

„Postjugoslavenska književnost“ - konstrukcija polja

Postnikov, Boris

Doctoral thesis / Disertacija

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2024.7227>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:060479>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-20**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Boris Postnikov

**„POSTJUGOSLAVENSKA
KNJIŽEVNOST“ – KONSTRUKCIJA
POLJA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2024.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Boris Postnikov

**„POSTJUGOSLAVENSKA
KNJIŽEVNOST“ – KONSTRUKCIJA
POLJA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Dean Duda, red. prof.

Zagreb, 2024.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Boris Postnikov

'POST-YUGOSLAV LITERATURE' – THE CONSTRUCTION OF THE FIELD

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

dr. sc. Dean Duda

Zagreb, 2024.

ŽIVOTOPIS MENTORA

Dean Duda (Pula, 7. listopada 1963) je redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu studirao komparativnu književnost i filozofiju, gdje je 1992. magistrirao i 1997. doktorirao. Na Odsjeku za komparativnu književnost radi od 1990. Zanima se književnom teorijom, kulturalnim studijima, popularnom kulturom, kulturom putovanja, poviješću i teorijom pripovjednih žanrova. Autor je knjiga *Priča i putovanje: hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr* (MH, Zagreb 1998), *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi* (AGM, Zagreb 2002), *Hrvatski književni bajkomat* (Disput, Zagreb 2010) i *Kultura putovanja: uvod u književnu iterologiju* (Ljevak, Zagreb 2012) te niza znanstvenih, stručnih i kritičkih tekstova. Priredio je zbornike *Putopisi* (Riječ, Vinkovci 1999) i *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija* (Disput, Zagreb, 2006), a u suautorstvu *Mali leksikon hrvatske književnosti* (Naprijed, Zagreb 1998) i *Lektira na dlanu I-II*. (Sysprint, Zagreb 2001-2002).

„POSTJUGOSLAVENSKA KNJIŽEVNOST“ – KONSTRUKCIJA POLJA

Sažetak

Rad se bavi analitičkom konstrukcijom postjugoslavenskog književnog polja, shvaćajući ga kao strukturirani socioliterarni prostor koji nudi okvir za tumačenje književnosti eksjugoslavenskih i postjugoslavenskih autorica i autora izvan rakursa nacionalne književnosti kao dominantne književnopovijesne paradigme. Utoliko, oslanja se na rekonstrukciju različitih koncepcija zajedničke jugoslavenske književnosti u tzv. prvoj i tzv. drugoj Jugoslaviji, kao i na uvide dalekosežnog obrata od proučavanja nacionalne prema proučavanju svjetske književnosti na prijelomu 20. i 21. stoljeća. Metodološko utemeljenje pronalazi u sociologiji književnosti Pierrea Bourdieua, koju prethodno podvrgava kritičkoj analizi. Postjugoslavensko književno polje zatim koncipira s obzirom na njegove linije kontinuiteta i točke diskontinuiteta spram jugoslavenskog književnog polja, istražujući reartikulaciju autonomnog autorskog pozicioniranja povijesno omogućenog socijalističkom artikulacijom književnosti u uvjetima njezine kapitalističke reartikulacije. Slijedeći zamisao Svetozara Petrovića o kreativnoj i individualnoj izgradnji književnopovijesne vizije i kombinirajući je s burdjevovskim konceptom stanja polja kao osnovnog historiografsko-periodizacijskog mehanizma, predlaže dekadnu podjelu postjugoslavenske književnosti na razdoblja devedesetih godina dvadesetog stoljeća te nultih i desetih godina dvadeset i prvog stoljeća, obilježena vlastitim specifičnim logikama. Unutar tako razvijene matrice pristupa književnim tekstovima i socioliterarnim fenomenima razumijevajući ih mimo nacionalne optike, a unutar šireg društvenog konteksta.

Ključne riječi: postjugoslavenska književnost, povijest književnosti, sociologija književnosti, nacionalna književnost, svjetska književnost, književno polje, socijalizam, kapitalizam, nacionalizam, Jugoslavija

'POST-YUGOSLAV LITERATURE' – THE CONSTRUCTION OF THE FIELD

Summary

The aim of the dissertation is the analytical construction of the post-Yugoslav literary field, understood as a structured socioliterary space that provides a framework for interpreting the literature of ex-Yugoslav and post-Yugoslav authors beyond the scope of national literature as the dominant paradigm of the history of literature. In order to achieve this goal, we preliminarily reject the 'myth of complete rupture' (Lacko Vidulić), i.e. the myth of a break in the history of all (post-)Yugoslav national literatures that coincides with the dissolution of Yugoslavia in the early 1990s, and which different national narratives implicitly rely upon, aiming to retrospectively present local national literatures as victims of Yugoslav cultural policies. Following the concept of an international literary field (Casanova), instead of a chronological break we introduce a structural rupture that divides each individual national literary field in the ex-Yugoslav region in half, structuring them with regards to the antagonism between their constitutive national and international poles. Post-Yugoslav literary field then emerges as a zone of alliances between transnational, anational, and antinational agents, i.e., agents positioned closer to the international pole. Thus understood, the post-Yugoslav literary field is characterized by continuity, as well as discontinuity in relation to the Yugoslav literary field. Continuity is established in relation to the cosmopolitan line of Yugoslav literature, and if we want to emphasize it, we can follow Casanova's idea of the world literary republic and speak of the literary republic of Yugoslavia that exists even after the Yugoslav state disintegrated. On the other hand, if we want to emphasize discontinuity, we primarily consider the transition from a socialist to a capitalist mode of societal organization.

In order to ground our research project in previous studies, we reconstruct the somewhat overlooked line of various conceptions of a common Yugoslav literature. This line rests upon two short, but historically pivotal intervals (the period of the creation of the First Yugoslavia at the end of the second decade of the 20th century and the period of far-reaching conflicts inside the League of Communists of Yugoslavia in the 1960s) and four key figures (Pavle Popović and Antun Barac in the first period, and Svetozar Petrović and Sveta Lukić in the second). In this reconstruction, we follow

Casanova's thesis about the historical autonomization of national literatures, which we apply to the discipline of history of literature. It becomes apparent that Yugoslav literature gradually achieves autonomy through these conceptions. While in the first period it is predominantly tied to the (failed) project of building the Yugoslav nation, in the second period, with Lukić, it appears as a distinct socioliterary space positioned between national literatures and world literature, and with Petrović, as a socially overdetermined individual and creative vision of the history of common Yugoslav literature which coexists with national visions, but at the same time opposes them. The historiographic tradition that breaks with the concept(s) of Yugoslav literature and leads from Yugoslav literary comparativism in the 1980s to intercultural literary history as the main alternative to histories of ex-Yugoslav national literatures is discarded, as this line of research ultimately remains tied to the national framework. Instead, we adopt the controversial notion of post-Yugoslav literature, rejecting its main critiques (Milutinović, Brebanović) and aligning with the conceptualization of post-Yugoslav literature as a field (Bourdieu), proposed by Dean Duda. In the context of our work, its main advantage is that, considering the social context of literature, it allows for the rearticulation of former conceptions of Yugoslav literature in a new context. This primarily applies to the concepts of Lukić and Petrović, who in the 1960s moved beyond a national understanding of literature.

To apply the Bourdieuvian model to the study of post-Yugoslav literature, we preliminary subject it to a critical analysis, discussing its core concepts (field, capital, habitus) and lateral terminological framework (agents, *illusio*, different forms of capital, class, hysteresis), and rejecting standard critiques of alleged reductionism in Bourdieu's sociology of literature. Its theoretical reductionism, on the other hand, becomes apparent in the Bourdieu's understanding of economics, which he reduces to market relations. This leads us to a three-fold correction of the Bourdieuvian model: its analytical potentials come to the fore when applied to phenomena beyond strictly defined capitalist class relations, when it considers the economic specificities of the literary field expressed through the concept of 'the double life of writer' (Lahire), and when it reveals structural homologies between the literary text and the literary field as the primary zone of its social contextualization, rather than the entire social field. We

argue that this three-fold limitation makes it especially suitable for studying the post-Yugoslav (literary) condition.

Subsequently, we construct the post-Yugoslav literary field on five levels of analysis, as established by Bourdieu and his later interpreter Robert Speller. The first level encompasses the position of the literary field within a broader field of power, and here we identify points of discontinuity between the Yugoslav and post-Yugoslav contexts. The second level encompasses relationships within the literary field itself, revealing lines of continuity that connect the Yugoslav and post-Yugoslav socioliterary spaces. The third level involves the habitus of literary authors – drawing on Bourdieu's concept of hysteresis, here we analyze continuity-within-the-discontinuity of (post)Yugoslav literature. On the fourth level, formulated by Speller, we encounter literary text and develop an analysis of the specific genre system of post-Yugoslav literature. The fifth level, also coming from Speller, concerns the transnational extension of Bourdieu's model, which establishes relations of literary autonomy and heteronomy not based on an economic axis, but rather on the axis of the division between the national and international poles of the field. Here we complement Casanova's approach with the concepts of relative vertical differentiation (Buchholz) and strategic exoticization (Brouillette). This sets up an analytical perspective that allows us to read post-Yugoslav literature within its social context, in relation to its Yugoslav past and nationally coded contemporaneity, as well as in the global context towards which post-Yugoslav authors are predominantly oriented.

The methodology of our approach is then tested through the historical reconstruction of the development of post-Yugoslav literature, spanning from the collapse of the common Yugoslav literary field in the late 1980s up to now. We adopt Bourdieuvian concept of the state of the field as the fundamental mechanism of periodization, and distinguish three successive states of the post-Yugoslav literary field that essentially coincide with the decades of the 1990s, 2000s, and 2010s. We find the initial point of the construction of a common field in the initiative to establish the Yugoslav anti-nationalistic Independent Writers group just prior to the state's dissolution. In the 1990s, we identify the first state of field construction through individual initiatives and contacts devoided of a solid infrastructural support. Among the numerous examples, we pay particular attention to the media backlash against six

female writers dubbed the 'witches from Rio,' as well as the Nenad Veličković's novel *Konačari* (1997), short story collection *Sarajevski Marlboro* (1994) by Miljenko Jergović and David Albahari's novel *Gec i Majer* (1998). The aughts are characterized by the logic of constructing a field's infrastructure that doesn't rely on the institutions and funding of the newly emerged post-Yugoslav states, which makes it precarious and evidently exposed to the capitalist rearticulation of the literary field relations. In the aughts, special attention is devoted to the founding of Group 99, the essay collection *Zabranjeno čitanje* (2001) by Dubravka Ugrešić, and the novel *Komo* (2006) by Srđan Valjarević. The third state of the post-Yugoslav literary field, finally, is characterized by its discursive integration through essayistic and theoretical recognition of the common post-Yugoslav literary space. In the 2010s, we pay special attention to the interpretation of the paradigmatic essay collection *Balkansko brvno* (2014) by Aleš Debeljak, and the analysis of the authorial trajectories of Rumena Bužarovska and Lana Bastašić, two out of six co-authors of the prominently post-Yugoslav diary collection *Dnevnik 2020*. (2021) In the conclusion of the dissertation, results of the conducted research are summarized.

Keywords: post-Yugoslav literature, history of literature, sociology of literature, world literature, national literature, literary field, socialism, capitalism, nationalism, Yugoslavia

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
1.1. „Mit o posvemašnjem rezu“.....	3
1.2. Izvan nacionalne optike.....	6
1.3. Denacionalizacija proučavanja književnosti.....	10
1.4. Književna republika Jugoslavija i postjugoslavensko književno polje.....	14
1.5. Metodologija: povratak Jugoslavije.....	15
2. OD JUGOSLAVENSKE DO POSTJUGOSLAVENSKE KNJIŽEVNOSTI.....	18
2.1. Pavle Popović: jugoslavenska književnost kao cjelina.....	18
2.2. Antun Barac: kritika nacionalnog izolacionizma.....	23
2.3. Svetozar Petrović: izgradnja književnopovijesne vizije.....	27
2.4. Sveta Lukić: književni život Jugoslavije.....	38
2.5. Od jugoslavenske komparatistike do interkulturalne povijesti književnosti.....	43
2.6. Kontroverza postjugoslavenske književnosti.....	55
3. S BOURDIEUOM PROTIV BOURDIEUA.....	68
3.1. Polje, kapital, habitus.....	68
3.2. „Paradoksalna ekonomija“ i simbolička dominacija.....	77
3.3. Transnacionalna ekstenzija burdjeovskog modela.....	80
3.4. S onu stranu „unutarnjeg“ i „vanjskog“ pristupa: prostor djelâ i prostor mogućnosti.....	82
3.5. Kritike Bourdieuovog „redukcionizma“.....	85
3.6. Bourdieuova redukcija ekonomije.....	89
3.7. Trostruko sužavanje burdjeovskog modela.....	98
3.8. S Bourdieuom ka Bourdieuu.....	102
4. KONSTRUKCIJA POSTJUGOSLAVENSKOG KNJIŽEVNOG POLJA.....	106
4.1. Pet razina analize.....	106
4.2. Polje moći: točke diskontinuiteta.....	107
4.3. Književno polje: linije kontinuiteta.....	112
4.4. Histereza: geneza.....	123

4.5. Prostor djelâ: žanrovska analiza.....	126
4.6. Transnacionalna ekstenzija: vertikalna diferencijacija i strateška egzotizacija.....	142
5. TRI STANJA POSTJUGOSLAVENSKOG KNJIŽEVNOG POLJA.....	154
5.1. Dekadna podjela.....	154
5.2. Uvod u devedesete: Nezavisni pisci.....	158
5.2.1. Glavni grad: Sarajevo.....	163
5.2.2. „Konačari“ Nenada Veličkovića: pisanje o pisanju u ratu.....	178
5.2.3. „Sarajevski Marlboro“: dvostruki život Miljenka Jergovića.....	184
5.2.4. „Gec i Majer“ Davida Albaharija: pisanje o drugom ratu.....	194
5.3. Uvod u nulte: Grupa 99.....	203
5.3.1. Glavni grad: Zagreb.....	209
5.3.2. Paradigmatska polemika: FAK.....	216
5.3.3. Komercijalizacija u tekstu.....	224
5.3.4. „Zabranjeno čitanje“ Dubravke Ugrešić: vještica na tržištu.....	228
5.3.5. „Komo“ Srđana Valjarevića: kontradikcije štiftungsliterature.....	237
5.4. Uvod u desete: balkanski P.E.N. i autorefleksija polja.....	250
5.4.1. Glavni grad: Beograd.....	254
5.4.2. Polemika oko NIN-ove nagrade.....	260
5.4.3. Jugoslavija u tekstu.....	264
5.4.4. „Balkansko brvno“ Aleša Debeljaka: rekapitulacija postjugoslavenske književnosti.....	269
5.4.5. „Dnevnik 2020“: Lana Bastašić i Rumena Bužarovska, dvije autorske putanje.....	276
6. ZAKLJUČAK.....	290
7. LITERATURA.....	293
7.1. Izvori.....	310
7.2. Novine.....	319
7.3. Mrežne stranice.....	320
7.4. Filmografija.....	323

1. UVOD

Kako god bio ispričovijedan i objašnjen, raspad Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije početkom devedesetih godina 20. stoljeća neodvojiv je od uspona nacionalnih narativa. Jedan od aspekata tog uspona proliferacija je nacionalno uokvireni povijesti književnosti, antologija, pregleda i studija, a većina njih u kolapsu zajedničke države prepoznaje ključni trenutak političke emancipacije vlastite nacije. U uvodnom tekstu trećeg toma „Slovenske književnosti“ pod naslovom „Vrijeme i kontekst“ Franc Zadavec tako proglašuje slovenske neovisnosti 1991. godine shvaća kao svrhu i cilj višestoljetnog procesa:

Čežnja koja je tinjala još od srednjovjekovne karantanske države postala je stvarnost, mit o kralju Matjažu Spasitelju pokrenuo je djelovanje cjelokupnog slovenskog naroda, ideal se ostvario u nacionalnoj državnoj praksi. (2001: 17)

Politička emancipacija nacije podrazumijeva pritom i emancipaciju nacionalne književnosti pa je za Katicu Čulavkovu makedonska „(o)slobodena poezija (...) na kraju XX. stoljeća korespondirala s oslobođenim narodom, oslobođenim jezikom i oslobođenim umom“. (2003: 43) Ako je slom Jugoslavije, kao što vidimo, donio oslobađanje, onda mu je moralo prethoditi razdoblje suspenzije i represije nacionalne kulture. I doista, opisujući kontinuitet srpske književnosti od Srednjeg vijeka do danas, Jovan Deretić primjećuje:

Paradoksalno je da su dezintegracione tendencije došle do izraza tek onda kada su se delovi srpskog naroda ujedinili i ušli zajedno sa susednim srodnim narodima u višenacionalnu državu, Jugoslaviju. (2004: 7)

Prema Deretiću, uzrok dezintegracijskih tendencija srpske književnosti nije bio imanentan njoj samoj: „One su bile više izraz vanknjiževnih, pre svega, političkih prilika i nastojanja nego književnih, što je naročito došlo do izraza za vreme Druge Jugoslavije.“ (*ibid.*) Još zaoštrenije, Dubravko Jelčić u „Povijesti hrvatske književnosti“ smatra da, govorimo li o Hrvatskoj u vrijeme Jugoslavije, onda govorimo o „najneslobodnijoj od svih neslobodnih i najpotlačenijoj od svih potlačenih jugoslavenskih republika“ (2004: 530), dok Slobodan Prosperov Novak u svojoj „Povijesti hrvatske književnosti“ konstatira kako je Hrvatskoj

komunizam poput luđačke košulje navučen već u proljeće 1945. Jedno zlo tek što je bilo zaustavljeno, a novo koje se pojavilo nije bilo ni provizorno pa ni uvozno. Trajalo je više od četiri desetljeća pa je u hrvatskoj književnosti već zbog tog dugoga trajanja ostavilo znatnih tragova (...). (2004a: 52)

Nešto veće koncesije jugoslavenskom periodu daju noviji radovi o bošnjačkoj književnosti, što je razumljivo s obzirom na to da je sama bošnjačka književnost disciplinarno konstituirana sedamdesetih godina 20. stoljeća upravo u Jugoslaviji, usporedno s prepoznavanjem i priznanjem muslimanske nacije. (usp. Kodrić 2018: 183-343) Proučavanje povijesti nacionalne književnosti, međutim, ostalo je i nakon toga otežano, naglasit će Enes Duraković koji 1990, uoči raspada zajedničke države, zdvaja nad

poraznom činjenicom da su Bošnjaci jedini jugoslavenski narod koji poslije Drugog svjetskog rata nije imao ni jednu jedinu nacionalnu instituciju koja bi vodila brigu o sistematskom izučavanju, prezentaciji i zaštiti vlastitog kulturnog naslijeđa i bogatstva. (2003: 31-32)

Jugoslavenski Ustav iz 1974, kojim je priznata muslimanska nacija, proglašenjem potpune kulturne autonomije unaprijedio je i status albanske književnosti s Kosova, ali, podsjeća Robert Elsie, „nakon pobune 1981. godine albanski pisci i intelektualci bili su u Jugoslaviji izloženi prijetnjama, ponižavani, fizički ugrožavani i zatvarani, nakon suđenja ili bez njih, gotovo na sistemskoj osnovi.“ (1996: 27) Ovu kaleidoskopsku vizuru jugoslavenskog političkog i književnog razdoblja sagledanog iz perspektive različitih (post)jugoslavenskih nacija možemo zaokružiti uvodnim tekstom prvog broja prvog stručnog montenegrističkog časopisa „Lingua Montenegrina“ u kojem Žarko Đurović zaključuje da je „(j)edino Crna Gora nespremna dočekala kraj SFRJ, zapostavila svoje nacionalne i državne interese zarad jugoslovenstva koje se u cjelini transformisalo u veljesrpsvo“. (2008: 6)

Niti su navedeni stavovi, izabrani iz nepregledne produkcije nacionalno kodiranih književnopovijesnih radova, formulirani s usporedivih ideoloških i metodoloških pozicija, niti je putanje pojedinih nacionalnih književnosti, ma kako opisanih, moguće poistovjetiti. Njihove međusobne razlike, međutim, podcrtavaju temeljnu sličnost. Riječ je zapravo o strukturnoj homologiji: kao što u tekstu „Ponovno promišljanje nacionalnog modela“ podsjeća Linda Hutcheon, sama disciplina književne historiografije od svojih je početaka u 19. stoljeću bila vezana uz stvaranje modernih nacija i utoliko je svojim magistralnim tokom nastavila reproducirati pripovijest o njihovoj identitetskoj singularnosti, uspostavljajući teleologiju književnog razvoja čija se svrha sastoji u kulturnoj legitimaciji nacije dok joj politički ulog prikrivaju proklamirani obrazovni ideali. (2002) U postjugoslavenskim izvedbama, povijest književnosti legitimira tako politički izvorenu emancipaciju pojedinih nacija – ili barem ono što se s aktualnih pozicija moći shvaća kao emancipacija – prikazujući retrospektivno nacionalnu književnost kao žrtvu

„izvanjskih“ političkih faktora: pod pretpostavkom njegove ugroženosti, identitet nacionalne književnosti postaje onda istodobno opravdanjem i jednim od ciljeva političke borbe za ostvarenje nacionalnog projekta. Konfiguracija sukoba podrazumijeva pritom partikularizam različitih optika, koje sebi ne mogu dozvoliti refleksiju preostalih nacionalnih pozicija pošto se točka refleksije nužno nalazi izvan polja antagonizama i zahtijeva napuštanje borbe, pa pripovijest o razvoju nacionalne književnosti, utoliko što je artikulirana unutar ostvarenja šireg nacionalnog projekta, ostaje zarobljena perspektivom vlastite ekskluzivnosti. Upravo stoga pojedine književnosti sebe najčešće ne vide kao samo *jednu* od žrtava jugoslavenskog razdoblja, nego kao *jedinu* ili, barem, *najveću* žrtvu: unutar postjugoslavenskog okvira, borbe za emancipaciju pretvaraju se u natjecanje za status jedinstvene žrtve među nacionalnim književnostima, strukturno slijepima spram činjenice da ih kolektivna težnja prema autoviktimizacijskom ekskluzivitetu naposljetku međusobno izjednačava.

1.1. „Mit o posvemašnjem rezu“

Pretpostavka ovih žrtvoslovnih konstrukcija sastoji se u onome što Svjetlan Lacko Vidulić naziva „mitom o posvemašnjem rezu“: umećući ključnu cezuru u početak devedesetih godina 20. stoljeća kako bi označili trenutak vlastitog trijumfa, suvremeni će narativi zamagliti linije kontinuiteta koje u kulturi i književnosti premošćuju politički slom nekada zajedničke države. (2017) Tek mimo tih narativa moguće je zato vidjeti kako su, s jedne strane, centrifugalne kulturne tendencije koje vode prema raspadu Jugoslavije pokrenute znatno prije samog raspada, dok su, s druge strane, centripetalne kulturne tendencije raspad preživjele, opstajući unutar polja koje se kasnije obično eufemistički naziva „zajedničkim kulturnim prostorom“, „regijom“ i slično.¹ Ili, kako to Lacko Vidulić sažeto formulira u svojoj središnjoj tezi, jugoslavensko „književno polje *nije* odumrlo 1991. Jerbo je odumiranje započelo mnogo ranije, a dovršeno nije nikada“. (*ibid*: 28) Nasuprot nacionalnim historiografijama i njihovoj mitologiji sveobuhvatnog reza, na usporedne dezintegracijske i integracijske procese zajedničkog književnog prostora koji traju desetljećima uoči i nakon samog političkog raspada Jugoslavije možemo ukazati nizom primjera. Prvi, centrifugalni, „pronacionalni“ aspekt jugoslavenske kulturne politike – prvenstveno u razdoblju eminentno multikulturalne druge Jugoslavije – u dijakronijskoj se rekonstrukciji razotkriva, primjerice,

¹ Zvonko Kovač tako s razlogom govori o namjeri „brojnih kritičara, pa i ozbiljnih povjesničara književnosti, da sintagmom 'u regiji' pokriju one pomalo zabranjene pojmove, kao što su Jugoslavija, ex-jugoslavenski prostor, serbokroatistika, jugoslavistika, Balkan, postjugoslavenska književnost, pa čak i južna slavistika i slavistika, srednja i jugoistočna Europa i sl.“ (2016: 41)

kroz sukcesiju disciplinarne proizvodnje književnosti manjih nacija, od konstituiranja makedonske književnosti i kodifikacije makedonskog jezika 1945, preko uspostave bošnjačke književnosti sedamdesetih pa do utemeljenja montenegrizike krajem osamdesetih, prikazujući tako, u inverziji kasnijih narativa, jugoslavensko razdoblje kao vrijeme *ekspanzije*, a ne suspenzije nacionalnih pristupa književnosti, što potvrđuje i tadašnje kontinuirano izučavanje već etabliranih povijesti hrvatske, slovenske i srpske književnosti. Razotkriva se i kroz republički notorno decentriran rad: ilustrativno svjedočanstvo donose tekstovi izlaganja i transkripti rasprava sa simpozija Saveza slavističkih društava Jugoslavije, održanog u prosincu 1964. godine na sarajevskom Filozofskom fakultetu, u kojima se frekventno variraju motivi izostanka materijalnih i infrastrukturnih uvjeta za zajednička istraživanja, naglašava potreba institucionalizacije međurepubličke suradnje stručnjakinja i stručnjaka, zdvaja nad time što još uvijek nije napisana sustavna povijest zajedničke književnosti (ili zajedničkih književnosti) i pledira za kolektivni angažman na takvoj publikaciji.² Razotkriva se, dalje, i u tome što priželjkivana zajednička povijest književnosti naposljetku ipak nije bila napisana: posljednji pokušaj, planiran kao završni, osmi tom „Povijesti svjetske književnosti“ u izdanju zagrebačkih nakladničkih kuća Liber i Mladost, propao je još sedamdesetih godina. (usp. Milutinović 2013: 78) Napokon, i sama dilema oko toga treba li govoriti o jedinstvenoj *jugoslavenskoj književnosti* ili o različitim *jugoslavenskim književnostima*, oko koje se na sarajevskom skupu i mimo njega šezdesetih vodila velika polemika, razriješena je naknadno u korist pluralne koncepcije. Kada osamdesetih godina, nakon duge pauze, Filozofski fakultet u Zagrebu bude organizirao seriju novih simpozija jugoslavenskih slavista, uokvirir će je projektom zasnivanja komparativnog proučavanja jugoslavenskih književnosti, a u uvodnom će govoru Franjo Grčević nedvosmisleno istaći *credo* okupljanja:

² Materijali sa sarajevskog skupa objavljeni su 3. broju banjalučkog časopisa za književnost i kulturu „Putevi“ 1965. godine. Već u uvodnom izlaganju Salko Nazečić govori o pokidanim unutarjugoslavenskim vezama: „U nas se često govori o međurepubličkoj, pa čak i međuopštinskoj saradnji, - kad se, na primjer, priredi zajedničko književno veče ili neka druga manifestacija - kao o događaju koji maltene izgleda kao internacionalni međudržavni aranžman. Mislim da me niko neće krivo shvatiti, jer ovdje nema ni pomisli na neki unitarizam i centralizam, od kojih s pravom svi strepimo. Mene navodi da ovo kažem činjenica da su, na primjer, kontakti među našim fakultetima veoma slabi, čak i ondje gdje bi bili veoma korisni. Ja zato i pitam da li mi možemo prevazići taj strah da će naša samosvjesnost biti dovedena u pitanje ili makar i najmanje okrnjena, ako zajednički priđemo rješavanju pitanja bez obzira 'čija' su to pitanja.“ (1965: 210) U diskusijama koje su pratile izlaganja Marja Boršnik ukazuje na izostanak minimalnih finansijskih i materijalnih uvjeta za međurepubličku suradnju stručnjakinja i stručnjaka, zaključujući: „No, da se organizuje zajednički rad u zajedničkim institucijama, to je prvo (...)“ (Begić *et al.* 1965a: 248) Marin Franičević na tom tragu predlaže „osnivanje udruženja, ja bih ga nazvao za proučavanje jugoslavenskih književnosti.“ (Begić *et al.* 1965b: 343) O potrebi pisanja zajedničke povijesti književnosti govore, redom, Milan Đurčinov (Begić *et al.* 1965a: 262-265), Miroslav Pantić (Begić *et al.* 1965b: 355-356), Salko Nazečić (*ibid.* 359-360) U završnoj intervenciji, Vice Zaninović iznosi prijedlog da organizatori skupa razmotre mogućnost osnivanja zajedničkog društva sa sjedištem u Sarajevu koje bi na sebe preuzelo zadatak koordinacije buduće suradnje jugoslavenskih istraživača domaće književnosti; taj je prijedlog jednoglasno usvojen i time je skup zaključen. (*ibid.*: 361) Od inicijative, međutim, kasnije nije bilo ništa.

Preuzimanjem komparatističkog koncepta kao modela istraživanja jugoslavenskih književnosti odlučno se prihvaća na neograničeno vrijeme nacionalni karakter jugoslavenskih književnosti i odlučno se otklanja na neograničeno vrijeme mogućnost stvaranja jedinstvene jugoslavenske književnosti kao izraza *neke više, ili nove nacionalne cjeline*.³ (1983: 7)

Ovakav komparatistički koncept istraživanja jugoslavenskih književnosti, u ime kojeg je na neograničeno vrijeme odbačeno stvaranje jedinstvene književnosti, sam se doduše vrlo brzo pokazao vremenski ograničenim: samo osam godina nakon Grčevićevog govora više nije bilo jugoslavenskog okvira unutar kojeg bi se komparatistička istraživanja provodila. Svejedno, može ga se uzeti kao točku neopozive potvrde već obavljenog raskida s koncepcijama zajedničke jugoslavenske književnosti, koje su se u razdoblju Jugoslavije ionako pojavljivale incidentalno, ostavši vezane uz nekolicinu imena i kratke intervale dva povijesno prijelomna razdoblja. Krajem drugog i početkom trećeg desetljeća dvadesetog stoljeća, tako, prateći stvaranje prve Jugoslavije, jugoslavenska je književnost u radovima Pavla Popovića i Antuna Barca doista bila zamišljena kao, Grčevićim riječima, „izraz nove nacionalne cjeline“, ali je ta zamisao ubrzo napuštena, skupa s napuštanjem projekta izgradnje zajedničke jugoslavenske nacije iz tzv. plemena Srba, Hrvata i Slovenaca. Sredinom šezdesetih, u doba sarajevskog skupa, ali i presudnog unutarpartijskog sukoba između centralističke frakcije predvođene Aleksandrom Rankovićem i „pronacionalne“ socijalističke frakcije predvođene Edvardom Kardeljem, artikulirana je primarno u tekstovima Svetozara Petrovića i Svete Lukića, sada ne kao izraz jedinstvene jugo-nacionalne, nego određene „više cjeline“ raznih jugoslavenskih nacija: opet je, međutim, brzo zapostavljena, što se podudaralo s pobjedom Kardeljeve struje i novom partijskom linijom slabljenja savezne države difuzijom političke, ekonomske i kulturne moći kroz republičke i druge niže razine. U registar „književnih žrtava“ jugoslavenskog razdoblja i tadašnje politike, koji vode postjugoslavenske nacionalne historiografije, tako bi se zapravo prije svih mogla upisati sama jugoslavenska književnost. Njen viktimizacijski ekskluzivitet sastoji se, međutim, u tome što danas ne postoji teleološki narativ u koji bi se takva žrtva uklopila.

³ Ilustrativno je i da Grčevićevo izlaganje mjestimično djeluje kao eho lamentacija iz šezdesetih, primjerice onda kada naglašava kako su „posljednjih 10-15 godina osobne veze među jugoslavenskim filološkim stručnjacima znatno oslabile, a rad na zajedničkim jugoslavenskim znanstvenim projektima gotovo se potpuno ugasio“. (*ibid.*) Izostanak komunikacije među republički i nacionalno razdvojenim istraživačima pokazuje se tako kao pravilo, a pokušaji da se sustavna komunikacija uspostavi kao iznimke koje se iznova susreću s istim problemima.

1.2. Izvan nacionalne optike

Toliko o centrifugalnim tendencijama kojima su nacionalne književne paradigme uspostavljene nauštrb one zajedničke, jugoslavenske, znatno prije zamišljenog „posvemašnjeg reza“ i samog raspada Jugoslavije. S druge strane, ondašnje odustajanje od konceptualizacije zajedničke književnosti ili barem razrađenijih opisa zajedničkog polja onemogućuje da se danas jasnije vide suprotne, centripetalne tendencije koje su se u Jugoslaviji ipak nastavile razvijati paralelno s onim nacionalnim. Kao što Lacko Vidulić rezimira: „Sva je zgoda da ni znanost o književnosti, kao ni leksikografija prije 1990., nisu ostavile sustavnijih uvida u funkcioniranje jugoslavenskog književnog pogona.“ (2017: 38) Linije kontinuiteta koje spajaju jugoslavensko i postjugoslavensko razdoblje ostaju utoliko zamagljene pa onda i sam status zajedničkog postjugoslavenskog književnog prostora dolazi u pitanje. Dominantne nacionalne historiografije, dakako, nedvosmisleno poriču njegovo postojanje. Osporavaju ga međutim i autori načelno skloniji istraživanju ovdašnjih književnih veza. Zoran Milutinović tako će nizom primjera potvrditi da je doista postojala zajednička jugoslavenska kultura i da je donosila brojne koristi svim svojim sudionicima, ali i zaključiti da je ona nestala s raspadom države, ostavljajući izolirane nacionalne kulture na gubitku. (2013) Tihomir Brajović potvrđuje da je vrijeme nakon raspada Jugoslavije „takoreći bez izuzetka obeleženo (...) deziluzionizmom udaljavanja i/ili razdvajanja.“ (2012: 63) S druge strane, brojne autorice i autori naglašavaju aspekte opstanka zajedničkog kulturnog i književnog prostora koji će nadživjeti političku disoluciju, nudeći različite skice za njegovu konceptualizaciju. (Wachtel 2006a; Rakočević 2011; Crnković 2012; Djokić 2013; Todorova 2013; Kosmos 2015; Vervaet 2016, 2019; Duda 2017; Lukić 2017; Matijević 2020; Mijatović 2020) Ovim sporom otvorena je i temeljna dilema našeg rada: je li moguće produktivno zamisliti jedinstven književni prostor na području nekadašnje Jugoslavije nakon što se jugoslavenska država raspala i, ukoliko jeste, kakvim ga književno-historiografskim modelima vrijedi opisati i artikulirati?

Ono što se pritom čini neupitno jest da nacionalno razdijeljenim postjugoslavenskim prostorom cirkuliraju književni autori, tekstovi i opusi s čijom klasifikacijom nacionalne historiografije književnosti imaju ozbiljnih problema, i to iz razloga primarno vezanih uz specifično postjugoslavensko stanje. Egzilantice poput Dubravke Ugrešić ili Slavenke Drakulić i apatridi poput Bore Ćosića, spisateljice i pisci koji se, poput Daše Drndić ili Bojana Krivokapića, otvoreno suprotstavljaju nacionalnom komadanju zajedničkog jezika i pisci koji,

poput Aleksandra Hemona ili Saše Stanišića, pišu na stranim jezicima,⁴ autorice poput Rumene Bužarovske ili Lane Bastašić koje su afirmaciju primarno izgradile unutar regionalnog konteksta i autori poput Vladimira Arsenijevića ili Marka Pogačara koji izravno deklariraju vlastitu (post)jugoslavensku pripadnost,⁵ proglašeni i samoproglašeni „otpadnici“⁶,

⁴ Raspravu oko toga govori li se na području četiri postjugoslavenske države – Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske i Srbije – jednim ili četiri različita jezika u kontekstu ovog istraživanja istodobno je nemoguće zaobići kao što ju je nemoguće prikazati u njoj kompleksnosti. (usp. Kordić 2018a: 69-168., Kapović 2011: 127-156) Čini se da teza o zajedničkoj postjugoslavenskoj književnosti, koju ćemo ovdje zastupati, podrazumijeva optiranje za zajednički jezik, iako to ne mora biti slučaj: postjugoslavenski književni prostor, kao što se već može naslutiti, vidimo kao višejezičan, pa je utoliko načelno irelevantno hoćemo li makedonskom, slovenskom i drugim jezicima pribrojiti još jedan ili četiri različita. Razlog zbog kojeg se odlučujemo za opciju zajedničkog jezika prvenstveno se tiče homologije anacionalnih i antinacionalističkih pozicija u književnom i lingvističkom polju: kao što ćemo naknadno detaljnije pokazati kroz teoriju tzv. ekonomije jezičnih razmjena Pierrea Bourdieua, na čiji ćemo se rad uvelike metodološki osloniti, pretpostavljeni „neutralno“ znanstveni odgovor na našu dilemu, kako god bio formuliran, ionako logikom diskurzivne pacifikacije društvenih antagonizama prikriva svoju političku dimenziju. Optiranje za zajednički jezik vodi nas međutim prema problemu njegovog imenovanja. Tu se u osnovi nude tri mogućnosti: nazvati zajednički jezik srpskohrvatskim (ili hrvatskosrpskim, srpsko-hrvatskim, hrvatsko-srpskim, srpskim ili hrvatskim, hrvatskim ili srpskim), nazvati ga skraćenicom BHSC (bosansko/hrvatsko/srpsko/crnogorski) ili ga pak nazvati štokavskim. Snježana Kordić, zastupajući tezu o zajedničkom policentričnom jeziku, odlučuje se za „srpskohrvatski“ pozivajući se na znanstveni karakter tog naziva, tradiciju korištenja u lingvistici koja seže u 19. stoljeće i činjenicu da je dominantno u upotrebi među stranim lingvistima, dok „standardni novoštokavski“ odbacuje zbog toga što nije jasan strancima, a „BHSC“ zbog nepraktičnosti i izlišnosti istodobnog korištenja četiri sinonimne oznake. (usp. 2018a: 127-135) Mate Kapović, s druge strane, „srpskohrvatski“ odbacuje zbog implicirane dominacije nad jezicima koje sami narodi koji njima govore danas zovu „bosanskim“ i „crnogorskim“ te bira „potpuno etnički neutralno ime – štokavski“ (2011: 147), zanemarujući kritiku zbog njegove neprozirnosti strancima kao znanstveno irelevantnu, pri čemu samom pitanju izbora između jednog i više jezika, kao i njegovih/njihovih naziva, oduzima na važnosti. (usp. *ibid.*: 156) Iz metodološke perspektive ovog rada, svaka od tri opcije ima prednosti i nedostatke. Prednost „srpskohrvatskog“ u tome je što implicitno priziva povijest Jugoslavije u kojoj je – korišten u različitim varijacijama naziva – bio u upotrebi od 1950-ih, a nedostatak mu je negiranje bosanskog i crnogorskog na koje Kapović ukazuje; prednost naziva „BHSC“ u tome je što na izvjestan način također priziva jugoslavensku povijest, s obzirom na to da imenovanjem dva „nova“ jezika do krajnosti izvodi disciplinarnu konstituciju bosnistike i montenegrstike započetu upravo u Jugoslaviji, a usto signalizira i specifično postjugoslavensko stanje, dok mu je nedostatak oslanjanje na nacionalnu identitetsku politiku; prednost štokavskog je u ne-etničkom određenju koje je naglasio Kapović, a nedostatak u implicitnom „brisanju“, odnosno zaobilazanju specifično jugoslavenske tradicije nazivanja zajedničkog jezika. S obzirom na anacionalnu i antinacionalističku pozicioniranost koja je, kao što ćemo vidjeti, ključna za aktere postjugoslavenskog književnog polja, kao i na to da je njihov odnos prema jugoslavenskoj povijesti daleko od jednoznačnog, ne-etnička dimenzija štokavskog glavni je razlog zbog kojeg bismo se – isključivo u metodološkoj perspektivi ovog rada – odlučili na njega. Značajnija od konačnog odgovora ovdje nam je međutim činjenica neriješenog spora, simptomatična kako za jugoslavensku prošlost (u kojoj, kao što smo vidjeli, također nije bilo jedinstvenog naziva zajedničkog jezika jer je svaka od varijacija srpskohrvatskog, hrvatskosrpskog itd. nosila određene društveno-političke konotacije), tako i za postjugoslavenski prezent: naposljetku, ni utjecajna „Deklaracija o zajedničkom jeziku“ iz 2017. godine, kao dokument oko kojeg su se okupili brojni akteri postjugoslavenskog književnog polja, nije razriješila problem imenovanja jezika, nego je eksplicitno ostavila „mogućnost svakom korisniku da ga imenuje kako želi“. (*Deklaracija o zajedničkom jeziku* 2017) Želeći naglasiti upravo simptomatičnu nerazriješenu spora kao i pomanjkanje institucionalnih mehanizama „propisivanja“ imenovanja karakteristično za prekaru postjugoslavensku književnu polje, ovdje ćemo zato koristiti kontekstualno razumljiv naziv „zajednički jezik“, odnosno, onda kada ga budemo stavljali u odnos s drugim jezicima koji cirkuliraju unutar postjugoslavenskog prostora, govorit ćemo o „dominantnom jeziku“.

