetske književnosti upravo kako bi tu logiku osporio. U svom članku "Svijet i dom" ("The World and the Home", Bhabha 1992) zagovara produktivne mogućnosti inherentne u Goetheovoj *Weltliteraturi*: umjesto slavljenja "nacionalnih" tradicija on predlaže fokusiranje na transnacionalne povijesti migranata, koloniziranih ili političkih izbjeglica kao prostora svjetske književnosti (Bhabha 1992:146). Njegov fokus na takozvane "čudovišne izmještenosti" koje bi remetile reprezentacije nacionalne koherentnosti revizija je od fundamentalne važnosti, koja dodatno reevaluira i propituje ključne ideje svjetske književnosti koje su i nacionalističke i imperijalističke. Drugim riječima, nacija je oduvijek bila temeljna kategorija prema kojoj su pisci primani u međunarodni literarni kanon. Danas se autore u egzilu čiji su životi u njihovoj domovini ugroženi ne kategorizira prema literarnim kriterijima, već prema državi iz koje su pobjegli. Bhabha ne propituje imperijalizam svojstven kreiranju literarne karte svijeta, već se umjesto toga zalaže da se sama nacija prikaže kao ona kojoj nedostaje koherentnosti. Stoga bi ovaj (anti)kanon uključivao osobito ona književna djela koja se bave vrstom kulturnog disenzusa i drugosti, gdje se nekonsezusna pripadnost i artikulacija mogu utvrditi na temelju povijesne traume (Bhabha 1992:145-6). Bhabhina slika svjetske književnosti obrana je migranta ili, kao što je drugdje napisao, "međuprostora kulture", protiv samopozvanih centara nacije (McInturff 2003:234).

Budući da u doba globalizacije migracija sve više postaje dijelom uobičajenog ljudskog iskustva i s obzirom na rekonceptualizaciju pojmova "dom" i "daleko od doma", Bhabhin prijedlog o uvođenju pisca migranta kao glavnog aktera svjetske književnosti ima smisla. Međutim, etnografija prisutna na festivalu *World Voices* i šire pokazuje da su pozicija egzila i pisanje izvan domovine sve samo ne zanemareni u svjetskoj književnosti. Slučajevi autora iz bivše Jugoslavije poput Dubravke Ugrešić, Slavenke Drakulić, Vladimira Arsenijevića, Miljenka Jergovića itd. pokazuju da je upravo ta pozicija "između" tim autorima omogućila novu istaknutost, od ugovora s izdavačima sve do sudjelovanja na književnim festivalima i čitanjima. Međutim, čak i kao pisce u egzilu, i dalje ih se prepoznaje i kategorizira kroz naciju koju su napustili. Ako se s vremenom politička situacija nacije popravi – primjerice, Hrvatska se iz ratne žabe pretvorila u turističkog princa – tada ih se označuje i čita kroz njihovu poziciju

“čudovišno izmještenih”. Književnosti malih nacija u pravilu se čitaju kroz bogat repertoar osobitosti, dok je književnostima velikih nacija “dovoljena” humanistička univerzalnost koju je Goethe prije toliko godina zagovarao. Iako je Bhabhin projekt decentralizacije i dekonceptualizacije koherentnosti nacije dobrodošao, čini se da ne može pomoći u svladavanju ograničavajućeg etiketiranja autora koji ne stvaraju u metropolskim središtima.

Uzorkovanje *svjetske* književnosti

Koje strano je prava vrsta stranoga?

Heather je književna prevoditeljica koja je redovito sudjelovala u ovom istraživanju. Prevodi s četiri jezika i vrlo je poznata i priznata u britanskim književnim krugovima. Ima odličan smisao za humor, osobito kad se radi o “problemima književnog prevođenja u ovoj zemlji.” Na početku svoje karijere kazala mi je kako je dobila naputak da u prijevodima upotrebljava što manje stranih riječi. Danas je razlika u tome što se prisutnost tuđosti na jezičnoj razini rješava lektoriranjem i pojednostavljivanjem, a ono što privlači pozornost su kulturne osobitosti. Heather nije zadovoljna takvim razvojem stvari i upozorava na “dvoličnost britanskog izdavaštva”:

U Gospodaru prstenova pronaći ćete gomilu glupih neologizama i imena koja ne možete ni izgovoriti. Nije li i to tuđe? Zašto ga ljudi mahnito kupuju? Samo zato što je tip koji ga je napisao bio Englez...

Uskoro sam spoznala da je Heather bila u pravu: izolirane strane riječi za predmete i običaje koji opisuju novu “kulturu” prestaju biti problem i postaju atrakcijom. Sve što se može objasniti i “ukrotiti” jezikom i književnim stilom koji sami po sebi ne odbijaju čitatelje postaje poželjan oblik tuđosti. Svjedočila sam tomu na sastanku čitateljske skupine Bloomberg⁴ koja je izabrala djelo islandskog pisca Sjóna *Plava lisica* (*The Blue Fox*). Sastanak se održao nedugo nakon jednog Sjónova događaja na festivalu *Free the Word* u Londonu – sestrinskom festivalu njujorškog festivala *World Voices*. Upitala sam prevoditeljicu Sjónovih djela kako je postigla da se djelo prevede. Rekla mi je da je knjiga objavljena na 17 drugih jezika prije nego što su je zapazili u Velikoj Britaniji. Zadnji poticaj došao je od nje-

⁴ Bloomberg je financirao prvi sestrinski festival međunarodne književnosti u Londonu.

mačkog izdavača koji je britanskom izdavaču jamčio kvalitetu romana, no prijevod je velikim dijelom financirao Islandski institut za promidžbu nacionalne kulture.

Većina sudionika čitateljske skupine izrazila je zabrinutost zbog rascjepkane strukture i činjenice da je roman teško pratiti. S druge su strane temu knjige ocijenili vrlo poticajnom: suočava se s teškim socijalnim pitanjima kao što je politika abortusa i socijalna isključenost djece s Downovim sindromom. Ideje snažnog nacionalnog identiteta prikazuju se kroz slike iz stare nordijske mitologije, prožete pričama o vikinškim ratnicima, božanstvima i natprirodnim bićima, sve u veličanstvenom snježnom kraj-obrazu. Većini su se sudionika izgleda svidjeli "fantastični" vidovi knjige: čak je i *Plava lisica* alegorijsko biće. Bez obzira kako nazivali tu nerealističnu razinu, čitatelji su se potrudili savladati rascjepkanu strukturu kako bi mogli uživati u dijelovima koji su tako ugodno strani. Prevoditeljica nas je podsjetila da je *Plava lisica* jedina Sjónova knjiga s magičnim i narodnim elementima. Inače piše "realističnim, svakodnevnim" proznim stilom s "normalnim" likovima koji imaju "probleme kao i svi drugi". Zanimljivo je da je *Plava lisica* jedina Sjónova knjiga dostupna na engleskom jeziku, iako je poznat po svojoj suradnji s Bjork.

Razgovarala sam sa Sjónom nakon njegova nastupa na festivalu *Free the Word*. Rekao mi je kako je "*Plava lisica* prevedena upravo zato jer je dovoljno egzotična za britanske čitatelje". Naglasio je i sljedeće:

Čitatelje ne zanimaju *sličnosti*, već *razlike* između dviju kultura. Oni žele saznati nešto o drugoj zemlji fokusirajući se na razlike samo ako su te razlike ispričane na njima pristupačnom jeziku.

Sadržaj egzotike može se mijenjati, ali njezina estetika i socio-politička recepcija ostaje ista. U tom smislu, ono što je nordijska mitologija o lovcima na lisice i drevnim vikinškim ratnicima za Sjóнове romane, to su slike krvavih balkanskih ratova i primitivizam za autore iz bivše Jugoslavije. To postaje ispravan oblik tuđosti, čak i ako se britanski čitatelji moraju malo pomučiti oko zbijenog narativnog stila. Osobito ako se tuđost može prezentirati u obliku pojmovnika, anotacija, slika ili grafičkih prikaza, prozor u svijet još se više otvara.