⁵ Arsenijević je pritom nedvosmislen: „Samoga sebe smatram jedino i isključivo postjugoslavenskim piscem.“ (prema: Konjikušić 2016) Pogačar elaborira opširnije: „Pluralizam i poliperspektivnost jugoslavenskog kulturnog polja predstavljaju, dakle, moj primarni referencijalni fon. Kao kulturni konzument i dalje aktivno pratim njegove metamorfoze i emanacije, a kao kulturni proizvođač u njemu pronalazim primarnog adresata. Moje knjige objavljuju se, prevode ili distribuiraju na čitavom postjugoslavenskom prostoru, aktivno sudjelujem u njegovom 'književnom životu', primarni implicitni čitatelj mojih knjiga postjugoslavenski je čitatelj. Gradilišta

akteri subverzija nacionalnog kulturnog pogona: postjugoslavenske nacionalne historiografije neprestano se susreću sa suvremenim tekstovima i autorima koji po različitim kriterijima izmiču nacionalnom književnom okviru ili mu izravno oponiraju. Pokušavajući razriješiti paradoksalni zadatak interpretacije transnacionalnih, anacionalnih i antinacionalnih književnih imena i fenomena u nacionalnom ključu, ovdašnje historiografije najčešće pritom posežu za formulom dvostrukih ili višestrukih pripadnosti, dopuštajući da pojedini autori mogu paralelno participirati u više nacionalnih književnosti. Inflacija etno-nacionalnih atributa koju time stvaraju povratno, međutim, ukazuje na eksplanatorne limite samog nacionalnog okvira: činjenica da neki pisci i opusi uz sebe nužno vezuju više od jednog nacionalno-književnog epiteta simptom je inherentnih ograničenja matrice nacionalne historiografije.⁷

Do kakvih nevolja može dovesti klasifikacijski identitetski promiskuitet podređen nacionalnom imperativu demonstrira pokušaj Jovana Deretića da, inzistirajući na višestrukim pripadnostima, srpsku književnost kontradiktorno odredi kao „književnost naglašenog unutrašnjeg identiteta, ali nejasnih granica“ (1996: 265), pri čemu razumijevanju koncepta unutarnjeg identiteta koji istodobno nije moguće razgraničiti od onoga što mu kao izvanjsko ne pripada nimalo ne pomaže cirkularna definicija: „Nacionalni identitet jedne književnosti bio bi skup osobina koje tu književnost čine književnošću tog naroda.“ (*ibid*: 34-35)⁸ Ako ovakav kolaps teorije nacionalne književnosti u cirkularnoj potvrdi vlastite paradoksalnosti

su, otpočetak je jasno, dva: postjugoslavenski pisac ne postoji bez postjugoslavenskog čitatelja.“ (2018: 35) Kao što su navedeni citati samo dva među brojnim primjerima u kojima se Arsenijević i Pogačar referiraju na vlastitu (post)jugoslavensku književnu pripadnost, tako su, dakako, Arsenijević i Pogačar samo dvojica među brojnim autoricama i autorima koji čine isto.

⁶ Za metaforom otpadništva posegnut će Nebojša Lujanović u svome prikazu autora koje smješta „između“ hrvatskog i bosansko-hercegovačkog književnog konteksta u studiji „Prostor za otpadnike“ (2018)

⁷ Ako dopuštanje „izvanrednih“ slučajeva u kojima su neki autori uključeni u nacionalnu književnost, iako ne pripadaju isključivo njoj, nazovemo strategijom *ekskluzivne inkluzije*, onda suprotan primjer nudi strategija *inkluzivne ekskluzije*: uključivanje pojedinih autora u nacionalnu književnost popraćeno eksplicitnom kritikom zbog njihovog deklarativnog odbijanja da se uklope u pretpostavljeni nacionalni okvir. Ona je doduše rjeđa, a nalazimo je - da se zadržimo na hrvatskim primjerima - u povijestima književnosti Dubravka Jelčića i Slobodana Prosperova Novaka. Jelčić tako međunarodni uspjeh Miljenka Jergovića tumači isključivo kroz prizmu njegove kritike Republike Hrvatske, osuđujući ga zbog toga što je iz okupiranog Sarajeva izbjegao u državu koju kritizira pa zatim ostao živjeti u njoj i nakon što je rat završio. (2004: 590-591) Dok Jergovića proziva zbog toga što je u Hrvatsku došao, Dubravki Ugrešić, Slavenki Drakulić, Predragu Matvejeviću i Goranu Babiću zamjera što su je početkom devedesetih napustili: „Samo četvero hrvatskih književnika nije prepoznalo povijesni trenutak, kojemu je hrvatska književnost stoljećima težila.“ (*ibid*: 615) Njihov egzil, smatra, „nastao je (...) kao posljedica slobode, koju malobrojni pojedinci nisu mogli prihvatiti.“ (*ibid*). Matvejević je meta i Novakovih napada, kao pisac koji se čitavog života „trudio da mu društvena angažiranost nadoknadi književne slabosti“ (2004b: 228), čije je „disidenstvo isprazno“ (*ibid*: 229) i sastoji se, također, u međunarodnom profitiranju na kritici domovine. Kod Borisa Budena Novak pak prokazuje „sasvim usamljeničko zagovaranje fantomske 'ex-yu književnosti' kojoj bi, kad bi postojala, čini se, želio pripadati.“ (2004b: 212)

⁸ Utoliko se konzekventnim čini Deretićevo odustajanje od pokušaja razumijevanja: „Nacionalni identitet književnosti više se doživljava nego što se može opisati.“ (*ibid*: 35)

označava jedan kraj spektra dostupnih artikulacija problema višestrukih identiteta, onda se na suprotnom kraju uspostavlja paradigma interkulture povijesti književnosti koja, prvenstveno zahvaljujući radu zagrebačkog slavista Zvonka Kovača, u postjugoslavenskom kontekstu donosi uvjerljivo najutjecajnije pokušaj preispitivanja privilegija mononacionalnih historiografija. Pomjerajući fokus prema zonama ukrštanja i komunikacije različitih kultura, istražujući njihov dijaloški potencijal i preferirajući „hibridne identitete, granične situacije i, u krajnjem cilju, svekoliki diverzitet na račun upitnoga, tvrdoga monološkog identiteta“ (Kovač 2016: 16-17), ova se paradigma u različitim varijacijama afirmirala kao glavna alternativa dominantnom esencijalizmu nacionalnih historiografskih praksi. Ipak, kao što je već primijećeno, ma koliko problematizirala domete nacionalne historiografije, ona u posljednjoj instanci uvijek računa sa stabilnim nacionalnim identitetom: kulture čiju interakciju proučava međusobno su neopozivo *različite*, one stupaju u dijalog s unaprijed utvrđenih pozicija, a hibridni identiteti i granične situacije javljaju se tek kao individualne iznimke koje potvrđuju nacionalno pravilo. (usp. Hakalović 2013; Kreho 2015; Duda 2017: 50) Stoga se interkulturalni pristup deklarativno orijentira „prema pojedincima, osobnostima, njihovim kulturnim razlikama i njihovu interkulturalnom dijalogu“ (Kovač 2001: 175), dok identitet same kulture nije upitan. Ili sažeto: „Interkulturalno ne eliminira intrakulturalno (...).“ (*ibid*: 177) Jedan od motiva takvog pristupa vezan je za njegovu genezu, pošto se interkulturalna povijest književnosti izravno oslanja na iskustvo jugokomparatistike osamdesetih, pa time i na aksiomatsko prihvaćanje nacionalnog karaktera kao polazišta u razumijevanju ovdašnje književnosti. Drugi se tiče jasne metodološke izolacije kulture iz njezina političkog, društvenog ili ekonomskog konteksta, na kojem interkulturalna povijest književnosti uvijek iznova inzistira: jednom kada kulturno polje premrežimo socioekonomskim i političkim odnosima moći, naime, postaje nemoguće sačuvati zamisao slobodne dijaloške razmjene između individua nasumično saturiranih u vakuumu načelne međusobne benevolencije.

1.3. Denacionalizacija proučavanja književnosti

Istodobno dok nacionalna paradigma, tek rubno nagrižena skepsom interkulturalnog pristupa, uspostavlja potpunu književno-historiografsku dominaciju u postjugoslavenskom kontekstu, međutim, nju odlučno dovodi u pitanje veliki internacionalni zaokret prema novim koncepcijama svjetske književnosti na prijelomu 20. i 21. stoljeća. (Moretti 2000, 2003; Casanova 2004; Thomsen 2008) Ondje pritom nije riječ o tome da se nacionalnu paradigmu

naprosto otpiše: naprotiv, preispitivanju redovno prethodi uvažavanje moći nacionalno usmjerenog pristupa i njegove dokazane sposobnosti da se nametne kao dominantni okvir proizvodnje narativa o književnoj povijesti. Upravo po tome se, uostalom, nove teoretičarke i teoretičari svjetske književnosti presudno razlikuju od svojih prethodnika. Naime, za Johanna Wolfganga Goethea, koji je krajem 18. stoljeća inaugurirao koncept *Weltliteratur* u razgovorima s Johannom Peterom Eckermannom, baš kao i za Karla Marxa i Friedricha Engelsa, koji su taj koncept sredinom 19. stoljeća reartikulirali u „Komunističkom manifestu“, svjetska se književnost javlja kao nova epoha koja postupno potiskuje pojedine nacionalne književnosti, stupajući u perspektivi na njihovo mjesto.⁹ Suvremene teorije, s druge strane, priznaju da je globalna cirkulacija književnih tekstova doista potvrdila neke aspekte Goetheovih, Marxovih i Engelsovih najava, ali ukazuju i na činjenicu da nacionalni okviri pritom nisu nimalo oslabili: naprotiv. Pascale Casanova, autorica „Svjetske književne republike“, vjerojatno najutjecajnije studije iz ovoga korpusa, zato sumira:

(N)aše književno nesvjesno uvelike je nacionalno obilježeno. Naši instrumenti analize i evaluacije su nacionalni. Uistinu, proučavanje književnosti gotovo svugdje u svijetu odvija se u skladu s nacionalnim podjelama. Zbog toga smo slijepi za izvjestan broj transnacionalnih fenomena (...). (2004: xi)

Zadatak suvremenih pristupa bio bi, utoliko, metodološki *denacionalizirati* proučavanje književnosti.

Većina suvremenih teorija, neovisno o međusobnim razlikama, prilazi tom zadatku naglašavajući promjenu točke gledišta koja povratno relativizira optiku nacionalnih pristupa: cilj je „promjena perspektive“. (*ibid*: 4) Svjetska književnost ne može se naime kao specifična analitička konstrukcija svesti puko gomilanje djela ili zbrajanje unaprijed zadanih nacionalnih konglomerata tekstova, niti može počivati na ekstenziji postojećih metodologija. Zato Franco Moretti poentira: „Svjetska književnost nije predmet, ona je *problem*, i to problem koji priziva novu kritičku metodu.“¹⁰ (2000: 55) Sličan impuls otkrivamo i u teorijskom modelu Pascale

⁹ Goethe tako emfatično objavljuje: „Nacionalna književnost danas ne znači bogzna što; sada je doba svjetske književnosti i svatko mora dati sve od sebe, ne bi li ubrzao to razdoblje.“ (prema Eckermann 2006: 231) Kod Marxa i Engelsa takva idealistička kozmopolitska vizija ustupa mjesto historijsko-materijalistički uvjetovanom procesu: „Na mjesto stare lokalne i nacionalne samodovoljnosti i ograđenosti stupa svestrani promet, svestrana međusobna ovisnost nacija. A kako je u materijalnoj, tako je i u duhovnoj proizvodnji. Duhovni proizvodi pojedinih nacija postaju općim dobrom. Nacionalna jednostranost i ograničenost postaje sve više nemoguća, a iz mnogih nacionalnih i lokalnih književnosti stvara se svjetska književnost.“ (1998: 90-91)

¹⁰ Naglašeni perspektivizam kojim se teorije svjetske književnosti u prvom koraku diferenciraju od nacionalnih pristupa konzekventno se zatim premješta i unutar njih. Mads Rosendhal Thomsen zato postulira da će „svjetska književnost (...) uvijek biti svjetska književnost onakva kakva je viđena s određenog mjesta“. (2008: 1) Slično i

Casanove. Ondje se on, međutim, ne iscrpljuje u metodološkom obračunu s nacionalnim historiografijama i pukoj promjeni istraživačke perspektive, nego strukturno prožima samu domenu svjetske književnosti. Dug je to postavkama sociologije književnosti Pierrea Bourdieua, koje Casanova kombinira s Wallersteinovim modelom globalnog centra, periferije i poluperiferije. Preuzimajući koncept polja kao socijalnog prostora strukturiranog rasporedom agenata koje međusobna borba i natjecanje za specifični tip „nagrade“ naizgled paradoksalno ujedinjuju – iz čega je Bourdieu izveo historijski opis nastanka autonomnog polja književnosti na primjeru devetnaestostoljetne Francuske (2003) – Casanova ga „globalizira“: svjetska književnost strukturirana je kao internacionalno polje borbe različitih nacionalnih književnosti, usmjerenih prema akumuliranju kulturnog kapitala koji donosi prestiž i reputaciju. U svojim počecima, pojedine književnosti podređene su zadaći legitimacije nacije pa se akumulacija kulturnog kapitala odvija pod znakom političkog naloga. S vremenom, razvoj nacionalnog književnog polja omogućuje emancipaciju književnosti i ona se postupno „oslobađa“, izborivši se za interpretaciju i valorizaciju tekstova imanentno književnim kriterijima. Književnosti iz centra „svjetske književne republike“ – koja je prema Casanovi i sama relativno neovisna spram internacionalnih odnosa političke moći – tako su, istodobno, književnosti s najvišim stupnjem akumuliranog kulturnog kapitala i s najvišim stupnjem autonomije. Zbog toga, naposljetku, logika nacionalnog rivaliteta nije odmah vidljiva: prikriva je ideal univerzalnog i slobodnog književnog stvaralaštva proizveden u centru. Ostvarivši emancipaciju, „pobjedničke“ književnosti tako u novom obratu (p)ostaju sistemski slijepe za historijske uvjete vlastite autonomije, pa se mehanizmi internacionalnog književnog polja jasnije otkrivaju pogledu s periferije.

Većina elaboracija i kritika Casanovina pristupa fokusira se na ovu dionicu, shvaćajući ga prvenstveno kao model kompeticije nacionalnih književnosti. To je, međutim, tek jedna strana historijskog procesa izgradnje svjetske književne republike: opozicija heteronomnog i autonomnog pola ne strukturira samo internacionalno književno polje, diferencirajući međusobno nacionalne književnosti prema stupnju njihove autonomije, nego se povratno upisuje i *unutar* polja svake pojedine nacionalne književnosti.

Baš kao što je globalni prostor organiziran u odnosu na „literarni“ i kozmopolitski pol, s jedne strane, te politički i nacionalni pol s druge, svaki od

David Damrosch: „(G)lobalna perspektiva uvijek ostaje perspektiva iz određenog mjesta pa se globalni uzorci cirkulacije svjetske književnosti oblikuju u njihovim lokalnim manifestacijama.“ (2003: 27) Ovaj uvid već sada možemo primijeniti i na proučavanje književnosti u postjugoslavenskom ključu: „postjugoslavenska književnost“ otkrivat će se drukčije pogledu upućenom iz Ljubljane, drukčije onome iz Zagreba, drukčije pogledu iz Beograda itd.

manjih prostora koji ga konstituiraju strukturiran je rivalitetom između onih koje ću nazvati „nacionalnim“ piscima (koji utjelovljuju nacionalnu ili šire prihvaćenu definiciju književnosti) i „internacionalnih“ pisaca (koji podržavaju autonomnu koncepciju književnosti)." (*ibid*: 108)

Rez koji je ovime uveden, iako ne čini težište Casanovina rada, nameće se kao osnovna metodološka pretpostavka historiografskog napuštanja nacionalnog okvira. Izvedemo li naime do posljednje konzekvence postavku strukturne homologije između bipolarno organiziranog internacionalnog polja podijeljenog na manja nacionalna polja, s jedne strane, i podjele svakog od pojedinih nacionalnih polja na nacionalni i kozmopolitski pol, s druge strane, onda ona uspostavlja jasnu alternativu dva moguća pristupa: onoga koji će za osnovnu analitičku jedinicu uzeti nacionalno književno polje i onoga koji će početi od fundamentalnog antagonizma *unutar* tog polja. Radi se utoliko o izazovu da se demonstriraju eksplanatorne prednosti pristupa koji nije zadan nacionalnim okvirom, nego omogućen njegovom dekonstrukcijom. Radi se, drugim riječima – barem u postjugoslavenskom kontekstu – o tome da se mitologija sveobuhvatnog kronološkog reza, na kojoj počivaju ovdašnje nacionalne historiografije, zamijeni *strukturnim rezom* unutar svakog od pojedinih nacionalnih polja, rezom koji „poprečno“ presijeca svaku od pojedinih nacionalnih historiografija.¹¹ Na ovom mjestu, postavke teorije svjetske književnosti evidentno se razilaze s postavkama interkulturalne povijesti književnosti. Cilj im naime nije ukazati tek na „rubne“ fenomene, individualne pojave i porodne granice, problematizirajući tako domet nacionalnog pristupa, nego dovesti u pitanje samu konceptualnu matricu na kojoj nacionalna književnost počiva.

Zamisao međusobnog razlikovanja aktera i tekstova nacionalne književnosti s obzirom na njen „nacionalni“ i „kozmpolitski“ pol nije pritom nova ni kontroverzna. Zadržimo li se u domeni postjugoslavenskih nacionalnih historiografija, nalazimo je na primjer već kod Deretića (usp. 1996: 230-234) i Novaka (usp. 2004: 246). Ondje ona, međutim, jedinstvo nacionalne književnosti u krajnjem izvodu ne dovodi u pitanje, a u najgorem mu slučaju nanosi tek usputnu štetu, pa tako za Novaka predstavlja uzrok

¹¹ Ovdje postaje jasan dug Pascale Casanove spram teorije svjetskog sistema, paradigmatički razvijene kod Immanuela Wallersteina. Za Wallersteina, riječ je upravo o tome da se nacije i nacionalne države, usprkos njihovom neospornom značaju, pomaknu iz fokusa proučavanja i da se uspostave drukčije polazne analitičke kategorije razumijevanja povijesnih procesa, tzv. historijski sistemi. (usp. 2004: 16) Nakon što je odbacio naciju kao šifru tumačenja povijesti i aktualnih globalnih relacija, Wallersteina analiza vodi prema temeljnom ideološkom sukobu „univerzalizma“ i „antiuniverzalizma“, pri čemu nacionalizam najčešće funkcionira kao hegemonijski, „kišobranski“ diskurs različitih antiuniverzalističkih ideologija poput rasizma, seksizma i sličnih. (usp. *ibid*: 38-41) Casanovina podjela na kozmopolitski i nacionalni pol književnih polja odgovara, očito, ovako shvaćenom temeljnom ideološkom prijeporu.

nepotrebnih unutar nacionalnih podjela, i to prije svega podjele na navodno bolje i izvornije Hrvate, ljude privrženije ognjištu i bliže ruralnom mentalitetu, i na one druge, kozmopolitske, urbane, slabije Hrvate, ljude nebrižljive prema jeziku i baštini. Ovakve retrogradne podjele na bolje i lošije Hrvate štete razvoju suvremene Hrvatske i njezine književnosti jer onemogućuju integraciju svih nacionalnih i identitetnih resursa. (*ibid.*)

I dok se za ovakav pogled radi o potencijalnoj šteti nanesej nacionalnoj književnosti, pristup koji ovdje želimo razviti nudi perspektivu iz koje šteta postaje potpuna, a metodološko napuštanje nacionalnog okvira omogućuje zbrajanje dobitaka proizišlih iz novog načina čitanja. Većina se tih dobitaka razotkriva unutar postjugoslavenskog okvira. Njegova je specifičnost, naime, u zajedničkom kulturnom nasljeđu: rekonstruiramo li, nasuprot mitu o sveobuhvatnom rezu, one integrativne faktore na području bivše države koji su u književnom polju opstali i nakon raspada, otvara se perspektiva „zajedničkog kulturnog prostora“ konstituiranog kroz borbu spram nacionalnih polova pojedinih eksjugoslavenskih nacionalnih književnih polja, odnosno – pozitivno izraženo – strukturiranog primarno kao zona savezništava između „kozmpolitskih“ aktera i homolognih pozicija na kozmpolitskim polovima nacionalnih književnih polja. Tako shvaćeno, postjugoslavensko književno polje nije samo suma pojedinih nacionalnih književnih polja na području nekadašnje Jugoslavije, nego, na tragu postavki nove teorije svjetske književnosti, podrazumijeva promjenu istraživačke perspektive: kao analitički konstrukt, postjugoslavensko polje „ujedinjuje“ upravo one aktere koji izmiču nacionalnom okviru, artikulirajući u sinkronijskom rezu njihove odnose i opisujući u dijakronijskom luku njihove putanje sve do razine čitanja književnih tekstova unutar novouspostavljenog zajedničkog konteksta. U sasvim konkretiziranoj i zaoštrenoj izvedbi, krajnji cilj ovakvog pristupa bio bi dokazati teze da je neki književni tekst, primjerice, Miljenka Jergovića produktivnije čitati usporedno s tekstem Svetislava Basare nego s tekstem Ivana Aralice, iako Jergović i Basara prema „službenoj“ historiografiji ne pripadaju istoj nacionalnoj književnosti, a Jergović i Aralice pripadaju; da je egzilantska pozicija Dubravke Ugrešić „bliža“ egzilantskim pozicijama Aleksandra Hemoni ili Davida Albaharija nego pozicijama „nacionalnih“ pisaca koji su devedesetih ostali u Hrvatskoj; da sama „egzilantska književnost“ predstavlja dosljednu žanrovsku opstrukciju nacionalne književnosti ma koliko je ova uvijek iznova pokušavala uključiti u vlastiti kanon; i tako dalje.

1.4. Književna republika Jugoslavija i postjugoslavensko književno polje

Ako pritom inzistiramo na aspektima kontinuiteta, možemo, na tragu Casanovine metafore o „svjetskoj književnoj republici“, govoriti o *književnoj republici Jugoslaviji*: prostoru strukturiranom antinacionalnim pozicioniranjem i transnacionalnim povezivanjem aktera koji opstaje nakon političkog raspada države. U metodološkoj pretpostavci *relativne autonomije* kulturnog polja spram onog političkog, ekonomskog ili šire društvenog, koju Casanova preuzima iz dvadesetstoljetnih marksističkih rasprava, naglasak je pritom na *autonomiji*. Stavimo li pak naglasak na *relativnost* kulturne autonomije u igru ulazi društveni kontekst a fokus se usmjerava prema rezu početkom devedesetih koji, međutim, shvaćamo nešto drukčije nego što to čine nacionalno kodirane historiografije. Na ovom mjestu razotkrit će se teorijski potencijal Bourdieueovog koncepta književnog polja kao modela artikulacije postjugoslavenskog stanja koji predlaže Dean Duda (2017) s obzirom na to da burdjeovska teorija polja, s jedne strane, omogućuje razumijevanje proizvodnje književne autonomije unutar šireg društvenog i ekonomskog konteksta dok, s druge strane, maksimalne eksplanatorne učinke ostvaruje onda kada je se primijeni na opis socijalnih situacija nakon velikih socioekonomskih lomova, prvenstveno onih uzrokovanih kapitalističkom reorganizacijom društvenih odnosa. Bipolarnu strukturu književnog polja, koju Casanova postavlja na osi nacionalne heteronomije i internacionalne autonomije, Bourdieu izvorno orijentira u odnosu na ekonomsko tržište, istražujući kako ono, s jedne strane, podređuje produkciju i recepciju književnosti svojim mehanizmima i kako, s druge strane, književnost ostvaruje autonomiju spram takvih pritisaka. Analitičko ukrštanje ovih dviju osi – nacionalno-kozmpolitske i tržišno-autonomne – omogućuje nam tada dvostruku artikulaciju postjugoslavenskog književnog polja: nakon što je inicijalno konstituirano u zajedničkoj točki otpora heteronomnom polu svakog od pojedinih nacionalnih polja, uvjete mogućnosti mu uvelike određuje novonastala ekonomska logika.

Evo dakle u čemu je razlika u razumijevanju reza početkom devedesetih: ta se cezura iz nove perspektive može shvatiti prvenstveno kao prelazak iz socijalizma u kapitalizam, dakle kao lom koji više ne razdvaja eksjugoslavenske nacionalne književnosti, nego ih ujedinjuje i podrazumijeva njihovu zajedničku dimenziju. Riječ je o repozicioniranju kompletnog književnog polja unutar šireg društvenog konteksta koje se, sasvim uopćeno, najčešće tumači kao gubitak nekadašnjeg društvenog statusa književnosti, a potom je, na nižim razinama eksplikacije, riječ o analizi efekata inercije i strategija „snalaženja“ književnih aktera u novim, kapitalističkim društvenim odnosima kao operacijama koje presudno

usmjeravaju njihove putanje. Ključni razlog da se novonastalo polje opiše kao postjugoslavensko proizlazi pritom iz inherentne ambivalencije predloženog pojma: umetanjem prefiksa „post“ istovremeno se deklarativno raskida s konceptom na koji se prefiks odnosi, ali i implicitno demonstrira načelna nemogućnost artikulacije novonastale konstelacije mimo tog koncepta. Postmoderna tako napušta modernističko povjerenje u „velike metanaracije“ (Lyotard 2005), ali istodobno ne pronalazi načina da novoproglašeno stanje fragmentiranog znanja imenuje, a da se pritom ne pozove na modernu, ostajući dakle ovisna o njoj čak i kada je radikalno kritizira; slično stoje stvari i s postmarksističkim teorijama u odnosu na marksističku paradigmu, s poststrukturalističkim rastvaranjem premisa strukturalizma itd. Postjugoslavensko književno polje utoliko se od jugoslavenskog književnog polja dijelom radikalno razlikuje, a dijelom iz njega proizlazi: analitički zadatak sastoji se u što preciznijem opisu različitih aspekata kontinuiteta i diskontinuiteta te dinamike. Preliminarno možemo reći ovo: ako kod Casanove internacionalno književno polje predstavlja strukturu zamišljene „svjetske književne republike“, onda postjugoslavensko književno polje strukturira „književnu republiku Jugoslaviju“ nakon što se ona druga, politička republika raspala. Govorimo li o „književnoj republici Jugoslaviji“, dakle, onda govorimo o liniji kontinuiteta autonomne književnosti koja nadilazi politički raspad; govorimo li o „postjugoslavenskom književnom polju“, onda govorimo o društvenom kontekstu koji tu liniju lomi, reartikulira književnost i relativizira njezinu autonomiju.

1.5. Metodologija: povratak Jugoslavije

Na samom završetku ovoga uvoda, vratimo se posljednji put mitu o posvemašnjem rezu: kao što Lacko Vidulić upozorava, na njemu se ne temelje samo nacionalni, „jugoalergični“ narativi, nego i oni „jugonostalglični“, koji oplakuju „destrukciju 'prirodnog' jugoslavenskog kulturnog prostora u korist 'neprirodne' podjele na 'izmišljene' nacionalne kulture“. (2017: 29) Iako naizgled radikalno suprotstavljeni nacionalnoj optici, oni tako počivaju na istoj logici čitanja Jugoslavije u prošlom svršenom vremenu. Dokazuju to i teze o navodnoj subverzivnosti jugonostalgije spram današnjih društveno-političkih poredaka: njen se kritički potencijal beziznimno razotkriva obilaznim strategijama tumačenja prema kojima nostalgija za prošlim vremenom *neizravno* upućuje na nezadovoljstvo aktualnim

socioekonomskim uvjetima.¹² Ovdje ćemo odbaciti lažnu alternativu antijugoslavenske nacionalne alergije i „projugoslavenske“ nostalgичne subverzije kao lice i naličje iste operacije stavljanja kompleksne jugoslavenske povijesti u zagrade, odnosno njenog premještanja s onu stranu reza povučenog raspadom države, čime se Jugoslavija svodi na nijemi objekt istraživanja limitiranih luksuzom naknadne pameti, posve neovisno o tome jesu li ta istraživanja vođena negativnim ili pozitivnim sudovima o jugoslavenskoj prošlosti. Predlažemo suprotan pristup: zalažemo se za reafirmaciju incidentne, isprekidane i nerijetko kontradiktorne tradicije osmišljavanja zajedničke *jugoslavenske* književnosti kao specifičnog književno-historiografskog znanja, proizvedenog u jedinstvenim povijesnim okolnostima, koje nam danas nudi alatke za razumijevanje postjugoslavenskog prezenta. Pitanje dakle nije što mi možemo naučiti o Jugoslaviji, nego što nas Jugoslavija uči o nama. A povratak Jugoslaviji tada više ne predstavlja povod za neizravnu kritiku postjugoslavenskih država – na način da nostalgija za vremenom relativne socijalističke sigurnosti simptomatski sugerira nezadovoljstvo rizicima kapitalizma, da sjećanje na proklamirano „bratstvo i jedinstvo“ ukazuje na implicitnu kritiku nacionalne isključivosti i slično – nego metodološki povratak Jugoslaviji znači *povratak Jugoslavije*: inzistiranje na onim aspektima suvremenosti koji se primjereno mogu shvatiti tek uzmemo li u obzir da ih i dalje aktivno oblikuje jugoslavensko nasljeđe. U književnosti, pritom, povratak Jugoslavije prvenstveno znači gestu otpora monopolu nacionalnih historiografija.

Iz ovako postavljenog problema i skiciranih smjerova rješenja sada napokon možemo izvesti osnovne zadatke istraživanja i naznačiti njegov metodološki okvir. Cilj nam je pokazati da na prostoru Jugoslavije nakon njezina državnog raspada nastavlja funkcionirati zajednički književni prostor koji na tragu specifičnog jugoslavenskog kulturnog nasljeđa okuplja anacionalno i antinacionalistički orijentirane aktere, pri čemu mu uvjete mogućnosti određuju novouspostavljeni kapitalistički društveni odnosi. Još više: želimo pokazati da taj prostor ne samo što opstaje, nego se protokom vremena intergrira i konsolidira. Kako bismo ga opisali, naznačujući pritom aspekte kontinuiteta i aspekte diskontinuiteta između jugoslavenskog i postjugoslavenskog razdoblja, odbacit ćemo nacionalnu optiku kao i njezinu limitiranu kritiku razvijenu pod paradigmom interkulture povijesti književnosti. Svoje

¹² Naslov rada Monike Palmberger sažima ovakav pristup: „Važnost nostalgije: Nostalgija za Jugoslavijom kao moguća vizija bolje budućnosti“. (2008) Tezu precizno formulira Mitja Velikonja u svojoj studiji o „titostalgiji“ kao jednoj od izvedenica jugonostalgičarskog kulturnog diskursa: „Nostalgija je, pre svega, za preživljavanje nužna, oštra i subverzivna kritika prezentizma, sadašnjih dominantnih ideoloških matrica nikada završene tranzicije, prema kojima je postojeći svet najbolji od svih: nostalgija nudi perspektivu *kako bi trebalo da bude*.“ (2010: 166)

istraživanje pozicionirat ćemo unutar korpusa dosadašnjih radova o tzv. postjugoslavenskoj književnosti, slijedeći prvenstveno one koji preko Bourdieuove teorije polja u analizu uključuju socioekonomski kontekst. Ekstenzija burdjeovskog modela kod Pascale Casanove, koja ga reformulira radi pristupa transnacionalnim književnim fenomenima, druga je važna dimenzija ovako postavljene metodologije. Nadopunjujući i konkretizirajući ova dva modela književnog polja, treću dimenziju otvorit će linija rekonstrukcije historiografskih pokušaja osmišljavanja zajedničke jugoslavenske književnosti u 20. stoljeću: ne radi se dakle samo o tome da postjugoslavensko književno polje opišemo primjenom koncepcija preuzetih s globalnog teorijskog tržišta, nego da istraživanje utemeljimo u svjetski i povijesno jedinstvenoj lokalnoj historiografskoj tradiciji. U izlaganju zato polazimo upravo od rekonstrukcije zajedničke jugoslavenske linije domaće književne historiografije.

2. OD JUGOSLAVENSKE DO POSTJUGOSLAVENSKE KNJIŽEVNOSTI

2.1. Pavle Popović: jugoslavenska književnost kao cjelina

U retrospektivnim rekonstrukcijama geneza zajedničke jugoslavenske kulture vezuje se najčešće za početak 19. stoljeća i suradnju Jerneja Kopitara s Vukom Stefanovićem Karadžićem:

Priča je dobro poznata: Bartolomej Jernej Kopitar, Slovenac, uvjerio je Vuka Karadžića, Srbina, da pokrene borbu za reformu standardnog jezika i da prikupi primjere usmene književnosti koji će poslužiti kao baština nove kulture u nastajanju, što je potom inspiriralo Ljudevita Gaja, Hrvata, da započne široki pokret u Hrvatskoj, Dalmaciji, Slavoniji i Bosni i Hercegovini s ciljem stvaranja zajedničke „ilirske“ ili južnoslavenske kulture. (Milutinović 2013: 77)

Naknadno ispisana dijakronija jugoslavenske književnosti slijedi zatim razvoj Ilirskog pokreta i punktira ključne točke poput prvog spominjanja Jugoslavije u pjesmi Matije Bana 1845. godine (Matvejević 2003: 150) ili Bečkog književnog dogovora kojim pisci i jezikoslovci 1850. poručuju da „jedan narod treba jednu književnost da ima“ (Kukuljević *et al.*: 1850) pa se, nakon zamiranja u drugoj polovici 19. stoljeća, obnavlja početkom 20. kroz razgranatu suradnju intelektualaca, formulirana u različitim verzijama brojnih pisaca, povjesničara i teoretičara književnosti. (usp. Gajević 1985; Wachtel 1998: 53-66) Tada je već artikulirana u sklopu projekta izgradnje jedinstvene jugoslavenske nacije, a vrhunac doseže usporedno s osnivanjem Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca 1918. godine. Taj će vrhunac, paradoksalno, označiti i početak njenog kraja: nakon što se nacionalni projekt izborio za vlastitu državu, u samoj je državi zamisao zajedničke nacionalne književnosti bila institucionalno zapostavljena.¹³ Rijetki tekstovi koji donose sistemske historiografske obrise jugoslavenske književnosti ostaju stoga uglavnom vezani uz kratak interval samog nastanka tzv. prve Jugoslavije.¹⁴

¹³ Andrew Baruch Wachtel u studiji „Stvaranje nacije, razaranje nacije“ donosi koristan prikaz šireg političkog konteksta ovakvog institucionalnog zanemarivanja izgradnje zajedničke jugoslavenske kulture, označen prvenstveno hegemonijom srpske strane, kao i pregled različitih jugoslavenskih kulturnih modela koji su se, usprkos nezainteresiranosti države, tada razvili. (usp. 1998: 73-87)

¹⁴ Kada se o Jugoslaviji govori obično se misli na dvije radikalno različite države: na tzv. prvu Jugoslaviju, centraliziranu, dijelom kapitalističku, a dijelom predkapitalističku parlamentarnu monarhiju, kasnije i monarhističku diktaturu, koja je službeno postojala od 1. prosinca 1918. do 29. studenoga 1945, iako je zapravo izgubila suverenitet nad svojim teritorijem početkom Drugog svjetskog rata, i na tzv. drugu Jugoslaviju, federativnu, socijalističku republiku koja je kraljevinu zamijenila, a službeno prestajala postojati 27. travnja 1992, u ratovima i vojnim sukobima koji će potrajati do kraja devedesetih. Pritom, prva od te dvije Jugoslavije

Povijest zajedničke književnosti najsustavnije je pritom elaborirana u radovima Pavla Popovića. Njegova „Jugoslovenska književnost (Književnost Srba, Hrvata i Slovenaca)“, objavljena početkom 1918. godine u Londonu, pisana je po neprikrivenom ideološkom nalogu: Popović je u to vrijeme član londonskog Jugoslovenskog odbora koji propagira osnivanje zajedničke države, a knjiga izlazi u posebnoj ediciji djela eksplicitno podređenih političkom cilju. (usp. Nikolić 2009: 267) „Jugoslovenska književnost kao celina“ iz 1926. donosi tekst pristupnog govora Srpskoj kraljevskoj akademiji, održanog četiri godine ranije, u kojem Popović nudi teorijsko utemeljenje i metodološku razradu naslovne teme. „Ogled o jugoslovenskoj književnosti“ iz 1934., napokon, prijevod je tri njegova predavanja održana 1930. na Sorbonni, na francuskom jeziku, a ondje mahom ponavlja i djelomično korigira historiografski prikaz razvijen u „Jugoslovenskoj književnosti (Književnosti Srba, Hrvata i Slovenaca)“. Bez obzira na međusobne razlike, iz tri je knjige moguće u osnovnim crtama izvesti jedinstvenu historiografsku viziju zajedničke književne povijesti.