Roman Dubravke Ugrešić *Ministarstvo boli* (2005) završava neuobičajenim tipom anotacije, otvarajući prozor u balkansku "kulturu kao cjelinu" – popisom psovki. Devedeset psovki koje, napisane jedna ispod druge, nalikuju na refren iz pjesme, nalikuju poruci pronicavog istraživača: tako zapravo izgleda život na Balkanu. Isto tako, u svojoj nefikcijskoj knjizi *Kultura laži* (1998) Ugrešić otvoreno i izričito preuzima ulogu kulturnog posrednika: govori o Srbima i Hrvatima kao jednako "primitivnima", a

uvođenjem iznenađujućeg broja vrlo konkretnih povijesnih i kulturnih detalja Balkan namjerno opisuje kao homogenu regiju. U nekoliko se eseja obraća imaginarnom strancu koji upoznaje “njezinu kulturu kao cjelinu” čitajući njezin tekst i prihvaćajući opise svakodnevnog balkanske stvarnosti. Kao autorica, ona se distancira od “primitivnog, nasilnog i plemenskog” Balkana, što se odražava u svojevrsnoj parodiji pojmovnika na kraju knjige. U njemu Ugrešić razjašnjava “nekoliko kratkih bilješki za one čitatelje kojima autorično stajalište ostaje nejasno (Ugrešić 1998:269). Pojmovnici obično sadrže objašnjenja novih jezičnih izraza ili kulturnih običaja, no u ovoj parodiji Ugrešić navodi pojmove kao što su domovina, identitet, domoljublje, nacionalizam, fašizam, komunizam, nacionalna povijest, jezik, nacionalni autor, autorova nacija, egzil, vještice. Informacije se pružaju na denotativnoj razini, pružajući novo znanje o “kulturi”. Međutim, parodija pojmovnika Dubravki Ugrešić omogućuje da jasno izrazi svoje stajalište kao autorice koja želi pripadati svjetskoj književnosti – koncept koji se prema Goetheu treba temeljiti na univerzalnim ljudskim vrijednostima. Uživljujući se u ulogu pisca koji piše protiv “balkanstva” kako bi upravo njega prikazala na međunarodnom tržištu *glasova*, ona rijetko propituje prirodnost bilo “primitivnih” bilo “univerzalnih” vrijednosti ili podjelu među njima⁵.

Komentirajući promjene u poučavanju svjetske književnosti na sveučilištima, Damrosch (2003b) smatra da je povećana razina kontekstualizacije, odnosno smještanje djela svjetske književnosti u vrijeme i prostor, “zdrav” način davanja čitateljima informacija o novim “kulturama”: prevoditelji su znali izostavljati ili ublažavati takve informacije kako bi zadržali tečnost i prividnu čistoću teksta, iako su zapravo “morali iskriviti tekst kako ne bi omeli tobože izravan susret čitatelja i djela” (Damrosch 2003b:521). Ovaj argument samo je djelomično točan. Oba primjera iz knjige Dubravke Ugrešić uistinu sadrže više bilješki, objašnjenja, anotacija, upućivanja na sasvim opskurne informacije, čak i za izvornog govornika. Međutim, jezično govoreći uvođenje takvih novih informacija nije radikalno promijenilo ili poljuljalo dominantni poetički i kulturni kôd. Način na koji je priča ispričana i dalje je u svojoj biti vrlo pristupačan engleskom čitatelju. Ono što se *jest* dogodilo je da je priča sada dodatno začinjena informacijama koje su, iako strane, *poželjno* strane. Tuđost koja je naglašena

⁵ Kad se razmotri čitav književni opus Dubravke Ugrešić, posebice zbirka eseja *Zabrano čitanje*, njezino autorsko stajalište odražava više vidova od onoga o kojem se trenutno raspravlja. Često zauzima autoironičan stav prema pojmu nacionalne književnosti te prema komodificiranom “lažnom” univerzalizmu svjetske književnosti. Dakle, iako svjetski dominantnog narativnog kôda kroz koji se strana književnost čita na Zapadu, pisci koji predstavljaju male književnosti nemaju ili imaju vrlo mali utjecaj na način na koji će njihova djela usvojiti metropolski mediji i književna kultura.

dodatnim kontekstualnim informacijama ne ugrožava domaću književnu ili socio-političku praksu i lako se može integrirati i udomaćiti tako da se konzumira kao gotov proizvod. Takvo stavljanje u kontekst može s jedne strane potaknuti sveučilišne odsjeke na intenzivnije proučavanje "različiti-kih kultura". Međutim, šire razumijevanje načina na koje se takvi procesi usvajaju u javnom diskursu, kao što su međunarodni književni festivali, pobuđuje zabrinutost zbog novostečenog entuzijazma. Jasno je da mnogi čitatelji svjetsku književnost čitaju zbog istinskog interesa, ali većina vjerojatno nije svjesna kulturno imperijalističke borbe u temeljima projekta svjetske književnosti. Bez takve svijesti ti čitatelji nikada neće znati koje druge knjige i čitalačka iskustva nikada nisu dospjeli do prijevoda.

Antropološka egzotika

Dosad opisane čitateljske i marketinške prakse svjetske književnosti srpski autor Igor Marojević naziva sociologijom malih nacija. Kad Marojević govori o literarnoj geopolitici, izražava veliku ironiju i razočaranje. Budući da je pet godina živio u Španjolskoj, imao je priliku upoznati zapadnjački stil izdavaštva u kojem je služio kao "balkanski prototip". Umorivši se od "pisanja za druge ljude i činjenice da je uvijek morao znati što oni žele", vratio se u Beograd. Godine 2007. objavio je pomalo radikaln roman *Šnit*. Radnja ovog polupovijesnog prikaza života u hrvatskoj fašističkoj državi (NDH) odvija se u Zemunu, u današnjoj Srbiji. Dodatni naboj temi daje Hugo Boss kao sporedni lik. Bossu se pripisuje dizajn izvorne SS uniforme: temeljito istražena, ali na Zapadu malo poznata činjenica. Na temelju svog britanskog književnog iskustva predložila sam Marojevićev roman nekolicini izdavača, očekujući da ću naići na veliki interes. Prevarila sam se. Šest izdavača s kojima sam ranije usko surađivala ignoriralo je moj prijedlog. Jedini izdavač koji mi je odgovorio rekao mi je da je "Igorov književni stil suviše eksperimentalan i rascjepkan". Također je kazao da "usprkos tome što je Hugo Boss izvrstan senzacionalistički element u djelu, knjiga bi, da bi bila uspješna, trebala biti o njemu, a ne o Hrvatima, Srbima i Nijemcima". Prema njegovu mišljenju, "previše bi bilo očekivati" da će prosječni čitatelj toliko dobro poznavati povijest bivše Jugoslavije u Drugom svjetskom ratu da bi znao cijeniti senzacionalnu pojavu Huga Bossa ili politički subverzivnu snagu romana. A kao post scriptum postavio je neizbježno pitanje: "je li autor imao problema s vlastima – je li bio izložen cenzuri, zatvorskoj kazni, javnoj poruzi?" Odgovorila sam da (ne)srećom nije. "A je li imao problemima s Pravoslavnom crkvom – to bi bilo zanimljivo?" Opet sam odgovorila da nije. Izdavač mi je tada, ispri-

čavajući se, rekao da ne može preuzeti izdavanje knjige iako on osobno “poznajući donekle tu regiju, zna cijeliti njezin potencijal”.