Njenu genezu Popović datira znatno prije devetnaestostoljetnih suradnji Kopitara, Vuka i Iliraca:

Jugoslovenska književnost vodi svoje poreklo od 9 veka, od onoga trenutka kada su dva slovenska apostola, Ćirilo i Metodije, preveli prve crkvene knjige na stari slovenski jezik, i kad su njihovi učenici došli na balkansko poluostrvo i jadransko primorje (...). (1930: 1)

U teleološkoj retrospektivi, reguliranoj projektom rekonstrukcije jedinstva „našeg naroda“ (što je sintagma koju Popović najčešće koristi) iz „plemenske“ fragmentacije Srba, Hrvata i Slovenaca, povijest jugoslavenske književnosti zatim se ispostavlja kao sukcesivni lanac postupnog približavanja književnih tradicija, ometan prvenstveno „izvanjskim“, neknjiževnim faktorima: stranim osvajanjima i nametnutim kulturnim i religijskim podjelama.

zapravo nije nastala pod tim imenom – Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca preimenovana je u Kraljevinu Jugoslaviju tek 3. listopada 1929. – a nakon raspada druge stvorena je još i treća, Savezna Republika Jugoslavija, koju će činiti samo dvije od šest dotadašnjih federalnih republika, Srbija i Crna Gora, i koju zbog toga politološki i historiografski prikazi uglavnom tretiraju izdvojeno. Ovaj prešutni „antinominalistički“ konsenzus – omeđujući s jedne strane povijest Jugoslavije stvaranjem države koja nije nosila to ime, a s druge strane isključujući iz te povijesti državu koja se Jugoslavijom zvala – podrazumijeva izvjesnu koncepciju jugoslavenstva koju pojedina država ostvaruje ili ne ostvaruje neovisno o svome nazivu. Minimum je takvog jugoslavenstva očito sadržan u zajedništvu većeg broja južnoslavenskih naroda, od inicijalnog ujedinjenja Srba, Hrvata i Slovenaca nadalje. Ovog se konsenzusa držimo i mi, tretirajući povijest Jugoslavije kao razdoblje između 1918. i 1992. podijeljeno na dvije glavne faze, odnosno na dva različita oblika države i društvenih odnosa unutar nje.

(usp. 1934: 13) Dijeli se na četiri glavna razdoblja¹⁵ a brojnim primjerima veza između „književnosti Srba, Hrvata i Slovenaca“ Popović pritom demonstrira kako njihovo jedinstvo – mada dijakronijski „isprekidano“ – proizlazi iz svojevrsne povijesne realnosti.¹⁶ Njegova koncepcija uklapa tako povijest književnosti u integralistički projekt afirmacije jugoslavenstva, unutar kojeg sličnosti između tri naroda, odnosno „plemena“, i njihovih kultura postupno potiskuju elemente međusobnog razlikovanja dok je samoj književnosti pritom političkim imperativom delegirana zadaća ekspresije jugoslavenskog „narodnog duha“.

Upravo je politička funkcionalizacija književnosti bila glavnom metom kasnijih kritika, usmjerenih mahom spram Popovićeve prenaglašavanja sličnosti srpske, hrvatske i slovenske književnosti nauštrb njihovih razlika. (Nikolić 2009; Dušanić 2019) Ukoliko, međutim, tezu Pascale Casanove o nužnoj inicijalnoj heteronomiji svake nacionalne književnosti primijenimo ne samo na povijest književnosti, nego i na povijest različitih povijesti književnosti, onda podređenost Popovićeve historiografskog prikaza političkoj zadaći nije razlog za njegovu apriornu diskvalifikaciju, nego se, historijski kontekstualizirana, može shvatiti kao neizbježni učinak sudjelovanja u projektu izgradnje jugoslavenske nacije. Tada preostaje pitanje: ako je povijest jugoslavenske književnosti bila podređena političkom projektu konstrukcije nacije, a politički projekt nije uspio, propada li nepovratno s njim i sama povijest književnosti ili ipak zadržava aspekte koji nam danas omogućuju njeno produktivnije čitanje?

Pitanju možemo prići polazeći od teze Dunje Dušanić da se središnji Popovićev postupak sastoji u prikazu zajedničke književnosti „kao povijesne stvarnosti, radije nego kao perspektive koja će biti ostvarena u budućnosti“. (2019: 32) Takav mu opis, doista, najvećim dijelom odgovara. Ono što, međutim, previđa, naizgled je proturječan zaokret na završnim stranicama „Jugoslovenske književnosti“:

Sad, kad je ujedinjenje izvršeno i kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca priznata, stvari će jamačno poći bolje. (...) *Jedinstvo će biti potpuno. Srbi, Hrvati i*

¹⁵ Prvo obuhvaća „postanje“, datirano u doba Ćirila i Metoda, te „srednji vek“; drugo „preporodaj i reformu“ koji traju do kraja 16. stoljeća; treće, do polovice 18. stoljeća, nazvano je „poznije doba“; četvrto ili „novo doba“ traje sve do nastanka zajedničke države. (usp. Popović 1934: 12)

¹⁶ Među prijelomne epizode međusobnog zbližavanja i povezivanja spadaju tako reformističko djelovanje pokreta oko Primoža Trubara u 16. stoljeću (uz koje Popović vezuje i nastanak „jugoslovenske ideje“), potom sinergija raznorodnih faktora sredinom 18. stoljeća, jezična reforma u prvoj polovici 19. stoljeća i snažna kulturna interakcija početkom 20. stoljeća. U „Jugoslovenskoj književnosti kao celini“ pobrojani su i osamnaestostoljetni faktori približavanja, a ima ih četiri: „1) misao o narodnom jedinstvu, 2) pojava narodne poezije u pisanoj književnosti, 3) traženje književnog jezika i 4) novi obrasci koje će tuđe književnosti dati našoj.“ (1926: 27)

*Slovinci imaće jednu zajedničku književnost. Beograd, Zagreb, Ljubljana
sastavljaće jednu istu književnu radnju. (1930: 155-156; naglasak B.P.)*

Zajednička književnost ispostavlja se tako najednom kao nešto što već stoljećima postoji i kao nešto što, istovremeno, tek treba nastati. Ovu kontradikciju u svojoj kritici Popovića – usmjerenoj prema dokazivanju da je njegova koncepcija primarno naštetila srpskoj kulturi, čime se uklapa u matricu autoviktimizacijskog ekskluzivizma ovdašnjih nacionalnih književnosti – podcrtava Nenad Nikolić:

(S)a jedne strane Popović jedinstvo nove jugoslovenske književnosti uzima kao samorazumljivo, dok sa druge strane dopušta da ono možda ni ne postoji, ali da će svakako doći, što ne obrazlaže nikakvim razlozima (...). (2009: 282)

Kontradikcija je, smatra Nikolić, fatalna jer

lakoća sa kojom Popović, sasvim neuobičajeno za književnog historičara, predviđa budućnost (...) potkopava i smeštanje jedinstva jugoslovenske književnosti „u punom smislu reči“ u tako zamišljenu budućnost, što posredno predstavlja priznanje da u prošlosti, pa ni sadašnjosti, pravog jedinstva te književnosti nema (...). (ibid: 287)

Mimo formalnologičkih prigovora, pokušaj razumijevanja naizgled proturječne prirode književnosti koja istodobno postoji i tek treba nastati može međutim u prvom koraku ustanoviti homologiju s Goetheovom najavom epohe svjetske književnosti i njegovom popratnom napomenom: „(S)vatko mora dati sve od sebe, ne bi li ubrzao to razdoblje.“ (prema Eckermann 2006: 231) Kao što primjećuje Stefan Hoesel-Uhlig, Goethe ovdje razvija koncept svjetske književnosti s dvostrukim ciljem, kako bi „istodobno iskazao svoj osjećaj ekspanzije kulturnog posredovanja i dodatno potaknuo njegov povijesni napredak“. (2004: 31) Nastanak svjetske književnosti tako je zadan „objektivnim“ uvjetima ubrzane kulturne komunikacije, ali ne isključuje potrebu za „subjektivnim“ angažmanom onoga tko te uvjete prepoznaje: to što epoha svjetske književnosti neumitno dolazi ne znači da na njenom dolasku ne treba raditi, a rad je – možemo na ovom mjestu dodati – povratno sadržan u samom teorijskom razvoju koncepta svjetske književnosti. Za Popovića, jugoslavenska se književnost također razvija iz „objektivnog“ povijesnog približavanja srpske, hrvatske i slovenske književnosti, njena će epoha također neumitno nastupiti i ta neumitnost, napokon, također podrazumijeva zadaću rada na ostvarenju „potpunog jedinstva“: rad na ostvarenju „potpunog jedinstva“ sastoji se pritom upravo u evolucijskoj rekonstrukciji

nastanka jugoslavenske književnosti. Time što piše njezinu povijest, drugim riječima, Popović je istodobno stvara, pa je utoliko moguće i da ta književnost već postoji i da tek treba nastati. Formalnologički paradoks stoga ne predstavlja točku u kojoj njegov historiografski pokušaj propada pod (neospornim) teretom selektivno odabranih primjera i logičkih kontradikcija, nego – nasuprot tome – označava paradoksalnu poziciju autora *svake* povijesti književnosti, poziciju koja podrazumijeva, s jedne strane, rad na dostupnom književnom materijalu iz prošlosti i, s druge strane, konstrukciju pripovijesti o tom materijalu iz perspektive sadašnjosti.¹⁷ Neuspjeh projekta izgradnje jugoslavenske nacije, kojim je Popovićeva perspektiva bila zadana, utoliko nije razlog da se njegova povijest književnosti u potpunosti odbaci: minimalni heuristički dobitak koji ona i danas nosi sastoji se u paradigmatškoj pouci o konstruiranosti svake povijesti književnosti, pa tako i onih nacionalnih koje su trijumfirale nad jugoslavenskom. Ili, kao što će zaključiti David Norris:

Popovićev pojam jugoslavenske književnosti fleksibilan je i nestabilan poput ostalih pojmova koji služe za definiranje nacionalnih i regionalnih književnosti obilježenih lingvističkim i kulturnim preklapanjima i razlikama među tradicijama što ih razmatra. On pokazuje da poteškoće definiranja jugoslavenske književnosti nisu jedinstvene i da su te poteškoće dio europske tradicije pisanja povijesti književnosti. (2013: 27)

Da bi se ovakva interpretacija opravdala, neophodno je uočiti naizgled marginalan element Popovićeva pristupa koji je promakao njegovim kritičarima, a konzekventno se provlači kroz sva tri njegova teksta posvećena jugoslavenskoj književnosti. U predgovoru „Jugoslovenskoj književnosti (Književnosti Srba, Hrvata i Slovenaca)“ on je naime predstavlja kao „jedan mali pokušaj da se književnost Srba, Hrvata i Slovenaca izloži *kao jedna celina*“. (1930) Naslov druge studije glasi „Jugoslavenska književnost *kao celina*“. (1926.) Napokon, svoj „Ogled o jugoslovenskoj književnosti“ već pri samom početku predstavlja kao „opšti kratak pregled jugoslovenske književnosti – tj. srpske, hrvatske i slovenačke, *uzete kao celina*“. (1934: 12; svi naglasci B.P.) Ukoliko neprestano, na izlagački povlaštenim mjestima predgovora, naslova i uvoda, naglašava izlaganje književnosti tri naroda *kao cjeline*, utoliko podrazumijeva da ih je moguće izložiti i drukčije, odnosno

¹⁷ U kompleksnijoj i zaoštrenijoj reformulaciji problema, paradoks zadan s jedne strane načelnom nemogućnošću povjesničara književnosti da zahvati pretpostavljenu prošlost onako kako se „doista“ zbiljava i, s druge strane, pretenzijom da se upravo to učini, prouzrokovat će tzv. krizu povijesti književnosti koja je vladala većim dijelom druge polovice 20. stoljeća, iako pritom nije eliminirala samu zadaću pisanja historiografskih prikaza pa se paradoks naposljetku reartikulira: „Sredinom 80-ih god. p[ovijest] k[književnosti] se općenito doživljuje kao nemoguć (*iako upravo zbog toga nuždan!*) projekt.“ (Biti 2000: 412; naglasak B.P.)

odvojeno: perspektivizam pristupa i izlagačka konstrukcija predmeta istraživanja kod Popovića su dakle naznačeni rubno, ali dosljedno. U novoj, nadnacionalnoj koncepciji jugoslavenske književnosti koju će šezdesetih godina razviti Svetozar Petrović – kao što ćemo kasnije pokazati – perspektiva iz koje se konstruira povijest književnosti problemski se premješta u prvi plan, a paradoksalna Popovićeve pozicija istodobnog „neutralnog“ registriranja i aktivnog sukreiranja povijesti književnosti razrješuje se distinkcijom između *stanovišta prošlosti*, rezerviranog za nacionalno uokviren pozitivistički pristup pretpostavljenoj povijesnoj „stvarnosti“, i *stanovišta sadašnjosti*, koje u obzir uzima vlastiti udio u historiografskoj konstrukciji. (Petrović 2003: 236-250) Prema toj distinkciji, Popovićeve povijest nacionalne jugoslavenske književnosti svojim je najvećim dijelom bila pisana sa stajališta prošlosti i utoliko je izgubila na relevantnosti, ali pritom ipak zadržava element anticipacije perspektivizma koji će nekoliko desetljeća kasnije naglasiti Petrović, a potom, krajem 20. stoljeća, i nove teorije svjetske književnosti. Naravno: čitanje Popovića koje smo ovdje predložili slijedi pritom istu logiku, rekonstruirajući njegove teze iz pozicije sadašnjosti.

2.2. Antun Barac: kritika nacionalnog izolacionizma

U odnosu na Popovićeve, prilog Antuna Barca osmišljavanju jugoslavenske književnosti u razdoblju nastanka prve Jugoslavije opsegom je znatno skromniji: riječ je o kratkom, ali relativno utjecajnom eseju „Književno jedinstvo“ koji izlazi u veljači 1919. u časopisu „Književni jug“. Jedina značajnija točka preklapanja dvojice autora pritom je u osnovi romantičarska koncepcija jugoslavenske književnosti kao izraza „duha naroda“. Time se i Barčev književnopovijesni model načelno podvrgava heteronomnom nalogu legitimacije jugoslavenske nacije, a prema Dunji Dušanić upravo tu počiva ključna slabost njegovog rada: ona ga sprečava da stvori „dručkiji model književne povijesti – kao autonomnog razvoja, usporednog s društvenom i političkom poviješću, ali i neovisnog od njih“. (2019: 37) Odaberemo li, međutim, ponovno kut čitanja koji heteronomiju književnosti ne vidi kao razlog za diskvalifikaciju, nego je shvaća unutar historijskog konteksta, otvara se širi prostor za markiranje razlika između Popovićeve i Barčeva modela.¹⁸

¹⁸ Sam Barac napominje da prije pisanja „Književnog jedinstva“ nije uspio konzultirati tada još relativno nedavno objavljenu Popovićeve „Jugoslovensku književnost (Književnost Srba, Hrvata i Slovenaca)“. (1919: 152)

Osnovna se razlika tiče Barčeve oštre kritike pozitivističkog pristupa „antijugoslavenskih“ nacionalnih povijesti književnosti, čime anticipira kasniju Petrovićevu kritiku nacionalno uokvirenog pozitivizma. „Istoriju nove srpske književnosti“ Jovana Skerlića i „Kalendar književnog juga“ Vladimira Ćorovića pritom napada prvenstveno zbog neadekvatnog koncepta nacije:

Opravdanje zasebnog slovenskog, hrvatskog i srpskog nacionalizma osniva se na oznakama, koje pojmu nacionalizma nisu bitne, nego uzgredne, slučajne, koje ne izviru iz biti nacije, nego su sporedan produkt prilike i događaja, što su kroz vekove nastajali. (Barac 1919a: 145)

Umjesto sporednih kriterija poput teritorija, povijesnih zbivanja ili – u književnosti – ortografske razlike latinice i ćirilice, Barac nudi drukčiji:

Nacionalno pitanje nije pitanje prava, da li kakva relativno neznatna šaka ljudi može u svetskom koncertu uzdići svoj „ja“ samo zato, da se čuje, da je tu, nego je pitanje općeno ljudsko – koliko određeni broj ljudi može sa svojim zasebnim karakteristikama pridoneti općeno čovečanskim svrhama. S ovoga stajališta nemaju zasebna naša tri plemena tako reći prava na eksistenciju, jer osim narodne poezije – koja je u glavnom tvor Srba – nisu u razvoju sveta, uzeta onako pojedince, ostavila nikakvih osobitih značajka. (*ibid.*)

Kritika nacionalnog izolacionizma i nacionalizma izvedena je dakle uspostavljanjem univerzalnih humanističkih kriterija kulturne legitimacije nacije, naspram kojih se prividna „danost“ nacionalnih književno-povijesnih kanona – barem u slučaju jugoslavenskih naroda – ispostavlja kao nedovoljna. Upravo ono što će kasnije biti glavnom metom napada na „jugoslavensku književnost“ s različitih nacionalnih pozicija – njezina, naime, politička uvjetovanost – ovdje tako postaje razlogom za diskvalifikaciju pojedinih nacionalnih književnosti, određenih akcidentalnim pitanjem „na kojem su teritoriju vladali pojedini vladari“. (*ibid.*: 146) Unutar ovako proširene perspektive odvija se zatim ranije naznačen napad na pozitivistički pristup književnosti, koji Barac, pod egidom filologijskog pristupa, otpisuje zbog toga što „zalazi u sitnice“ (*ibid.*: 147) i što je „zanatnički, obrtnički, statistički“ (*ibid.*: 148) pa mu utoliko promiče organska veza elemenata povijesnog razvoja o kojem govori. Ni estetičko tumačenje – koje Barac u skladu s onodobnim razumijevanjem vidi isključivo kao artikulaciju „lijepog“ – ne može zahvatiti kompleksnost književnog teksta.

Neophodan je disciplinarni obrat od historijskog i estetičkog gledišta k filozofiji umjetnosti „u najširem smislu“ (*ibid*: 145) jer se tek u filozofijskoj perspektivi otvaraju univerzalna pitanja o biti književnih djela i njihovoj „unutarnjoj“, organskoj povijesnoj povezanosti. U suprotnom, književna historija – koja prema Barcu na ovim prostorima još uvijek nije historija, a nije ni književna utoliko što ne promatra inherentni razvoj povijesti književnosti – ostaje pedanterijski slijepa za ključne fenomene zajedničke jugoslavenske književnosti.¹⁹

Iz postavljanja univerzalno-humanističkih kriterija proizlazi i Barčev idealistički elitizam:

Narod ne sačinjava neuka masa, nego inteligencija, literaturu ne predočuje književnička raja, koja živi od milosti urednika, nego pioniri, koji joj daju smer, boju, život, a publiku ne stvaraju oni, koji kupovanje knjiga smatraju patriotizmom, nego ljudi, kojima je knjiga duševna potreba. (*ibid*: 153)

Utoliko, argumentom za obranu zajedničke književnosti postaje i tvrdnja da naši najistaknutiji pisci i spisateljice, intelektualke i intelektualci, „prvi naši duhovi“ – poput Mažuranića, Njegoša, Zmaja, Vojnovića, Strossmayera ili Sekulić – „niju nikad pravili razlike između pojedinih dijelova naroda“. (*ibid*: 152) Napokon, sam intenzitet međunacionalne književne komunikacije i suradnje u vremenu u kojem piše Barcu je dokaz književnog jedinstva, pri čemu – priznaje – pozicija slovenskih autora ostaje zbog jezičnih razlika ipak donekle izdvojena. (*ibid*: 153)

Promatran iz današnje perspektive, Barčev naglašeni filozofijski esencijalizam koji postavlja pitanja o biti književnog djela, kao i njegovo nekritičko povjerenje u aksiomatski sustav vrijednosti što ga pred pojedine nacionalne kulture i književnosti postavlja univerzalni razvoj čovječanstva, djeluju kao teorijski apsolvirani i uglavnom napušteni koncepti. Temeljno romantičarska koncepcija književnosti stavljene u službu „duha naroda“ također je prevladana. U perspektivi rekonstrukcije književno-historičarske i teorijske linije razmatranja fenomena jugoslavenske književnosti, međutim, esej „Književno jedinstvo“ barem je trostruko značajan. Prvo, on vektorski orijentira jugoslavensku književnost spram globalnog konteksta, postavljajući ondje vrijednosni kriterij koji je legitimira. Drugo, ova se globalna i

¹⁹ Među njih, kao što smo već vidjeli, Barac u fundamentalno romantičarskom ključu prije svega ubraja narodnu poeziju, ali joj pridodaje još i staru crkvenu i apokrifnu književnost, potom dubrovačku književnost koja „nije ni srpska ni hrvatska, nego zajednička, jugoslavenska“ (*ibid*: 151), kajkavsku i protestantsku književnost koja je podjednako hrvatska i slovenska, „dakle zajednička“, bosansku književnost koja je i srpska i hrvatska itd. (usp. *ibid*.)

univerzalistička orijentacija jugoslavenske književnosti uspostavlja u opreci spram provincijalizma i parohijalizma pojedinih nacionalnih književnosti, postajući polazištem za njihovu žestoku kritiku.²⁰ Naposljetku, uz nju je vezan i elitistički zagovor one književnosti koja, za razliku od lokalnih partikularističkih tendencija, doprinosi pretpostavljenim općim humanističkim ciljevima. Sažeto: jugoslavenska književnost, orijentirana prema svjetskim vrijednostima, superiorna je skućenoj književnoj proizvodnji „antijugoslavenskih“ nacija. Kao što ćemo kasnije vidjeti, ova tri elementa – univerzalizam, antinacionalizam i umjetnički elitizam – pozicijski će sukonstituirati nastanak relativno autonomnog jugoslavenskog književnog polja, a zatim i postjugoslavenskog književnog polja nakon raspada SFRJ.

Vehementan zagovor jugoslavenske književnosti u „Književnom jedinstvu“ ostaje pritom i dokumentom izrazito kratkog razdoblja u kojem se uspostava zajednićke književnosti ćinila moguća, a sažeto ga ocrtava putanja ćasopisa u kojem je esej objavljen. Pokrenut u Zagrebu 1918, naime, „Književni jug“ bio je voćen eksplicitnom misijom utemeljenja jugoslavenske književnosti, okupljao je ugledne urednike i suradnike, a tiraž mu je došezao ćak pet tisuća primjeraka. (usp. *Književni jug* 2021) Ako je u poćetku svjedoćio o snažnom zanimanju za jugoslavensku kulturnu suradnju, mećutim, onda njegovo gašenje već u prosincu 1919. godine – samo dvije godine nakon što je pokrenut – svjedoći o tome kako je brzo interes splasnuo.

Osvrćući se na ovo razdoblje u svojoj „Jugoslavenskoj književnosti“ iz 1954. godine, sam Barac sažima proces disolucije:

Kao posljedica politićkih suprotnosti i politićkih borba nastalo je već nakon par godina neko uzmicanje od misli književnog jedinstva. Pojedine su se književnosti donekle povlaćile u vlastite granice, njihovi su se pisci okupljali oko vlastitih ćasopisa, a kulturne su se organizacije iživljavale uglavnom na vlastitom nacionalnom podrućju. (1963: 251)

²⁰ Barćeva kritika nacionalizma joć je izraćenija u drugim njegovim tekstovima, poput ogleđa „Nacionalna filozofija“ objavljenog takoćer u „Književnom jugu“ nedugo nakon „Književnog jedinstva“. Ondje tvrdi da „nacionalizam u najobićnijem smislu znaći omećenost vidika, ljubav prema najobićnijemu, sklonost prema svemu, što ide pod pojam narodnoga, pa bilo zlo i sitno“. (Barac 1919b: 242) Tako shvaćen, on stoji u izravnoj opreci s univerzalnom humanistićkom tendencijom: „Nacionalizam je, kad ga gledamo s ove strane, samo nećto negativno, što smeta ćovećanstvo i sprećava ga u razvoju k njegovim najvićsim ciljevima, balast, kojega se treba rećiti.“ (*ibid.*: 243) Barac dopućta da postoje i aspekti nacionalne kulture usklaćivi s univerzalnim kriterijima, ali ih ne pronalazi u koncepcijama ovdaćnjih nacionalizama: „(ć)elja, da se poćto poto saćuvaju plemenska imena Slovenac, Hrvat, Srbini, isticanje individualnosti plemenskih, posledica je toga nacionalizma bez vrednosti, koje nacionalizam u svoje opravdanje ne moće navesti ništa osim praznih reći, što ih ne razumemo, koje nam po tome ne mogu znaćiti ništa, kojih je sjaj lažan i umićljen.“ (*ibid.*: 244)

Zamisao jugoslavenske književnosti sada opstaje mahom kao „izvozni proizvod“ za strano tržište, što vrlo dobro ilustrira i nakladnički kontekst u kojem nastaju kasnije studije dvojice njezinih zagovornika: već smo vidjeli da je treća Popovićeva knjiga o povijesti jugoslavenske književnosti izašla sredinom tridesetih kao prijevod predavanja održanih u Parizu, a Barčeva iz sredine pedesetih također je, prema svjedočenju autora, napisana „prvotno za inozemstvo“ (*ibid*: 267) ne bi li kasnije bila prevedena na strane jezike.

2.3. Svetozar Petrović: izgradnja književnopovijesne vizije

U razdoblju između izlaska Popovićeve i Barčeve knjige, međutim, pod istim je imenom nastala posve drukčija država. Druga Jugoslavija uvelike se uspostavlja kroz izravnu negaciju vlastite prethodnice, mijenjajući parlamentarnu monarhiju vlašću Komunističke partije, zamijenivši kapitalističke društvene odnose socijalističkim, a centralizirano državno uređenje – u kojem je KP Jugoslavije prepoznala artikulaciju velikosrpske hegemonističke politike – federacijom ustavno ravnopravnih republika. Na kulturnom planu, federalizam podrazumijeva zaokret od koncepcije integralističkog jugoslavenstva ka razvijanju multikulturnog modela. (Wachtel 1998) Utoliko i naslov Barčeve „Jugoslavenske književnosti“ iz 1954. godine poprima drukčije značenje u odnosu na oglede iz razdoblja prve Jugoslavije: on se više ne odnosi na uspostavu književnog jedinstva *tout court*, nego kao krovni pojam obuhvaća međusobno različite nacionalne književne tradicije koje se povremeno preklapaju.²¹ Jasno je to već iz uvodnih redaka:

Izraz „jugoslavenska književnost“ zajednički je naziv za literature Srba, Hrvata, Slovenaca i Makedonaca, okupljenih u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji. Kao što su jugoslavenski narodi po svome jeziku i postanju vrlo bliski, tako su bliske i njihove književnosti. Politički, ekonomsko-socijalni i kulturni činioci kroz stoljeća su međutim razdvajali Jugoslavene, te su pojedini njihovi dijelovi živjeli odvojenim životom i razvili se u zasebne narode. Tako je bilo i s njihovim literaturama. Kao odraz različitih prilika, one su u mnogo čemu išle različitim putovima. Ali su im ipak mnoge crte ostale zajedničke.

(*ibid*: 5)

²¹ Na nacionalnu optiku prema Barcu ipak ostaju nesvodive, primjerice, narodna poezija i dubrovačka književnost 17. stoljeća. Također, on napominje da su „i u godinama najvećih političkih sukoba, najizrazitiji (...) književnici nastojali sačuvati opće jugoslavenske vidike“. (*ibid*: 251) Neovisno o ovome, struktura izlaganja dominantno uvažava paralelizam nacionalnih tradicija, predstavljajući odvojeno hrvatsku, slovensku, srpsku i, naposljetku, makedonsku književnost, konstituiranu u sklopu druge Jugoslavije.

Federalizam i programatski multikulturalizam druge Jugoslavije, koji se u krajnjem izvodu prelama i kroz novu, znatno „labaviju“ koncepciju jugoslavenske književnosti Antuna Barca, međutim, samo je jedan od relevantnih aspekata tadašnje državne politike. Drugi – uvođenje socijalističkih društvenih odnosa – također je imao značajne posljedice za književnu produkciju i recepciju. Kao što je poznato, kultura i, prvenstveno, književnost ostvarile su osobito visok status u socijalističkim društvima: Andrew Baruch Wachtel odredit će tako Istočnu Evropu, u koju geopolitički svrstava i Jugoslaviju, kao „onaj deo sveta gde su ozbiljna književnost i oni koji je stvaraju oduvek bili precenjeni“.²² (2006b: 10) U „precenjivanju“ Wachtel doduše prepoznaje povijesni kontinuitet koji povezuje devetnaestostoljetno razdoblje istočnoevropskih nacionalnih pokreta nerijetko predvođenih istaknutim figurama pisaca s dvadesetstoljetnim državnim „protežiranjem“ književnosti, ali ono što pritom previđa prijelomni su učinci socijalističkog projekta u kulturnom polju. Industrijalizacija, urbanizacija, politika opismenjivanja i obrazovanja narodnih masa – prema vladajućoj doktrini usmjerene prema emancipaciji radništva – u Jugoslaviji su pedesetih i, naročito, šezdesetih godina dovele i do naglog uspona tzv. srednje klase: dok je državna materijalna podrška osiguravala relativno visok status pisaca i omogućavala masovnu distribuciju njihovih djela, povećanje broja pismenih i obrazovanih, a prvenstveno one srednjeklasne frakcije koju čine „klasična humanistička inteligencija, društveni znanstvenici i učitelji“ (Suvin 2014: 124) stvorilo je širu publiku „visoke“ književnosti, bez koje ona ne bi mogla imati odgovarajući društveni značaj.²³

Treći ključni aspekt druge Jugoslavije tiče se njezine vanjske politike. Nakon Titova razlaza sa Staljinom 1948. ona se izdvaja iz monolitnog Istočnog bloka, strateški pomiče prema Zapadu i manevrira u potrazi za „trećim putem“ unutar procesa zaoštrene globalne polarizacije, što će rezultirati inauguracijom Pokreta nesvrstanih na prvom službenom samitu

²² Određenje je, dakako, relacijsko: Wachtel ga odmah nadopunjuje upozorenjem da su „u Istočnoj Evropi pisci i književnost precenjeni u poređenju sa značajem koji se njihovim kolegama pridaje u ostatku sveta“. (*ibid.*)

²³ „Srednja klasa“ pritom je „samo dijelom smislen pojam“ (Suvin 2014: 124) koji teorijski ostaje sporan, a češće se aktivira u konkretnim historiografskim istraživanjima. Kako se ovdje fokusiramo na razdoblje šezdesetih, specifičan društveno-politički položaj srednje klase može se rekonstruirati i posredno, iz polemike intervencije filozofa Milana Kangrga, koji početkom sedamdesetih s lijevih pozicija kritizira ideološku infiltraciju srednje klase u socijalistički projekt, iako mu ona, po svom osnovnom klasnom interesu, nužno mora biti suprotstavljena. Iz marksističke perspektive praksisovske škole kojoj Kangrga pripada, srednja klasa, osnažena socijalističkim razvojem, ispostavlja se tako kao društvena formacija koja socijalistički projekt pokušava „kidnapirati“ i podrediti vlastitim građanskim interesima: „Već dobar dio godina možemo iz dana u dan pred našim očima pratiti taj ubrzani proces rađanja, rasta, jačanja, situiranja, etabliranja, prodora i konsolidiranja srednje klase na svim područjima života, koja vrtoglavo (u našoj historijskoj specifičnoj i produženoj 'prvobitnoj akumulaciji kapitala') ekonomski jača, obogaćuje se, preuzima u svoje ruke vođenje poslova cjelokupnog društva, povlači za sobom u tom smjeru i ostale elemente i slojeve društva, korumpira ih i ideološki rastače i uvlači se tako u sve društvene pore, te politički, ekonomski, socijalno, kulturno, teorijski i filozofski, dakle duhovno i ideološki postaje sve dominantnija snaga našeg društva.“ (1971: 430)

1961. u Beogradu i uvelike jedinstvenom pozicijom države u svjetskoj političkoj konstelaciji epohe. Vanjskopolitička emancipacija od utjecaja Staljinova SSSR-a na unutarnjem se planu očitovala, među ostalim, relativnom emancipacijom jugoslavenskog kulturnog polja od izravne partijske kontrole: kao manifestnu točku loma obično se uzima glasoviti govor Miroslava Krleže na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani, 5. listopada 1952, kojim je, među ostalim, proglašena autonomija književnog stvaranja od socrealističkog modela. Ovaj poetički raskid ne podrazumijeva ipak i potpunu autonomiju kulturnog polja u odnosu na političke procese a slika prema kojoj se kultura oslobađa jednoobraznog partijskog pritiska predstavljala bi nedopustivo pojednostavljivanje. Naprotiv: kulturne rasprave i polemike zadržavaju jasnu političku dimenziju dok se sama partijska politika, daleko od programske unificiranosti, vodi kroz niz frakcijskih obračuna čija je okosnica sukob između, s jedne strane, centralističkih tendencija kakve primarno promovira Komunistička partija Srbije i, s druge strane, „centrifugalne“ struje koju prvenstveno zastupaju partijska vodstva ekonomski razvijenijih sjevernih republika, Slovenije i Hrvatske. Nizom ekonomskih i političkih reformi započetih pedesetih i provedenih šezdesetih godina pod egidom samoupravnog socijalizma, čiji je glavni promotor Edvard Kardelj, druga struja odnosi pobjedu: Kardeljev najutjecajniji oponent Aleksandar Ranković smijenjen je s dužnosti potpredsjednika Jugoslavije i uklonjen iz političkog života 1966. godine, a donošenje novog Ustava 1974. označava konstitucionalni trijumf politike daljnje decentralizacije i demokratizacije zemlje, čije je naličje, međutim, jačanje uloge republičkih vodstava, što će se u perspektivi kasnijeg zaoštavanja nacionalnih sukoba pokazati fatalnim za sudbinu države. (usp. Magaš 1993: 80-81)

U ovakvom političkom kontekstu, kulturno polje šezdesetih godina postaje poprištem reartikulacije širih ideoloških prijevora: paradigmatskom se može smatrati polemika srpskog pisca Dobrice Ćosića i slovenskog kritičara Dušana Pirjevca, inicirana Ćosićevim intervjuom zagrebačkim dnevnim novinama „Telegram“ u siječnju 1961. i potom vođena na stranicama ljubljanske „Naše sodobnosti“ i beogradskog „Dela“ do veljače iduće godine.²⁴ Obojica autora razvijaju argumentaciju unutar okvira marksističke doktrine Saveza komunista Jugoslavije, ali dok Ćosić napada metaforičke „vampire“ nacionalizma, Pirjevec cilja na „dvoglavog vampira“ nacionalizma i unitarizma: u pozitivnoj varijanti, Ćosić se zalaže za nastavak kulturne konstrukcije jugoslavenstva, dok Pirjevec inzistira na kulturnoj autonomiji pojedinih jugoslavenskih nacija. (Cosovschi 2015: 56)

²⁴ Iscrpan pregled debate daju J. Milojković-Đurić (1996) i A. Cosovschi (2015).

Šezdesetih godina jugoslavenska književnost tako prestaje biti beskonfliktni „izvozni proizvod“ i vraća se na domaći teren kao ideološki zaoštrena kontroverza: čitavu društvenu i kulturnu konfiguraciju tog razdoblja bilo je pritom neophodno skicirati kako bi postao jasniji teorijski ulog i domet prijelomne intervencije Svetozara Petrovića u zahuktalu, politički snažno obilježenu raspravu. Nju je poduzeo nizom izlaganja i tekstova među kojima se izdvajaju „Metodološka pitanja specifična za proučavanje naših nacionalnih književnosti“²⁵ i, osobito, „Stanovište sadašnjosti i stanovište prošlosti u historiji književnosti“²⁶ koji će kasnije, 1972. godine, biti uvršteni u knjigu „Priroda kritike“. (Petrović: 2003) Konstitutivnu točku konstrukcije Petrovićevog modela čini raskid ne samo s odranije apsolviranim jugo-integracionističkim prijedlozima, nego i sa samom političkom uvjetovanošću koncepcije jugoslavenske književnosti: spor oko toga govorimo li u književnopovijesnoj perspektivi o zajedničkoj književnosti ili o različitim jugoslavenskim nacionalnim književnostima bio je, naglašava on, „samo sastavnim dijelom ako ne metaforičkom transpozicijom drugih političkih sporova“ (*ibid*: 240) što ga u tom obliku diskvalificira iz književnopovijesne rasprave. Ovo, međutim, ne znači da Petrović prisvaja apolitičnu ili nadideološku poziciju neutralnog znanstvenog uvida: naprotiv, vlastiti projekt vidi kao „ispitivanje mogućnosti jedne angažirane filologije“ (*ibid*: 172) čiji je angažman zadan eksplicitno lijevom perspektivom, ali se specifičnost te perspektive – koju razlikuje od one desničarske, bilo nacionalističke, bilo „prosvijećene, liberalno-demokratske“ (*ibid*: 175-176) – pokazuje u otvorenosti potrage za istinom. Za filologa, razlika između lijeve i desne političke pozicije koju može zauzeti utoliko je supstancijalna. Iz lijeve politike, kako je Petrović shvaća, konzekventno proizlazi autonomija filoloških uvida, iz desne znanstveni rad podređen političkim imperativima:

Na priručnu filologiju desnice ljevica, dakle, ne može odgovoriti stvaranjem vlastite priručne filologije a da ljevicom ne prestane biti. Angažman u filologiji može biti isključivo angažman za istinu, i to – važno je razumjeti – angažman za istinu u smislu angažmana za traženje istine, za dosljednu otvorenost i upitanost našeg mišljenja. (*ibid*: 178)

Ovoj „izvanjskoj“ emancipaciji književnopovijesnog koncepta jugoslavenske književnosti od političkih naloga – kojom ona nakon Popovića i Barca, sada u sklopu socijalističkog projekta, napokon ostvaruje autonomiju – prethodi pritom unutardisciplinarna

²⁵ Riječ je o tekstu referata održanog na simpoziju „O istoriji jugoslovenskih književnosti“ u Sarajevu u prosincu 1964. (Petrović 2003: 171)

²⁶ Ovaj je referat Petrović pročitao na Šestom kongresu Saveza slavističkih društava Jugoslavije održanom u Budvi, od 5. do 11. listopada 1969. (*ibid.*)

emancipacija same povijesti književnosti od metodoloških naloga znanosti o književnosti. U „Kritici i djelu“, studiji nastaloj početkom šezdesetih, prije nego što će svoj interes usmjeriti prema jugoslavenskoj književnosti, Petrović razvija metodološku poziciju koja se, naizgled paradoksalno, sastoji u odbacivanju bilo kakve unaprijed zadane metodologije kako književne kritike, tako i književne povijesti: njih se dvije naime ne smije svesti na puku aplikaciju znanstvenih metoda, nego obje podrazumijevaju subjektivan stav i stvaralački rad istraživača, pri čemu književna kritika operira u sinkronijskom presjeku, a povijest književnosti kreativno interpretira tekstove u dijakronijskoj dimenziji. Polemičku oštricu Petrović usmjerava prema tada dominantnoj struji imanentne analize, razvijene unutar tzv. zagrebačke stilističke škole pod devizom pristupa koji ne gleda „ni lijevo ni desno“ od teksta jer u njegovom kontekstu ne pronalazi ništa što bi doprinijelo spoznaji književnosti kao književnosti. Slijedeći teorijsku liniju zacrtanu još u ranim radovima ruskih formalista, stilisti tako shvaćaju književno djelo kao jezičnu umjetninu očišćenu od „izvanjskih“, neknjiževnih nanosa pa u njegovoj izoliranoj „unutrašnjosti“ otkrivaju jedini mogući prostor spoznaje autonomne i objektivne znanosti o književnosti. Književna povijest i književna kritika potom se, u krajnjem izvodu, pretvaraju u egzekuciju znanstvene metode imanentne analize. Petrović, nasuprot tome, želi pokazati

da se u književnoj kritici (a ni u povijesti književnosti) ne može uopće održati pojam metode koja bi tu – kao u nauci – mogla značiti postupak koji, ispravno primijenjen, dovodi svakog istraživača do istog rezultata na istom materijalu.