U ulozi književnog agenta još sam jednom spoznala što se od nacionalne književnosti kao izvoznog proizvoda očekuje. Iako je živio u Španjolskoj, Marojević nije bio spreman promijeniti svoje pisanje kako bi postao kulturnim posrednikom ili domaćim dopisnikom o svojoj “kulturi kao cjelini”. Njegov književni stil, tip tuđosti i količina lokalne ukorijenjenosti bili su definirani činjenicom da nije pisao isključivo za svjetsku čitateljsku publiku. Njegov roman sadržavao je “previše pogrešne vrste etnografije”: priču koja je bila suviše strana za zamišljenog čitatelja koji nikada ondje nije bio. Njegova namjera nije bila interpretirati, prevoditi ili predstavljati svoj lokalitet, već mu je lokalitet poslužio kao pozadinski kôd poznat osobama iz istog kolektiva.⁶

Graham Huggan (2001) definirao je takav specifičan spisateljsko-čitalački ugovor kao antropološku egzotiku. On posebno istražuje marketing i konzumaciju afričke književnosti na anglofonom tržištu: smatra da afrička književnost ima auru nemjerljivo “strane” kulture, istovremeno odajući dojam da neupućenom čitatelju otvara širok prozor u vrlo detaljno i kulturno specifično “drugo” (Huggan 2001:37). Slično tomu, pitam u kojoj mjeri pisanje i čitanje književnosti bivše Jugoslavije iskorištava te antropološke metafore. Neki autori, primjerice, pišu o i pomoću tih metafora (Ugrešić), dok drugi (Marojević) svjesno ili nesvjesno to odbijaju. Što je posljedica takvog antropološkog pisanja i čitanja? I jesu li takve prakse jedini način da svjetska književnost opstane u doba globalizacije?

Neki znanstvenici (Asad 1986; Gikandi 1987) upozoravaju na opasnost pogrešnog tumačenja i krive primjene antropoloških modela iako se slažu da čitanje strane književnosti kao antropologije može biti koristan alat za studente. Huggan nadalje upozorava da neispravno shvaćanje biti i učinka antropologije može potkrijepiti krivo shvaćanje da književni tekst pruža neposredan uvid u stranu kulturu. Diskurs antropološke egzotike stranog autora stavlja u poziciju u kojoj mora biti predstavnik svoje “kulture kao cjeline”. Bhabhin inače dobrodošao projekt dekonstrukcije nacionaliz(a)ma u djelima svjetske književnosti treba uzeti s rezervom: iako svjetskom književnošću vladaju pisci u emigraciji, egzilu ili izmješteni pisci, još uvijek im se nameće zadatak prezentiranja svoje “kulturne

⁶ Valja uzeti u obzir da su djela Dubravke Ugrešić i Igora Marojevića plod različitih socio-političkih i materijalnih uvjeta. Prva odražavaju ratom pogođenu bivšu Jugoslaviju, a potonja Srbiju koja se muči s gospodarskom tranzicijom i sukobljenim moralnim vrijednostima. Ta sam dva primjera odabrala kako bih naglasila reakcije koje izazivaju kod zapadne publike. Umjesto uspoređivanja književnog rada tih dvoje autora trebali bismo se usredotočiti na to kako se ili podržava ili suzbija proces razmjene između strane književnosti i anglofonih čitatelja.

različitosti". Rosemary Coombe piše kako se to očekuje samo od stranih autora, a često ih se kritizira kad predstavljaju svoje "lokalitete". Nitko bijele autore ne pita tko ih je ovlastio da govore o umjetničkoj slobodi ili univerzalnim vrijednostima. Nadalje kaže: "Oni koji posjeduju intelekt imaju pravo zastupati univerzalna načela razuma, dok oni koji imaju kulturu zastupaju samo kulturnu tradiciju koja mora biti unificirana i homogena ako želi zaslužiti naše poštovanje" (Coombe 1998:243).

K tomu, Hal Foster (1995) u svom eseju o Drugosti dovodi u pitanje ne samo autorovu ulogu "domaćeg dopisnika", već i pretpostavku da je drugost primarna točka subverzije dominantne kulture, što bi značilo da Bhabhine "čudovišne izmještenosti" automatski dobivaju pristup transformativnoj političkoj moći. Prema Fosteru takvim se pretpostavkama riskira da umjetnik kao etnograf postane dio "ideološkog pokroviteljstva" (ibid.:302-3) i potiče kulturna politika marginalizacije. Njegova analiza lokalne umjetnosti s crtanjem etnografske karte lokalne zajednice, praksa koja se može usporediti sa svjetskom književnošću, pokazala je da se vrijednosti poput autentičnosti, jedinstvenosti i originalnosti, koje su dugo vremena bile nepoželjne zahvaljujući postmodernističkoj kritici umjetnosti, vraćaju kao obilježja lokaliteta ili zajednice. Tako se umjetnikova/autorova praksa "čita ne samo kao autentično autohtona, nego i kao inovativno politička" (ibid.:307).

Koje su dugoročne posljedice za politiku reprezentacije malih nacija i svjetskih regija? I što se događa sa samom književnošću? Antropološka egzotika kao skup spisateljskih i čitalačkih praksi veliča ideju kulturne različitosti, ali tu tuđost istovremeno asimilira u poznate zapadnjačke interpretacijske kodove. Za malu naciju čija je književnost gotovo pa i nepoznata takva marketinška strategija otvara prostor i daje određenu tržišnu vrijednost na međunarodnom književnom tržištu, no ta vrijednost proizlazi iz njezinog statusa kao predmeta intelektualnog turizma. Manje bi se ovdje trebalo raspravljati o razini antropološkog razumijevanja tuđe "kulture" u kontekstu svjetske književnosti, a više o specifičnim materijalnim uvjetima u kojima takva shvaćanja nastaju. Ono što uistinu valja uzeti u obzir jest kako se i u čiju korist proizvodi znanje o stranim kulturama općenito i konkretnije u kontekstu književne proizvodnje.

Zaključak

Iako su se od 19. stoljeća koncept i praksa svjetske književnosti promijenili, ona je ostala povezana s idejom nacije. U današnje vrijeme, kad se koherentnost nacije neprestano dovodi u pitanje, vidimo pisce migrante,

egzilante i one “između” kako se uklapaju u ulogu predstavnika svoje “kulture”. Iako je došlo do rekonceptualizacije nacije i domovine, slike stabilne i trajne “kulture”, nečega što se može razumjeti i konzumirati, još uvijek se koriste u svakodnevnim književnim reprezentacijama.

Moja etnografija s festivala *World Voices (Glasovi svijeta)* propituje pojmove *svijet* i *glas* usvojene u kontekstu književne produkcije, raspravlja o imperijalističkoj logici projekta svjetske književnosti koja svijet još uvijek sagledava iz evolucijske perspektive sa zaključkom da svjetsku književnost danas čini anglofona književnost i prevedena fikcijska djela iz Trećeg svijeta, napisana upravo radi pružanja etnografskih informacija o stranoj “kulturi”. Također pokazuje da pisci engleskog govornog područja nisu opterećeni ulogom zastupnika određene “kulture”, dok se od pisaca iz malih nacija očekuje da djeluju kao ambasadori svoje “kulture kao cjeline”. Ovaj skup praksi, koje nazivam antropološkom egzotikom, očekuje od stranog pisca da preuzme ulogu kulturnog posrednika koji nudi mnogo pozadinskog konteksta – prave vrste tuđosti – prilagođenog tako da ne remeti dominantnu naraciju književnih i kulturnih reprezentacija. Čitanje svjetske književnosti kao etnografije osigurava prostor i vidljivost prethodno zanemarenim književnim tradicijama. Međutim, ono također doprinosi komodifikaciji kulturne različitosti i trajnom kulturnom imperijalizmu cijelog projekta. Naposljetku, kako bismo mogli razumjeti projekt svjetske književnosti, moramo uzeti u obzir šire socijalne i povijesne uvjete iz kojih proizlaze takve politike reprezentacije kulturnih različitosti i posljedice na živote i djela stranih pisaca.

ANDREA PISAC

Goldsmiths College, Anthropology Department, London

Big Nations' Literature and Small Nations' Sociology

This paper explores literary authors as cultural brokers in the context of world literature. Vignettes from literary events illustrate that what is today understood as world literature is fiction from Third World countries translated into English, written largely by migrant writers for the consumption of metropolitan readers who sample them as ethnographies of unknown places. Authors feature on the stage of world literature as representatives of their "culture as a whole". The only way for them to be consecrated through translation into English is to write a sociology of their "culture", sustaining that culture's fixed, backward, and romanticised images through thick descriptions of its *ethnos*.