(*ibid*: 46)

Odabir da metodu imanentne analize nazove „unutrašnjim pristupom“ književnom djelu cilja pritom na njenu središnju kontradikciju: ako se djelu interpretacijom *pristupa*, mora mu se pristupiti iz neke točke izvan djela.²⁷ Apsolutna – i paradoksalna – interiorizacija pristupa djelu isključuje pritom načelno i mogućnost njegove valorizacije:

Gledište prema kojemu je svako djelo apsolutno autonomna pojava (...) mora se odreći želje da vrednuje (...) jer vrednovanje je nezamislivo bez mjerenja, a za mjerenje su potrebna bar dva člana. (*ibid*: 112)

²⁷ Evo argumenta u nešto duljem izvodu: “(D)ok naziv 'unutrašnji' želi označiti takav pristup književnom djelu koji bi se čitav kretao unutar djela, koji ne bi pozivao u pomoć ništa što u djelu nije sadržano, koji se dakle – kako to kaže poznata deviza – ne bi osvrtao ni lijevo ni desno od teksta, 'unutrašnji pristup' samo je želja koja se ne može ostvariti. Svaki kritički pristup, svaka interpretacija unosi u razgovor o djelu nešto što u njegovu tekstu nije sadržano; interpretacija, tumačenje djela baš i nastaje zato da bi se u razgovor o djelu uvelo nešto što u tekstu djela nije sadržano kako bi se time moglo objasniti ono što tekstom samim – po mišljenju interpretatora – nije dovoljno ili nije očigledno protumačeno.” (*ibid*: 139)

Odbacivši na temelju njegovih inherentnih kontradikcija „unutrašnji pristup“ kao eklatantan primjer nametanja znanstvene metode kritici i povijesti književnosti, elimineravši skupa s njim i samo razlikovanje unutarnjeg i vanjskog pristupa, Petrović sada gleda i lijevo i desno od teksta: s jedne njegove strane pronalazi onoga tko tekst piše, s druge one koji ga čitaju. Time dolazi do proširene definicije književnog djela: ono više nije svedeno na jezičnu umjetninu, nego, osim dimenzije jezika, obuhvaća još i dimenzije autora i čitatelja, shvaćene u dijalektičkoj međuovisnosti. Instanca pisca djelu pritom daje historijsku dimenziju, usidrujući ga u povijesnom vremenu njegova nastanka; pitanje vrijednosti djela, s druge strane, spada isključivo u domenu čitaoca pa onda, u ekstenziji, i književnog kritičara ili povjesničara.²⁸ Vrijednost djela – implicirana u selekciji kao osnovnom principu izlaganja povijesti književnosti – postoji ekskluzivno za onoga tko djelo čita i stoga ona, budući da je smještena samo u jednu od tri dimenzije znanstveno definiranog književnog djela, ne može biti znanstvena kategorija: Petrovićeva znanstvena definicija djela tako oslobađa povijest književnosti od metodoloških „okova“ znanosti o književnosti. Ili, sažeto:

Ukratko, naučna se (...) književnopovijesna djelatnost ne može zamisliti, i to ne toliko zbog teškoća koje prate svako povijesno ispitivanje koliko zbog nemogućnosti da se vrijednost književnih djela naučno, objektivno utvrdi. (*ibid*: 53)

Stav koji Petrović zauzima pripisiv je poziciji „umjerenog relativizma“, onako kako je određuje Antoine Compagnon: „Književna se vrijednost ne može utemeljiti teorijski: ona je granica teorije, a ne književnosti.“ (2007: 296) Lišena dakle same mogućnosti objektivnog znanstvenog utemeljenja, povijest književnosti transformira se u samostalnu, subjektivnu djelatnost, pri čemu subjektivnost nije oznaka za samovolju ili hir književnog povjesničara. S jedne strane, ona je „ograničena“ vlastitom svrhom – interpretacijom književnih tekstova – i utoliko je, kao i kritika, „funkcija teksta nad kojim je nastala“. (*ibid*: 50) S druge strane, može preuzeti znanstveno razvijenu metodologiju pristupa književnom djelu, ali znatno slobodnije nego što su to zamišljali stilističari: dostupne znanstvene metode samo su joj mogući

²⁸ U kontekstu krize povijesti književnosti (vidi fusnotu 17) Petrović ovim zapravo anticipira utjecajnu intervenciju Hansa Roberta Jaussa koji problem razrješava njegovim premještanjem u zonu recepcije književnosti. (usp. Jauss 1999) Prema Antoineu Compagnonu, najobuhvatnije konzekvence iz ovakvog „receptijskog“ obrata izvodi Pierre Bourdieu koji „smatra da se simbolična proizvodnja umjetničkog djela ne može svesti na umjetnikov čin njegove materijalne izrade, nego mora uključiti 'sve popratne komentare i komentatore', osobito kad je u pitanju suvremena umjetnost, jer ona u sebe uklapa razmišljanja o umjetnosti (...).“ (2007: 257) Ovo metodološko podudaranje Petrovićevog i Bourdieuovog pristupa valja imati na umu kada kasnije budemo predlagali upravo burdjeovski model kao teorijski okvir za postjugoslavensku reartikulaciju različitih koncepcija jugoslavenske književnosti.

„vodiči“ u vrednovanju i interpretaciji, a izbor i hijerarhizacija metoda koje koristi spadaju u stvaralačku domenu „građenja književnopovijesne vizije“. (*ibid.* 124) Nastavljajući polemiku s imanentistima, Petrović se tako zalaže za reafirmaciju sociološkog pristupa koji ne reducira značenje i vrijednost djela na „izvanjske“ društvene faktore, nego kontekstualizacijom obogaćuje njegovo značenje:

Kad nije nezgrapna i dogmatična, sociološka kritika (a samim tim i sociološka povijest književnosti, op. B.P.), dakle, nije gruba primjena socioloških istina na praktičnu literarnu analizu, već individualno i kreativno utvrđivanje društvenog konteksta u kojemu kritičar, i povjesničar književnosti, vidi djelo, odnosno književni razvoj. (*ibid.*: 47)

S treće strane, napokon, subjektivna pozicija iz koje se gradi književnopovijesna vizija neminovno je ograničena socijalnom kompozicijom: elementarna marksistička premisa društvene uvjetovanosti individualnog djelovanja i mišljenja vodi Petrovića prema ograničenju i daljnjem određenju subjektivnog književno-historiografskog pristupa socijalnim kontekstom, odnosno prema njegovoj uvjetovanosti „onim zajedništvom vrijednosti, senzibilnosti i ukusa, koji ljude povezuje unutar jednog vremena, jedne sredine, jednog društvenog položaja i jednog odnosa prema svijetu“. (*ibid.*: 242) Stoga je, osim o subjektivnim perspektivama, moguće govoriti i onim šire označenim, poput nacionalne, zapadnoevropske ili svjetske. Umjesto da se rasplinu u kakofoniji atomiziranih subjektivnih gledišta, književnopovijesne vizije tako se raspoređuju u *pluralitetu perspektiva*, a svaka od njih podrazumijeva drukčije vrijednosti: pisac ili djelo koji se u perspektivi nacionalne književnosti mogu činiti značajnima, iz perspektive svjetske književnosti gotovo da ne postoje, i obratno, pisac ili djelo koji su u nacionalnim povijestima književnosti marginalizirani, u internacionalnom kontekstu mogu dobiti na važnosti.

Kada se postavka o pluralitetu perspektiva transponira u polje rasprave o jugoslavenskoj književnosti, ona ukida ekskluzivnu alternativu između koncepcije zajedničke književnosti i koncepcije pojedinih nacionalnih književnosti: moguće je, ovisno o perspektivi historičara, govoriti o obje, pri čemu nijedan pojam nije apriorno nadređen ni podređen drugome. Ili, kao što Petrović formulira u ključnom pasusu,

o jugoslavenskim književnostima, po mom mišljenju, treba govoriti kao o skupini srodnih nacionalnih književnosti, s područjima interferencija i na pojedinim tačkama višestruko prepletenih, zasebnih dakle ali i takvih o kojima

se može govoriti i kao o komponentama jedne više celine, tako da se *može govoriti ispravno i o književnostima jugoslavenskim i o književnosti jugoslavenskoj. (ibid: 247; istaknuo B.P.)*

Ovaj stav, važno je primijetiti, formuliran je metakriteriološki, kao *znanstveni* stav o *neznanstvenim* fenomenima različitih književnopovijesnih vizija i njihovih različitih vrijednosnih sustava. Iako sam Petrović ne zaoštrava njegove konzekvence, to zapravo znači da su jugoslavenska književnost, s jedne strane, i nacionalne književnosti, s druge strane, „jednakovrijedne“ samo sa znanstvene točke gledišta, ali da se u svojim konkretnim izvedbama, s obzirom na to da podrazumijevaju različita vrednovanja, nužno sukobljavaju: njihov se odnos tada ne iscrpljuje u harmoničnom uklapanju „nižih“ nacionalnih komponenti u „višu“ nadnacionalnu cjelinu niti u međusobnom obogaćivanju različitih perspektiva, nego implicira i *sukob vizija*.

Izbor između nacionalne i jugoslavenske perspektive pretpostavlja pritom ideološko i političko pozicioniranje književnog povjesničara koje se u ovom slučaju prevodi u odgovor na pitanje o povijesnoj ulozi jugoslavenske države. Utoliko je

pitanje o mogućnosti da se zamisli jugoslavenska književnost u velikoj mjeri identično s pitanjem koliko se u historičarevom razumijevanju vlastite sadašnjosti – u njegovoj procjeni vlastite historijske situacije – implicira da je Jugoslavija, kao zajednica raznih naroda, stvorena da zadovolji neku dublju i trajniju historijsku nuždu a koliko se ona shvaća kao praktičan i više ili manje poželjan rezultat nekoga ipak efemernog ili slučajnog spleta historijskih okolnosti. (*ibid: 248*)

Pod pretpostavkom zauzimanja jugoslavenske perspektive, Petrović specifičnost jugoslavenske književnosti određuje i u globalnom kontekstu, sklopom njenih ključnih karakteristika koje je strukturno smještaju na periferiju svjetske književnosti: ona je, naime, redom *mala, višenacionalna i nerazvijena, odnosno nejednako razvijena. (ibid: 194-196)* Perifernost jugoslavenske književnosti, njezine „anomalije“ i „zaostajanje“ za svjetskim kretanjima pritom ne podrazumijevaju i njezino „otpisivanje“ s pozicija neupitnih globalnih vrijednosti, kao što je to činio Antun Barac s ovdašnjim nacionalnim književnostima, nego naprosto utvrđuju strukturnu poziciju unutar svjetskog sistema:

opisujemo vrijednost jedne situacije prema vrijednosno neutralnom širem međunarodnom kontekstu, mjeru u kojoj jest ili nije prihvaćeno u njoj ono što

sam nazvao općim evropskim pjesničkim metajezikom oblika, konvencija i općih mjesta. (*ibid*: 190)

Štoviše, upravo zato što jugoslavenska književnost u globalnom kontekstu predstavlja izvjesnu anomaliju, njezino proučavanje može se uspostaviti kao paradigmatički model buduće znanosti o književnosti, podcrtavajući vlastitom atipičnošću tipizirane obrasce svjetske književnosti. (usp. *ibid*: 195-196)

Raspravljajući o jugoslavenskoj književnosti, Petrović pritom dodatno razrađuje problem perspektive uvodeći distinkciju između „stanovišta prošlosti“ i „stanovišta sadašnjosti“. „Stanovište prošlosti“, kao što smo ranije naznačili, pozitivistička je pozicija koja pristup književnim tekstovima regulira hipotezom mogućnosti njihove objektivne interpretacije u kontekstu vremena u kojem su nastali, gradeći od kraja 18. stoljeća na aksiomatskim pojmovima nacije i epohe koncept nacionalne povijesti književnosti koji Petrović, oslanjajući se na dvadesetostoljetno iskustvo krize pozitivizma, podvrgava razornoj kritici, ukazujući na tautologiju pojma nacionalne književnosti kao i na klasifikacijsku neprimjenjivost jednadžbe „jedna nacija – jedan jezik – jedna književnost“ (*ibid*: 244) a posebno oštro se pritom obrušava na šovinističke, nacionalističke izvedenice ideje nacije. „Stanovište sadašnjosti“ koje suprotstavlja ovom sklopu – teorijski dezavuiranom i neodrživom, ali u književno-historiografskoj praksi dominantnom kako u doba kada Petrović piše tako i danas – podrazumijeva „dinamičnu viziju tradicije što je historičar književnosti projicira u prošlost iz perspektive vlastite sadašnjosti“. (*ibid*: 246) Riječ je o osviještenoj konstruiranosti svake povijesti književnosti, pa i onih nacionalnih, kao i o osviještenoj uvjetovanosti te konstrukcije kontekstom u kojem ona nastaje.

Sa stajališta sadašnjosti u kojoj nastaje naš rad, Petrovićeva koncepcija jugoslavenske književnosti nudi nezaobilazne pretpostavke za izgradnju one književnopovijesne vizije postjugoslavenskog književnog razdoblja koja izmiče zadanim nacionalnim okvirima. Njegova žestoka kritika pozitivizma i pozitivistički ustrojenog stabilnog pojma nacije, kojom zaoštava nekadašnje Barčeve stavove, omogućuje obračun s književnopovijesnom nacionalnom dogmom. Njegov pluralitet perspektiva, kojim do posljednjih konzekvenci artikulira nekadašnji Popovićev embrionalni perspektivizam, otvara prostor za strukturiranje nadnacionalne vizije i uspostavu drukčijih kriterija vrijednosti. Njegova reafirmacija kreativno shvaćenog sociološkog pristupa i ukidanje podjele između „unutarnjeg“ i „vanjskog“ čitanja, napokon, anticipiraju elemente burdjeovskog modela što ga u postjugoslavenskom kontekstu reartikulira Duda. Utoliko ukoliko prepoznaje i rekonstruira

vlastitu jugoslavensku tradiciju, ukratko, pokušaj opisa postjugoslavenskog stanja kakav ćemo ovdje predložiti ne može se ne osloniti na Petrovića u pokušaju razvoja sociološki orijentirane kreativne izgradnje drukčije, nadnacionalne književnopovijesne vizije.

U prilog tome govori i recepcija njegovog djela. Šezdesetih, apartno pozicionirano u konfiguraciji tadašnje rasprave, ono nije imalo velikog odjeka. Posljednjih godina, međutim, u sklopu pokušaja da se osmisli prostor književne komunikacije na području nekadašnje države, bilježimo svojevrsan „povratak Petroviću“. Najradikalniji njegov tumač pritom je Predrag Brebanović, koji smatra da raspad Jugoslavije nije razlog da prestanemo govoriti o jugoslavenskoj književnosti, barem ako se dosljedno držimo Petrovićeve postavke da pitanje jugoslavenske književnosti ne može biti omeđeno pitanjem jugoslavenske državnosti, nego je, kao što smo vidjeli, omogućeno našim odgovorom na prethodno pitanje o „dubini“ i „trajnosti“ historijske nužde iz koje je Jugoslavija nastala. Odnosno, kao što Petrović poantira:

Ovisno o odgovoru na to pitanje morat ćemo zaključiti bilo da jugoslavenska književnost postoji otkad i nacionalne književnosti koje je sastavljaju, bilo da ona nije nikad postojala pa ne postoji ni danas. Kompromisan odgovor – prema kojemu jugoslavenska književnost ranije nije postojala ali se može reći da postoji, ili nastaje, od vremena nastanka jugoslavenske državnosti ili od vremena nastanka federativne jugoslavenske zajednice – može biti dobronamjeran, ili činiti se laiku samim po sebi razumljivim, ali se ne može dosljedno zastupati.” (*ibid*: 248)

Ako nastanak jugoslavenske književnosti nije vezan za nastanak jugoslavenske države, zaključuje Brebanović, onda ona ne može ni nestati skupa s državnim raspadom. Odgovor na pitanje u kojem smislu možemo danas govoriti o jugoslavenskoj književnosti uoliko je krajnje jednostavan: „(U) *istom onom* smislu u kojem je to bilo moguće i u svim ranijim vremenima, i u kojem će to biti moguće ubuduće.“ (Brebanović 2017: 58) Jedini je uvjet da Jugoslaviju ne shvatimo „kao pitanje pasoša i administracije, već kao jedan od mogućih, štaviše obavezujućih semiotičkih koncepata, kao sećanje-znanje“ (*ibid*: 61) koje danas treba iznova artikulirati, držeći se postulata da je Jugoslavija „u oku posmatrača“. (*ibid*.)

Osim Brebanovića, značajan doprinos suvremenim čitanjima Petrovićeve koncepcije jugoslavenske književnosti daje Stijn Vervaeet, koji predlaže njeno povezivanje s

multiskalarnim pristupom Harshe Rama.²⁹ (Vervaet 2019) Davor Beganović, s druge strane, skicira nadogradnju Petrovićeva modela metodom „udaljenog čitanja“ Franca Morettija (2016), dok Andrea Lešić-Thomas sugerira mogućnost njegova povezivanja s teorijom literarnih polisistema, kojom je Itamar Even-Zohar dinamizirao statičnu strukturalističku viziju sistema približivši se tako Petrovićevu perspektivizmu. (2019) U sklopu nešto šireg suvremenog „povratka Petroviću“ dobili smo tako nekoliko različitih prijedloga za razradu njegovih teza o jugoslavenskoj književnosti, a sagledamo li ih zajedno i čitamo simptomatski, možemo doći do nekoliko jedinstvenih i općenitijih zaključaka. Prvi je onaj o Petroviću kao ključnoj referenci današnjeg proučavanja jugoslavenske književnosti i postjugoslavenskog književnog stanja, autoru čiji rad – za razliku od teorijski uglavnom prevladanih polazišta Popovića i Barca – ostaje relevantan i pola stoljeća nakon što je nastao. Drugi se zaključak tiče načelne „otvorenosti“ toga rada, utemeljenog na metodološkim postavkama koje su „dosledne, a ipak fleksibilne“ (Brebanović 2017: 61), što evidentno nudi široke mogućnosti njegove razrade kroz optiku drugih književnih teorija i književnoteorijskih modela u suvremenim istraživanjima. Treći govori o stanju tih istraživanja: iako interes za proučavanje jugoslavenske književnosti i njezine postjugoslavenske izvedenice raste, on se još uvijek razvija u zoni „skiciranih“ smjerova, bez sustavnijeg ili obuhvatnijeg proučavanja. Ukoliko se želi poduzeti sustavnije istraživanje, proizlazi naposljetku iz ovoga, ono ne može zaobići Petrovića i ne treba se pritom ustručavati razrade i nadogradnje njegove koncepcije jugoslavenske književnosti.

2.4. Sveta Lukić: književni život Jugoslavije

Za razliku od Petrovićevog rada, doprinos Svete Lukića, sadržan prvenstveno u njegovoj studiji „Savremena jugoslovenska literatura (1945 – 1965)“ danas pobuđuje manji interes, iako je šezdesetih naišao na daleko snažnije, nerijetko izrazito negativne reakcije. Sam Lukić u naknadnom prikazu recepcije te knjige pobrojat će tako „preko 50 recenzija, u inostranstvu

²⁹ Izvorno geografski pojam *skale*, shvaćene kao socijalni konstrukt, omogućuje da se književni procesi promatraju na različitim subnacionalnim i supranacionalnim razinama, u rasponu od lokalnog preko regionalnog do globalnog, pri čemu se linearnost modela centar-periferija kojim barataju teorije svjetske književnosti poput Casanovine ili Morettijeve može nadopuniti ili zamijeniti fleksibilnijim modelima cirkulacije i mreže, ovisno o skali na kojoj se istraživanje kreće. Time, prema Vervaetu, dobivamo produktivan analitički okvir za razumijevanje Petrovićevih teza o višestrukoj isprepletenosti jugoslavenskih književnosti i perifernom položaju koji ih presudno određuje, a proučavanje povijesti književnosti na prostoru bivše Jugoslavije povratno postaje poligonom za testiranje suvremenih modela svjetske i transnacionalne književnosti: konstitutivna višejezičnost jugoslavenske književnosti, primjerice, dobro je polazište za osporavanje monolingvističke paradigme. (*ibid.*)

najmanje 10, često sa senzacionalnim (*sic!*) naslovima“ (Lukić 1983: 138), uz novinske vijesti i javne diskusije na tribinama. Dio kritika ciljao je na terminološke nedosljednosti, pogrešno navedene reference, uvrštavanja još neobjavljenih rukopisa u analitički korpus (usp. Pavletić 1970: 70-71) i niz propusta zbog kojih nisu bili ispunjeni elementarni kriteriji ne samo znanstvenog, nego i manje ambicioznog preglednog ili udžbeničkog rada: sve ono zbog čega bi pri današnjem čitanju Lukića trebalo „brižljivo proveriti njegove tvrdnje, njegova na mnogim mestima uprošćena etiketiranja, nedopustive generalizacije, (...) brojne mutne rečenice i nepravedne ocene“ (Richter 2019: 57) i što se može tek manjim dijelom opravdati uzmemo li u obzir da „autor nije pisao kao istoričar književnosti, nego kao književni kritičar, publicista i pisac“ (*ibid*: 54), shvaćajući sam svoju raspravu tek kao pripremu za neku buduću povijest jugoslavenske književnosti. (usp. Lukić 1968: 11) Glavna oštrica kritika Lukićeve koncepcije, mimo ovih prigovora, bila je ipak – posve u skladu s ranije naznačenom konfiguracijom tadašnjih rasprava – prvenstveno usmjerena prema onome što je percipirano kao njegov integracionizam koji potire specifičnosti pojedinih nacionalnih književnosti i utoliko ima značajne političke implikacije: za Vlatka Pavletića, autor je „(o)buzet opesivno brigom za proces integracije“ (1970: 77), a kada se njegova integracionistička konstrukcija dekonstruira, ostaje „samo kostur grube utilitarne tendencije: u sferi estetike i u oblasti politike“. (*ibid*: 80) Sam Lukić ovakve je napade odlučno odbacivao, ustrajući pritom na kontrakritici nacionalizma. Ona je, s jedne strane, kao svoje polazište preuzela univerzalno-humanistički kriterij kakav je svojevremeno uspostavio Barac:

Do divljanja naših nacionalista u njihovim užim, lokalnim sredinama dolazi upravo zbog nemoći da se naši problemi postave i rešavaju kao jedan vid opštijih, svetsko-istorijskih problema, a pre svega pitanja: šta je čovek? kakav je smisao njegovog postojanja i njegovog kretanja tokovima ljudske istorije? U nedostatku opštijeg i šireg horizonta, bez pravih koncepcija, racionalno nezasnovani, neizbaždareni svetsko-istorijski, jugoslovenski nacionalizmi svi odreda ostaju provincijalni, regionalni, lokalni; oni su separatistički i izolacionistički. U tom svom provincijalizmu, oni onda i moraju, da se sukobljavaju međusobno onako inferiorno i primitivno kako se sukobljavaju. (1983: 141)

S druge strane, koncepciju jugoslavenstva kao svojevrsnog „međučlana“ koji posreduje između nacionalne i globalne perspektive Lukić posve petrovićevski vezuje za

prethodni odgovor na pitanje o povijesnom smislu Jugoslavije, zaključujući da produktivna, neintegracionalistička i neunitaristička kritika lokalnih nacionalizama

na prvom mestu mora da se pita: šta je uopšte taj međučlan, odnosno šta je Jugoslavija? Još određenije: da li je Jugoslavija istorijski privremena tvorevina, jedno nužno zlo? (*ibid*: 142)

Gledajući s postjugoslavenskog „stanovišta sadašnjosti“ odgovor na pitanje o historijskoj privremenosti „tvorevine Jugoslavije“ već je dan pa se prigovori usmjereni spram navodnog Lukićeva integracionalizma danas mogu zanemariti: iz perspektive partikularističkih nacionalizama s jugoslavenskom državom nestala je i opasnost „podmetanja“ političkog unitarizma kroz književnopovijesnu koncepciju zajedničke književnosti. Za prikaz te koncepcije ne mora biti značajan ni prvi niz prigovora, onaj koji se odnosi na Lukićeve faktografske i metodološke propuste, pošto oni proizlaze iz odviše nonšalantne primjene modela, a ne iz same njegove konstrukcije. Ono što preostaje, metodološki je novum koji Lukić uvodi u raspravu o jugoslavenskoj književnosti, a taj novum, neovisno o brojnim slabim mjestima njegove razrade, ostaje relevantan i za današnje pokušaje osmišljavanja zajedničkog kulturnog i književnog prostora na području nekadašnje države.

Prije svega, riječ je o disciplinarnom premještanju problema u perspektivu sociologije književnosti. Dok je kod Petrovića sociološki pristup samo jedna od mogućih individualno odabranih vizura stvaralačke artikulacije povijesti književnosti, naglašena prvenstveno u sklopu polemike s izravno suprotstavljenim „unutrašnjim pristupom“ književnom tekstu, Lukić ga uspostavlja kao osnovni metodološki okvir. U sklopu njega razrađuje zatim svoj središnji koncept „književnog života“ koji shvaća kao „složen sistem transmisija između književnosti i društva, književnosti i epohe“. (1968: 15-16) Književni život označuje tako zonu primarne socijalne i kulturne kontekstualizacije književnih tekstova, a čine ga raznoliki književni i vanknjiževni faktori:

(K)njiževni pravci, pokreti, grupe, tokovi i struje koji su prisutni u jednoj literaturi; zatim, veza države, partije, zvanične ideologije i književnosti, književna politika uopšte; književna kritika, čija je uloga nedvosmislena; publika, ili bar njen najaktivniji deo; zatim, sama književnička organizacija; štampa, radio i ostala sredstva masovne komunikacije; dalje, faktori koji neposredno stimulišu književnost (izdavači, nagrade, konkursi, itd.); najzad,

društveni status pisca, njegovo shvatanje sopstvene odgovornosti i misije umetničkog stvaraoca u društvu. (*ibid*: 16)

Premda ne istražuje društveno-povijesnu konstruiranost institucije književnosti nego, nasuprot tome, njenu umjetničku „jezgru“ uzima kao unaprijed zadanu skupa s postuliranom razlikom „književnih“ i „vanknjiževnih“ faktora (usp. *ibid*: 15) i premda se ne bavi strukturnim odnosima tih elemenata, nemoguće je u ovakvoj Lukićevoj zamisli „književnog života“ ne prepoznati anticipaciju onoga što će nešto više od dva desetljeća kasnije Pierre Bourdieu konceptualizirati kao „književno polje“: relativno autonoman društveni prostor koji funkcionira (i) kao zona posredovanja između književnog teksta i njegovog šireg društvenog konteksta. Time je kruti model izravne socioekonomske determinacije književne proizvodnje, utjecajan u Jugoslaviji prvih godina nakon Drugog svjetskog rata, napušten zajedno s vulgarnim izvedbama teorije odraza: obuhvatnije socijalne konstelacije u književni se tekst sada „upisuju“ prelomljene specifičnom prizmatičkom logikom književnog života. Ili, esejistički razbarušenom i ne posve preciznom Lukićevom terminologijom: „Imperativi života deluju indirektno, kroz književni život, i u toj posrednosti udarnost njihova gubi od svoje snage“. (*ibid*: 190)

Književni život, taj „prvi prsten oko književnosti“ (*ibid*: 15), nije međutim samo zona medijacije značenja, nego i prostor uspostave književnih vrijednosti. Dok se za Petrovića pitanje vrijednosti književnog djela rješavalo isključivo u „subjektivnoj“ dimenziji čitaoca, čija je subjektivnost zatim u drugom koraku relativno ograničena društvenim kontekstom, Lukić ide suprotnim smjerom, polazeći od „objektivnih“ društvenih i kulturnih uvjeta uspostave književnih vrijednosti, odnosno njihova prelamanja logikom književnom života. To je središnje teorijsko pitanje njegove studije: „(K)ako se u klimi književnoga života formiraju kriterijumi za ocenu književnih dela?“ (*ibid*: 18) Analizirajući razdoblje od 1945. do 1965. godine dolazi do tri ključna faktora: najsnažniji je ideološki utjecaj Partije, slijedi udruživanje pisaca u različite struje, pravce i tokove i, naposljetku, refleksija književne kritike koja se s vremenom emancipira od partijskog utjecaja uspostavljajući autonomne, imanentno estetske kriterije. Neovisno o konkretnoj historiografskoj razradi, značaj Lukićeve metodološke intervencije za raspravu o jugoslavenskoj književnosti sastoji se tako i u pomicanju teorijskog fokusa prema „objektivnim“ društvenim uvjetima uspostave književnih vrijednosti naspram Petrovićevom načelnom „subjektivizmu“. Premda Petrović nedvosmisleno ističe relativnu ograničenost subjektivnog vrednovanja širom društvenom perspektivom, naime, samim mehanizmima tog ograničavanja, odnosno mehanizmima interakcije između individualne

stvaralačke vizije povijesti književnosti i društvenog konteksta u kojem ona nastaje, ne posvećuje veliku pažnju: to je jedno od slabije razrađenih mjesta njegova modela. Lukićevo pomjerenje akcenta utoliko u najmanju ruku ukazuje na mogućnost preciznijeg kontekstualnog određenja socijalnim sondiranjem individualnih književnopovijesnih projekata.

Dok za razliku od Petrovića s jedne strane analizira kako društveno konstruirano književno polje uspostavlja vrijednosti *unutar* jugoslavenske književnosti, Lukić će s druge strane Petrovića slijediti u *vanjskom* određenju vrijednosti jugoslavenske književnosti globalnim kontekstom.³⁰ U tom kontekstu, zaključuje kao i Petrović, jugoslavenska je književnost inferiorna većim i etabliranim književnostima. Ipak – dodaje – upravo šezdesetih godina ona pokazuje prve naznake napuštanja globalne margine, i to dijelom zbog neutralnog, vanblokovskog političkog pozicioniranja Jugoslavije koje joj omogućuje dinamičniju internacionalnu kulturnu komunikaciju, a dijelom zbog sistemskog rada jugoslavenske kulturne politike na svjetskoj promociji vlastite književnosti. Utoliko, suvremena jugoslavenska književnost za Lukića predstavlja „obrazac osrednje književnosti u velikoj ekspanziji“. (*ibid*: 11)

Ovaj je smjer važan i zato što ga načelno ekskulpira od ondašnjih optužbi za prikriveni integracionalizam, ma koliko one danas izgubile na relevantnosti: za Lukića, naime, „rasprava koja se vezuje za jugoslovensku literaturu *nije rasprava o literaturi jedne zemlje, već o jednom posebnom vidu svjetske literature*“. (*ibid*: 10-11; naglasci B.P.) A kao što jugoslavenska književnost predstavlja vid svjetske književnosti, tako, homologno, „svaka nacionalna književnost predstavlja jedan vid književnosti Jugoslavije odnosno jugoslovenske književnosti“. (*ibid*: 41) „Umetnuta“ između svjetske književnosti i pojedinih nacionalnih književnosti, jugoslavenska se književnost naposljetku ispostavlja – u svojevrsnoj razradi nekadašnjih Barčevih univerzalno-humanističkih kriterija – kao prostor posredovanja i validacije: „carinska zona“ kroz koju prolaze književni tekstovi u pokušaju da ostvare izvjestan stupanj svjetske relevantnosti. Odnosno: „Jugoslavija i jugoslovensko mogu biti ono prvo, mislim, ne i izlišno, proveravanje svake naše nacionalne literature i kulture u njihovim naporima da postignu svetsko važenje (...).“ (*ibid*.) Ako je književna vrijednost s jedne strane određena mehanizmima književnog života unutar Jugoslavije, a s druge globalnim kontekstom, onda se konzekventno može postaviti i pitanje mehanizama književnog života

³⁰ Takvo je određenje, prisjetimo se, zapravo bilo implicirano još u kritici partikularnih nacionalnih književnosti iz pozicije univerzalno-humanističkih kriterija književne vrijednosti kod Antuna Barca.

koji vrijednost uvjetuju na svjetskoj razini, unutar onoga što će Pascale Casanova kasnije opisati kao internacionalno književno polje. Na toj se točki, međutim, Lukićeva analiza zaustavlja: upravo na toj točki otvara se zato prostor za njezinu razradu i nadogradnju iz perspektive suvremenih teorija svjetske književnosti.

U historijskoj perspektivi diskontinuirane rasprave o jugoslavenskoj književnosti, pak, Lukić je, čitamo li ga usporedo s Petrovićem, potvrdio osnovne postulate i markirao problemski raster do kojeg diskusija dopire šezdesetih godina. Iako se obojica, kao što smo vidjeli, dijelom implicitno nastavljaju na probleme otvorene kod Popovića i Barca u znatno drukčijim okolnostima uspostave prve Jugoslavije i kratkotrajnog projekta konstrukcije jugoslavenske nacije, spram njih uvode važne razlike. Prva se razlika tiče statusa nacionalnih književnosti, konkretnije odnosa zajedničke jugoslavenske književnosti spram književnosti pojedinih jugoslavenskih nacija. Manje nacionalne književnosti više nisu, kao što su to bile za Popovića, nešto što će nužno nestati utapajući se u jedinstvenu književnost veće jugoslavenske nacije, niti su, kao za Barca, gotovo u potpunosti „poništene“ vlastitom globalnom irelevantnošću: one sada, načelno neovisne, supostoje s jugoslavenskom književnošću shvaćenom kao „viša“, nadnacionalna cjelina, bilo u smislu petrovićevske zasebne perspektive koja je stvar relativno ograničenog subjektivnog izbora onoga tko književnim tekstovima pristupa, bilo u lukićevskom smislu prostora posredovanja i vrijednosnog „filtriranja“ u globalnom kontekstu. Druga razlika tiče se upravo globalne kontekstualizacije jugoslavenske književnosti koja je sada određena svojim mjestom na periferiji svjetskog sistema, uz – kod Lukića – naznaku buduće ekspanzije. Treća se razlika također tiče kontekstualizacije, ali socijalne: za Petrovića je „sociološki“ pristup jedan od mogućih smjerova izgradnje književnopovijesne vizije, polemički istaknut radi korekcije dominantnog imanentizma, a za Lukića on postavlja osnovni metodološki okvir. Četvrta se razlika tiče jasne artikulacije problema uspostave književne vrijednosti kao ključnog teorijskog pitanja konstrukcije povijesti književnosti, kod Petrovića riješenog u dimenziji relativno ograničene čitalačke subjektivnosti, a kod Lukića analizom njezinih „objektivnih“ društvenih uvjeta.

Najvažniji metodološki pomak koji je šezdesetih godina 20. stoljeća donio drugi val rasprava o zajedničkoj jugoslavenskoj književnosti, međutim, sastoji se u uspostavi autonomije nadnacionalnih književnopovijesnih koncepcija od političkih naloga, za koju je prvenstveno zaslužan Svetozar Petrović. Njome se potvrđuje naša ranija hipoteza o mogućnosti primjene Casanovinog modela postupne autonomizacije ne samo u domeni

povijesti književnosti, nego i u domeni povijesti povijesti književnosti: započevši usmjerene nalogom legitimacije jugoslavenske nacije, koncepcije jugoslavenske književnosti u drugom se koraku emancipiraju od svakog ideopolitičkog naloga koji im ne osigurava autonomiju istraživanja. Osim što je potvrđen, taj je model sada ujedno i historijski kontekstualiziran: uspostava književnopovijesne autonomije postala je moguća tek unutar socijalističkog, multinacionalnog i globalno nesvrstanog projekta druge Jugoslavije, koji je nije izravno proizveo, ali je stvorio kontekstualne preduvjete njezina nastanka, što sam Petrović naglašava naizgled paradoksalnim izvođenjem autonomije od vladajuće lijeve politike iz lijeve političke pozicije.

Ovim su šezdesetih godina postavljene osnovne problemske koordinate rasprave o zajedničkoj jugoslavenskoj književnosti kojima, kao što ćemo vidjeti, ne može izmaknuti ni postjugoslavenska rasprava.