[*world literature, translation, cultural broker, nation, exotic, foreign, literary value, chronopolitics, politics of representation, authentic, Third World, ethnography, commodification*]

Literature as a Window into the World

Since 2005, American¹ PEN's literary festival *World Voices* has taken place every year in April in New York. It is marketed as the largest festival of international literature: a celebration of literary diversity. Writers, publishers, and editors from all over the world gather for a week full of exciting readings and literary discussions. The festival's message could be read as follows: the whole world is *here-and-now*; the centre of *here-and-now* is New York. Over the last two decades, topics of displacement and migration have densely populated the world of letters. In 2007 this was reflected in the festival's annual theme: Home and Away. Writing from a migrant or exiled position has become fashionable. As much as academic discussions count on these positions to deconstruct the national(ist) nature of literary canons, the literary marketplace mobilises them in the "old" ways. In other words, no matter how displaced writers are from home, their literature is still expected to provide lo-

¹ American PEN is the name commonly given to PEN American Center, based in New York City. Another PEN centre in the USA, called PEN Center USA, works with writers from the West Coast.

cal images while they continue being classified according to that “lost” home.

Introducing the “world republic of letters”

This paper explores the geographical, temporal, and aesthetic embeddedness of world literature, particularly as contextualised at live international literary events. My ethnography centres on one large festival and several smaller events: it does not purport to cover perspectives from individual readers or university departments. I engage with the concept of world literature as: a) a specific set of knowledges produced about the world and cultural difference; b) a socio-political and cultural perspective through which certain texts are sought after, read, and canonised; and c) a commodity with a global market-value. Understandings of world literature have changed throughout history, particularly in relation to wider socio-political events and movements. This trajectory starts with Goethe, often perceived as a founding father of the *Weltliteratur* project, runs through Cold War images of the world, and leads into other more recent ideas of nation as an “imagined community” (Anderson 2006) or a process of “narration” (Bhabha 1990). Common to all these is the connection between literature and nation. Whether world literature is about a better understanding *between* nations, a better understanding *about* unknown nations, or challenging the coherence of the nation itself, a writer, it seems, can only become internationally known via their national origin.

Ethnographic accounts from the *World Voices* festival illustrate how national representations are produced and appropriated within the international book market. My main argument revolves around the notion of world literature as a window into new uncharted lands, offering a form of intellectual tourism, entertainment, and a desired lifestyle. What international literary professionals' circles call world literature is, therefore, the literature of small² nations available in English translation. It is most often written by exiled, migrant, or otherwise displaced writers – cultural brokers – who “speak the dominant language” and offer a view into their “culture”. Written, marketed, and read as such, works of world literature today are mostly read as *ethnographies* of places to which metropolitan readers seek access. They are perceived as authentic accounts of foreignness. In this communicative process, their readers, while being educated about various “cultural” differences, also establish themselves as politi-

² “Small” in this context refers to countries of small or limited literary capital.

cally liberal. Works of world literature are thus appreciated in aesthetic terms only insofar as they conform to the dominant metropolitan poetics. In a political sense, they conceal traces of the violence and power struggle that take place within the literary geopolitics of the world.

Ideas and practices of foreignness are central to how the project of world literature functions. Amid growing globalisation and localisation, it provides easier access to diverse national literatures, yet in terms of literary poetics it diminishes diversity and creates a uniform expression dotted with bits of *ethnic* information. The foreignness of translated fiction is also understood differently from the non-conformity of domestic narratives. My ethnography shows that it is important not only to establish the aesthetic value of foreignness but also its socio-political function in the process of communication between the reader/consumer and the writer/cultural broker.

My window into world literature

In April 2007, I was given the opportunity to travel to New York and “see for myself” what was marketed as the world’s largest literary event. As a representative from English PEN³, I travelled there to present the Writers in Translation programme to our US colleagues and to learn about their support of translated literature. I was given two goals: one was to find out how the two PEN centres could pool funds and more efficiently support literary translation; the other was to observe and report back on “why *World Voices* was successful”. This would help English and International PEN in setting up a sister festival in London the following year.

At the American PEN office in Manhattan, I quickly made friends with my US colleagues. We drank coffee and had lunch together throughout my stay. This informal setting helped me to learn how the likes of Sam Shepard and Patti Smith had been lined up for this year’s readings. The secret answer to my question was simply “one important name”, as my colleague drawled: Salman Rushdie. He had moved from the UK to become the President of American PEN and the patron of *World Voices*. Jo told me that “when he picks up the phone and invites someone to take part in the Festival, he never gets a *no* for an answer”. Many people hold him to be a literary legend, both for his work and his personal triumph against fundamentalism: “everyone wants to be associated with a project he’s endorsing”, Jo told me. She also said that “most of his work on the

³ I worked at the English PEN while carrying out my fieldwork.

Festival is just lending out his name to attract big-name writers'. Rushdie also gave opening and closing speeches: he delivered them monumentally and charismatically.

At *World Voices*, my five-year experience of the international literary scene culminated in the following realisation: there existed a front and back stage, and not just literally, although that too was part of the metaphor. A particular rhetoric about world literature was being produced and mobilised, which often did not match what *really* went on. Three major messages were sent to the audience: 1) we are all a big, diverse, and happy Family of Man, embracing everyone around the world; 2) literature, as a pure and purely aesthetic endeavour, independent of utilitarianism and commerce, speaks the universal human language accessible to everyone; 3) as "literature knows no frontiers" (PEN slogan) and campaigns against nationalisms, migrant and exiled writers are those who have the power to subvert such destructive forces: i.e. alterity is a site of political power.

As I attended readings and round table discussions, where I communicated with and "consumed" literary diversity, the definition of *world* in the world literature presented at *World Voices* became apparent. It was similar to what today is understood as world music: "commercially available music of non-Western origin and circulation, as well as all musics of dominated ethnic minorities within the Western world" (Feld 1995:104). World literature, therefore, even though it is promoted as an equal brotherhood of literary voices, comprises that opus which has non-Western origin and is available in English. Thus, the choice and range of authors taking part in *World Voices* reflected a specific literary geopolitics (see below). Additionally, *voices* were not random "authentic" sounds of literature, but were assigned as serious functions to certain writers: those from small nations were there to represent their "culture", though most of them were actually displaced from the "homes" they stood for. Providing a window into their "culture" through their literature seemed to have become their ticket into world literature. In this sense, universality of themes or aesthetic disinterest were reserved for Western writers, as illustrated in the structure of various festival events.

Some events focused on a single country or region: one hugely successful event was called "The Mediterranean Noir", celebrating the detective novel from countries that share a Mediterranean coast (Spain, Italy, Morocco), but also depicting the region as distinct, exotic, and mainly homogenous. Others highlighted a certain theme. One of the most frequented events, attended by almost a thousand people, focused on the political power of literature: it featured a writer from Africa, an Australian Aboriginal, and a Haitian writer. The message was obvious: only non-Western

countries *need* literature to be political, and they need it to be *political* in the same way. Events featuring travel writing also revealed literary geopolitics. For example, a round table discussion about “The Other Europe” was conducted by writers who were either Westerners travelling “on the edges of Europe” or were native East Europeans who lived in exile.

The concrete numbers of writers and countries covered by *World Voices* support this argument. Charts of statistics collected from festival promotional material covering the period 2005–09 illustrate two important facts: first, small nations dominate world literature, contributing to the new meaning of the concept; and second, migrants, exiles, and émigrés from small nations make up the majority of *voices* perceived to be representative of their “culture”.