2.5. Od jugoslavenske komparatistike do interkulturalne povijesti književnosti

Rasprava o jugoslavenskoj književnosti završena je krajem šezdesetih, zamirući nakon snažnih intervencija s pozicija nacionalne kulture koje su među prvima donijeli tekstovi „Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika“ (1967) i „Predloga za razmišljanje“ (vidi: „Šta sadrži Predlog za razmišljanje“ 1967) članova Udruženja književnika Srbije, a proći će dulje od desetljeća prije iduće – i posljednje – sistematične obnove interesa za jugoslavistička istraživanja. Kada budu organizirana u sklopu projekta jugoslavenske komparatistike tijekom osamdesetih, međutim, ta će istraživanja neopozivo raskrstiti s idejom zajedničke književnosti. Već u uvodnom izlaganju prvoga od četiri zagrebačka jugokomparatistička skupa – kao što smo vidjeli – voditelj projekta Franjo Grčević aksiomatski je odbacio zamisao jedinstvene književnosti i to „na neograničeno vrijeme“: njegovu proklamaciju svojim će pristupima slijediti potom i ostali sudionici. Jugoslavija se iznova, kao u Barčevoj „Povijesti jugoslavenske književnosti“ iz 1958, shvaća prvenstveno kao okvir za proučavanje bliskih i mjestimično isprepletenih, ali načelno razdvojenih nacionalnih književnih linija. Implicirano je to, uostalom, već u okvirnoj komparatističkoj metodologiji ovog projekta zajedničkog napuštanja zajedničke književnosti. S komparatističkim pristupom naime, kao što sažima Zoran Kravar,

već unaprijed nešto pretpostavljamo, a vidi se i što: pretpostavljamo da se radi o samostalnim, u sebi centriranim sistemima, među kojima su razlike brojnije ili važnije od dodira ili srodnosti. (1987: 10)

Tako shvaćenom komparatistikom pritom se orijentira većina metodoloških priloga. U novouspostavljenoj perspektivi, čak i djelo Svetozara Petrovića, svojedobno vehementnog zagovornika zajedničke jugoslavenske književnosti, sada se čita prvenstveno kao anticipacija jugokomparatističkog pristupa. (usp. Grčević 1983: 9) Tamo gdje se akcent ipak premješta prema proučavanju „dodira“ i „srodnosti“ – kao kod Zorana Konstantinovića koji predlaže da nacionalne književnosti ne gledamo samo kao dijakronijski usporedne monosisteme, nego i kao dio šireg sinkronijskog sistema – sistemski sinkronijski presjek biva označen pluralom *jugoslavenskih* književnosti. (1983) Mimo ovih, općenitijih metodoloških radova, izlaganja koja analiziraju konkretne tekstove i opuse također prihvaćaju prioritet nacionalnih okvira ne bi li zatim istraživala rubne zone njihovih interferencija.

Metodološki odmak od nekadašnjih koncepcija jugoslavenske književnosti očituje se i u dominantnom odustajanju od sociološke perspektive, pri čemu jedino Gajo Peleš naglašenije inzistira na odnosu teksta i njegovog društvenog konteksta:

Jugoslavenske književnosti predstavljaju nizove kojima je zajednička šira *kontekstualna osnovica*. Zbog toga je moguće pretpostaviti da postoje i neke zajedničke *društvene vrijednosti* po kojima će se među tekstovima različitih naroda naći podudarnih osobitosti, isto tako i izravnih strukturalnih prožimanja. (1983: 28)

Iako se zajednička dimenzija uspostavlja u društvenom kontekstu – kao što je ondje, u drukčijim izvodima, bila uspostavljena i kod Petrovića i Lukića – ona za Peleša naposljetku ne ukida temeljnu nacionalnu podjelu književnosti: „Uspoređivanje pojedinih pojava ne ide njihovom izjednačavanju.“ (*ibid.*)

I dok se pokušaj disciplinarnog zasnivanja jugoslavenske komparatistike može čitati kao konsenzualni pomak prema nacionalnoj optici praćen dominantnim prigušivanjem društvene kontekstualizacije književnosti, vratimo li ga samog u njegov društveni kontekst zaoštrenih nacionalnih sukoba osamdesetih značenje mu se ipak donekle mijenja: ma koliko komparacija pretpostavljala fundamentalne međusobne razlike onoga što komparira, ona različite nacionalne književnosti ipak stavlja u određeni odnos i otkriva njihove zajedničke crte pa utoliko barem predstavlja nastavak kritike pozitivističkih modela nacionalnog

izolacionizma kakvu su svojedobno razvijali Barac, Petrović i Lukić. Prihvaćajući nedvosmisleno nacionalni književnopovijesni okvir, ali odbacujući njegovu rigidnu, metodološki odavno prevladanu i politički instrumentaliziranu primjenu, jugokomparatistika je tako išla protiv šire društvene struje ekspanzije nacionalizma u završnim godinama Jugoslavije, završivši naposljetku između dvije vatre, optužena istodobno i za novi unitarizam i za stari nacionalizam. Ili, kao što na posljednjem u nizu skupova sumira Zvonko Kovač:

Od jednih smo čuli da se zapravo radi o unitarističkom konceptu koji hoće dokinuti posebne nacionalne književnosti, a onda i narode, a od drugih smo čuli „argumente“ da zapravo stvaramo nove književnosti (...). (1991: 47)

Upravo je Kovačev kasniji rad, kao što smo napomenuli u Uvodu, omogućio da se osnovni impuls jugoslavenske komparatistike očuva i nakon raspada Jugoslavije u sklopu novouspostavljene paradigme interkulture povijesti književnosti. Ona je u postjugoslavenskim okolnostima zadržala, s jedne strane, primarno nacionalno određenje književnosti kao neupitan referentni okvir njezine interpretacije, a pritom se, s druge strane, nastavila kritički obračunavati s pretenzijama mononacionalnih paradigmi, uspostavljajući se naposljetku kao glavni prostor znanstvene komunikacije onkraj dobro utvrđenih nacionalnih granica. Analitički odmak od nekadašnje jugokomparatistike sastoji se pritom u istraživačkom napuštanju prethodno ionako raspalog državno-političkog *jugoslavenskog* okvira u korist interkulturalnog pristupa primarno filološki definiranoj zajednici *južnoslavenskih* književnosti, čime su iz fokusa ispale književnosti bivših neslavenskih nacionalnih manjina – prvenstveno one najveće, albanske – a u njega je ušla bugarska književnost. Ako je jugokomparatistika osamdesetih unutar zajedničkog jugoslavenskog okvira napustila ideju zajedničke jugoslavenske književnosti, drugim riječima, onda je interkulturalna povijest književnosti naknadno odustala i od samog jugoslavenskog okvira. Nije pritom riječ samo o površnoj analogiji, nego o dosljednoj metodologiji: ako je simbolički eliminirala vlastitu jugokomparatističku prethodnicu, naime, interkulturalna povijest književnosti učinila je to konzekventno slijedeći njezin poučak o zanemarivanju društvenog konteksta, odgurnutog na marginu u deklarativnom raskidu s državno-političkim određenjem književnosti. Upravo na tom tragu Kovač formulira ključne razloge za metodološko „napuštanje“ Jugoslavije:

(O)graniči li se predmet komparatističkog interesa na književnosti stare i bivše Jugoslavije u prvi plan izbija političko-pravni aspekt „nagodbe“, koji je pak tokom stoljeća bio, kao što je poznato, neobično promjenjiv, pa se lako nalaze argumenti protiv „administrativno-državnog“ konstituiranja komparatističkoga

studija južnoslavenskih književnosti, unatoč značajnim razlozima zajedničkih političkih granica. (2001: 91)

Problem s ovim manevrom, međutim, u tome je što prikriva svojevrsni „performativni paradoks“ interkulture povijesti književnosti: dok deklarativno odustaje od političkog i pravnog principa uspostave okvira proučavanja, naime, ona u svojim brojnim izvedbama i dalje inzistira na specifičnosti fenomena *bosansko-hercegovačke književnosti*. (Kazaz 2008, Kovač 2016: 49-60, Kodrić 2018: 345-384, Lešić-Thomas 2019) Štoviše, za samog Kovača interkultura se povijest književnosti u prostoru onoga što naziva „međuknjiževnom zajednicom Bosne i Hercegovine“ pokazuje „upravo kao optimalna, ako ne i jedina, metodološka opcija povijesti književnosti“. (2001: 125) Pritom, međutim, interkultura povijest književnosti demonstrira ne samo to da zapravo nije načelno odustala od državno-političkog okvira, nego da – što je mnogo problematičnije – državno-politički okvir prihvaća pod uvjetom da on, kao u slučaju Bosne i Hercegovine, još uvijek postoji, a odbacuje onda kada ga, kao u slučaju Jugoslavije, više nema, robujući tako kontingencijama političke povijesti iz čijeg se dometa principijelno pokušava izuzeti.

Nekonzistentno napuštanje državno-političkog jugoslavenskog okvira nije, međutim, jedina točka razilaženja Kovačevog modela s jugokomparatistikom čiji projekt nasljeđuje i načelno nastavlja: metodološki je važnija njegova kritika samog komparatističkog pristupa. Kritika pritom ne podrazumijeva odbacivanje, nego integraciju i nadilaženje genetsko-kontaktne i tipološke književne odnosa, kojima se komparativno proučavanje književnosti primarno bavi, unutar nove metodologije uspostavljene povezivanjem modela međuknjiževnog procesa Dionýza Ďurišina, slovačkog slavista i još jednog istaknutog sudionika zagrebačkih skupova osamdesetih, s interkulturnom hermeneutikom i njenom orijentacijom k interpretaciji „drugoga“ i „stranoga“. Ďurišinova je teza da komparatistika ne uspijeva do kraja zahvatiti kompleksnost književnih odnosa koji povezuju razinu pojedinačnih nacionalnih književnosti, s jedne strane, i opću razinu svjetske književnosti, s druge strane. Umjesto da zastaje na poredbama, istraživanje ih stoga treba obuhvatiti i nadići usmjeravajući se prema procesualnosti postupnog poopćavanja književnih odnosa, pri čemu se između instanci nacionalne i svjetske književnosti umeće još jedna: *međuknjiževna zajednica*, shvaćena kao svojevrsni međučlan kontinuiranog globalnog procesa.

(P)rostor između svjetske i nacionalne književnosti ispunjen je određenom *međuknjiževnosti*, kompleksom odnosa međuknjiževnog procesa unutar povijesno promjenjivih međuknjiževnih zajednica (...). (*ibid*: 122)

Povijesno kontingentne međuknjiževne zajednice nisu pritom određene setom unaprijed zadanih kriterija pa ih je načelno moguće konceptualizirati kako s obzirom na jezičnu ili kulturnu srodnost, tako i s obzirom na šire i promjenjive društveno-političke konstelacije.³¹ U našem kontekstu, to znači da je književno polje nastalo za vrijeme i nakon raspada Jugoslavije moguće opisati i kao *(post)jugoslavensku međuknjiževnu zajednicu*. Ipak, Đurišin i, naročito, Kovač društveno-političku definiciju međuknjiževnih zajednica neprestano pomjeraju drugi plan.³² Nadalje, koncepcija međuknjiževnih zajednica kao književno-povijesnih fenomena općenitijih od nacionalnih književnosti povratno ne dovodi u pitanje nacionalni okvir proučavanja: naprotiv, Đurišin inzistira na analitičkom prioritetu nacionalnih književnosti, a Kovač ga zatim dodatno učvršćuje prijedlogom da se pojam međuknjiževne zajednice zamijeni pojmom *interkulturnog konteksta*, shvaćenog kao daljnja koncesija nacionalnim pristupima:

Sam pojam međuknjiževne zajednice, bez obzira što njen autor (Đurišin, op. B.P.) u svakoj prilici naglašava nacionalnu književnost kao osnovicu interliterarnih procesa (...) dijelom oduzima sastavnicama zajednice nešto od suverenosti nacije, u posljednje doba tako važne za sve slavenske narodne zajednice. Radije bih ga zamijenio terminom *interkulturni kontekst* (...). (*ibid*: 143)

U zbroju, metodološki pomak koji je Kovača preko Đurišina vodio prema nadilaženju komparatističkog pristupa unutar interkulture povijesti književnosti tako ne samo da nije oslabio analitički status nacionalnih književnosti, nego ga je osnažio. Dodatno je to podcrtano Kovačevim povezivanjem Đurišinovih postavki s interkulturnom hermeneutikom koja se bavi izučavanjem vlastite kulture u dijalogu s „drugima“ i „stranima“. Takav bi dijalog trebao voditi proširivanju i obogaćivanju razumijevanja pojedine kulture, ali ne i temeljnom propitivanju njezina statusa, kao što je uostalom implicirano pojmom „ukrštanja“ što ga aktivira interkulturni hermeneutičar Eberhard Scheiffele.³³ Specifičnost nacionalne književne

³¹ Popis formativnih faktora kod Đurišina uključuje etnički, jezični, geografski, administrativni, idejnopolički i konfesijski aspekt, uz kriterij razvojne diferencijacije, a taj popis pritom nije definitivan. (usp. *ibid*: 132)

³² Najjasnije je to formulirano u Kovačevom razlikovanju *standardnih* i *specifičnih* međuknjiževnih zajednica: „Uočavajući dijalektiku interliterarnog procesa, kao i različite kriterije konstruiranja međuknjiževnih zajednica, mogli bismo možda razmisliti da standardnima zovemo sve one međuknjiževne zajednice koje su trajnijega karaktera, viševjekovnoga postojanja, što se temelje npr. na jezičkim, konfesionalnim ili civilizacijskim kriterijima, dok bi specifične međuknjiževne zajednice morale biti samo one što se temelje na promjenjivim kriterijima njihova zasnivanja (društveno-ideološki razlozi, zemljopisno-povijesni pojmovi).“ (*ibid*: 143)

³³ Kao što Kovač tumači: „Izraz 'ukrštanje se' pogodan je da objasni, piše Eberhard Scheiffele, interkulturno razumijevanje koje ne eliminira intrakulturno, niti se obje sfere stapaju u jednu. Više od izraza *razlikovanje* izraz ukrštanje naglašava da se dvije kulturne sfere ponovno razilaze nakon što su se susrele.“ (*ibid*: 112) Istraživanje

i kulturne sfere unutar interkulturalne paradigme time je dodatno naglašena, a interkulturalna povijest književnosti uspostavlja se kao disciplina koja ne oponira nacionalnim povijestima, nego im pokušava pripomoći u nadilaženju ograničenja vlastitih izolacionističkih izvedbi. U hrvatskom kontekstu, primjerice, ona prema Kovaču

može pomoći i kroatistici ne oduzimajući joj ništa od sociokulturne, rodoljubno-prosvjetiteljske funkcije, dakle i od njezine nacionalno-društvene važnosti, tako da oslobođenije shvati svoju iznimnu diferenciranost (...), pa onda i svoju interkulturalnu svojevrsnost u kontekstu južnoslavenskih/slavenskih kultura. (*ibid*: 124)

Usporedimo li ovakvu metodološku benevolenciju spram nacionalnih književnosti s tretmanom kakav su one imale u pokušajima zasnivanja zajedničke jugoslavenske književnosti, nemoguće je ne primijetiti otupljivanje kritičke oštrice. Pristup Pavla Popovića pritom se može zanemariti s obzirom na to da je on, mimo kvalitativnog pomaka, jugoslavensku književnost shvaćao kao tek još jednu nacionalnu književnost u nastajanju. Već za Antuna Barca, međutim, pojedine nacionalne književnosti jugoslavenskih naroda prokazane su iz aksiološke perspektive svjetske književnosti kao irelevantne sve do ruba njihova poricanja. U izmijenjenim konstelacijama druge Jugoslavije, Svetozar Petrović je pluralitetom perspektiva ustanovio istodobno postojanje i pojedinih nacionalnih i zajedničke nadnacionalne jugoslavenske književnosti, ali taj pluralitet, kao što smo vidjeli, nije klizio prema relativizmu, nego je počivao na društveno naddeterminiranom *izboru pozicije* povjesničara književnosti i konzekventnom vrijednosnom kriteriju, što podrazumijeva mogućnost polemike i kritike nacionalnih pozicija iz one jugoslavenske. Sveta Lukić, naposljetku, jugoslavensku je književnost shvaćao kao prostor kriteriološke provjere vrijednosti pojedinih nacionalnih književnosti, jasno im ju je nadređujući. Nakon što je ideja jugoslavenske književnosti napuštena, međutim, pitanja koja je preko jugokomparatistike i Đurišinove teorije interliterarnog procesa vodila do zasnivanja interkulturalne povijesti književnosti kao dominantne discipline osmišljavanja i tumačenja (post)jugoslavenskog/južnoslavenskog književnog prostora ocrtała je luk odustajanja od fundamentalne kritike eksplanatornih dometa nacionalne paradigme. Usporedno s kritikom njezinih izolacionističkih tendencija, nacionalna je paradigma sada zapravo osnažena: pokušajima da se proširi razumijevanje nacionalne književnosti sužena je perspektiva njezina

dakle polazi od nacionalno određene kulturne sfere, istražuje njezine interferencije i zatim joj se ponovno vraća, računajući s tim da su izučavani susreti i „križanja“ proširili shvaćanje njezina dosega.

preispitivanja. Proces naizgled paradoksalnog učvršćivanja nacionalnih književnih paradigmi kroz njihovu kritiku pritom nije bio (samo) refleks šire društveno-političke dezintegracije Jugoslavije i jugoslavenstva u centrirane mononacionalne sustave, nego je zadan već temeljnim metodološkim postavkama teorije svjetske književnosti onako kako je ona izložena kod Dionyza Đurišina. Ova teorija, kao što smo vidjeli, s jedne strane obuhvaća i nadilazi komparatistički pristup, a s druge predstavlja glavni oslonac interkulturnoj povijesti književnosti, tako da s njenim shvaćanjem statusa nacionalne književnosti stoji i pada dominantno shvaćanje nacionalnih književnosti unutar (post)jugoslavenskog konteksta od osamdesetih naovamo. Vrijedi joj zato posvetiti više pozornosti.

Za Đurišina, nacionalna je književnost jedan pol interliterarnog (međuknjiževnog) procesa na čijem je suprotnom polu svjetska književnost, a između te dvije instance povijesno se formiraju – i dezintegriraju – različito definirane interliterarne (međuknjiževne) zajednice. Analitičko nadilaženje razine nacionalne književnosti podrazumijeva napuštanje komparatističke metodologije proučavanja genetsko-kontaktne i tipoloških odnosa u korist elastičnijeg koncepta interliterarne procesualnosti koji obuhvaća odnose na „višim“, nadnacionalnim stupnjevima, preko međuknjiževnih zajednica do, konačno, horizonta svjetske književnosti. Pritom se, kao ključni zadatak suvremene književne historiografije, postavlja pitanje „*kako definisati konkretne veze među pojedinačnim nacionalnoknjiževnim i opštim interliterarnim*“. (Đurišin 1997: 16) Ciljajući na sistemsku analizu odnosa, Đurišin ne odbacuje samo zamisao svjetske književnosti kao puke sume nacionalnih književnih korpusa, nego i ideju svjetske književnosti kao vrijednosne selekcije najznačajnijih pojava i tekstova pojedinih nacionalnih književnosti. Vrijednosnom selekcijom se, naime, iz vida gubi upravo interliterarna procesualnost:

Jednostavno zato što interliterarnost, ako u interliterarni proces spadaju samo izuzetne pojave pojedinih nacionalnih književnosti, neće imati karakteristike živog, istorijski konkretno uslovljenog procesa, već će biti u datom vremenu samo određena aktuelizovana selekcija. (...) Biće to takva književnokritička koncepcija interliterarnosti koja zahvaljujući svojoj parcijalnosti *ne obuhvata* moment procesualnosti i žive tradicije. (*ibid*: 20-21)

Ukoliko je shvaćena kao povijesno kontingentan izbor najboljeg, svjetska književnost dakle narušava sliku pojedinih nacionalnih književnosti ili ih u potpunosti briše, s obzirom na to da „(z)a nacionalnu književnost, što se pojedinih razdoblja tiče, može biti karakteristično upravo nepostojanje umetničkih prodornih i naročitih pojava“. (*ibid*: 21) Svjetska književnost

za Đurišina tako potencijalno uključuje sve (među)književne odnose i pojave, odnosno predstavlja ishodišni horizont u kojem književni povjesničar, slijedeći tzv. načelo postupnosti (*ibid*: 22), rekonstruira razvoj tih odnosa, dok nacionalna književnost u rekonstrukciji odnosa preko međuknjiževnih zajednica sve do dimenzije svjetske književnosti naposljetku ostaje sačuvana „kao cjelina“. (*ibid*: 21) Filozofijsko utemeljenje ovakvoga sistema Đurišin pronalazi u Hegelovoj dijalektici pojedinačnog, posebnog i općeg: nacionalne su književnosti pojedinačni fenomeni, svjetska književnost odgovara elementu općeg, a međuknjiževne zajednice „umetnute“ su između njih kao drugi korak dijalektičkog kretanja koji odgovara elementu posebnog. Sistem predstavlja cjelinu i svaki element koji on uključuje, mada dijalektički nadiđen, ostaje očuvan *kao cjelina*. Odnosno, kao što Đurišin sumira:

Nacionalnoknjiževni odnosi izražavaju celovitost, sistematičnost nacionalne književnosti (pojedinačne književnosti) kao organske historijske jedinice i celine. Interliterarni odnosi dovode u međusobne odnose ovu celinu sa većim, u izvesnom smislu nadređenim književnoistorijskim jedinicama, usmerenim ka konačnom sistemu svetske književnosti. Među ovim polovima postoji protivrečno dijalektičko jedinstvo (...). (*ibid*: 125)

Ako dominantno shvaćanje statusa nacionalne književnosti u (post)jugoslavenskom kontekstu stoji i pada s Đurišinovim shvaćanjem nacionalne književnosti, onda Đurišinovo shvaćanje nacionalne književnosti stoji i pada s ovako izloženim filozofijskim utemeljenjem njene pozicije u dijalektički organiziranom sistemu svjetske književnosti. Pukotina koju Đurišinova interpretacija Hegelove dijalektike previđa zato je presudna. Dijalektičko kretanje, naime, za Hegela nije samo opis „integracije“ cjelovitih elemenata kroz različite razine općosti u višu cjelinu, nego podrazumijeva izražen negativno-dijalektički element koji se javlja upravo u drugom koraku, ondje gdje Đurišinova shema smješta međuknjiževnu zajednicu koju se, kao što smo vidjeli, u našem slučaju načelno može konceptualizirati (i) kao (post)jugoslavensku. Prema Hegelu: „*Dijalektički* je moment vlastito ukidanje (...) konačnih određenja i njihovo prelaženje u svoja oprečna određenja.“ (1987: 100) I dalje: „Dijalektika je (...) to *immanentno* izlaženje, u kojem se jednostranost i ograničenost razumskih određenja pokazuju kao ono što jesu, naime, kao svoja vlastita negacija. Sve konačno jest takvo da samo sebe ukida.“ (*ibid*: 101) Polazimo li od pojedinačne nacionalne književnosti „kao cjeline“, ona dakle, krećući se „prema“ svjetskoj književnosti, u drugom, antitečkom dijalektičkom koraku mora *samu sebe ukinuti* i preći u vlastitu opreku, a opreka cjeline je dio: to znači da nacionalna književnost *kao cjelina* ne može „preživjeti“ antagonističko dijalektičko kretanje

unutar sistema svjetske književnosti, što nas vraća nužnosti selekcije i uspostave kriterija prema kojima se svaka selekcija nužno provodi kako bi bio odabran onaj dio koji će ostati sačuvan. Nasuprot onome što je Đurišin htio izbjeći, (post)jugoslavenska (i svaka druga) međuknjiževna zajednica ispostavlja se zato – na tragu ranijih postavki Svete Lukića – kao prostor kriteriološke „provjere“ korpusa nacionalnih književnosti uključenih u globalni kontekst.

Pojašnjavajući „mehanizam“ dijalektičkog *Aufhebunga* (istodobnog ukidanja, očuvanja i nadilaženja) u sklopu svoga „povratka Hegelu“, njegovu negativnu dimenziju posebno je naglašavao Slavoj Žižek:

Temeljna operacija *Aufhebunga* je redukcija: ono što je integrirano preživljava, ali u „skraćenoj“ verziji, istrgnuto iz vlastitog životno-svjetskog konteksta, ogoljeno na bitne osobine, dok svo kretanje i bogatstvo njegova života ostaje svedeno na fiksirano obilježje. (2008: viii)

Đurišinova zamisao svjetske književnosti, vidjeli smo, bila je vođena imperativom spašavanja „živog“ interliterarnog procesa, počivajući utoliko na pojednostavljujućoj pacifikaciji hegelijanske dijalektike: ono na što Žižek upozorava činjenica je da upravo takva „životnost“ mora pasti kao neizbježna žrtva dijalektičkog kretanja. On, međutim, tu ne zastaje. Ako je za Đurišina svjetska književnost neka vrsta apsoluta koji u sebi ujedinjuje cjelovite i neokrnjene nacionalne književnosti, za Žižeka se ne radi samo o tome da reduciramo cjelovitost uključenih elemenata, nego i da radikalno preispitamo sam apsolutni „cilj“ dijalektike:

(N)ajveća spekulativna misterija dijalektičkog kretanja nije kako se bogatstvo i različitost prirode mogu svesti na dijalektičku konceptualnu medijaciju, već činjenica kako, da bi se to uopće dogodilo, samo to dijalektičko strukturiranje mora biti utjelovljeno u nekom *sasvim kontingentnom elementu* (...). (*ibid*: 208; naglasak B.P.)

Radi se dakle o tome da se prihvati „slučajno“ i parcijalno utjelovljenje dijalektičkog strukturiranja svjetske književnosti i interliterarnog procesa koji je gradi, odnosno – prevedeno u aksiološke pojmove – da se uvaži ne samo kriteriološko „sakaćenje“ cjelovite

nacionalne književnosti, nego i kontingencija kriterija prema kojima se „sakaćenje“ odvija.³⁴ Na ovom mjestu Žižekova interpretacija Hegelove dijalektike više ne nudi samo polazište za odbacivanje Đurišinova simplificirajućeg modela, nego otvara prostor i za daljnji razvoj svojedobnih koncepcija jugoslavenske književnosti. Ni Barac ni Lukić ni Petrović, naime, svoja istraživanja nisu – za razliku od Đurišina – fokusirali na strukturu svjetske književnosti, nego su akcent stavljali na marginalnu i perifernu poziciju jugoslavenske književnosti u globalnom kontekstu: svjetska se književnost onda ispostavljala kao „izvanjska“ instanca *nepropitanih* kriterija vrijednosti prema kojima se (uglavnom negativno) ocjenjuje jugoslavenska produkcija. Ključni učinak uvođenja Đurišinove koncepcije u raspravu, koji njezina kasnija razrada u okviru interliterarne povijesti književnosti nije slijedila, sastoji se u sistemskoj analizi globalne perspektive: prihvatimo li žižekijansku kritiku te analize, onda se naposljetku otvara prostor za shvaćanje (post)jugoslavenskog književnog prostora kao „međuelementa“ koji nam omogućuje da, s jedne strane, poništimo cjelovitost okvira nacionalnih književnosti, dok, s druge strane, problematiziramo kriterije tog poništavanja. Pozicionirana između pojedinih nacionalnih književnosti i svjetske književnosti, „postjugoslavenska književnost“ nudi tada stratešku privilegiju preispitivanja i kritike obje instance koje istodobno razdvaja i povezuje.

Prije nego što pokušamo razviti koncepciju književnosti koja radikalno raskida s eksplanatornim maksimalizmom nacionalnog okvira, a ne samo s njegovim dominantnim izolacionističkim verzijama, vrijedi postaviti pitanje „tvrdokornosti“ tog okvira: ako je putanja historiografskog razumijevanja književnosti u jugoslavenskom kontekstu ostala obilježena odustajanjem od nadslojalne koncepcije i priklanjanjem nacionalnoj optici, baš kao što je i sama Jugoslavija povijesno omogućila reafirmaciju starih i stvaranje novih nacija, što je to što upravo naciju – i njenu književnost – čini neupitnim pobjednikom dvadesetstoljetnih sukoba i rasprava? Mogući odgovor nudi Rastko Močnik: nacija je, objašnjava, temeljna integrativna institucija modernih, individualističkih društava, određenih prvenstveno slobodom i autonomijom modernog subjekta. Nacionalizam za Močnika utoliko nije najmoćnija moderna ideologija: još više od toga, sama je nacija, shvaćena na tragu Claudea Lévi-Straussa kao „nulta institucija“, neka vrsta zajedničkog horizonta koji stvara uvjete mogućnosti nastanka, međusobne komunikacije i sukobljavanja različitih, inače inkonzumerabilnih ideoloških pozicija. „Prema tome, funkcija nacije je u tome da sve druge

³⁴ Ovaj je smjer dakle dijametralno suprotan ranije istaknutom Đurišinovom odbacivanju koncepcije svjetske književnosti kao dimenzije vrijednosne selekcije zbog toga što ona, kao što joj prigovara, „zahvaljujući svojoj parcijalnosti *ne obuhvata* moment procesualnosti i žive tradicije“. (1997: 20-21)

(funkcionalne) institucije, ustanove, organizacione elemente, 'drži na okupu' i ujedinjuje ih, totalizuje u 'društvo'.“ (Močnik 2003: 94) Time ona rješava problem „početne“ individualne atomiziranosti modernih društava:

Ako je za individualističko društvo karakteristično da u njemu postoji mnoštvo ideoloških „shema“ (ili „programa“) bez neposredno vidljivih „društvenih uporišta“, onda je nacionalna nulta institucija *matrica međusobne razumljivosti svih mogućih ideoloških shema*. (*ibid*: 101)

U nacionalno organiziranim društvima svaka se institucija – pa tako i književnost – odnosi i konstituira s obzirom na nacionalnu instituciju, čija je jedina funkcija upravo ta da se sve ostale institucije odnose spram nje: „(N)acionalna institucija toj vrsti društva omogućava da se reprodukuje 'kao celina'.“ (*ibid*: 94) Uzmemo li u obzir ovu fundamentalnu funkciju nacije, postaje jasniji sveprisutni imperativ da se i u književnopovijesnoj raspravi očuva upravo *cjelovitost* nacionalne književnosti: imperativ koji smo prepoznali kako kod Pavla Popovića, tako i u okviru interkulturne paradigme.

Mehanizam kojim nacija omogućuje integraciju društvenog totaliteta iz „rasutog“ mnoštva individua sastoji se u pridruživanju pojedinaca ideološkim pozicijama preko njihove prethodne bezuvjetne identifikacije sa subjektom pripisanim nultoj (nacionalnoj) instituciji, a učinak ove operacije jest *identitet*: on je utoliko „osnova za međusobno priznavanje individualnih učesnika i učesnica u komunikaciji u nacionalno integrisanoj zajednici“. (*ibid*: 105) Ono što je u našem kontekstu posebno zanimljivo jest da Močnik operaciju nacionalne identifikacije, kao preduvjet totalizacije modernog društva, tumači upravo preko hegelijanske dijalektičke trijade pojedinačnog, posebnog i općeg. Za razliku od Đurišina, koji je naciju (odnosno nacionalnu književnost) smjestio na prvi stupanj dijalektičkog razvoja, Močnik je pomjera na drugi: pojedinačna je za njega individua koja se onda u drugom koraku procesom identifikacije poistovjećuje s nacijom kao posebnom instancom, dok u trećem koraku dolazimo do pozicije općosti kao one s koje se povratno vidi „identitetski iskaz zajedno s uslovima koji ga omogućavaju“. ³⁵ (*ibid*: 115) Presudno je pritom ono što se zbiva pri prelasku s prve na drugu instancu, odnosno u nacionalnoj identifikaciji individue kao preduvjetu njezina „stupanja“ u društvo. Kada subjekt X izjavi „Ja sam Hrvat (Srbin, Slovenac...)“ on se dvostruko „upisuje“: kao pojedinačni subjekt i kao nešto što je od

³⁵ Za Močnika, to je teleološka i teološka instanca, odnosno „pogled Boga“. (*ibid*.)

njega različito. Riječ je zapravo o razlici između *subjekta iskazivanja* i *subjekta iskaza* koju je unutar psihoanalitičke teorije razradio i reartikulirao Jacques Lacan:

To znači da je uslov mogućnosti identitetskog iskaza da se identitetski subjekt *rascepi*, i to čak po onoj transverzali, *barre*, koju Lakan drži jednim od načina afirmisanja *konstitutivnog cepanja, konstitutivne transverzale subjekta, §*. Ako „subjekt“ treba da bude identitetski, mora da bude *prvo rascepljen*, što naprosto znači da mora da bude *prvo subjekt*. (*ibid*: 114)

S Močnikom tako, osim što dobivamo objašnjenje privilegirane funkcije nacionalne zajednice u modernim društvima, utvrđujemo lekciju konstitutivne rascijepljenosti i necjelovitosti subjekta uključenog u dijalektičko kretanje. Ako smo, zajedno sa Đurišinom, prihvatili nacionalnu književnost kao subjekt interliterarnog procesa dijalektičke konstrukcije svjetske književnosti, onda – nasuprot Đurišinu – iz toga moramo povući odgovarajuću konzekvencu ne-cjelovitosti i rascijepljenosti nacionalne književnosti. Na ovom mjestu, napokon, postaje jasan teorijski ulog inicijalnog prijedloga da se pri konstrukciji (post)jugoslavenskog književnog polja oslonimo na teoriju svjetske književnosti onako kako je ona razvijena kod Pascale Casanove. Nije li, naime, upravo Casanovina „podjela“ nacionalnog književnog polja na njegov nacionalni i kozmopolitski pol artikulacija konstitutivne rascijepljenosti toga polja? Ne iskazuje li upravo ona naizgled paradoksalnu *istodobnu* integriranost toga polja i, s druge strane, njegovu raspolučenost na „sebe samoga“ i element koji mu je „stran“? Taj element sada više ne dolazi „izvana“, kao u Kovačevom hermeneutičkom „ukrštanju“ nacionalne kulture s „drugim“ i „stranim“ nacionalnim kulturama, nego je od samoga početka prisutan „unutar“ nacionalne književnosti, radikalno je „poništavajući“ transverzalom inherentnog antagonizma. U nastavku istraživanja, ova će nam transverzala zato biti jedan od glavnih orijentira.

2.6. Kontroverza postjugoslavenske književnosti

Opozicija nacionalnog i kozmopolitskog na važnosti će dobiti u metodološki heterogenom korpusu tekstova koji s različitih teorijskih polazišta koncipiraju zajedničku tzv. postjugoslavensku književnost. A. B. Wachtel tako u radu „Nasljeđe Danila Kiša u postjugoslavenskoj književnosti“ tvrdi da je Kiš – velikim dijelom upravo zbog svoje antinacionalističke orijentacije – pisac koji ostvaruje presudni utjecaj na postjugoslavenske autore poput Drage Jančara, Muharema Bazdulja, Svetislava Basare i Aleksandra Hemonu.

(2006a) Konceptija postjugoslavenske književnosti za Wachtela se pritom, u naizgled paradoksalnom obratu, ispostavlja kao novo rješenje staroga spora oko statusa zajedničke jugoslavenske književnosti. Naime, ako je konceptija jugoslavenske književnosti napuštena – može se tvrditi – onda nema razloga da se govori ni o postjugoslavenskoj književnosti. Wachtel, međutim, obrće ovu tezu:

Jedan od načina da se dokaže da je jugoslavenska književnost morala postojati u prošlosti jest da se pokaže kako transnacionalna postjugoslavenska književnost doista postoji danas. (*ibid*: 136)

Zadaću artikulacije takve, postjugoslavenske književnosti preuzeli su zatim brojni književni povjesničari i teoretičari, pa u drugom desetljeću 21. stoljeća, usporedo s nastavkom razvoja interkulture paradigme, raste broj studija, radova, konferencija, specijalnih brojeva časopisa i tematskih blokova koji su joj posvećeni. U jasnom odmaku od nacionalnih kanona, Stijn Vervaet tako govori o „kozmpolitskoj postjugoslavenskoj književnosti“. (2016: 163) Čitavo poglavlje studije Gordane P. Crnković „Post-Yugoslav Literature and Film“ posvećeno je „oslobađajućem antinacionalizmu“ postjugoslavenske kulture. (2012: 201-222) U tipologiji Roberta Rakočevića, osim kategorije „intertekstualnog“ postjugoslavenskog pisca, preostale tri – „kritični“, „antinacionalni“ i „egzilantski“ pisac – evidentno su svrstane uz kozmpolitski pol. (2011: 202-211) Jasmina Lukić predlaže čitanje „postjugoslavenske književnosti (...) unutar preciznijeg interpretativnog okvira transnacionalne književnosti“. (2017: 273) Polemički izazov nacionalnom okviru upućuje i niz esejističkih i književnokritičkih zbirki eksplicitno pisanih iz postjugoslavenske ili, čak, jugoslavenske perspektive. (Postnikov 2012a; Pogačar 2018; Kreho 2019; Arsenić 2020) Zaokružujući ove tendencije, Tijana Matijević zaključuje da je pojam postjugoslavenske književnosti postao „učinkovita politička oznaka antinacionalističkih, eventualno čak i pro-integracionističkih, a generalno antikonzervativnih kulturnih proizvoda i koncepata“. (2020: 8)

Kozmpolitska orijentacija postaje još uočljivija provjerimo li kojim se konkretnim piscima i temama bave istraživanja u postjugoslavenskom ključu. Često su to evidentno „kozmpolitski“ motivski kompleksi poput egzila ili holokausta, a dominantno one autorice i oni autori koji su međunarodno poznati, poput Dubravke Ugrešić i Aleksandra Hemon, ili barem oni koji su u internacionalno polje upisani egzilantskim iskustvom, poput Daše Drndić

i Davida Albaharija.³⁶ Slijedimo li Matijevićino upozorenje na to kako se „međudnos nacionalizma i patrijarhata reproducira u kulturnom polju“ (*ibid*: 27) uz antinacionalni pol svrstava se svakako i poseban rukavac teorijskog razmatranja postjugoslavenske književnosti u feminističkom ključu. (Djurić i Nikčević-Batrićević 2019; Matijević 2016, 2020; Lukić 2017)

Izazvavši, kao što vidimo, relativno visok znanstveni interes, pojam postjugoslavenske književnosti ubrzo je doživio i prve kritike. Zoran Milutinović analizira njegovu upotrebu i dolazi do zaključka da nikada neće postati „snažan“ ni „teorijski utemeljen“: osuđen je na to da ostane „slaba, deskriptivna oznaka nečega što uistinu ne možemo odrediti“. (2021: 740-741) Milutinovićeva je argumentacija usmjerena dakle prema tome da pojam postjugoslavenske književnosti neopozivo diskvalificira iz znanstvene rasprave pa utoliko zaslužuje posebnu pozornost. Uvodno, on napominje kako se pod „postjugoslavenskom književnošću“ zapravo redovno misli na tekstove nastale na štokavskom standardu, a nikada na pjesme ili romane pisane albanskim, slovenskim ili makedonskim. (*ibid*: 734) I dok bi konstantno implicitno isključivanje tekstova nastalih na albanskom jeziku iz postjugoslavenskog korpusa bilo teško opovrgnuti³⁷, za slovenski i makedonski to se ne može rezolutno tvrditi, barem ako kao kriterij uzimamo postojeću upotrebu koncepta. Vidjeli smo da već kod Wachtela slovenski pisac Drago Jančar biva svrstan među istaknutije postjugoslavenske autore, a slično vrijedi, primjerice, i za Gorana Vojnovića, Aleša Debeljaka, Andreja Blatnika, Lidiju Dimkovsku, Gorana Stefanovskog i brojne druge.³⁸ Ono što je

³⁶ Kronotopom egzila u postjugoslavenskom romanu bavi se tako Miranda Levanat-Peričić. (2018) Doktorska disertacija Ive Kosmos posvećena je mapiranju egzila u djelima troje postjugoslavenskih autora: Aleksandra Hemonu, Dubravke Ugrešić i Davida Albaharija. (2015) O Albahariju, Hemonu i Ugrešić u postjugoslavenskom kontekstu pišu i Ivan Majić i Diana Hitzke. (2012) Stijn Vervaet usporedno čita Ugrešić i Hemonu (2016), Vladislav Beronja Ugrešić i Dašu Drndić (2014), autor ovog rada Drndić i Albaharija. (2017b) Aspektima opusa Dubravke Ugrešić u postjugoslavenskom ključu pristupaju Stephenie Young (2013), Svjetlan Lacko Vidulić (2018), Renata Schellenberg (2020). Itd.

³⁷ Time je samo nastavljena tendencija krajnje marginalizacije albanskog korpusa koja je postojala još u Jugoslaviji. Ipak, isključivanje nije potpuno: vidjet ćemo naknadno kako se, i dalje svedene na marginu, u postjugoslavenskom književnom polju ukazuju autorske figure poput Shkëlzena Maliqija, Xhevdeta Bajrāja ili Jetona Neziraja.

³⁸ Knjigama Vojnovića u svojim istraživanjima postjugoslavenske književnosti bavi se Miranda Levanat-Peričić. (2016, 2018), koja piše o i Debeljaku. (2016) Sam Debeljak, napokon, u postjugoslavenski književni kontekst izravno se upisao barem esejima o „književnosti ‘jugoslavenske Atlantide’“, posvećenima jugoslavenskim i postjugoslavenskim piscima, pod naslovom „Balkansko brvno“. (2014) O postjugoslavenskom kontekstu drame “Odisej” Gorana Stefanovskog pisao je Ivica Baković. (2016) Autor ovog rada analizirao je roman Andreja Blatnika „Promijeni me“ u kontekstu postjugoslavenske antiutopijske književnosti (2022a), a roman Lidije Dimkovske „Skrivena kamera“ u kontekstu postjugoslavenske “štiftungsliterature”, o kojoj će više riječi biti kasnije. (2022b) Iz rakursa postjugoslavenski kontekstualizirane feminističke teorije Dimkovskom se bave i Dubravka Djurić i Aleksandra Nikčević-Batrićević (2019) I tako dalje: proširi li se pritom pogled sa stručnih rasprava na književne kritike i eseje, broj slovenskih i makedonskih tekstova pročitanih iz postjugoslavenskog rakursa uvelike raste. Dio radova na koje se ovdje referiramo objavljen je, doduše, tek nakon Milutinovićevog, ali to ne mijenja glavni argument: govorimo li na temelju dosadašnje upotrebe koncepta postjugoslavenske

neosporno jest da varijacije zajedničkog štokavskog standarda dominiraju postjugoslavenskom književnošću, ali marginalizaciju slovenskog i makedonskog korpusa – koja nipošto ne znači isto što i njihovo potpuno isključivanje – moguće je pritom razumjeti pođemo li od Casanovinog modela književnog centra i periferije: kao što je (post)jugoslavenska književnost smještena na periferiju globalnog književnog sistema, tako je i sama unutar sebe asimetrično organizirana, pri čemu većem dijelu slovenskog i makedonskog korpusa pripada periferna pozicija u odnosu na štokavski centar. Iz vida pritom ne treba izgubiti ni drugu stranu ovakve „jezične diskriminacije“: ako postjugoslavenska književnost donekle zapostavlja slovenske i makedonske priloge, ona istodobno uključuje tekstove izvorno objavljene na drugim stranim jezicima, čime se, naposljetku, značajno razlikuje od matrice nekadašnje jugoslavenske književnosti. I dalje se držimo Milutinovićevog kriterija dosadašnje upotrebe koncepta: među najvažnije postjugoslavenske autorice i autore, kao što smo vidjeli, dostupna su istraživanja tako svrstala Aleksandra Hemonu, iako je on skoro čitav svoj književni opus izvorno napisao i objavio na engleskom, te Dubravku Ugrešić, čije su knjige i tekstovi devedesetih, nakon autoričina odlaska iz Hrvatske, izvorno izlazili na nizozemskom i engleskom. Slijedeći tu logiku, u perspektivi postjugoslavenske književnosti možemo čitati i eseje Slavenke Drakulić koji su izvorno objavljeni na engleskom jeziku, romane Saše Stanišića pisane njemačkim ili knjige Alena Meškovića nastale na danskom. Tvrdnja da se izučavanje postjugoslavenske književnosti u praksi svodi na izučavanje „štokavske književnosti“ utoliko je netočna, iako donosi važno podsjećanje na dominantnu ulogu tog standarda u postjugoslavenskom kontekstu. A taj se kontekst može shvatiti analogno širem kontekstu svjetske književnosti: kao što svjetska književnost podrazumijeva višejezičnost, ali u recentnoj praksi dominantno posredovanu engleskim jezikom, tako različiti jezici postjugoslavenske književnosti u praksi uglavnom bivaju posredovani prijevodima na neku od štokavskih varijacija.

Milutinović potom razlikuje tri osnovna značenja postjugoslavenske književnosti pri čemu – treba unaprijed napomenuti – raspravu otežava to što ne navodi izvore ni primjere njihova korištenja. Prema prvoj, nešto raširenijoj upotrebi pojma, smatra, postjugoslavenska književnost određena je u skladu s ideološkim stavovima: pod njom se tada podrazumijeva „(s)ve ono što se suprotstavlja nacionalističkim i neoliberalnim politikama država nasljednica: *ne-nacionalistička, ljevičarska književnost napisana u tim državama*“. (*ibid*: 735) Ovakvo značenje, tumači dalje, neodrživo je jer se ne može izvesti ni iz povijesti jugoslavenske

književnosti, kao što Milutinović čini, onda ne možemo govoriti o isključivanju slovenskih i makedonskih naslova.

književnosti – koja je uključivala i nacionalističku i antinacionalističku struju, a nipošto nije bila dominantno ljevičarska – ni iz djelovanja Saveza komunista Jugoslavije, čija se politička praksa značajno razlikovala od njegove službene, antinacionalističke i socijalističke ideologije. Sve to, zaključuje, ideološku definiciju pojma isključuje iz utemeljene znanstvene rasprave. Nejasno je, međutim, na što točno Milutinović u svojoj argumentaciji misli pod „jugoslavenskom književnošću“ čiju povijest ideološki određena postjugoslavenska književnost prema njemu iznevjerava: čini se da je riječ naprosto o kompletnoj književnoj produkciji na prostoru nekadašnje države, a to nipošto nije njezina jedina moguća koncepcija. Naprotiv: već smo ustanovili da književnopovijesni razvoj te koncepcije u dvadesetom stoljeću vodi prema *izdvajanju* jugoslavenske književnosti kao zasebne perspektive ili kao zasebne zone uspostavljene između nacionalne i svjetske književnosti, a ne teži prema „mehaničkom“ obuhvaćanju čitave produkcije na prostoru zajedničke države. Parafrazirajući Franca Morettija i njegov poučak o svjetskoj književnosti kao novom metodološkom problemu, a ne tek pukom nazivu za ukupnu globalnu književnu produkciju, možemo reći da jugoslavenska književnost nije značila samo uvećanje postojećeg korpusa „zbrajanjem“ različitih nacionalnih književnosti na području tadašnje države, nego je kroz razvoj književnopovijesnog koncepta prepoznala specifičan i nov problem koji traži metodološku promjenu perspektive.

Nejasno je, također, zašto bi se „ljevičarsko“ usmjerenje poistovjetilo bilo s ideološkom legitimacijom bilo s političkom praksom SKJ: vidjeli smo, kod Svetozara Petrovića, da je u kontekstu rasprava o jugoslavenskoj književnosti lijeva pozicija zapravo transformirana u točku ostvarenja književnopovijesne autonomije spram političkih i ideoloških naloga. U pojednostavljenoj i poopćenoj verziji koju Milutinović skicira kako bi se s njom potom obračunao, redukcija postjugoslavenske književnosti na „antinacionalističku“ i „ljevičarsku“ književnost doista nije održiva. Pozicije iz kojih vlastiti konstrukt kritizira, međutim, nisu mnogo uvjerljivije: one zanemaruju povijest rasprave o jugoslavenskoj književnosti, kao i različite uloge koje su odnos prema nacionalizmu i lijeva orijentacija u toj raspravi imale. Otpor nacionalizmu i lijevi stav ne mogu stoga biti unaprijed otpisani iz moguće koncepcije postjugoslavenske književnosti, kao što ih ni ranije rasprave o jugoslavenskoj književnosti nisu otpisivale, a pretpostavka je da ih pri uključivanju ne svedemo na puku ideološku preskripciju književnog antinacionalizma i „ljevičarenja“.³⁹

³⁹ Zanimljivo je i Milutinovićevo shvaćanje razloga popularnosti ovakve, ideološki kodirane koncepcije postjugoslavenske književnosti. Ti razlozi, sugerira, proizlaze prvenstveno iz „naše želje da ostavimo dojam

Drugi model koji Milutinović prepoznaje i kojim se, smatrajući ga teorijski sofisticiranijim, bavi najekstenzivnije, onaj je postjugoslavenske književnosti kao *postnacionalne* književnosti. Zamisao postnacionalne književnosti – odmah će upozoriti – pokazala se vremenom ipak promašenom: uloga nacija na globalnoj razini sve je veća, umjesto da se smanjuje, kao što se svojedobno očekivalo. Ono što se naziva postnacionalnom književnošću stoga bi preciznije bilo odrediti kao *ne-nacionalnu* književnost i shvatiti kao jednu od mogućih perspektiva u kojima se pojedina djela mogu više ili manje smisleno čitati, usporedno s perspektivom nacionalne književnosti.

U ovom značenju, uvijek su postojala *nacionalna književna djela*, smisljena u nacionalnom kontekstu, i *ne-nacionalna* – koja ova definicija pogrešno zove *postnacionalnima* – smisljena u drugim kontekstima, iako napisana na istom nacionalnom jeziku. (*ibid*: 736)

S ovakvim se izvodom načelno nije teško složiti, iako on zapravo ne donosi posebnu novost u dosadašnjoj raspravi.⁴⁰

U sklopu kritike postjugoslavenske književnosti shvaćene kao postnacionalne, Milutinović potom upozorava na razliku između *nacionalne* i *nacionalističke* književnosti:

ljudi koji, u svojim konferencijskim izlaganjima i stručnim časopisima s vrlo ograničenom publikom, nešto 'subvertiraju' ili 'remete' ili 'prekoračuju' ili mu 'iznova crtaju granice' ili na neki drugi način pokušavaju svijet učiniti boljim mjestom". (*ibid*: 735) Ukoliko pritom doista vjerujemo da možemo mijenjati svijet refleksijom o književnosti – zaključuje Milutinović – to je naprosto naivno, a ukoliko se samo pokušavamo pozicionirati u „kulturnom polju“ to je „tašto i samosvrhovito“. (*ibid.*) Kada se zamisao filološkog angažmana, na kojem je svojevremeno inzistirao Svetozar Petrović, svode na ideju „mijenjanja svijeta“ slabo čitanim znanstvenim člancima, ona dakako nužno postaje karikaturalna. Problem je što takvo svodenje napadno zanemaruje funkciju čitavog znanstveno-akadenskog pogona, kao i njegovih širih društvenih učinaka, u reprodukciji nacionalne paradigme, funkciju koja se među ostalim ispunjava i svakodnevnom institucionalnom proizvodnjom dominacije nacionalnog koncepta književnosti na fakultetima, institutima, projektima, u znanstvenim časopisima: pokušaj da se taj koncept „subvertira“ tako što se „iznova iscertavaju granice“ uvijek se, naravno, može ironizirati, ali samo ako ironija prethodno prešuti kolika je doista infrastrukturna (i svaka druga) moć pogona koji se na postjugoslavenskom prostoru s pozicija postjugoslavenske književnosti podriva. Nadalje, ostaje nejasno zašto bi pozicioniranje unutar „kulturnog polja“ onoga tko zagovara postjugoslavensku književnost nužno bilo „tašto i samosvrhovito“. Nevolja je, ponovno, u tome što Milutinović ne razjašnjava na što točno misli pod „kulturnim poljem“, a dojam je da pojam koristi u istom onom „slabom“ i „deskriptivnom“ značenju koje sam pripisuje korištenju pojma postjugoslavenske književnosti. Ukoliko je pak riječ o Bourdieuovom konceptu kulturnog polja – a u tom ga smislu znanstvena rasprava u pravilu koristi – onda se pozicioniranje nipošto ne iscrpljuje u taštoj samosvrhovitosti, niti isključuje mogućnost angažmana: naprotiv, pozicioniranje unutar društvenih polja nezaobilazan je preduvjet svake socijalne akcije. Ono, doduše, određuje strukturne limite angažmana, ali ga istodobno i omogućuje: da nije tako, sam Bourdieu ne bi proveo završno desetljeće svoga rada, devedesete godine 20. stoljeća, preuzimajući upravo ulogu angažiranog intelektualca koji neprestano intervenira u aktualna društvena i politička zbivanja. O problemu burdjevskog razumijevanja društvenih polja, kao i dometa slobode djelovanja koju ona ostavljaju socijalnim akterima, više riječi će biti u sljedećem poglavlju.

⁴⁰ Problem jačanja nacionalnih identiteta u kontekstu tzv. globalizacije, kao što smo vidjeli, od svoga početka sustavno adresira obnovljeni interes za proučavanje svjetske književnosti. Također, on inzistira na istodobnosti različitih perspektiva: onome što je, u našem kontekstu, eksplicitno najavio još Svetozar Petrović šezdesetih godina 20. stoljeća govoreći o usporednim perspektivama nacionalne i jugoslavenske književnosti.

dok je nacionalna književnost naprosto naziv za jednu od perspektiva smislenog čitanja izvjesnih djela, nacionalistička književnost svoju svrhu ima u povijesnom procesu kulturne izgradnje i reprodukcije nacije. (*ibid*: 736-737) Ovu distinkciju, smatra, postjugoslavenski pristup zanemaruje, tvrdeći da se suprotstavlja nacionalnoj književnosti, dok zapravo oponira njezinoj nacionalističkoj izvedbi.⁴¹ Čak i ako razliku usvoji, međutim, pa postjugoslavensku književnost shvati kao *postnacionalističku*, a ne kao *postnacionalnu*, središnji pojam ostaje teorijski nedostatan. Što naime znači postjugoslavenska književnost u takvoj verziji?

U ovoj historijskoj shemi, „jugoslavensko“ je zamišljeno tako da označava „ne-nacionalističko“, a postjugoslavensko bi onda konzekventno označavalo različite nacionalizme koji su Jugoslaviju uništili. Postjugoslavenska književnost bi u skladu s tim označavala književnost nacionalizma, koja je nastala još za vrijeme Jugoslavije i obilježila svoj trijumf njezinim nestankom. Očito, to nije ono što na umu imaju oni koji koriste taj pojam. (*ibid*: 737)

Milutinović, međutim, ne nudi odgovor na pitanje zašto bi se pod „jugoslavenskim“ nužno mislilo na „ne-nacionalističko“, ako znamo da je proturječni jugoslavenski projekt uključivao i nacionalističke i ne-nacionalističke aspekte i faze, kao ni odgovor na pitanje zašto bi prefiks „post“ označavao jednoznačni raskid s prethodnim poretkom i njegovu izravnu opreku, a ne i dimenziju kontinuiteta koncepta koji priziva. Neovisno o tome na čiju točno poziciju cilja ovakvim opisom, on joj evidentno pripisuje krajnje jednostavno i binarno čitanje (post)jugoslavenske situacije, koje u osnovi počiva na Lacko-Vidulićevom mitu o sveobuhvatnom rezu: prije reza je postojala Jugoslavija, u ovoj interpretaciji jednoznačno ne-nacionalistička, a nakon nje nastupa postjugoslavensko razdoblje koje se, logikom sveobuhvatnosti reza, mora shvatiti kao njezina izravna suprotnost, odnosno kao jednoznačno nacionalističko. Takva shema evidentno zanemaruje paralelne linije kontinuiteta koje spajaju jugoslavensko i postjugoslavensko razdoblje: kako one nacionalističke, tako i one antinacionalističke. Poseban je problem što, čini se, i sam Milutinović postaje žrtvom mita koji implicitno pripisuje zagovarateljima postjugoslavenske književnosti. Evo kako, naime, pri samome početku svoga rada inicijalno određuje pojam postjugoslavenske književnosti koji će potom podvrći kritici: „On podrazumijeva geografiju, pošto usmjerava našu pozornost na Jugoslaviju, i temporalnost, pošto se odnosi na nešto što dolazi nakon jugoslavenske književnosti.” (*ibid*: 734) Zašto bi, međutim, Jugoslavija, kao

⁴¹ Verziju argumenta koji cilja upravo na nacionalnu, a ne samo na nacionalističku književnost, ponudili smo u prethodnoj raspravi o interkulturnoj povijesti književnosti.

povijesna konstelacija, bila izjednačena s „geografijom“, ako ne zato da joj se prešutno oduzme upravo povijesna dimenzija unutarnjih proturječja i sociokulturnih transformacija, pa da je se zatim neizravno naturalizira kao svojevrsnu mjeru zemljopisne protežnosti koja, stabilna i nepromjenjiva, ustrajava u vlastitoj inertnosti sve do propasti i sveobuhvatnog reza koji će je najednom poništiti? Nasuprot ovakvom viđenju, ovdje smo pokušali razviti upravo historijsku dimenziju razvoja Jugoslavije i razvoja koncepta jugoslavenske književnosti unutar nje: dimenziju koja je tim razvojem, prvenstveno kroz Petrovićevu distinkciju između stajališta sadašnjosti i stajališta prošlosti, zapravo otvorena. Ta nam distinkcija omogućuje da, zauzimajući stajalište postjugoslavenske sadašnjosti, istodobno slijedimo raspravu o jugoslavenskoj književnosti i odmaknemo se od nje, ne bismo li rekonstruirali historijsku putanju kojom je paradigmatički opisala ostvarivanje književnopovijesne autonomije spram okvira nacionalne kulture i naloga vladajuće ideologije.

U nastavku kritike postnacionalne, odnosno ne-nacionalne ili pak postnacionalističke književnosti, Milutinović nudi verziju prema kojoj ona zapravo označava zajednički *kulturni prostor* koji je postojao u Jugoslaviji i koji opstaje nakon nje, a spisateljice i pisci u tom prostoru participiraju usporedno sudjelujući i u vlastitoj nacionalnoj kulturi, čime se implicitno potvrđuje njihova ne-nacionalna orijentacija: upravo ona im naime omogućuje da kao autorice i autori prekorače nacionalne granice. Ili, u sažetom zaključku: „Postjugoslavenska književnost tako je frakcija jugoslavenske književnosti koja je preživjela raspad jugoslavenske države.“ (*ibid*: 738) I ovu konceptualnu varijaciju Milutinović brzo odbacuje ukazujući na protuprimjere. U jugoslavenskom nadsacionalnom književnom prostoru sudjelovali su tako, podsjećajući, i oni pisci koje se može smatrati nacionalističkim, poput Ranka Marinkovića i Mome Kapora. Danas, opet, u Zagrebu i Beogradu bivaju usporedno objavljene knjige Muharema Bazdulja, kojega Milutinović implicitno smatra anti-nacionalističkim autorom, i Rusmira Mahmutćehajića, kojega prešutno svrstava u nacionalistički tabor. Ne-nacionalna, pa čak ni antinacionalistička orijentacija u skladu s tim očito nisu kriteriji prema kojima se zajednički (post)jugoslavenski kulturni prostor uspostavlja. Kako bismo razmotrili ovaj Milutinovićev argument, primjere postjugoslavenske i jugoslavenske konstelacije promatrat ćemo odvojeno. Što se tiče postjugoslavenskog stanja, vrijedilo bi istražiti na što on točno misli pod zajedničkim postjugoslavenskim kulturnim prostorom. Je li riječ, naprosto, o preslici zemljopisnog prostora omeđenog nekadašnjim jugoslavenskim granicama, odnosno o inertnom geografskom određenju na kakvo je Milutinović prethodno sveo povijest Jugoslavije? U tom slučaju, korpus postjugoslavenske

književnosti bilo bi razmjerno lako odrediti: valjalo bi, naprosto, zbrojiti knjige bilo koje autorice ili autora s ovdašnjih prostora koje su izašle u svim postjugoslavenskim državama (ili barem u nekim, ili barem u onim „štokavskim“) i dobili bismo aritmetički egzaktno rješenje postjugoslavenske književne enigme. Takvo rješenje, međutim, ne zastupa nitko: ponovno se dakle čini da Milutinović kritizira vrlo pojednostavljenu ideju postjugoslavenske književnosti koju je prethodno, za potrebe vlastite kritike, sam konstruirao. S druge strane, zajednički nadnacionalni postjugoslavenski književni prostor može se zamisliti i kao sociokulturni konstrukt: on je tada, primjerice, strukturiran kako svojim perifernim položajem u konstelaciji globalnog književnog sistema, tako i odnosima moći na unutarnjim relacijama centra i periferije, a kao posebno značajne obuhvaća egzilantske i druge migrantske putanje autora definirane upravo time što *ne pripadaju* zajedničkom geografskom prostoru.

Što se pak tiče zajedničkog jugoslavenskog kulturnog prostora, neosporno je da su u njemu sudjelovali i nacionalisti. Štoviše, u kasnoj fazi Jugoslavije specifična federativna organizacija države poticala je „međukulturnu suradnju“ po nacionalističkom ključu: autori koji su u vlastitim republikama nailazili na politički otpor Saveza komunista upravo zbog svojih nacionalističkih stavova pronalazili su, kroz neku vrstu mekog unutarnjeg disidentstva, prostor za objavljivanje u drugim republikama. Temeljitija književno-sociološka istraživanja izdanja pojedinih jugoslavenskih autorica i autora, kada bi postojala, relativno bi jednostavno mogla rekonstruirati ovaj zajednički jugoslavenski prostor i ta rekonstrukcija ne bi bila bez znanstvene vrijednosti. Ponovno se, međutim, otvara pitanje hoćemo li tako rekonstruiran prostor poistovjetiti s unaprijed zadanom jugoslavenskom književnošću ili ćemo njenu povijest shvatiti dinamičnije. Kada Wachtel postojanje jugoslavenske književnosti u prividnom paradoksu izvodi iz postojanja postjugoslavenske književnosti, onda bi njegovo obrtanje „dokaznog postupka“ trebalo shvatiti upravo na tom tragu: postjugoslavenska književnost „dokazuje“ postojanje jugoslavenske književnosti tako što je istodobno proizvodi kao vlastitu tradiciju, onako kao što je Pavle Popović jugoslavensku književnosti „dokazivao“ istodobno je stvarajući književno-povijesnim sredstvima, što će kasnije Svetozar Petrović dovesti do krajnjeg metodološkog izvoda. Jugoslavenska književnost nije dakle nešto što naprosto zatječemo na stajalištu prošlosti, s onu stranu sveobuhvatnog reza, nego povijesna linija koja je rekonstruirana s postjugoslavenskog stajališta sadašnjosti: to objašnjava zašto Ranko Marinković i Momo Kapor – da se poslužimo Milutinovićevim primjerima – za ne-nacionalno ili antinacionalistički definirane postjugoslavenske autore ne igraju gotovo nikakvu ulogu, dok su im istodobno ne-nacionalni ili antinacionalistički

jugoslavenski autori poput Miroslava Krleže, Ive Andrića i, prije svih, Danila Kiša izrazito važni.

Treći i posljednji model s kojim se Milutinović obračunava, napokon, raskida s (post)jugoslavenskim političkim granicama: „Zašto ne bismo rekli da i jugoslavenska i postjugoslavenska književnost pripadaju kategoriji *transnacionalnih književnosti*?“ (*ibid.*: 739; naglasak B. P.) Transnacionalna književnost pritom je shvaćena kao književnost koju stvara „zajednica unutar zajednice“, primjerice zajednica meksičkih pisaca koji unutar SAD-a pišu na engleskom jeziku ili zajednica turskih autora koji unutar Njemačke pišu na njemačkom jeziku, ali tako da se njihovu književnost ne može svesti ni na meksičku, odnosno tursku, a ni na američku, odnosno njemačku. (*ibid.*) Problem s ovakvom definicijom, tvrdi Milutinović, u tome je što ona u (post)jugoslavenskim okolnostima naprosto obuhvaća premali broj autorica i autora da bi se mogla suvislo koristiti. S tim se, opet, nije teško složiti, ali samo pod uvjetom da transnacionalno određenje shvatimo kao ekskluzivnu definiciju, a ne kao oznaku jednog tipa pozicija unutar zajedničke postjugoslavenske književnosti: u drugom slučaju, nema prepreka da u njoj sudjeluju i ovako definirani transnacionalni autori poput Aleksandra Hemoni ili Saše Stanišića, a da se postjugoslavenska književnost istodobno ne iscrpljuje njihovim imenima.

Zaključno, Milutinovićeva intervencija donosi do sada najsustavniji pokušaj kritike postjugoslavenske književnosti i, u tom pokušaju, neka važna upozorenja kao što je isticanje prešutne dominacije štokavskih jezičnih varijacija. U svom osnovnom cilju znanstvene diskreditacije središnjeg koncepta ipak ne uspijeva, prvenstveno zbog toga što tri ponuđena modela postjugoslavenske književnosti ni približno ne pokrivaju polje njenih mogućih značenja. Glavni propust Milutinovićevog pristupa – barem iz naše perspektive – pritom se sastoji u zanemarivanju tradicije književnopovijesnog osmišljavanja zajedničke jugoslavenske književnosti: ma koliko bila isprekidana, marginalna i proturječna, ona predstavlja disciplinarno nasljeđe koje nijedna suvremena verzija konstrukcije postjugoslavenske književnosti ne bi smjela zaobići.

Argumentacijska linija kojom se Milutinović pritom najviše približio uvažavanju postjugoslavenske književnosti ona je koja u njoj vidi svojevrsni produžetak nekadašnjeg zajedničkog jugoslavenskog kulturnog i književnog prostora. Shvatimo li je tako, napominje, onda je prefiks „post“ ipak suvišan: govorimo, naprosto, o ekstenziji ranije zadane jugoslavenske logike. Na sličnoj poziciji stoji i drugi značajan kritičar zamisli postjugoslavenske književnosti, Predrag Brebanović, izvodeći je iz svoje interpretacije

Svetozara Petrovića koja ga, kao što smo ranije vidjeli, vodi do zaključka da se o jugoslavenskoj književnosti danas može govoriti samo ako govorimo u istom onom smislu u kojem se o njoj govorilo nekada: baš kao što je Petrović postulirao da jugoslavenska književnost ili postoji otkad postoje nacionalne književnosti koje je čine ili ne postoji uopće jer se njeno postojanje ne može vezati uz „izvanjsku“ činjenicu osnivanja jugoslavenske države. Ako se određenje ne može vezati uz osnivanje države, onda se ne može vezati ni uz njen raspad: Brebanović tako kritizira zamisao postjugoslavenske književnosti kao primjer kompromisnog rješenja problema što ga je Petrović odbacio „razvezivanjem“ jugoslavenske književnosti od jugoslavenske državnosti. Ili, sažetije: „Problem sa konceptom 'postjugoslavenske' književnosti sasvim je očigledan i sastoji se u tome da se njime zauzima državna tačka gledišta, ali istovremeno i beži od nje.“ (Brebanović 2017: 60) Nedostatak ove kritike, međutim, mogao bi biti u tome što Petrovićevo uvođenje „stanovišta sadašnjosti“, iz kojeg on gradi književnopovijesnu viziju jugoslavenske književnosti, sama čita sa „stanovišta prošlosti“, iz konteksta vremena u kojem taj model nastaje. Više od pola stoljeća kasnije, socijalni kontekst je radikalno izmijenjen raspadom Jugoslavije pa se nužno mijenjaju i uvjeti historičarevog „razumijevanja vlastite sadašnjosti“ i njegove „procjene vlastite historijske situacije“ o kojima je Petrović govorio, kao što se mijenjaju uvjeti svakog mogućeg odgovora na pitanje o „trajnosti“ i „dubini“ historijske nužde iz koje je Jugoslavija nastala, a upravo na tom razumijevanju, na toj procjeni i na tom odgovoru počiva u krajnjoj liniji, prema samom Petroviću, mogućnost zamisli zajedničke jugoslavenske književnosti. Sa „stanovišta sadašnjosti“ – naše, a ne Petrovićeve – nešto dulje od tri desetljeća nakon raspada Jugoslavije, primjerice, odgovor na pitanje o „trajnosti“ i „dubini“ historijske nužde iz koje je država svojedobno nastala nešto je kompliciraniji i to upravo zato što je država u međuvremenu nestala, a već dulje od trideset godina nema iole relevantnog ili masovnijeg pokušaja obnove nekadašnjeg zajedništva. I zato, lapidarno ustanoviti danas da je „Jugoslavija u oku posmatrača“, kao što Brebanović čini, moguće je samo ako se zanemari uvjetovanost perspektive onoga tko promatra širim društvenim kontekstom, odnosno ako se zanemari Petrovićeva napomena o relativnoj ograničenosti svakog subjektivnog gledišta. (usp. 2003: 120-121) Vrijedi napomenuti da ovaj naš prigovor ne cilja na opovrgavanje neke moguće današnje koncepcije jugoslavenske književnosti – napokon, kao što smo vidjeli, i dalje postoje autorice i autori koji se sami deklariraju kao jugoslavenski – nego cilja na tvrdnju da se takvom koncepcijom može opovrgnuti postojanje postjugoslavenske književnosti.

S druge strane, postoji niz razloga da se historijska situacija nakon raspada Jugoslavije protumači i opiše upravo kao postjugoslavenska, u smislu ambivalencije ovoga „postizma“ koju smo naznačili u uvodu: kao, dakle, konstelacija koja s Jugoslavijom raskida, ali je se nikako ne uspijeva do kraja riješiti.⁴² Govor o postjugoslavenskoj književnosti koji polazi od takvog razumijevanja vlastite historijske situacije onda se pretvara u pokušaj da se artikuliraju linije kontinuiteta i lomovi diskontinuiteta, uvažavajući na Petrovićevom tragu mogućnost individualne književnopovijesne razrade sociološkog pristupa koji književnost shvaća u njezinom društvenom kontekstu, a društveni kontekst shvaća kao postjugoslavenski. Ako se pritom drži gledišta države i istovremeno od njega bježi, onda to čini zato da učinke državnog raspada u književnom polju ne bi apsolutizirala, ali ni zanemarila idejom književnosti koja se ne osvrće na vlastite društvene uvjete. Govor o postjugoslavenskoj književnosti utoliko znači dosljednu primjenu Petrovićevog postulata o „stanovištu sadašnjosti“, umjesto njegovog vraćanja na „stanovište prošlosti“. I pritom itekako računa na ono što i sam Brebanović naglašava: na Jugoslaviju kao „semiotički koncept“ i „sećanje-znanje“ koje treba iznova artikulirati.

Nezaobilaznu kritiku postjugoslavenske književnosti donosi i Aleksandar Mijatović, iako on ne napada sam koncept, nego njegove dosadašnje izvedbe koje su se fokusirale na tematsko-problemske komplekse poput rata, egzila i, posebno, memorije, bilo da su joj prilazile kroz prizmu bavljenja traumom ratnog raspada SFRJ, bilo kroz ispitivanje subverzivno-kritičkih potencijala i limita fenomena (jugo)nostalgije. U studiji „Temporalities od Post-Yugoslav Literature“ Mijatović nastoji izmaći ovako postavljenim koordinatama, usmjeravajući se prema analizi temporalne strukture postjugoslavenske književnosti i

⁴² Nije pritom riječ samo o kulturnoj memoriji ili najšire shvaćenom društvenom i infrastrukturnom nasljeđu jugoslavenskog modernizma, na što se postjugoslavenski uokvirena proučavanja najčešće svode. Ako se naime Jugoslavija raspala u nacionalno motiviranim i legitimiranim ratovima devedesetih, onda vrijedi primijetiti da uspjeh nacionalističkog rušenja države ipak nije bio potpun utoliko što njen teritorij naposljetku nije podijeljen po linijama etno-nacionalnih razgraničenja, nego po administrativnim linijama između nekadašnjih socijalističkih republika i jedne autonomne pokrajine: granice svih postjugoslavenskih država su jugoslavenske granice. Na taj način, paradoksalno, Jugoslavija ostaje „prisutna“ i nakon što se raspala. A ukoliko je ostvarenje suvereniteta novonastalih država bilo krajnji cilj ratova i ukoliko se suverenitet ostvaruje na određenom teritoriju, utoliko i ostvarenje same njihove svrhe ostaje zarobljeno jugoslavenskim okvirom. Ta se temeljna politička kontradikcija postjugoslavenskih država, osnovanih pokušajem napuštanja okvira koji ih zapravo uspostavlja, reproducira zatim kroz niz konkretnih primjera. U 135. članku Ustava Republike Hrvatske, recimo, zabranjuje se „pokretanje postupka udruživanja Republike Hrvatske u saveze s drugim državama u kojem bi udruživanje dovelo, ili moglo dovesti do obnavljanja jugoslavenskog državnog zajedništva“. (Ustav RH 2014) Jugoslavija je tako, u obliku negativne fiksacije, eksplicitno upisana u sam temelj državnosti suvremene Hrvatske. Današnja Sjeverna Makedonija većim je dijelom postjugoslavenskog razdoblja zbog spora s Grčkom nosila službeno ime Bivša Jugoslavenska Republika Makedonija. Dulje od trideset godina nakon raspada Jugoslavije ključne političke odluke u Bosni i Hercegovini ostaju u domeni međunarodnih tijela, dulje od petnaest godina nakon proglašenja neovisnosti Kosova 2008. status te države u međunarodnim okvirima ostaje sporan itd. Svi ovi primjeri reprodukcije središnje kontradikcije govore u prilog tome da se stanje u tzv. regiji može opisati upravo kao *postjugoslavensko*.

kritizirajući „mit o izgubljenoj zajednici“ koji, po njemu, proizvode njezine aktualne koncepcije. (2020) Metodološka premisa takvog pristupa podrazumijeva kidanje veza književnosti bilo s državom, bilo s transnacionalnom orijentacijom kao, tvrdi Mijatović, pukim naličjem one državne. Njegovo istraživanje utoliko izolira književnost i njezinu specifičnu temporalnu strukturu, nesvodivu na koncepciju linearnog homogenog vremena, iz sociopolitičkog konteksta:

(T)eorijski fokus se pomjera s „(post)-jugoslavenskog“ prema „književnosti“. Književnost ne konstruira sebe kako bi reflektirala vremensko mnoštvo društvenih, ekonomskih i političkih procesa. Umjesto toga, književnost im izmiče pokazujući kako različiti vremenski slijedovi pružaju otpor tome da budu podređeni uniformnom protoku vremena. Ovom promjenom vremenskog okvira književnost je promovirana u glavni predmet (post)-jugoslavenskih studija. (*ibid*: 1)

Dekonstruirajući razliku između „lica“ državne i „naličja“ transnacionalne orijentacije Mijatović, međutim, obnavlja drugu opreku: onu između književnosti i njezina šireg društvenog, ekonomskog i političkog konteksta, odnosno, u metodološkoj konzekvenci, između „unutarnjeg“ i „vanjskog“ pristupa književnim tekstovima. Tako se već u prvom koraku vraća na pozicije s kojima se izučavanje zajedničke jugoslavenske književnosti, kao što smo vidjeli, obračunalo još šezdesetih godina 20. stoljeća: kod Svete Lukića premošćivanjem književnog teksta i konteksta konceptom „književnog života“, kod Svetozara Petrovića upućivanjem „(k)ategorično(g) ne (...) na zahtjev da se razlikuju tzv. unutrašnji i tzv. vanjski pristup književnom djelu“. (2003: 138)

Nasuprot izdvajanju teksta iz konteksta, s druge strane, u raspravama o postjugoslavenskoj književnosti razvijen je i poseban rukavac koji, oslanjajući se prvenstveno na rad Pierrea Bourdieua, tu književnost koncipira kao *postjugoslavensko književno polje*: specifičan sociokulturni prostor organiziran prema relativno autonomnim pravilima, čija struktura nije nepovezana sa strukturom književnih tekstova i žanrova. Rukavac je programatski usmjeren već spomenutom intervencijom Deana Duda u radu „Prema genezi i strukturi postjugoslavenskog književnog polja (bilješke uz Bourdieua)“⁴³ (2017), a u njega se upisuje nekolicina istraživanja (Kosmos 2015, Kreho 2019, Postnikov 2017, 2022a, 2022b). Koncepcija književnog polja otvorila je pritom širok prostor moguće reartikulacije onog

⁴³ Rad je nastao na temelju dva teksta objavljena ranije – 2013., odnosno 2015. godine – u emisiji „Pojmovnik postjugoslavenske književnosti“ Trećeg programa hrvatskog radija. (usp. Duda 2017: 45)

zaokreta prema nadilaženju imanentističko-eksternalističke opozicije koju su šezdesetih poduzeli Petrović i Lukić: svaki na svoj način, ali obojica u sklopu afirmacije projekta zajedničke jugoslavenske književnosti. Time se, nasuprot konsenzualnom potiskivanju koncepta jugoslavenske književnosti u korist pojedinih nacionalnih književnosti od sedamdesetih godina 20. stoljeća naovamo, otvara i mogućnost konceptualizacije postjugoslavenskog književnog stanja na tragu svojedobnih prijedloga konceptualizacije jugoslavenske književnosti kao aspekta svjetske književnosti, kod Lukića, odnosno nadnacionalne cjeline paralelne nacionalnim književnostima, kod Petrovića. Povratno, moguće je pokazati i do koje su mjere koncepcije jugoslavenske književnosti u drugoj, naglašeno multinacionalnoj Jugoslaviji, anticipirale globalno relevantne rasprave o svjetskoj književnosti u sklopu „transnacionalnog obrata“ krajem 20. i početkom 21. stoljeća. Inherentna ambivalencija onoga „post“ u postjugoslavenskoj književnosti tako se preliminirano metodološki artikulira kao, s jedne strane, uspostavljanje kontinuiteta s teorijskom i književnopovijesnom tradicijom proučavanja jugoslavenske književnosti, osobito u njenim izvedbama iz šezdesetih, a s druge se oslanja na burdjeovski model razvijen devedesetih, u doba sociopolitičkog i ekonomskog reza raspada SFRJ. Zadatak je sada, zato, analizirati taj model: njegove eksplanatorne potencijale i limite.