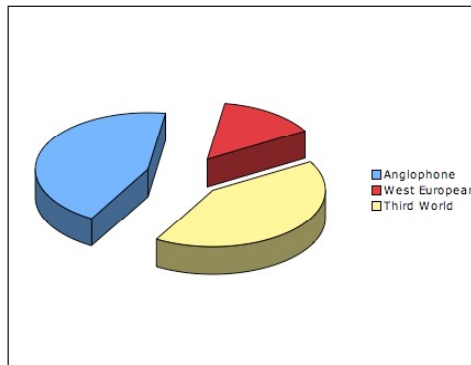


Fig. 1. The overall participation of countries at World Voices (2005–09).

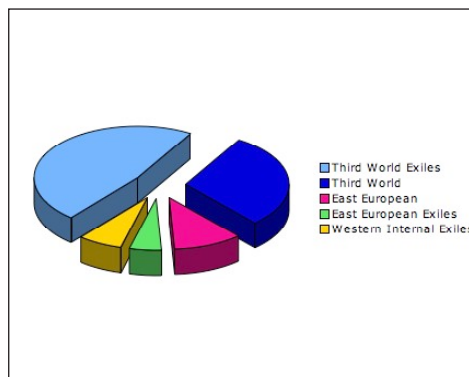


Fig. 2. The breakdown of the Third World category within which exiled writers (from Third World settled in the West) constitute a majority. (NB: Western Internal exiles represent writers from dominated regions within a state, e.g. Catalonia within Spain)

This information illustrates that the concept of world literature has changed significantly since Goetheian *Weltliteratur*. In addition to its historical contextualisation, which I shortly provide, world literature needs to be understood as a project cross-cut with divergent political and ideological intentions. I specifically comment on its universalist "ideology" marketed and performed at festivals such as *World Voices* and socio-political conditions which allow it to assume the literary front stage.

Lisa Appignanesi, a British writer of diverse cultural and linguistic background and a former President of English PEN, has argued that "no writer can represent a nation or a state" but they should "serve as ambassadors for their culture as a whole". Representing their "cultures as a whole" is precisely the kind of *voice* American PEN celebrates as part of world literature. Attributing writers such a function implicitly sets a quota for festival organisers: the lesser-known or more politically pertinent a place, the more writers from there are invited to represent their "culture as a whole". Globalisation and commodification of literature has meant that world literature covers more stories from diverse localities; at the same time, their differences are flattened out, so what is preserved is only the form of a consumable exotic. In such a context, the ambassadorial role includes the following functions: a) the writer offers "a native's point of view"; b) they do that from a detached position of exile, temporary residence abroad, or Western education; c) they fashion the information in an accessible way for the metropolitan reader (e.g. Rushdie (1991) writes that they translate themselves before the linguistic translation takes place); and d) they embrace and re-enact the foreignness of their "culture as a whole". When I asked Lisa what makes a national writer international, she answered: "the fact that their work is important enough to cross boundaries". Interestingly though, becoming part of world literature also means remaining in their own "culture as a whole" in order to be considered a *voice*.

Nation and Literature Hand in Hand

Weltliteratur: origins of world literature

From its earliest critical conception, world literature has been understood as having a national, even a nationalistic, component (McInturff 2003). Goethe's *Weltliteratur*, one of the first visions of world literature as a category, acknowledges this power of nationalism. Inspired by Herder's ideas about tension between a cosmopolitan humanity and national dis-

tinctiveness (Lawall 1994:17), *Weltliteratur* emphasised the importance of national character as a contribution to civilisation in general. Such readings of translated fiction continue to be practiced at international literary festivals, with national writers' educational and ambassadorial roles being a constant part of *Weltliteratur*.

In England, Herder's idea of particular national contributions towards civilisation was appropriated by Mathew Arnold. However, while Herder never conceived of world nations in a hierarchical order of "objectively"-established worth, Arnold believed that a tribunal of civilised nations should judge where on the continuum of civilisation each nation had its place. These ideas of progress and the ability of civilised nations' literatures to prompt others towards modernisation reflect the colonial and imperial socio-political context of the 19th century. The literary "conquest" of the world can thus easily be compared to the anthropological project of creating the Other as its object of study (Fabian 1983): a process through which the geographical space of the world was conceived as the chronology of human evolution. As the geographical difference across space was equated with a historical difference across time (McClintock 1994:40), the difference also became perceived as distance: creating of the Other.

The evolutionary "family" concept provided an "alibi of nature" for imperial interventions by which paternal fathers benignly ruled over immature children (McClintock 1994:45). By the same logic, equality was not perceived as a natural reflection of human equivalence but the result of Western benevolence. International literary events and the inclusion of diverse voices into world literature thus imply that they have come about due to Westerners' broadmindedness and enlightened appreciation (ibid.:26). World literature, which is represented as a happy Family of Man, therefore hides the geopolitical and chronopolitical premises of inequality on which it rests.

Reading *Weltliteratur*

In *What is World Literature?*, David Damrosch (2003a) argues that literature in general and world literature in particular are perceived in three ways: as a) an established body of classics; b) an evolving canon of masterpieces; and c) multiple windows into the world. The "classic", he explains, is a work of transcendent, even foundational, value, often identified particularly with Greek and Roman literatures and closely associated with imperial values (Kermode 1983). The "masterpiece", however, can be a recent, even a contemporary, work, without having to exhibit foundational cul-

tural force. Finally, as Goethe was developing his idea of *Weltliteratur*, he mentioned Chinese novels and Serbian poetry as his night-time reading. These kinds of books cover the third definition of world literature – that of “windows into the world”.

Pascale Casanova (2004) describes today's geopolitical space of world literature as “a world republic of letters” with its own economy that produces hierarchies and various forms of violence. Relations between literatures are governed by the amount of literary and symbolic capital defining both the centre and periphery; the latter's distance is understood in aesthetic terms. Although it is more practical to speak of small and big nations, world literary space is actually best imagined as a continuum, with dominant and dominated literatures at each end. This field's unifying force is the existence of a common standard for measuring time, an absolute point of reference unconditionally recognised by all contestants: Casanova metaphorically calls it the Greenwich meridian of literature. It is at once a point in space and a basis for measuring time, i.e. a way to estimate relative aesthetic distance from the centre of the world of letters. Casanova writes: “it is necessary to be old in order to have any chance of being modern or of decreeing what is modern” (Casanova 2004:89). Classics thus always come from literatures that are old and have chronologically achieved “modernisation”, at which point they are decontextualised from time and space and come to stand for all humanity. Because English is the world's most dominant language, there are no classics which are unavailable in English. In other words, literary translation into English is the foremost example of consecration. When a source literature is small, Casanova adds, translation is more than just the exchange of texts: it means obtaining a certificate of literary standing, in her words a *littérisation* (ibid.:135).

World Voices and other international literary events revealed which countries could be considered literarily big or small. Among Anglophone literatures, the UK and US canons are certainly the strongest, followed by Canada, Australia, New Zealand, and South Africa. It is, however, common for the books by ethnic, minority, working class, feminist, etc., writers also to be read as small nations' literatures – a good example is Irvine Welsh's *Trainspotting*, a novel that was celebrated as a window into an obscure sub-culture. Former imperial powers, such as France, Spain, Portugal, Italy, Germany, the Netherlands, even Russia, fall on the dominant end of the continuum. Scandinavian countries, though economically powerful, are mostly read as literary small nations. The rest of the world occupies the literarily-dominated end of the spectrum.

What is the difference between big and small nations and why is this important for world literature? Igor Marojević, a Serbian writer and a

long-term research participant of mine, said: "small nations practically have no right to literature, only to sociology, judging from what most readers in dominant languages expect to get from their books". The following ethnographic data reveal that big nations' literature, almost as a rule, deals with universal themes, such as love, redemption, or scientific progress. The settings of these novels are rarely foregrounded. Small nations' literature, however, is largely perceived as an ethnographic, educational, and exoticised text offering a rich context of cultural specificities and peculiarities: the more exotic, bizarre, estranging – the better. Only a certain type of exotic which can be easily assimilated to the dominant cultural and poetic codes is sought after. Such reading practices situate small nations' literatures in a specific geographical and temporal context – they are denied universality. However, because they are also made into the object of the literary "conquest" – the literary Other – their cultural specificities are flattened out. What remains is a decontextualised and commodified text in English, offering a window into the world. "Writing small nations' sociology," Igor told me, "is the only way a foreign writer from a small country stands a chance of being translated into English."