3. S BOURDIEUOM PROTIV BOURDIEUA

3.1. Polje, kapital, habitus

Nadilaženje opreke „unutarnjeg“ i „vanjskog“ pristupa književnom tekstu, imanentističke i eksternalističke metode čitanja, samo je krajnja konzekvenca obuhvatnijeg makrosociološkog projekta utemeljenog u empirijskim istraživanjima kojim je Pierre Bourdieu od ranih šezdesetih godina 20. stoljeća nastojao zahvatiti sistem odnosa modernih društava i čije je metodološke postulate do kraja svoga rada češće razvijao i nadopunjavao nego značajnije mijenjao. Na najvišoj razini apstrakcije, taj se projekt sastojao u nadilaženju opreke između objektivizma i subjektivizma: dvaju pristupa koji su, prema Bourdieuu, fatalno raspolutili polje društvenih znanosti limitirajući njihov eksplanatorni potencijal. U trenutku Bourdieuove inicijalne intervencije, na strani objektivizma dominantna je strukturalistička paradigma sa svojom temeljnom zamisli analitičke redukcije društvenih zbivanja na relativno jednostavnu mrežu odnosa koji zadaju rigidna pravila socijalnim akterima, dok na strani subjektivizma dominira egzistencijalistička paradigma koja, modificirajući vlastite fenomenologijske korijene, inzistira na radikalnoj slobodi aktera. Bourdieu preuzima određene uvide od oba pristupa, ali se od oba i distancira. Strukturalističkoj školi prvenstveno duguje relacionističku metodu: dosljedno antisupstancijalističko objašnjenje putanja društvenih aktera – odnosno *agenata*, kako ih naziva – iz njihovih međusobnih odnosa. Pritom, rezultati empirijskih istraživanja vode ga u suprotnom smjeru, prema odbacivanju eksplanatornog maksimalizma koncepta društvene strukture i prema otvaranju prostora za relativno autonomno djelovanje agenata, donekle emancipiranih od strukturnih zadanosti. Razrješenje antinomije artikulirano je u domeni *teorije prakse*, kako Bourdieu imenuje vlastiti sociološki projekt: cilj više nije objasniti akcije socijalnih agenata – pojedinaca, skupina ili institucija – eksplikacijom objektivnih „pravila igre“ koja oni nužno slijede, niti ih protumačiti polazeći od subjektivne slobode izbora, nego rekonstruirati *strategiju* u pozadini njihova djelovanja i, u skladu s tim, analizirati njihovo *strateško pozicioniranje*. (usp. Grenfell 2008: 44) Ovakva je zadaća podrazumijevala proizvodnju novog terminološko-analitičkog aparata pa se prikaz Bourdieuove teorijske pozicije zapravo podudara s razlaganjem specifičnih tehničkih termina kojima on operira. Okosnicu dekonstrukcije objektivističko-subjektivističke opreke pritom uspostavlja trijada međuovisnih pojmova *polja*, *kapitala* i *habitusa*, za koje su vezani i iz kojih proizlaze ostali koncepti.

Pojmom *polja* Bourdieu objašnjava dinamiku društvenog razvoja u uvjetima modernosti: društveni totalitet diferencira se kroz strukturirane, transformabilne i relativno autonomne socijalne (pod)prostore kao što su političko, ekonomsko, kulturno, akademsko, književno itd. polje.⁴⁴ Njihova je struktura artikulirana *pozicijama* unutar polja, a djelovanje agenata koji su u polje uključeni moguće je analizirati kroz sukcesivna *zauzimanja pozicija*. Kao i u svom izvornom prirodoznanstvenom značenju, polje je pritom *polje sila*. Odnosi među agentima utoliko su prvenstveno odnosi borbe i kompeticije. Burdjeovska je vizija društva dakle kombativna, pri čemu podrazumijeva povratne strategije kooperacije i savezništava. To proizlazi iz strukture cjelokupnog modernog društvenog prostora: njegova diferencijacija s jedne strane vodi autonomiji pojedinih polja, unutar kojih se formuliraju zasebna „pravila igre“ i uspostavljaju specifične „nagrade“ za one koji u igri sudjeluju, ali je autonomija s druge strane uvijek samo relativna jer polja kao diferencirani socijalni podprostori nisu nepovezana, nego stoje u međusobnim odnosima, a kao što su agenti unutar svakog pojedinog polja raspoređeni u međusobno nadređene i podređene pozicije oko kojih se bore, tako su i sama polja međusobno strukturirana odnosom hijerarhije. Konzekventno, polje koje obuhvaća i prožima sva ostala polja, međusobno strukturirana odnosima podređenosti i dominacije, jest *polje moći*: svim poljima upravlja borba za moć.

Utjecaj nadređenog na podređeno polje pritom ovisi o stupnju autonomije podređenog polja, ali je, također, neravnomjerno raspoređen unutar svakoga od njih. Osim pozicijama, naime, polja su strukturirana i temeljnom opozicijom između svog autonomnog i heteronomnog pola. Što je neka pozicija bliža autonomnom polju, to su na nju primjenjivija „pravila igre“ zadana unutar samog polja a izvanjski su utjecaji u većoj mjeri „prelomljeni“ njegovim imanentnim zakonitostima. Što je, s druge strane, pozicija bliža heteronomnom polju, to su utjecaji izravniji. Sam utjecaj pritom ne mora biti jednosmjernan: agenti unutar umjetničkog polja, primjerice, podređeni su u većoj ili manjoj mjeri polju moći (kao i ekonomskom, političkom...), ali također raspolažu strategijama delegitimacije te moći.

Odnose među poljima potrebno je stoga preciznije odrediti. Bourdieu ne izbjegava samo odnos kauzalne determinacije, nego pokušava izbjeći i elastičniji althusserovski koncept „naddeterminacije“, odnosno određenja ideološke „nadgradnje“ načinom ekonomske proizvodnje tek „u posljednjoj instanci“. (usp. Althusser 2005: 111-113) Želeći naglasiti načelno viši stupanj autonomije pojedinih socijalnih polja unutar visokodiferenciranih

⁴⁴ Njihov iscrpan popis i konačan broj Bourdieu nije ustanovio, ostavljajući otvorenim prostor za kasnija istraživanja.

modernih društava, njihovu povezanost utemeljuje stoga hipotezom *homologije*: polazeći od nje, analiza otkriva izomorfijske transmutacije naizgled neovisnih polja i pronalazi njihove sistemske paralele:

Homologiju se može opisati kao sličnost u razlici. Govoriti o homologiji (...) znači afirmirati postojanje strukturno ekvivalentnih – što ne znači identičnih – karakteristika unutar različitih grupiranja. (Bourdieu 1990: 140-141)

Neovisno o Bourdieuovom inzistiranju na razlici između, s jedne strane, homologije kao strukturne ekvivalencije i, s druge strane, bilo kakvog modela determinacije, njegove su konkretne analize i eksplikacije zapravo varirale: nekada bi homologije među poljima proizlazile iz empirijskih istraživanja kao puke statističke tendencije, drugi put su ostavljale prostor za odnos uzročnosti. (usp. Lane 2006: 90-97) U našem kontekstu, ta će nedorečenost prvenstveno zakomplicirati razumijevanje odnosa između književnog i ekonomskog polja: vratit ćemo joj se zato kasnije.

Analiza odnosa unutar i između pojedinih polja ostaje pritom privilegijom sociologije kao metodološki usustavljene znanstvene refleksije društva, dok je samim sudionicima logika homologije nužno skrivena. Svakim od polja, naime, vlada njemu svojstvena *doxa*: „(S)kup temeljnih vjerovanja koja čak i ne moraju biti shvaćena u vidu eksplicitne, samosvjesne dogme.“ (Bourdieu 2000: 15) *Doxa* se tako odnosi na ono što smo ranije približno označili kao „pravila igre“ i osigurava njihovo preddiskurzivno usvajanje, prikrivajući ne samo znanstveno dohvatljive homološke odnose, nego i inherentnu arbitrarnost društvenog poretka. Za same aktere polja to znači „pristajanje“ uz *illusio* kao nezaobilazan način prepoznavanja vlastitog interesa i, utoliko, kao nužan preduvjet sudjelovanja u igri. „Pristajanje“ pritom ne proizlazi iz prethodne slobodne odluke ili „nezainteresiranog“, distanciranog uvida jer je sam *illusio* efekt polja:

Svako polje stvara stvara svoj posebni oblik za *illusio*, u smislu ulaganja u igru koje izvlači agense iz indiferentnosti i postavlja ih i nagoni da izvršavaju relevantna razlikovanja razumevanja logike polja, da razlikuju ono što je bitno (...) Ukratko, *illusio* je uslov funkcionisanja igre, čiji je, barem delimično, proizvod.⁴⁵ (Bourdieu 2003: 321)

⁴⁵ U zaoštrenoj konzekvenci, „(s)udjelovati u *illusiu* – znanstvenom, književnom, filozofskom ili nekom drugom – znači uzeti ozbiljno pravila (nekada i do točke na kojoj ona postaju pitanje života i smrti) koja, proizlazeći iz logike same igre, uspostavljaju njezinu 'ozbiljnost' (...)“. (Bourdieu 2000: 11)

Illusio tako nije iluzija „stvarnog“ funkcioniranja odnosa u polju koju bi bilo moguće raščiniti, a da se pritom iz polja ne istupi, nego je kao „krivo prepoznavanje“ istodobno epistemički preduvjet sudjelovanja u antagonistički postavljenoj igri: borbi za specifične resurse unutar svakoga polja.

Ranije smo tu borbu označili kao borbu oko (pozicija) moći, a sada je možemo preciznije odrediti: resurse o kojima je riječ Bourdieu obuhvaća pojmom *kapitala*. Time smo došli do drugog ključnog člana njegove analitičke trijade. Kapital je, u prvom koraku, definiran kao „akumulirani rad“. (Bourdieu 1986: 15) Preuzimajući pojam zajedno s temeljnom premisom radne teorije vrijednosti iz marksističke tradicije, Bourdieu ga pritom želi osloboditi zamke ekonomskog redukcionizma koju u marksizmu prepoznaje, pa zato „Forme kapitala“, njegov središnji tekst posvećenom naslovnom konceptu, uz *ekonomski* uvodi još dva posebna oblika: *kulturni* i *socijalni* kapital.⁴⁶ (*ibid*: 16) Svim formama kapitala zajedničko je to što služe stjecanju profita i vlastitoj reprodukciji kao i to što su, pod određenim uvjetima, svi međusobno razmjenjivi, što ne eliminira njihove međusobne razlike. *Ekonomski* je kapital pritom temeljan, ali ostali nisu na svedivi na njega:

Mora dakle biti postavljeno da je ekonomski kapital istodobno u korijenu svih drugih tipova kapitala i da ove transformirane, prikrivene forme ekonomskog kapitala, nikada u potpunosti svedive na tu definiciju, proizvode svoje najspecifičnije učinke samo u mjeri u kojoj skrivaju (ne najmanje vlastitim vlasnicima) činjenicu da je ekonomski kapital u njihovom korijenu, drugim riječima – ali tek u posljednjem analitičkom koraku – u korijenu njihovih učinaka. (Bourdieu 1986: 24)

Specifičnost *kulturnog* kapitala sastoji se prvenstveno u tome što se on akumulira „radom na sebi“, odnosno ulaganjem vremena u stjecanje određenih kulturnih dispozicija, što uvjetuje da ostane „neprepoznat kao kapital, a prepoznat kao legitimna kompetencija“. (*ibid*: 18) Ovo razmjenu kulturnog i ekonomskog kapitala čini problematičnom: „Kako može ovaj kapital, tako blisko povezan s osobom, biti kupljen a da se ne kupi osoba i time izgubi sam učinak legitimacije koji pretpostavlja simulaciju neovisnosti?“ (*ibid*.)

Zadatak sociološke analize kulture, među ostalim, jest u rekonstrukciji strategija konverzije ekonomskog i kulturnog kapitala koje ipak razrješuju takav paradoks.

⁴⁶ Drugdje u njegovim radovima moguće je detektirati i četvrtu važniju formu: „posrednički“ *simbolički* kapital, shvaćen kao onaj koji „stoji za sve ostale forme kapitala i može biti 'razmijenjen' u drugim poljima“. (Thomson 2008: 69)

Socijalni kapital, naposljetku, tehnički imenuje ono što se može nazvati društvenom umreženošću aktera.⁴⁷

Količina i kompozicija kapitala – ukupni „zbrojevi“ njegovih različitih formi s jedne strane i njihov međusobni omjer s druge – određuju klasnu poziciju aktera. Koncept *klase* – još jedan koji Bourdieu preuzima primarno iz marksističke tradicije – ostaje u njegovim tekstovima pritom notorno nerazrađen. (usp. Crossley 2008: 87; LiPuma 1993: 29; Riley 2017: 113-118) U „Distinkciji“, ključnom djelu sociologije kulture u kojem analizira kako ukus, nasuprot kantovskoj zamisli „bezinteresnog sviđanja“, zapravo reproducira klasne razlike, razlikovat će tri glavne klase – visoke, srednje i pučke – proučavajući njihove frakcije, ograničenu mobilnost društvenih aktera između klasa i klasnih frakcija kao i uz nju vezane strategije reprodukcije i rekonverzije kapitala, ali neće ponuditi neopozivu definiciju središnjeg koncepta. (Bourdieu 2011) U našem kontekstu, značajno je da Bourdieu piscima i općenito intelektualcima – pripadnicima „profesija“ koje u pravilu raspolažu manjom količinom ekonomskog, a većom količinom kulturnog kapitala – dodjeljuje kontradiktornu poziciju, smještajući ih u dominiranu frakciju dominantne klase, pri čemu se njihova podređenost nosiocima ekonomske ili političke moći više ne ustanovljuje kroz osobne relacije, nego „preuzima oblik strukturne dominacije provedene vrlo općenitim mehanizmima, poput tržišnih“. (Bourdieu 1990: 145) S jedne strane, pozicioniranost na dominiranom polu pisce logikom homologije čini sklonima onima društveno podređenima. (usp. Lane 2006: 61-62) S druge strane, u kriznim vremenima oni se uglavnom opredjeljuju za dominantne – govorimo li o kapitalizmu, buržoaske – vrijednosti. (Bourdieu 1990: 145) Detaljnija analiza klasnog položaja pisaca kao dominantno-dominirane društvene skupine ostaje međutim osujećena izostankom preciznije konceptualizacije klase. „Distinkcija“ nudi tek približnu odredbu, postulirajući – karakterističnom burdjevskom distinkcijom vlastite pozicije od pozicije ekonomskog redukcionizma – da

(d)ruštvena klasa nije definirana samo položajem u proizvodnim odnosima nego klasnim habitusom koji je „normalno“ (tj. sa snažnom statističkom vjerojatnošću) pridružen tom položaju. (Bourdieu 2011: 343)

Ova nas formula klase kao relacije između ekonomske „baze“ i habitualne „nadgradnje“ vodi posljednjem među stožernim konceptima Bourdieuova projekta

⁴⁷ Preciznije, on predstavlja „ukupnost stvarnih ili potencijalnih resursa koji su povezani s posjedovanjem trajne mreže više ili manje institucionaliziranih poznanstava i međusobnih prepoznavanja – drugim riječima, pripadnost grupi – koja osigurava svakom od svojih članova zaleđe kolektivno posjedovanog kapitala (...)“. (*ibid.*: 21)

nadilaženja opozicije objektivizma i subjektivizma, odnosno strukturalnih društvenih pravila i individualne slobode aktera.

Nadilaženje je pritom pregnantno sažeto u središnjem određenju *habitusa*, prema kojem je on „strukturirana i strukturirajuća struktura“. (Bourdieu 2011: 158) Shvaćen kao osnovna konceptualna dimenzija društvenih agenata, habitus tako posreduje između njihove strukturiranosti zadanim socijalnim uvjetima i transformacije zadane socijalne uvjetovanosti u nove prakse. Govorimo li o individualnim agentima – za razliku od društvenih skupina ili institucija – habitus se ne tiče samo njihovih intelektualnih matrica, nego na „predsvjesnoj“ razini obuhvaća ukuse, svjetonazorske sklopove, vještine, tjelesnu posturu, „utjelovljene“ manire, emocionalne reakcije: „Jednostavno rečeno, habitus se fokusira na naše načine djelovanja, osjećanja, razmišljanja i bivanja.“ (Maton 2008: 52) Habitusi su za Bourdieua, nadalje, „sistemi dispozicija“. (Bourdieu 2003: 377) Time se podrazumijeva da su generativni: *dispozicije* u praksi ostvaruju mogućnosti ocrtane pozicijama u polju, a istodobno omogućuju da se ista strukturiranost habitusa „prevodi“ u prakse unutar različitih društvenih polja. U zbroju, posredujući između „pojedince“ i „društva“ kao formula „socijaliziranog subjektiviteta“ (prema: Maton 2008: 53), posredujući među različitim poljima, prevladavajući dihotomiju socijalne strukture i individualnog agenta, transformirajući zadanost društvenih uvjeta u generativnost praksi, habitus postaje ključnom konceptualnom točkom Bourdieuova raskida s oprekom objektivističke i subjektivističke paradigme:

(P)ojam habitus iskazuje najpre odbacivanje čitavog niza alternativa u koje se društvena nauka (...) zatvorila, o svesti (ili o predmetu) i o nesvesnom i o svrsi i o ustrojstvu, itd. (...) (O)vaj pojam mi dozvoljava da završim sa strukturalističkom paradigmom, a da se ne vratim na staru filozofiju uzroka ili svesti, na filozofiju klasične ekonomije i njenog *homo economicusa*, koja se pojavljuje danas pod imenom „metodološkog individualizma“. (Bourdieu 2003: 255)

Puni domet raskida burdjeovske teorije prakse s dotadašnjim paradigama očituje se međutim tek u međusobnoj dinamici polja, kapitala i habitusa: putanje agenata kroz strukturirani društveni prostor vođene su konkurentskom borbom za kapital čije oblike diktiraju specifičnosti svakoga polja, a omogućene i inicijalno usmjerene habitusom shvaćenim kao „osjećaj za igru“ (Bourdieu 1990: 63) čija se pravila opet razlikuju od polja do polja, pri čemu putanje i sukobi povratno rekonfiguriraju raspored pozicija unutar polja i time mijenjaju njegovu strukturu. Ili, sažetije: „(P)raksa proizlazi iz odnosa između nečijih

dispozicija (habitusa) i njegove pozicije u polju (kapital), unutar trenutnog stanja igre u toj socijalnoj areni (polju).“ (Maton 2008: 51) Ovaj analitički fleksibilan konceptualni sklop s jedne strane priznaje strukturne učinke socijalnih pravila, ali s druge strane u primjeni tih pravila ostavlja agentima dovoljno slobode za improvizaciju pri čemu se sama improvizacija u „primjeni“ pravila naknadno može opisati kao specifična strategija agenata, pod uvjetom da strategiju ne shvatimo kao ostvarenje unaprijed zacrtanog plana, nego kao rekonstrukciju „snalaženja“ agenata u konkurentskoj borbi i zauzimanju pozicija unutar socijalnog prostora.

Završno, vrijedi istaknuti i teorijski unaprijed ukalkuliranu „anomaliju“ koja se javlja u odnosu između habitusa i polja. I polje i habitus su, vidjeli smo, strukture, određene dakle odnosima između vlastitih elemenata. Njihov međusobni odnos utoliko je odnos odnosa: odnosno, homologija. Ta homologija, međutim, nije potpuna. Bourdieu na temelju empirijskih socioloških istraživanja ostavlja prostor za povremenu neusklađenost koja se najčešće javlja pri „kašnjenju“ habitusa u uvjetima naglih društvenih promjena, kada inercija habitusa ne prati transformaciju polja: „(O)sobito u kriznim vremenima habitus mora odgovoriti na nagle, ponekad katastrofalne promjene u polju, ali taj odgovor uvijek zahtijeva vrijeme.“ (Hardy 2008: 132) Ovo zaostajanje habitusa i privremenu dezorijentaciju aktera u novostrukturiranom socijalnom prostoru Bourdieu naziva *histerezom habitusa*. Konzekvence se iskazuju kao negativne socijalne sankcije spram agenata koje njihov habitus kao struktura strukturirana u drukčijim, ranije postavljenim društvenima uvjetima sada prijeći da prepoznaju i zauzmu novouspostavljene pozicije:

(H)istereza habitusa (...) navodi na to da se na novo stanje tržišta naslova primijene kategorije percepcije i procjene koje odgovaraju ranijem stanju objektivnih šansi za određivanje vrijednosti (...). (Bourdieu 2011: 131)

Inercija habitusa tako se, ukratko, manifestira kao krivi „osjećaj za igru“ jer su se pravila igre u međuvremenu promijenila.

Upravo oko pitanja socijalne promjene formuliran je važan dio kritika ovako razvijenog makrosociološkog modela. Dio tih kritika bio je usmjeren prema navodnoj statičnosti društvenih polja koja, strukturirana pozicijama i suprotnim polovima, ne ostavljaju prostor za transformaciju: nasuprot takvim tvrdnjama, treba podcrtati da su polja antagonistički organizirani socijalni prostori, a borba agenata podrazumijeva promjenu

zauzetih pozicija i njihovih odnosa, dok se putanje agenata mogu iscrtati samo u dijakroniji.⁴⁸ Periodizacijski zahvati na crti dijakronije pojedinog polja, odnosno sukcesivni sinkronijski isječci koji obuhvaćaju razdoblja njegove relativno čvrste strukturiranosti – ono što Bourdieu naziva *stanjima polja* (usp. Bourdieu 2003: 73-250) – utoliko su samo instrumenti analitičke organizacije i klasifikacije načelno nezaustavljive dinamike socijalnih odnosa. Ovime je, međutim, društvena dinamika zahvaćena isključivo na razini strategije agenata, a to je, kao što je primijećeno, tek jedan od dva načina na koji Bourdieu adresira pitanje promjene: drugi je impliciran u konceptu histereze habitusa koja pretpostavlja prethodnu naglu rekonfiguraciju polja. (usp. Go i Krause 2016: 18) Uzroci kriza, revolucija, ratova, smjena kompletnih društveno-političkih sistema – redom sveobuhvatnih socijalnih lomova – ostaju pritom slabije razjašnjeni: oni se manifestiraju uglavnom samo u svojim učincima, kao „izvanjska“ intruzija koja radikalno mijenja odnose unutar polja. Socijalna promjena tako nije slijepa pjega Bourdieuova modela s obzirom na to da je on ne zaobilazi, ali jeste mjesto koje označava njegove eksplanatorne limite. Posljedica je to inzistiranja na analizi internih logika pojedinih polja, odnosno metodološkoj pretpostavci njihove relativne autonomije koja je Bourdieua ostavila u ambivalentnom odnosu spram bilo kakve makrosociološke kauzalnosti, lišavajući njegovu izrazito kombativnu viziju društva nekog temeljnog principa antagonizacije kao što je, primjerice, dijalektička kontradikcija u Hegelovoj filozofiji povijesti ili klasna borba u marksističkoj. Premise burdjeovske analize naprosto nisu dosljedno artikulirane do razine fundamentalnih društvenih antagonizama, ali je analitički aparat s druge strane detaljno razrađen na razinama „iznad“ ove, omogućujući tako iscrpnu artikulaciju društvene dinamike *nakon* velikih lomova. Sažeto: „Bourdieuova teorija je najbolja (...) kao teorija reprodukcije, a najslabija kao teorija transformacije.“ (Calhoun 1993: 72)

Što takva metodološka konstelacija znači za pokušaj reartikulacije ove teorije u (post)jugoslavenskom kontekstu? Od burdjeovske analize očito ne treba očekivati suviše ambiciozno objašnjenje uzroka raspada SFRJ: ona neće konkurirati ionako brojnim, međusobno spornim teorijama koje razloge raspada Jugoslavije, neovisno o kompleksnosti

⁴⁸ Bourdieu je nedvosmislen oko dinamičke strukture polja, kao što se vidi u izvodu koji iznova demonstrira njegovu vlastitu strategiju nadilaženja subjektivističko-objektivističke opreke: „Ako treba, kako bi se izbjegla subjektivistička iluzija koja svodi društveni prostor na konjunktorni prostor interakcija, tj. na isprekidan niz apstraktnih *situacija*, konstruirati, kako je učinjeno, društveni prostor kao *objektivan prostor*, strukturu objektivnih relacija koja određuje oblik što ga mogu zauzeti interakcije i predodžbu koju o njima mogu imati oni koji su tu uključeni, u svakom slučaju valja nadići taj *privremeni* objektivizam koji, tretirajući društvene pojave kao stvari, opredmećuje ono što opisuje: društvene pozicije koje se promatraču predstavljaju kao juktaponirana mjesta, *partes extra pares*, u *statičkom redu*, postavljajući posve teorijsko pitanje granica između grupa koje ih zauzimaju, neodvojivo su strategijski položaji, *mjesta* koja valja braniti i osvojiti u polju borbi.“ (Bourdieu 2011: 222)

razrade objašnjenja, naposljetku svode na jedan tip uzroka, bio on kulturalni, ekonomski, politički, nacionalni ili neki drugi.⁴⁹ Postulirajući „izvanjske“ uzroke velikih povijesnih lomova, zanemarit će i unutarnje kontradikcije jugoslavenskog modela, bilo one koje se razotkrivaju u ekonomskom modelu (Woodward 1995), bilo one u političkom. (Jović 2003) Zauzvrat, međutim, ponudit će gustu konceptualnu mrežu za artikulaciju društvenih odnosa nakon raspada države: to burdjeovski pristup čini produktivnim upravo za *postjugoslavenske* studije.

Upravo zato on u domeni književne historiografije nudi mogućnost produktivne konceptualizacije postjugoslavenske književnosti ili postjugoslavenskog književnog stanja, posve u skladu s programatskim prijedlogom Deana Dude:

Ako Bourdieuov socijalni prostor zamislimo kao konstrukt, književnost kao polje, a tendencije nakon raspada komparativno opišemo kao postjugoslavenske, raspolagat ćemo dovoljnim brojem kategorija koje bi nam mogle omogućiti sustavniji opis stanja. Pridodamo li uvjete književne proizvodnje, socioekonomski okvir i tehnološku odnosno komunikacijsku infrastrukturu, pojavit će se zanimljivi sudionici na nekoliko razina, kao što će jasniji biti i njihovi interesi na tržištu simboličkih dobara. (2017: 55)

Projekt konstrukcije postjugoslavenskog književnog polja kao nadnacionalnog sociokulturnog prostora pritom se može jasno nastaviti na koncepcije zajedničke nadnacionalne jugoslavenske književnosti iz šezdesetih: s jedne strane donoseći samim konceptom književnog polja daljnju razradu „književnog života“ kao primarne instance društvene kontekstualizacije književnosti kod Svete Lukića, s druge strane nudeći socioliterarni metodološki okvir koji potencijalno usmjerava stvaralačku izgradnju sustavne književnopovijesne vizije kakvu je predlagao Svetozar Petrović. Želimo li sada ispitati produktivnost tog pristupa postjugoslavenskoj književnosti, shvaćenoj u socioliterarnoj perspektivi postjugoslavenskog književnog polja, neophodan analitički međukorak vodi kroz burdjeovsku sociologiju kulture i umjetnosti.

3.2. „Paradoksalna ekonomija“ i simbolička dominacija

⁴⁹ Korisnu tipologiju teorijskih i povijesnih objašnjenja raspada SFRJ donosi studija Dejana Jovića „Jugoslavija - država koja je odumrla“. (2003: 23-102)

Budući da kulturu proučava unutar njenog društvenog konteksta, kulturalna razrada upravo iznesenih premisa Bourdieuove makrosociološke teorije teži da, s jedne strane, artikulira autonomiju kulturnog i umjetničkog polja, ali i da, s druge strane, ocrtava relativnost te autonomije. Time otvara prostor za korekciju onih pristupa koji su jugoslavensku kulturu i, posebno, književnost tumačili izvan ili čak nasuprot njihovog sociopolitičkog konteksta. Najrazrađeniji primjer takvog pristupa studija je A. B. Wachtela „Stvaranje nacije, razaranje nacije“, koja povijest Jugoslavije rekonstruira u optici uspona i sloma nacionalne ideje jugoslovenstva, naciju na tragu Benedicta Andersona shvaća kao „zamišljenu zajednicu“ (Anderson 1990: 17-18) a kulturu kao „neosporno ključni materijal izgradnje nacionalnog identiteta“. (Wachtel 1998: 4) Kulturalno konstruiranje jugoslavenske „zamišljene zajednice“ tako postaje glavnim uzrokom konstituiranja jugoslavenske države, baš kao što kulturalna dekonstrukcija nacije postaje glavnim razlogom državnog sloma: kultura se, ukratko, razvija samostalno i uzročno prethodi društveno-političkim procesima, a ova jednodimenzionalnost pristupa, izvedena do paroksizma, završava nekritičkom idealizacijom projugoslavenskih kulturnih aktera shvaćenih kroz pojednostavljenu binarnu opreku spram korumpiranog svijeta politike, kao kada Wachtel najavljuje da će

rascjep između najboljih i najpametnijih, koji su širili ideje kulturnog jedinstva među jugoslavenskim „plemenima“, i političkih figura, koje nisu bile sposobne da shvate potrebu za takvim radom (...) postati prokletstvo i tragedija Jugoslavije. (Wachtel 1998: 92)

Uvjerljivu kritiku Wachtelovog nesrazmjernog potenciranja povijesnog učinka ideja daje Dejan Jović: njime je, pokazuje, potisnut značaj društvenog, ekonomskog i političkog konteksta unutar kojeg su te ideje formirane. (2003: 60-63) Na tragu ovog prigovora, treba napomenuti i da Wachtel svoju središnju tezu o usponu i padu ideje jugoslavenske nacije gradi na reduktivnom čitanju Benedicta Andersona. U „Naciji: zamišljenoj zajednici“, naime, Anderson doista postulira kako su nacije i nacionalizmi „kulturne tvorbe posebne vrste“ (1990: 15), ali povijesne uvjete njihovog nastanka i širenja potom pronalazi u usponu „tiskarskog kapitalizma“: tek su pojava tiskarske tehnologije i usporedna kapitalistička transformacija društvenih odnosa prema načelima tržišne razmjene u Evropi 15. stoljeća sinergijskim djelovanjem omogućile širenje vernakulara, postavljajući time jezične i kulturne temelje za uspostavu nacionalnih „zamišljenih zajednica“. (usp. *ibid*: 47-48.) Analiza nacije koja se oslanja na Andersona utoliko bi u obzir trebala uzeti materijalnu „podlogu“ ideja, kao i kompleksnu interakciju kulturnih, ekonomskih i tehnoloških faktora. Bourdieuova

problematizacija relativne autonomije kulturnog polja nudi opciju istraživanja upravo takve interakcije, eliminirajući pritom i suprotnu analitičku opasnost: onu da se kultura shvati isključivo u perspektivi heteronomnog „eha“ socioekonomskih procesa ili „probnog balona“ političkih odluka i sukoba.

U „Distinkciji“, studiji posvećenoj problemu kulturne i umjetničke recepcije, Bourdieu će tako u prvom koraku ocrtati autonomiju polja u opreci spram modela ekonomističkog determinizma: „Postoji ekonomija kulturnih dobara, ali ta ekonomija ima *specifičnu logiku* koju valja izdvojiti kako bi se izbjegao ekonomizam.“ (Bourdieu 2011: 5; naglasak B.P.) Specifičnost logike koja vlada kulturnim poljem podrazumijeva dakle da vrijednost kulturnih artefakata ne može biti zadana „objektivnim“ zakonima ekonomskog tržišta: nju određuje autonomni sud subjektivnog ukusa. Na ovom mjestu, koje se evidentno preklapa s analizom Svetozara Petrovića, kritika se međutim obrće k raskrinkavanju premisa subjektivne autonomije: nasuprot tradicionalnom kantovskom utemeljenju moći estetičkog suđenja u transcendentnom subjektu, burdjeovska sociologija instancu subjekta vraća u mrežu društvenih odnosa pa se onda i procjene „individualnih“ ukusa ispostavljaju kao efekt socijalnih relacija:

Ukus svrstava i istodobno svrstava onoga tko svrstava: društveni se subjekti razlikuju prema razlikama koje prave između lijepoga i dobrog, otmjenoga i vulgarnoga, u kojima se izražava ili očituje njihov položaj u objektivnim klasifikacijama. (*ibid*: 9)

U dvostrukoj petlji, kultura je tako kao autonomno polje oslobođena diktata ekonomske logike, ali u skladu s tim „visoke“ kulturne vrijednosti određuju agenti koji su ekonomski privilegirani: oni koji, lišeni tereta reprodukcije vlastite materijalne egzistencije, zadržavaju luksuz odmaka od ekonomske nužde, pri čemu se u krajnjem izvodu njihova ekonomska pozicija prevodi u naizgled „bezinteresno“ preferiranje forme u odnosu na funkciju, „stila“ u odnosu na „sadržaj“, autoreferencijalnosti teksta u odnosu na njegovu upućenost na „vanjski svijet“ i, općenito, svih onih aspekata kulturnih i umjetničkih djela kojima se potvrđuje njihova autonomija. (*ibid*: 34, 50) Kulturne vrijednosti tako povratno postaju markerom klasnih razlika, a logika kulturnih „distinkcija“, prikrivajući vlastitu socijalnu uvjetovanost, omogućuje reprodukciju društvenih i ekonomskih odnosa moći: kulturne borbe za razvrstavanje „zaboravljena su dimenzija klasnih borbi“. (*ibid*: 443) Prikrivanje ovakve društvene funkcije kulture, svojevrsne „funkcionalnosti nefunkcionalnog“,

modelima koji postuliraju njezinu univerzalnost Bourdieu naziva *simboličkom dominacijom* ili, zaoštrenije, *simboličkim nasiljem*.

Na istu logiku reartikulacije socioekonomskih odnosa moći kroz odnose unutar relativno autonomnog kulturnog i umjetničkog polja nailazimo pomaknemo li fokus s kulturne recepcije k umjetničkoj produkciji. Analizirajući nastanak autonomnog književnog polja u devetnaestostoljetnoj Francuskoj, Bourdieu pokazuje kako se ono konstituiralo kroz negaciju i izvrtanje vrijednosti buržoaskog društva i tržišne kapitalističke ekonomije. Na djelu je stoga „paradoksalna ekonomija“ (Bourdieu 2003: 124) u kojoj autor akumulira kulturni kapital utoliko ukoliko se odbija podrediti diktatu ekonomske utrživosti vlastitog rada: što su njegova djela manje prilagođena „masovnom ukusu“ i komercijalnoj isplativosti, što se više obraćaju drugim umjetnicima i srodnim agentima podvrgavajući se tako samozadanim normama polja, to su umjetnički vrednija.

Igra umetnosti je, sa poslovnog stanovišta, igra u kojoj „gubitnik dobija“. U ovom ekonomski izvrnutom svetu, nemoguće je steći novac, časti (...), ukratko sve simbole *mondenskog* uspeha, uspeha u svetu i uspeha u tom svetu, a da se ne kompromituje status van njega. Osnovni zakon ove *paradoksalne igre* je korist u nekoristoljubivosti: ljubav prema umetnosti je luda ljubav, barem kada je posmatramo sa stanovišta normi običnog, „normalnog“ sveta (...).⁵⁰ (*ibid*: 43-44)

Nalazimo se dakle „u naličju ekonomskog sveta: umetnik može trijumfovati na simboličkom polju samo ako izgubi na ekonomskom (barem na kratke staze) i obrnuto (barem na duge staze).“ (*ibid*: 123) Kao što napomene o gubicima i dobicima na „duge“ i „kratke“ staze sugeriraju, strategija pozicioniranja nasuprot vrijednostima ekonomskog tržišta ne isključuje načelno mogućnost konačnog, pa makar i odgođenog tržišnog uspjeha agenata: kulturni se kapital u određenim uvjetima, kojima sam agent ne gospodari, naposljetku može konvertirati u ekonomski. Ključno je međutim da ta konverzija nije otpočeta ukalkulirana u strateško pozicioniranje: unutar polja strukturiranog napetošću između autonomnog, nekomercijalnog pola s jedne strane i heteronomnog, ekonomski određenog s druge strane, autor koji svoje simboličke dobitke traži u umjetničkoj autonomiji nužno „pristaje“ na *illusio* bezvrijednosti ekonomske vrijednosti. Akumulirajući kulturni kapital naizgled apsolutno

⁵⁰ Nastanak autonomnog književnog polja u Francuskoj u 19. stoljeću, koji Bourdieu analizira, pritom je samo dio obuhvatnijeg historijskog procesa emancipacije autonomne umjetnosti od tržišnih vrijednosti, pojave autora shvaćenog kao stvaraoča i konstitucije estetike kao disciplinarne refleksije novonastale konstelacije nešto ranije, u 18. stoljeću. (usp. Mattick (ur.) 1993; Woodmansee 1994)

očišćen od svojih socioekonomskih uvjeta, on međutim sudjeluje u kulturnoj reprodukciji klasnih razlika i u simboličkom nasilju koje tu reprodukciju prikriva: upravo zato su autonomni pisci, kao što smo već vidjeli, za Bourdieua kao profesija dio vladajuće klase, iako, zbog pomanjkanja ekonomskog kapitala, spadaju u njezinu podređenu frakciju.

3.3. Transnacionalna ekstenzija burdjeovskog modela

Vidjeli smo već, međutim, i da je Bourdieuova konceptualizacija klase rudimentarna, baš kao što njegov obuhvatniji pristup ekonomiji pati od teorijskih ograničenja. Time ćemo se, kao što najavljeno, detaljnije baviti kasnije, u sklopu istraživanja odnosa književnog i ekonomskog polja. Na ovom mjestu važno je napomenuti da bipolarna organizacija književnog polja u kojoj nasuprot autonomnom umjetničkom polu stoji heteronomni *ekonomski* pol nije ujedno i jedina moguća. Bourdieu je vlastite analize kulturne recepcije i umjetničke produkcije u „Distinkciji“ i „Pravilima umjetnosti“ naime poduzimao na primjeru Francuske, visokocentralizirane kapitalističke države čija je kulturna proizvodnja dominantno mononacionalna, a to je povratno odredilo same analitičke kategorije: kulturno i književno polje ondje se implicitno podudaraju s državnim granicama, strukturira ih odnos spram kapitalističkog tržišta a mononacionalnost kulture ostaje nepropitana. Na planu metodologije, međutim, sam Bourdieu bio je dosljedno fleksibilan, opetovano naglašavajući potrebu da se analitički aparat koji je razvio pragmatički prilagođava različitim istraživanjima, ovisno o njihovim specifičnim kontekstima.⁵¹ Važan smjer prilagodbe i razvoja burdjeovskih kategorija otvorila je potom *transnacionalizacija* njegova pristupa. (Go i Krause 2016; Buchholz 2016; Krause 2017) Kao što u uvodu zbornika „Fielding Transnationalism“ napominju Julian Go i Monika Krause, polja se ne odnose na unaprijed zadane nacionalne granice jer su određena relacijski:

Ovo relacijsko obilježje društvenih polja – činjenica da njihove granice nikada nisu konačno utvrđene ili unaprijed određene, nego su kontingentne i podložne ekspanziji ili kontrakciji – jedno je od obilježja koja ih čine osobito pogodnim za transnacionalnu i globalnu analizu, oboružavajući istraživače konceptualnim

⁵¹ Prema Johnu R. W. Spelleru: „Bourdieu je inzistirao na tome da njegova teorija ima manje koristi od kritičke egzegeze nego od toga da je se upotrebljava u novim analizama, koje mogu potvrditi njezine hipoteze ili potaknuti daljnje modifikacije i podešavanja.“ (2011: 187) To se, dakako, odnosi i na „primjenu“ te teorije u proučavanju književnosti: „Za istraživače književnosti ovo konkretno znači da mogu upotrijebiti znanje i koncepte iz Bourdieuova rada za svoje specifične predmete proučavanja, tražeći paralele i korelacije u vlastitom iskustvu (ili, ukoliko ih ne nađu, mogu korigirati smjer i metodu istraživanja u skladu s tim).“ (2011: 77)

aparatom koji nije intrinzično vezan uz metodološki nacionalizam. *Polja se ne preklapaju nužno s granicama nacionalne države.* (Go i Krause 2016: 11; naglasak B.P.)