Several challenges arise within world literature as a window into the world: increased diversification and reading world literature as "national allegory". In recent years the opening of so many windows into such varied times and places has driven the field of world literature to expand enormously. The expansion itself raises questions: are "these newly visible texts (...) testimonies to a new wealth of cultural diversity, or are they being sucked up in the Disneyfication of the globe" (Damrosch 2003: 10)? Other scholars (Miyoshi 1991; Venuti 1998) have also pointed out that literary translations in the US have more to do with American interests and needs than with America's genuine openness to other cultures: foreign works will rarely be translated unless they reflect American concerns and fit comfortably with American images of the foreign culture in question (Damrosch 2003:10). The *world* in such readings of foreign literature has become a global commodity, whose multiplicity of voices can be celebrated and "conquered" only through literary conformity. In the UK, for example, Tariq Ali calls the trivialisation and levelling-out of literary thought and style "market realism" (Ali 1993), a direct reference to the Socialist Realism imposed during communism as a set of socio-literary norms. Ali writes that market realism has become a "self-imposed strait-jacket" (ibid.:10), having reduced literature to just another branch of the entertainment industry.

The second challenge of world literature as a window into the world comes fore through the academic argument between Frederic Jameson and some postcolonial scholars, namely Aijaz Ahmad. In 1986, Jameson

(1986) wrote that Third-World literature should be read as a national allegory. Even when, he argues, it is written in predominantly Western machineries of representation, such as the novel, "the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society" (ibid.:69). Ahmad's critique, considered paradigmatic, calls this postulation colonialist in character and tendency. First, he argues that there is no such thing as an internally-coherent object of theoretical knowledge that can be called "third world literature" (Ahmad 1987:96-7). Secondly, Ahmad calls Jameson's notion of "third world" literature his "rhetoric of otherness" because Jameson portrays it as backward and still embroiled in those tasks that have already been completed in the West, such as nation-building. Clearly, Ahmad points his finger at the specific chronopolitics which denies "third world" literature thematic and stylistic universality or contemporaneity with the West. More recently, however, Neil Lazarus (2004) has defended Jameson: it is not that Jameson thinks "third world" literature is not as good as "first world" literature; "it is rather that the (Western) canon serves in the 'first-world' thought as a false universal, preventing any concrete engagement with 'third-world' (or culturally different) texts" (ibid.:55). My contention is that Jameson did not advocate an *a priori* allegorical reading of every Third World text; it would be correct, however, to assume that the allegorising process as a structural tendency has largely been defining how the West reads the Rest of the World.

The challenges of world literature discussed so far raise the question of the writer's "culture": how it is represented (as a stable, fixed, and decontextualised set of images), the salience of writers' "cultural" belonging (ethnicity), and their function of representing it (cultural brokers). Georges Devereux (1978) pointed out a few decades ago the dangers of performing one sole type of social belonging 24 hours a day to the exclusion of the multiplicity of a person's wider set of social practices. The interesting phenomenon lies in how exile, migration, and ideas of cosmopolitanism are appropriated in the context of world literature. Since exile and writing away from home was the topic of 2007 *World Voices* festival yet a vast majority of displaced writers were still expected to represent their home "cultures", *home* remained present in all the narratives of cosmopolitanism, even if only as a reference point or vivid image to which the writers frequently returned. "No one actually is or ever can be a cosmopolitan in the sense of belonging nowhere", writes Bruce Robbins (1992:260). "The interest of the term *cosmopolitanism* is located, then, not in its full theoretical extension, where it becomes a paranoid fantasy of ubiquity and omniscience, but rather (paradoxically) in its local applications". Many examples of how Dubravka Ugrešić exists between her home and foreign

audience illustrate that she is not devoid of local connections but rather is multiply linked to the events and audiences at home and abroad. Reading world literature therefore re-enacts the tangible experience of *home* as a static space that can be easily accessed.

Anthropology has widely used the word "culture", mostly thinking of it in terms of fluidities and complexities. "Culture" becomes a problem when it turns into a shorthand, either for the discipline or a wider political context, only to avoid enquiry into the causes of social processes. My ethnography suggests that the project of world literature has used "culture" precisely in this static, reified way, which Chris Hann (2003) argues is not much different to the invocation of superstition.

The implicit imperial logic in the project of world literature, the representation of "cultures" as stable and fixed entities in a subordinate position to the metropolitan centre, has been heavily criticised by Homi Bhabha. However, Bhabha has also argued for reviving the concept of world literature specifically to challenge this issue. In his article "The World and the Home" (Bhabha 1992) he advocates the productive possibilities inherent in Goethe's *Weltliteratur*: instead of celebrating "national" traditions, he suggests focusing on transnational histories of migrants, the colonised, or the political refugees as the terrains of world literature (Bhabha 1992:146). His focus on the so called "freak displacements" that would trouble representations of national coherence is a fundamentally important revision, additionally re-evaluating and challenging core notions of world literature that are both nationalistic and imperialistic. In other words, nation has always been the basic category by which writers were accepted into the international literary canon. Today, exiled writers whose lives are endangered in their very home countries get categorised according to no literary criterion, just according to the nation they have fled. Bhabha's argument leaves aside challenging the imperialism inherent in the literary mapping of the world, appealing instead for the nation itself to be demonstrated as lacking coherence. Thus his (anti)canon would include specifically those works of literature concerned with a form of cultural dissensus and alterity, where non-consensual terms of affiliation and articulation may be established on the grounds of historical trauma (Bhabha 1992:145-6). Bhabha's picture of world literature is a defence of the migrant or, as he has written elsewhere, "culture's in between", against the nation's self-declared centres (McInturff 2003:234).

As migration becomes a more common human experience in the age of globalisation and definitions of "home" and "away" are reconceptualised, Bhabha's suggestion to introduce a migrant writer as the main sovereign of world literature makes perfect sense. However, ethnography from

World Voices and beyond demonstrates that the exilic position and writing produced outside the home country are already anything but neglected in world literature. Cases of ex-Yugoslav authors, such as Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić, Vladimir Aresnijić, Miljenko Jergović, etc. show that precisely the “in between” position has given those writers a new lease of prominence, from publishing deals to literary festivals and readings. However, even as exiled writers, they are still recognised and categorised through the nation they have left behind. And if that nation with time becomes less politically troubled – for example, Croatia has turned from a wartime frog into a touristic prince – then they are labelled and read through their position as “freakishly displaced”. Small nations’ literatures are, as a rule, read through the rich repertoire of their particularities, while big nations’ literatures are “allowed” the humanistic universalism Goethe advocated so many years ago. Although Bhabha’s project of decentralising and deconceptualising the coherence of the nation is welcome, it seems not to help overcome the constricting labelling of writers who are not creating in metropolitan centres.

Sampling *World Literature*

Which foreign is the right type of foreign?

Heather is a literary translator who contributed regularly to this research. She translates from four languages and is widely known and respected in UK literary circles. She also has a great sense of humour, particularly when it comes to the “problems of literary translations in this country”. When she was only starting out, she told me, she was instructed to use as few foreign words as possible in translation. The difference today is that linguistically the presence of foreignness is smoothed over through editing while the cultural peculiarities are what attracts attention. Heather shows no satisfaction with such a turn of events and comments on the “hypocrisy of UK publishing”:

When you read *Lord of the Rings*, you find a mass of stupid neologisms and names that you can't even pronounce. Isn't that foreign too? Why do people buy it like crazy? Only because the guy who wrote it was English...

I soon discovered that Heather was right: isolated foreign words for objects and practices revealing a new “culture” have stopped being a problem and become an attraction. Anything that can be explained away and “tamed” by using language and literary style which in themselves do not

repel the reader becomes a desirable kind of foreignness. I witnessed this at a session of the Bloomberg⁴ reading group which had chosen a work by the Icelandic writer Sjón, *The Blue Fox*. The meetings took place shortly after a Sjón event at the *Free the Word* festival in London – the sister event to New York's *World Voices*. I asked Sjón's translator how she had managed to get the work commissioned. The book had been published in 17 other languages before being picked up in the UK, she told me. The final push came from a German publisher who vouched for the novel's quality with its UK publisher, but the translation had also largely been funded by the Icelandic institute for the promotion of national culture.

Most participants of the reading group shared concerns about the narrative being disjointed and difficult to follow. On the other hand, they found the book's topic very stimulating: it tackles difficult social issues, such as abortion policy and the social exclusion of Down's-syndrome children. Ideas of strong national identity are played out through images from old Nordic mythology, weaving in stories about Viking warriors, deities, and supernatural creatures, all dotted around the majestic snowy landscape. Most participants seemed to have enjoyed the "fantastic" aspects of the book: even the Blue Fox is an allegorical creature. No matter what they called this non-realistic layer, the readers invested effort to sift through the "disjointed" narrative in order to enjoy the deliciously foreign parts. The translator reminded us that *The Blue Fox* is Sjón's only book with magical and folk elements. Otherwise he writes "realist, everyday" prose with "normal" characters who have "problems just like anyone else in the world". *The Blue Fox*, interestingly, is Sjón's only book available in English, though he is well known for his collaboration with Bjork.

I spoke to Sjón after his event at *Free the Word* festival. "*The Blue Fox*," he told me, "made it into translation precisely because it was exotic enough for the UK readership." He also emphasised:

Readers don't want to hear how *similar* two cultures are, but how *different* they are – they want to learn about another country by focusing on the differences only if those differences are told in the language that is communicable enough for them.

The content of the exotic may change, but its aesthetic and socio-political reception remains the same. In that sense, what a Nordic mythology of fox-hunters and ancient Viking warriors provides for Sjón's novel is the same that images of gory Balkan war and primitivism provide for ex-Yugoslav writers. This becomes the right type of foreignness, even if UK readers have to struggle a little through the dense narrative style. Espe-

⁴ Bloomberg funded the first sister festival of international literature in London.

cially if the foreignness can be presented in the form of glossaries, annotations, images, or charts, the window to the world opens up even more.

Ugrešić's novel *The Ministry of Pain* (2005) ends with a peculiar type of annotation, offering a window into Balkan "culture as a whole" – a list of curses. Ninety curses that, written one under another, resemble a poetic chant conclude the novel as if with a message from an insightful researcher: this is what life is really like in the Balkans. Similarly, in Ugrešić's non-fiction book *The Culture of Lies* (1998) she openly and distinctly assumes the position of a cultural broker: she talks about both Serbs and Croats as equally "primitive", and by introducing a surprising number of very specific historical and cultural details, intentionally represents the Balkans as a homogeneous region. In several essays, she addresses the imaginary foreigner learning about "her culture as a whole" from reading her text and accepting the descriptions of everyday Balkan reality. As an author, she positions herself at a distance from the "primitive, violent, and tribal" Balkans, and this is reflected in a kind of mock glossary at the end of the book. There, Ugrešić explicates "a few brief notes for those readers who still find the author's position unclear" (Ugresic 1998:269). Glossaries normally introduce new linguistic expressions or cultural practices; yet, in this mock version, Ugrešić lists concepts such as: homeland, identity, patriotism, nationalism, fascism, communism, national history, language, a nation's writer, a writer's nation, exile, witches. A denotative level of information is offered, providing new knowledge about the "culture". However, the mock glossary allows Ugrešić to clearly state her position as a writer who wants to belong to world literature – a concept Goethe envisaged as relying on universalistic human values. In embedding herself in the position of a writer who writes against Balkanness in order to represent that very flavour on the international market of *voices*, she rarely questions the naturalness of either "primitive" or "universal" values or the division between them⁵.

Commenting on the changes in teaching world literature at universities, Damrosch (2003b) argues that increased contextualisation, i.e. embedding the work of world literature in time and space, is a "healthy" way of giving readers information about new "cultures": translators had

⁵ When the whole body of Ugrešić's literary work is considered, in particular the collection of essays *Thank You for not Reading*, her authorial position reflects more aspects than the one presently discussed. She has often assumed an auto-ironic stance towards the concept of national literature as well as towards commodified "false" universalism of world literature. So although aware of the dominant narrative codes through which foreign literature is read in the West, writers representing small literatures have none or very limited influence over how their work will be appropriated by the metropolitan media and literary culture.

used to omit or smooth over such information to preserve the fluency and apparent purity of the text, though in reality “they had to distort the text in order to avoid disrupting a supposedly direct encounter of reader and work” (Damrosch 2003b:521). This argument is only partly true. Both examples from Ugrešić’s books indeed demonstrate more footnotes, explanations, annotations, references to quite obscure information even for a native speaker. Linguistically speaking, however, the introduction of such new information has not radically altered or challenged the dominant poetic and cultural code. The way a story is narrated remains essentially very accessible to the English-speaking reader. What *has* happened is that the narrative is now additionally peppered with information that, though foreign, is *desirably* foreign. A foreignness that becomes more prominent through added contextual information does not endanger domestic literary or socio-political practices and can easily be integrated and domesticated by consuming it as a ready-made product. Such contextual framing might, on one hand, inspire university departments to a more intense study of “different cultures”. However, a broader understanding of how such processes are appropriated in public discourse, such as international literary festivals, raises concerns about this newly-found enthusiasm. Clearly, many readers do read world literature out of genuine interest, but the majority are likely to be unaware of the culturally imperialist power struggles underpinning the project of world literature. Without such awareness, those readers will never know which other books and reading experiences have never made it into translation.

The anthropological exotic

The reading and marketing practices of world literature so far described is what the Serbian writer Igor Marojević calls small nations’ sociology. When Marojević talks about literary geopolitics, he exudes irony and disappointment. Having lived in Spain for five years, he had tasted the Western style of publishing, of having to be “a Balkan poster boy”. Tired of “writing for other people and always having to know what they want”, he returned to Belgrade. In 2007, he published a somewhat radical novel *Šnit*: a semi-historical account of life during the Croatian fascist state (NDH), set in Zemun, today part of Serbia. The theme itself proved additionally charged by having Hugo Boss as a supporting character. Boss is credited as a designer of the original SS uniform: a thoroughly researched but not widely known fact in the West. Based on my UK literary experience, I suggested Marojević’s novel to several publishers, expecting it to

stir considerable interest. I was wrong. Six publishers with whom I had worked very closely in the past ignored my suggestion. The one publisher who replied told me that "Igor's literary style was too experimental and disjointed". He also said that "though Hugo Boss was an excellent sensationalist element in the book, for it to work, the book would really have to be about him, not about Croats, Serbs, and Germans". In this publisher's view, the amount of ex-Yugoslav WW2 history an average reader would be assumed to know in order to appreciate the "Hugo Boss sensation" or the politically subversive power of the novel was "way too much to expect". And, as a postscript, there was the inevitable question: "has the writer had any problems with authorities – censorship, imprisonment, public defamation?" I said no, (un)fortunately not. "How about any problems with the Orthodox Church – that would be interesting?" I said no again. The publisher then apologetically told me he would not be able to take the book on, though he himself, "knowing the region a little, could really appreciate its potential".

Through the role of a literary agent, I learned once again what was expected from a national literature as an export product. Though he lived in Spain, Marojević was not prepared to change his writing in order to act as a cultural broker or the native informant of his "culture as a whole". Not writing exclusively for the world audience directed his poetic style, type of foreignness, and amount of local embeddedness. His novel provided "too much of the wrong type of ethnography": a narrative that was too foreign for an imagined reader who has never been there. His intention was not to interpret, translate, or represent his locality; rather, the locality was the background code shared among people of the same collectivity⁶.

Graham Huggan (2001) has defined such specific writing/reading contract as the anthropological exotic. He specifically explores the marketing and consumption of African literature on the Anglophone market: he argues that the African literature invokes the aura of incommensurably "foreign" cultures while at the same time appearing to provide to the uninitiated reader a transparent window onto a richly detailed and culturally specific "other" (Huggan 2001:37). Similarly, I ask to what extent writing and reading of ex-Yugoslav literatures deploy these anthropological metaphors. Some authors, for example, write about and through these

⁶ It should be taken into account that Ugrešić's and Marojević's work emerged from different socio-political and material conditions: the former reflects the war-stricken ex-Yugoslavia and the latter the Serbia struggling with economic transition and conflicting moral values. The two examples, however, have been chosen to highlight the responses they produce with the Western audiences. Rather than comparing the work of these two writers, our focus should be on how the process of exchange is either supported or suppressed between foreign literature and Anglophone readers.

metaphors (Ugrešić) while others (Marojević), consciously or otherwise, refuse to. What are the implications of such anthropological writings and readings? And are such practices the only way for world literature to exist in the age of globalisation?

Some scholars (Asad 1986; Gikandi 1987), while agreeing that reading foreign literature as anthropology might be a useful tool for students, indicate dangers of misunderstanding and misapplying anthropological models. Huggan further warns that inaccurate views of what anthropology is and does may reinforce the misconceived notion that a literary text can provide unmediated access to a foreign culture. The discourse of the anthropological exotic places the foreign author in the position of having to represent their "culture as a whole". Bhabha's otherwise-welcome project of deconstructing nationalism(s) within world literature should come with reservations: although migrant, exiled, or displaced writers have become the sovereigns of world literature, they are still burdened with the function of representing their "cultural difference". Rosemary Coombe has written that only foreign authors are expected to do so, and are often critiqued while representing their "localities". No-one asks white authors who gives them the authority to speak about artistic licence or universal values. She writes further: "Those who have intellect are entitled to speak on behalf of universal principles of reason, whereas those who have culture speak only on behalf of a cultural tradition that must be unified and homogeneous before we will accord it any respect" (Coombe 1998:243).

Additionally, within this narrative of Otherness, Hal Foster (1995) has challenged not only the artist's role as a "native informant" but also the assumption that alterity is the primary point of subversion of dominant culture, which would imply that Bhabha's "freak displacements" automatically have access to transformative political power. In Foster's view, these assumptions risk the artist as ethnographer becoming part of "ideological patronage" (ibid.:302-3) and enable a cultural politics of marginality. His review of site-specific art with ethnographic mapping of a local community – a practice easily compared to world literature – has revealed that values such as authenticity, singularity, and originality, long banished through the postmodernist critique of art, come back as properties of the site or community. In this way the artist/writer's practice "is read not only as authentically indigenous but as innovatively political" (ibid.:307).

What are the long-term consequences in the politics of representation of small nations and world regions? And what happens to literature itself? The anthropological exotic, as a set of writing and reading practices, serves to celebrate the notion of cultural difference, yet it simultaneous-

ly assimilates that very foreignness into familiar Western interpretative codes. For a small nation whose literature is virtually unknown, such a marketing strategy provides space and a specific market-value on the international literary market, but that value is derived from its status as an object of intellectual tourism. This should be less a debate about the level of anthropological understanding of a foreign "culture" in the context of world literature, and far more a question of the specific material conditions under which such understandings are constructed. What really needs to be considered is how and in whose interests knowledge about foreign cultures is produced, both in general and more specifically in the context of literary production.

Conclusion

Though the conception and practices of world literature have changed since the 19th century, it has remained related to ideas of nationhood. Today, as the coherence of nation is continually questioned, we see migrants, exiles, and "in-between" writers fitting the position of representing their "culture". Although nation and home have been reconceptualised, images of stable and permanent "culture" – something that can be understood and consumed – are still employed in everyday practices of literary representations.

My ethnography from the *World Voices* festival questioned the concepts of *world* and *voice* as appropriated in the context of literary production, discussed the imperialist logic of the project of world literature that still perceives the world in evolutionist terms, and concluded that world literature today consists of Anglophone literature and translated Third World fiction, specifically written to provide ethnographic information about a foreign "culture". It also proved that, whereas English-speaking writers were not burdened with the role of representing any particular "culture", writers from small nations were expected to act as ambassadors of their "culture as a whole". This set of practices, which I called the anthropological exotic, positioned the foreign writer as a cultural broker who offered plenty of contextual background – the right type of foreignness – fashioned so as not to disrupt the dominant narrative of literary and cultural representations. Reading world literature as ethnography may give space and visibility to previously-neglected literary traditions. However, it also contributes to the commodification of cultural difference and the continued cultural imperialism of the whole project. Ultimately, to understand the project of world literature one must consider the broader social and

historical conditions that produce such a politics of representation of cultural difference and their consequences on the lives and works of foreign writers.

Literatura / References

- Ahmad, Aijaz. 1987. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'". *Social Text*, 3–25.
- Ali, Tariq. 1993. "Literature and Market Realism". *New Left Review*, 140–140.
- Anderson, Benedict R. O'G. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Asad, Talal. 1986. "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology". U/In *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. J. Clifford i/and G. E. Marcus, ur/ed. Berkeley, London: University of California Press.
- Bakic-Hayden, Milica. 1995. "Nesting Orientalisms. The Case of Former Yugoslavia". *Slavic Review* 54/4:917–931.
- Bhabha, Homi K. 1992. "Postcolonial Criticism". U/In *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*. G. B. Gunn i/and S. J. Greenblatt, ur, eds. New York: Modern Language Association, 37–465.
- Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Coombe, Reginald J. 1998. *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation, and the Law*. Duke University Press.
- Damrosch, David. 2003a. "What Is World Literature?" *World Literature Today* 77/1:9–14.
- Damrosch, David. 2003b. "World Literature, National Contexts". *Modern Philology* 100/4:512–531.
- Devereux, George. 1978. *Ethnopschoanalysis. Psychoanalysis and Anthropology as Complementary Frames of Reference*. Berkeley, London: University of California Press.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. N.Y.: Columbia University Press.
- Feld, Steven. 1995. "From Schizophonia to Schismogenesis. The Discourses and Practices of World Music and World Beat". U/In *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. G. E. Marcus i/and F. R. Myers, ur/eds. Berkeley, London: University of California Press.
- Foster, Hal. 1995. "The Artist as Ethnographer?" U/In *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. G. E. Marcus i/and F. R. Myers, ur/eds. Berkeley, London: University of California Press.
- Gikandi, Simon. 1987. *Reading the African Novel*. London: Currey.
- Hann, Chris. 2003. "Creeds, Cultures And The 'Witchery Of Music'". *Journal of the Royal Anthropological Institute* 9/2:223–239.
- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1986. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15:65–88.
- Kermode, Frank. 1983. *The Classic. Literary Images of Permanence and Change*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.

- Lawall, Sarah. 1994. *Reading World Literature. Theory, History, Practice*. Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Lazarus, Neil. 2004. "Frederic Jameson on 'Third-World Literature'. A Qualified Defence". U/In *Fredric Jameson. A Critical Reader*. D. Kellner i/and S. Homer, ur/eds. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- McClintock, Amme. 1994. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge.
- McInturff, Kate. 2003. "The Uses and Abuses of World Literature". *The Journal of American Culture* 26/2:224–236.
- Miyoshi, Masao. 1991. *Off Center. Power and Culture Relations Between Japan and the United States*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Robbins, Bruce. 1992. "Comparative Cosmopolitanism". *Social Text*, 169–186.
- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism, 1981-1991*. London: Granta, Penguin.
- Ugresic, Dubravka. 1998. *The Culture of Lies. Antipolitical Essays*. London: Phoenix House.
- Ugresic, Dubravka. 2005. *Ministry of Pain*. London: Saqi Books.
- Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. New York: Routledge.