U književnoj historiografiji je, kao što smo vidjeli, taj poučak još ranije, krajem 20. stoljeća, primijenila Pascale Casanova konstruirajući internacionalno književno polje i zamjenjujući, implicitno, ekonomski određen tip heteronomije onim određenim kulturno-politički: autori svoju umjetničku autonomiju više ne ostvaruju u odnosu na pritisak ekonomskog tržišta i ukus masovne publike, kao kod Bourdieua, nego u odnosu na pritisak proklamiranih vrijednosti *nacionalne kulture* i državne infrastrukture koje književno stvaranje žele podrediti vlastitim imperativima legitimacije nacije. Posve je jasno da, u kontekstu našeg istraživanja, upravo transnacionalizacija Bourdieuovog teorijskog projekta predstavlja nezaobilaznu intervenciju pri pokušaju konstrukcije postjugoslavenskog književnog polja. Za Larissu Buchholz, jednu od glavnih predstavnica ove struje,

Bourdieuova teorija polja ne predstavlja statični model *s a priori* zadanim granicama. Umjesto toga, ona nudi analitički pristup koji konstruira „predmet“ znanja mimo onoga što je vidljivo zdravorazumskom pogledu. (2016: 34)

Konstrukcija postjugoslavenskog književnog polja utoliko je konstrukcija predmeta analize izvan unaprijed zadanih granica i mimo „zdravorazumske“ perspektive, barem ako su granice i perspektiva zadane dominacijom nacionalno discipliniranih historiografija književnosti.

Ključno je pritom da se principi ekonomske i kulturne – odnosno, transnacionalne – autonomije međusobno ne isključuju, premda konkretne analize najčešće operiraju samo na jednoj od dvije moguće osi.⁵² Drugim riječima, osim uobičajenih dvodimenzionalnih analitičkih mapa polja moguće su i one multidimenzionalne. Ako postjugoslavensko književno polje nije određeno samo svojom autonomijom spram pojedinih nacionalnih književnih polja, nego je uvelike uvjetovano i širim kontekstom promjene socioekonomskog sistema iz socijalističkog u kapitalistički, onda to znači da analizu kulturne diferencijacije treba ukrstiti s analizom ekonomske diferencijacije: tako dobivamo trodimenzionalnu mapu

⁵² Ovaj moment posebno naglašava Monika Krause: „U analizi polja postalo je uobičajeno suprotstavljanje autonomnog i heteronomnog pola, što vodi dvodimenzionalnim mapama. Ali (...) oblici opozicija koje strukturiraju simboličko natjecanje mogu se razlikovati, dijelom zbog toga što izvori heteronomije mogu biti vrlo različiti.“ (2017: 236)

polja s dva različita pola heteronomije, jednim kulturnim, odnosno nacionalnim, i drugim ekonomskim, odnosno kapitalističkim. Time je struktura polja preciznije određena. Ukoliko je, radi preglednosti, razložimo sukcesivno, može se reći da kozmopolitska orijentacija postjugoslavenskog književnog polja, konstituiranog u prvom koraku izravnom oprekom spram nacionalne heteronomije, u drugom koraku usmjerava njegove agente prema kapitalističkom tržištu koje naizgled izmiče neposrednoj kontroli nacionalne države, ali zato uvodi princip ekonomske heteronomije.⁵³ Ovakva konstelacija dodatno komplicira strategije zauzimanja pozicija agenata koji pokušavaju izboriti književnu autonomiju u postjugoslavenskom književnom prostoru.

3.4. S onu stranu „unutarnjeg“ i „vanjskog“ pristupa: prostor djelâ i prostor mogućnosti

Prateći metodološko fokusiranje burdjeovskog modela dok se s makrosociološke razine preko domene sociologije kulture i umjetnosti „spušta“ na razinu književnog polja, dolazimo napokon i do posljednje analitičke instance: samog književnog teksta, pri čemu se, kao što smo na početku ovoga poglavlja najavili, nadilaženje opreke imanentnog i eksternog pristupa tekstu ispostavlja kao krajnja konzekvenca nadilaženja fundamentalne opreke subjektivističkog i objektivističkog znanstvenog pristupa. Mogućnosti takvog čitanja Bourdieu demonstrira seminalnom analizom „Sentimentalnog odgoja“ Gustava Flauberta, kojom otvara svoja „Pravila umjetnosti“. Već uvodna rečenica neopozivo napušta dilemu između „unutarnjeg“ i „vanjskog“ pristupa tekstu. Roman, prema Bourdieu,

pruža svu neophodnu građu za svoju sociološku analizu: ispostavlja se naime da je struktura dela koju *strogo imanentno* čitanje iznosi na videlo, to jest struktura prostora u kojem se odigravaju Frederikove avanture, istovremeno struktura društvenog prostora samog pisca. (Bourdieu 2003: 15)

Homološki odnosi koji uspostavljaju izomorfijske simetrije između društvenih polja tako se naposljetku protežu sve do strukturne domene književnog teksta pa roman postaje

⁵³ Odnos nacionalno definirane državne politike i kapitalističke ekonomije ne može se pritom svesti na opoziciju: naposljetku, restauraciju kapitalističkih društvenih odnosa u postjugoslavenskim državama proveli su devedesetih godina 20. stoljeća nacionalisti. Kompleksnost i proturječnost tog odnosa nužno međutim izmiče burdjeovskoj teoriji zbog njezina reduktivnog razumijevanja kapitalizma, o kojem ćemo uskoro raspravljati. Kada sukcesivno razlažemo bipolarnu heteronomiju postjugoslavenskog književnog polja, onda zapravo rekonstruiramo dominantnu putanju njegovih agenata i to iz njihove vizure: „bijeg“ postjugoslavenskih agenata od dominantno nacionalno (i nacionalistički) kodirane državne kulturne politike prema tržištu i kasniji susret s kontradikcijama tog tržišta analizirat ćemo naknadno.

fikcionaliziranim opisom društvenoga polja u kojem je proizveden i, povratno, nekom vrstom embrionalne pripovjedne analize socioloških uvjeta vlastitog nastanka. Pripovjednim premisama Flaubert zapravo postavlja „uslove neke vrste sociološkog eksperimenta“ (*ibid*: 26), a pripovijest romana može se zatim analizirati kao snop putanja književnih likova kojim je ispitan odnos između njihove inercije i sila polja kroz koje se kreću, ocrtavajući tako „iznutra“ društveni prostor koji je naizgled „izvanjski“ samom romanu. Ovakva metoda čitanja pritom nije mimetička, jer književni tekst ne „odražava“ pretpostavljenu izvanjsku stvarnost niti reproducira njezinu unaprijed zadanu strukturu, nego, prema logici homologije – koja barem načelno ne podrazumijeva nužnost uzročnih odnosa – vlastitom fikcionalnošću povratno razotkriva da je sama izvanjska stvarnost ustrojena svojevrsnom fikcijom, što je zapravo samo drugi način da se iznova kaže kako sudjelovanje u društvenom životu pretpostavlja *illusio* sudionika: upravo nas „iluzije“ književne fikcije podsjećaju da je „stvarnost“, u odnosu na koju posmatramo sve fikcije, samo opšte garantovani referent kolektivne iluzije“. (*ibid*: 31)

Već na ovom mjestu burdjeovski pristup književnim tekstovima izmiče imanentističko-eksternalističkoj dilemi, kao što su to šezdesetih zahtijevali Petrović i Lukić, pa se iznova ispostavlja kao odgovarajući metodološki okvir za obnovu i reartikulaciju njihovih pozicija. Pri analizama konkretnih djela u njega će zato biti korisno uključiti ono što Gérard Genette naziva *paratekstom*, a odnosi se na skup praksi i diskursa koji omogućuju i usmjeravaju pristup književnom tekstu, bilo da su kao *peritekst* vezani za samu knjigu (poput naslova, podnaslova, predgovora itd.), bilo da se kao *epitekst* javljaju izvan nje (poput promotivnih intervjua, reklama itd.): riječ je naime o svojevrsnom „pragu“ između teksta i konteksta i o „najsocijalnijoj strani književne prakse (načinu na koji su organizirane njene relacije s javnošću)“. (Genette 1997: 14) Elastičnost interpretacije književnog teksta izvedene iz krajnjih konzekvenci Bourdieuova makrosociološkog modela osigurana je pritom umetanjem još dvije analitičke međurazine: *prostora djelâ* i *prostora mogućnosti*. Prema Johnu R.W. Spelleru, autoru korisnog prikaza Bourdieuova razumijevanja književnosti, „prostor djelâ“ označava specifičan strukturni raspored književnih tekstova homologan književnom polju, pri čemu se pojedina djela analiziraju kroz strateška „zauzimanja pozicija“:

Bourdieu shvaća intertekstualne razlike među tekstovima kao izraz odnosa moći, borbe i natjecanja među autorima – kao „zauzimanje pozicije“ usmjereno protiv drugih autora i njihovog načina pisanja. (Speller 2011: 64)

Ovakvo razumijevanje pritom ne transformira književne tekstove u puki instrument borbe unutar književnog polja, kao što bi Spellerov izraz „izraz“ mogao sugerirati, jer između samih pozicija i zauzimanja pozicija analiza rekonstruira „prostor mogućnosti“. Ili, kako sam Bourdieu razjašnjava:

Odnos između pozicija i zauzimanja pozicija nije odnos mehaničkog determinisanja. Između jednog i drugog se nameće, u neku ruku, prostor mogućeg, to jest prostor realno izvršenih zauzimanja pozicija kakav nam se čini kada se opaža kroz kategorije percepcije osnovne za određeni habitus, to jest kao prostor usmeren i uvećan zauzimanjem pozicija koje se javljaju kao objektivne mogućnosti, kao stvari koje „treba da se urade“, „pokreti“ koji treba da se osnuju, časopisi koje treba napraviti, suparnici koje treba pobediti, uspostavljena zauzimanja pozicija koja treba „prevazići“, itd. (2003: 331)

Zadatak analize, dakle, sastoji se u rekonstrukciji mogućnosti koje su u određenom sinkronijskom presjeku, odnosno „stanju polja“, stajale pred određenim akterima, kako bi se naposljetku iz strukture polja izveli uvjeti mogućnosti za nastanak određenih književnih djela. Ovaj metodološki zahvat trebao bi ukloniti opasnost od čitanja književnih tekstova u perspektivi njihove socijalne determiniranosti, što je posebno podcrtano napomenom da upravo u književnom polju odnos između pozicija i zauzimanja pozicija ostaje radikalno ambivalentan.⁵⁴

3.5. Kritike Bourdieuovog „redukcionizma“

Najveći dio kritika usmjerenih protiv ovako razvijene sociologije kulture i umjetnosti ciljao je na njen navodni redukcionizam, odnosno svođenje kulturnih artefakata i umjetničkih djela na mehanizme reprodukcije društvenih razlika, čime se brišu njihove višeznačnosti, ne objašnjava se kreativnost autora, poriče se emancipatorni potencijal umjetnosti da nadiđe

⁵⁴ U proširenoj eksplikaciji: „Ni u jednom polju sukob pozicija i dispozicija nije tako stalno prisutan i nepredvidljiv kao u književnom i umjetničkom polju: ako je tačno da prostor pozicija koje su ponuđene doprinosi određivanju očekivanih osobina, pa čak i osobina koje se zahtevaju od eventualnih kandidata, dakle određivanju kategorije agensa koje te pozicije mogu privući i iznad svega zadržati, to znači da percepcija prostora mogućih pozicija i putanja i procena vrednosti koju svaka od njih dobija od svog mesta u tom prostoru, zavise od dispozicija agensa; sa druge strane, zbog toga što su pozicije koje taj prostor nudi slabo institucionalizovane, pravno nikada zagarantovane, dakle vrlo ranjive u simboličkom osporavanju, i ne nasleđuju se (...), polje kulturnog stvaralaštva predstavlja savršen primer terena borbi za redefinisane ‘položaja’.“ (Bourdieu 2003: 364)

društvene uvjete vlastitog nastanka ili ih dovede u pitanje itd. (usp. Speller 2011: 13) Nerijetko, kritike usmjerene protiv Bourdieuovog navodnog redukcionizma počivale su pritom na prethodnoj redukciji Bourdieuovih teza.⁵⁵ Još češće, sam Bourdieu im je davao povoda polemičkim zaoštavanjem svog projekta demistifikacije proklamiranih kulturnih vrijednosti iza čijeg je pretpostavljenog univerzalnog utemeljenja razotkrivao mehanizme reprodukcije partikularnih klasnih interesa i društvenih razlika. Postulirajući da je umjetnički stvaralac zapravo stvoren umjetničkim poljem,⁵⁶ transformirajući izvorno ekonomski pojam kapitala u stožernu analitičku kategoriju razumijevanja kulture i umjetnosti, najavljujući već naslovom svoje središnje studije posvećene književnosti da ga u umjetnosti zanima proučavanje njenih „pravila“, Bourdieu je – retoričkim provokacijama i totalitarizirajućim zaključcima koji se i sami, prema Bourdieuovskom modelu, mogu shvatiti kao strategije njegova distinktivnog pozicioniranja unutar akademskog polja – itekako doprinio dominantnom dojmu o redukcionizmu vlastite sociologije umjetnosti i književnosti. Lako tako može ostati zanemareno da postulat o stvaraocu stvorenom umjetničkim poljem samog stvaraoca ne lišava kapaciteta umjetničkog stvaranja, kao što se može previdjeti da mu pritom ostavlja i sposobnost povratnog utjecaja na konfiguraciju pozicija unutar polja koje ga je stvorilo. Transpozicija kategorije kapitala iz ekonomske teorije u sociologiju umjetnosti, nadalje, ne bi smjela prikriti tezu da pretvaranje kapitala iz ekonomskog u kulturni uvijek podrazumijeva visok stupanj autonomije kulturnog kapitala spram vlastitih ekonomskih uvjeta. Naslovno prizivanje „pravila umjetnosti“ ne bi trebalo zamagliti osnovnu metodološku premisu Bourdieuovske sociologije prema kojoj društvena struktura agentima uvijek ostavlja prostor za izvjesnu „improvizaciju“ u primjeni pravila.⁵⁷ I tako dalje: osnovna pouka glasi da je Bourdieu svoju viziju društva kao polja borbi i sam razvijao kroz polemičku borbu sa „suparničkim“ teorijama društva, proizvodeći time uvjete denijansiranja vlastitih stavova u kasnijim kritičkim kontranapadima.

Konkretne kritike usmjerene protiv redukcionizma njegove sociologije kulture i umjetnosti formulirane su pritom u različitim domenama: ovdje možemo izdvojiti, redom, probleme značenja, vrijednosti i nastanka umjetničkog djela. Edward LiPuma tako napada

⁵⁵ Upravo u ovom smjeru formulira, primjerice, Bourdieu svoj odgovor na optužbu za redukcionizam koju mu upućuje Peter Bürger. (usp. Bourdieu 1990: 142)

⁵⁶ „Dovoljno je postaviti zabranjeno pitanje da bi se uočilo da je umjetnik, koji stvara delo, i sam stvoren u srcu polja stvaranja, zahvaljujući onima koji su doprineli da ga 'otkriju' i posvete kao 'poznatog' i priznatog umetnika – kritičari, uvodničari, trgovci itd.“ (Bourdieu 2003: 243)

⁵⁷ Sumirajući kritičke komentare Bourdieuove sociologije umjetnosti, Hans van Maanen zaključuje da se oni mahom obrću upravo oko „klasičnog problema odnosa između strukture i agenta, pri čemu nekoliko autora pokušava povezati Bourdieuov pristup sa strukturalizmom, u negativnom kontekstu“. (2009: 74)

navodno neartikuliranu teoriju značenja kao slabo mjesto Bourdieuova projekta. Funkcionalistička konstrukcija kulture, shvaćene isključivo u perspektivi reprodukcije društvenih razlika, pretpostavlja arbitrarnu konvencionalnost kulturnih artefakata i umjetničkih djela čije se značenje iscrpljuje u proizvodnji distinkcija: budući da ih tako lišava „inherentnog“ značenja, prema LiPumi, Bourdieuova teorija ne može objasniti zašto određeni kulturni artefakti, a ne neki drugi, preuzimaju funkciju legitimacije klasne dominacije.

Kojim se mehanizmima nameće točka gledanja vladajuće klase? Kako nešto što je definirano kao arbitrarno – akcent ili koncept ili umjetničko djelo – postaje dijelom legitimne i dominantne kulture? Funkcionalni odnos između društvene hijerarhije i legitimne kulture je evidentan: oni koji stoje na vrhu hijerarhije teže da nametnu svoje shvaćanje legitimne kulture, a oni koji legitimnu kulturu posjeduju koriste je da sačuvaju svoju poziciju na vrhu hijerarhije. Ono što nije analizirano pitanje je kako ovaj odnos uopće može biti konstituiran izvan teorije značenja. (LiPuma 1993: 27)

Budući da burdjevovski model ne nudi takvu teoriju „inherentnog“ značenja, slijedi, on ne može objasniti kako se točno određena djela, stilovi, autorske poetike itd. „vežu“ uz određene klasne pozicije. S jedne strane, ovo je naprosto netočno: već smo vidjeli kako jedna linija burdjevovske interpretacije povezuje odmak od ekonomske nužde, karakterističan za vladajuću klasu, s formalističkim teorijama umjetnosti pa onda i s preferiranjem visokoformaliziranih djela. S druge strane – mnogo važnije – takav prigovor promašuje polazišne pozicije burdjevovskog tretmana značenja, zauzete na tragu bahtinovske teorije govora, njegovog postulata socijalnosti iskaza i, u skladu s tim, shvaćanja znaka kao „arene klasne borbe“. (Bahtin 1980: 25) Ponavljajući Bahtinovu operaciju, Bourdieu kritizira „inauguralni nasilni čin“ kojim desosirovska strukturalna lingvistika razdvaja jezik od govora, apstrahirajući predmet svoga znanstvenog proučavanja od društvenog konteksta, pri čemu će znanstveni interes za društveni kontekst povratno, u dedukciji vlastite redukcije, proglasiti reduktivnim: ovim je zahvatom, tvrdi Bourdieu, zadana dominantna orijentacija većine disciplina koje se bave značenjem, s krajnjim izvodom u formalističkim teorijama književnosti i u njihovom inzistiranju na ekskluzivizmu imanentnog čitanja. (usp. Bourdieu 1992: 7-8) Nasuprot tome, vrati li analiza jezik u njegov društveni kontekst, a kontekst shvati kao primarno određen asimetrijama moći, onda za nju „jezične razmjene (...) predstavljaju također i odnose simboličke moći u kojima se realiziraju odnosi snaga između govornika odnosno između njihovih grupa“. (*ibid*: 13-14) Razumijevanje jezika kao sredstva simboličke

dominacije i nasilja provlači se zatim konzekventno sve do domene književnosti, demaskirajući *illusio* književnoga polja, pa su zato književni tekstovi „po samoj prirodi stvari ulog u igri strategija koje su, u tim oblastima djelotvorne jedino onda ako ostaju prikrivene (...)“. (*ibid*: 171) To ne znači da se književni tekstovi svode na vlastitu društvenu funkciju i društvene uvjete svoga nastanka, čime bi se, iz formalističke perspektive, poništila njihova literarnost zajedno s autonomijom književnosti, nego da se literarnosti i književnoj autonomiji nastoji pristupiti unutar konteksta spram koga se izvjesni tekstovi legitimiraju kao literarno specifični, a niz institucija i reguliranih diskurzivnih praksi se relacijski proglašava neovisnim. Na takvoj poziciji, napokon, samo pitanje o „imanentnom“ značenju umjetničkog teksta, koje LiPumu zanima, uopće nije moguće postaviti: nema „imanentnog“ značenja tamo gdje je opreka izvanjskog i unutarnjeg ukinuta, niti značenje teksta može nadići socijalnu „vanjštinu“ vlastitog konteksta a da na njega pritom ne ostane povratno upućeno.

Istom linijom argumentacije moguće je odgovoriti i na one kritike koje, premještajući fokus sa značenja umjetničkog djela na pitanje njegove inherentne vrijednosti, Bourdieuu zamjeraju totalitarizirajuću aksiološku nivelaciju umjetnosti. (usp. Lane 2006: 120) Arthur Danto tako polazi od tvrdnje da burdjeovsko polje „obuhvaća svakog (umjetnika), bio on velik ili dobar ili samo kompetentan, koji postoji u danom trenutku“. (1999: 216) Ovim se, smatra, brišu očite razlike: nasuprot tome, govori Danto, „naginjem gledištu da je vrijednost nekako neovisna od ovakvog shvaćanja i da je snaga djela prisutna u njemu koliko god mnogo ili malo mi znali o polju (...)“. (*ibid*: 216-217) Ali ponovno, iz već izvedenih razloga: „unutarnja“ vrijednost djela unutar Bourdieuove sociologije umjetnosti nije moguća ako se ne odbace sama polazišta njegova pristupa. Poznavanje polja nije pritom preduvjet, kao što Danto sugerira, da se prepozna vrijednost djela, nego da se analizira njena konstrukcija: umjetnička je vrijednost neodvojiva od društvenih uvjeta produkcije i recepcije djela, a polje je dimenzija njegove društvene kontekstualizacije. Na ovom mjestu, burdjeovski rakurs razrješava i opreku između „objektivne“ sociološke analize uspostave vrijednosti književnih tekstova kakvu smo ranije prepoznali kod Svete Lukića i „subjektivne“ konstrukcije vrijednosti na koju smo naišli kod Svetozara Petrovića. Naizgled, Bourdieuova se pozicija podudara s Lukićevom: analitička kategorija književnog polja doima se kao sofisticiranija daljnja razrada „književnog života“ kao „prvog prstena oko književnosti“, tj. zone njezine primarne društvene kontekstualizacije. Bourdieu, međutim, nadilazi subjektivističko-objektivističku podjelu, što znači da u lukićevsku analizu „objektivnih“ društvenih uvjeta konstrukcije umjetničkih vrijednosti nužno uvodi i perspektivu onoga tko te vrijednosti

analizira, odnosno onoga tko „subjektivno“ konstruira specifično književno polje. I obratno: pošto „subjektivistička“ Petrovićeva konstrukcija, kao što smo vidjeli, zapravo nije jednostrano subjektivna, nego podrazumijeva interakciju subjektivne valorizacije i njezina društvenog konteksta, burdjevovski pristup omogućuje da se ta interakcija, kod samoga Petrovića tek naznačena, detaljnije analizira konceptualnim rasterom polja, kapitala i habitusa.⁵⁸

Razrada metodoloških polazišta dva različita pristupa jugoslavenskoj književnosti, onoga Lukićevog i onoga Petrovićevog, međutim, samo jedan od mogućih pristupa „pomirenju“ i nadilaženju njihove subjektivističko-objektivističke opozicije iz burdjevovskog rakursa. Kako Bourdieu ne poriče kreativnost čina uspostavljanja specifične književnopovijesne vizije, on ostavlja mogućnost da ga se, posve u skladu s Petrovićevim postulatima o kreativnom biranju i hijerarhizaciji znanstvenih metoda pri građenju povijesti književnosti, angažira kao metodološkog „vodiča“ u konstrukciji postjugoslavenskog književnog polja. S jedne strane, takva odluka obnavlja petrovićevski impuls obračuna s imanentističkim čitanjima kojima on suprotstavlja ideju nedogmatične, individualne i stvaralačke sociološke povijesti književnosti; s druge strane, shvatimo li burdjevovski pristup književnosti kao razradu pozicija zauzetih još kod Lukića, ona omogućuje svojevrsno povezivanje premisa dvije ključne koncepcije jugoslavenske književnosti iz šezdesetih i njihovu reartikulaciju u postjugoslavenskom kontekstu; s treće strane, napokon, odgovara inzistiranju samoga Bourdieua na metodološkoj fleksibilnosti njegove vlastite teorijske pozicije i nužnosti da se tu poziciju korigira i dorađuje s obzirom na različite kontekste u kojima će biti primjenjivana.

Uz napade usmjerene spram navodne funkcionalističke redukcije značenja i vrijednosti umjetničkih djela, jedan krak kritika ciljao je na burdjevovsko poništavanje individualne umjetničke originalnosti i kreativnosti. U karakterističnoj formulaciji,

⁵⁸ Time se ne ukida kreativnost historiografske vizije koju Petrović zagovara, nego se otvara prostor za proučavanje njezinih uvjeta: sada postaje zamisliv tip analize koja ne zastaje na konstataciji da se različiti povjesničari književnosti relativno ograničenim subjektivnim izborom odlučuju za različite književno-historiografske perspektive – nacionalnu, jugoslavensku, postjugoslavensku, evropsku, svjetsku itd. – nego analiza upravo s tog mjesta može poći, razlažući socijalno uvjetovanu relativnost ograničenja subjektivnih izbora i pokazujući kako je svaka pojedina odluka o zauzimanju određene historiografske perspektive vezana uz poziciju u znanstvenom ili akademskom polju, interese na tržištu različitih tipova kapitala i habitus samog književnog povjesničara. Sažetije: ondje gdje se Petrović zaustavlja – na problemu raspoređivanja pojedinačnih historiografskih konstrukcija i njima impliciranih vrijednosnih izbora u širi „pluralitet perspektiva“ – burdjevovska analiza može krenuti. „Jer, ako ukus razvrstava i svrstava onog koji razvrstava, sličan postupak poduzima i književna historiografija: izbor i razvrstavanje književnih činjenica, shvaćenih u najširem mogućem opsegu, svrstava one koji biraju i razvrstavaju.“ (Duda 2017: 53)

svojim studijama umjetnosti (...) Bourdieu osvjetljuje napore pisaca i slikara da se etabliraju i osiguraju distinkciju usporedo s ograničenjima koja su im nametnuta, ali govori neobično malo o njihovoj umjetničkoj kreativnosti. (Joas i Knöbl 2011: 21)

I ovaj prigovor promašuje razinu burdjeovske analize: estetički aksiom umjetničkog stvaralaštva proizvod je specifične povijesne konstelacije, što nas ponovno vraća pitanjima društvenih uvjeta produkcije i recepcije umjetnosti. U okviru takve analize, nije nemoguće postaviti pitanje o individualnoj kreativnosti pojedinih umjetnika, ali to pitanje ne može biti presudno jer mu prethodi pitanje o uvjetima mogućnosti individualne kreativnosti. U daljnjoj razradi,

stvarna hijerarhija eksplikativnih faktora nalaže obrtanje postupka koji uglavnom prihvataju analitičari: ne treba se pitati kako je neki pisac postao ono što jeste (rizikujući da se uđe u retrospektivnu zabludu obnovljene koherencije), već kako je *mogao* (...). (Bourdieu 2003: 304; naglasak B.P.)

Sumarno, prigovori zbog redukcije značenja, vrijednosti i stvaranja umjetnosti u okviru Bourdieuove teorije traže odgovore na pitanja koje ta teorija prema vlastitoj strukturi ne postavlja ili ih, barem, ne postavlja u prvi plan: utoliko što polazi od modela društva konstituiranog asimetrijama moći i umjetnosti shvaćene u društvenom kontekstu, ona ne pita što umjetnost jest, koliko vrijedi niti što znači, nego historijskom analizom konstrukcije umjetničkog polja razotkriva društvene uvjete mogućnosti njezina nastanka, vrijednosti i značenja. Tom se operacijom – zaključno – problemi nastanka, vrijednosti i značenja umjetnosti po definiciji ne reduciraju, nego kompliciraju.

3.6. Bourdieuova redukcija ekonomije

Poseban rukavac kritika usmjerenih protiv navodnog redukcionizma Bourdieuova modela nastojao je, postavljajući problem nešto uže, demaskirati njegovu sociologiju kulture i umjetnosti kao prikrivenu obnovu ekonomskog modela: svodeći kulturnu i umjetničku dinamiku na logiku kulturnog kapitala, tvrde takve kritike, on na stražnja vrata vraća u analizu ekonomistički način razmišljanja.⁵⁹ Sam Bourdieu – koji je, kao što smo vidjeli, inzistirao

⁵⁹ Scott Lash, primjerice, govori o Bourdieuovoj „kulturalnoj ekonomiji“ i vidi ekonomsko tržište kao paradigmatički model prema kojem je nastala sama koncepcija polja: „Tržišta, premda nisu identična s poljima, pružaju osnovni okvir za njih.“ (1993: 195)

upravo na specifičnosti kulturnog kapitala i relativnoj autonomiji kulturnih i umjetničkih polja – takve optužbe eksplicitno odbacuje.⁶⁰ Opći model društva, tvrdi, nije izgrađen na temelju ekonomskih odnosa, nego, upravo suprotno, ekonomija na vlastitoj, specifičnoj razini artikulira šire socijalne relacije:

I pošto se nadam da ću jednog dana to moći i da pokažem, sve vodi ka pretpostavci da je, daleko od toga da je osnovni model, teorija ekonomskog polja poseban slučaj u opštoj teoriji polja (...). (2003: 261-262)

Ključni je problem, međutim, u tome što Bourdieu, usprkos najavi, nikada nije sustavno razvio teoriju ekonomskog polja: za razliku od kulturnog, književnog, akademskog i drugih, ona je u sklopu njegovog makrosociološkog modela ostala slabije razrađena.⁶¹ Na ovom mjestu treba stoga postaviti pitanje suprotno onome koje su postavljali kritičari svođenja kulturnog i umjetničkog polja na ekonomsku logiku: nije li, za razliku od navodnog ekonomskog redukcionizma, doista slabo mjesto burdijeovske sociologije zapravo njegova *redukcija ekonomije?*

Ta se slijepa pjega Bourdieuova modela najjasnije razotkriva iz marksističke perspektive: iste one kojoj je prethodno sam upućivao prigovor zbog ekonomski redukcionističkog shvaćanja kulture, isti onaj koji će naknadno sustići i njega. Načelnom kritikom marksističkog ekonomskog redukcionizma Bourdieu je pritom krajnje pojednostavio komplicirani diskurzivni poredak nerijetko međusobno suprotstavljenih paradigmi, struja i podpravaca razvijenih pod egidom „marksizma“⁶², ali i vlastiti, izrazito kompleksan i ambivalentan odnos s nekima od tih „marksizama“. Ambivalencija odnosa očituje se već u tome što Bourdieu, s jedne strane, pretpostavljena marksističko-ekonomistička stajališta oštro napada, dok, s druge strane, od samoga Marxa preuzima i potom reartikulira neke od stožernih pojmova vlastitog modela, poput klase i kapitala. S Marxom dijeli i društveno sveobuhvatnu, makrosociološku ambiciju teorijskog projekta, analizu usmjerenu prema antagonističkim socijalnim relacijama, temeljne problemske sklopove poput odnosa između onoga što se kod ranog Marxa zove ekonomskom „bazom“ i ideološkom „nadgradnjom“ (Marx i Engels: 1976) itd. Dvoznačnosti odnosa postaju još jasnije usporedimo li Bourdieuov rad s onim kasnijih marksista, osobito Louisa Althussera, čiji je

⁶⁰ „Teorija polja (...) ne duguje međutim ništa, nasuprot onome što nam se na prvi pogled čini, transferu ekonomskog načina razmišljanja.“ (Bourdieu 2003: 261)

⁶¹ Najsustavniji pokušaj donosi Bourdieuova studija posvećena „društvenim strukturama ekonomije“, ali analiza se tu usko fokusira na specifičan slučaj protržišnog zaokreta u francuskoj politici stanovanja sedamdesetih godina 20. stoljeća. (usp. 2005)

⁶² Osnovni, vrlo sažet pregled donosi Michael Heinrich (2015: 32-38).

„antihumanistički“, strukturalistički marksizam dominirao akademskim poljem u vrijeme Bourdieuova nastupnog razvijanja vlastitih teorijskih polazišta.⁶³ Distanciranje spram Althussera tako je od početka spadalo u važne strategije Bourdieuove izgradnje vlastite pozicije. (usp. Lane 2006: 90-91) S druge strane, koncept relativne autonomije ideološke (kulturne, umjetničke...) sfere i njene ekonomske uvjetovanosti tek u posljednjoj analitičkoj instanci, neovisno o Bourdieuovom terminološkom odmicanju od altiserijanske škole i o njegovom nedosljednom pokušaju da problem ekonomske kauzalnosti eliminiira metodološkim uvođenjem homologije, u osnovnim je crtama gotovo podudaran s Althusserovim. (usp. Althusser 2005: 87-128; 2018) Bourdieuova zamjena „ideologije“ pojmom „prakse“ – kako bi, prema vlastitim tvrdnjama, izbjegao pretjerano oslanjanje na značaj ideja – pod novim imenom dobrim dijelom samo ponavlja Althusserovu tezu da se ideologija zapravo reproducira materijalnom praksom. (Althusser 2018: 111-116) Zamisao „neznanja“ kao epistemičkog preduvjeta sudjelovanja u društvenoj praksi, sadržana u konceptu illusija, pritom uvelike odgovara Althusserovom konceptu nužnog ideološkog „krivog prepoznavanja“, baš kao što je podudarna ideja prema kojoj „raščinjavanje“ konstitutivnog neznanja ostaje privilegijom znanstveno-teorijskog pristupa. (*ibid*: 116-123) Gotovo je isti, naposljetku, i privilegirani status što ga obojica u ovakvoj konstelaciji pripisuju književnosti, shvaćajući je kao specifičan diskurs koji također razotkriva društvenu stvarnost, ali to, za razliku od onog znanstveno-teorijskog, čini „indirektno“, kondenzirajući uvide što ih znanost diskurzivno razlaže i upućujući na njih „kao da“ to zapravo ne radi. Ili, Bourdieuovim riječima:

Nema bolje potvrde o svemu onome što razdvaja književno pismo od naučnog, od mogućnosti koja je njegova tipična odlika, da sakupi i kondenzuje u svojoj konkretnoj neponovljivosti osećajne figure i individualne pustolovine koje

⁶³ Pokušaj distanciranja spram Althusserova marksizma, kojim se ovdje detaljnije bavimo, pritom nipošto nije jedini primjer Bourdieuova neuspjeha da vlastitim teorijskim modelom apsolvira marksistička polazišta i raskrsti s njima. Sam projekt nadilaženja fundamentalne opreke između „subjektivističke“ i „objektivističke“ paradigme, naime, nužno tupi kritičku oštricu njegove teorije u konfrontaciji s raznim dijalektičkim varijantama marksizma, zasnovanima upravo na posredovanju između instanci subjekta i objekta. U metodološkoj konzekvenci, zamisliv je tako pokušaj uklapanja burdjeovskog pristupa književnosti, oslonjenog na homološke odnose, unutar nekog obuhvatnijeg dijalektičkog projekta poput, primjerice, onoga Fredrica Jamesona, koji metodologiju zasnovanu na homologijama eksplicitno ugrađuje unutar vlastitog sustava razotkrivanja „političkog nesvjesnog“ u književnim tekstovima. (Jameson 1984: 48-55) Iz burdjeovske perspektive, takav bi pokušaj nužno naišao na kontrakritiku zbog totalitarizirajućeg zamjene homoloških strukturalnih ekvivalencija nekim oblikom kauzalnosti koju dijalektičko kretanje podrazumijeva, ali sve dok odnos između ekonomskog i ostalih polja nije jasno artikuliran – a kao što smo vidjeli, kod Bourdieua nisu precizno artikulirani ni on ni sami odnosi unutar ekonomskog polja – ovo slabo mjesto ostaje potencijalnom točkom ulaska za dijalektička „učitavanja“ i druge verzije obuhvatnije „kolonizacije“ njegovog teorijskog modela.

funkcionišu u isto vreme kao metafora i kao metonimija, svu kompleksnost strukture i priče koju naučna analiza mora mučno otkriti i razviti. (2003: 47)

I dalje: “(K)njiževno delo ponekad može da kaže više o društvenom svetu od brojnih spisa sa naučnim pretenzijama (...), međutim ono to govori na takav način da to zaista ne govori.” (*ibid*: 59)

Slično položaj umjetnost vidi i Althusser:

Umjetnost (mislim na autentičnu umjetnost, a ne na djela uobičajene i prosječne razine) nam ne daje *znanje* u *strogom smislu*, ona utoliko ne zamjenjuje znanje (u modernom smislu: znanstveno znanje), ali ono što nam daje ipak zadržava određeni *specifičan odnos* sa znanjem. (...) Vjerujem da je osobenost umjetnosti u tome što nam „omogućuje da vidimo“ (*nous donner à voir*), „omogućuje da opazimo“, „omogućuje da osjetimo“ nešto što *aludira* na stvarnost. (...) Ono što nam umjetnost omogućuje da *vidimo* i što nam utoliko daje u formi „*gledanja*“, „*opažanja*“ i „*osjećanja*“ (što nije forma *znanja*), jest *ideologija* iz koje je rođena, u kojoj se kupa, od koje odvaja samu sebe kao umjetnost i na koju *aludira*. (1996: 270)

Prema Perryju Andersonu, ovakva Althusserova pozicija formulirana je u sklopu dulje tradicije tzv. zapadnog marksizma, koja se razvija od dvadesetih godina dvadesetog stoljeća i obuhvaća većinu ključnih marksističkih autora – od (djelomično) Antonija Gramscija i Mihaila Bahtina, preko Györgyja Lukácsa, Theodora Adorna, Waltera Benjamina, Luciena Goldmanna itd. – a proizlazi iz specifičnog historijskog procesa razdvajanja marksističke teorije od masovnih političkih pokreta, što samu teoriju akademski izolira i odvraća od bavljenja političko-ekonomskim problemima:

Rezultat je taj da se zapadni marksizam kao cjelina (...) pretežno koncentrirao na proučavanje nadgradnje. Još više, specifični poretki nadgradnje kojima se najčešće i najbliže bavio bili su oni postavljeni „najviše“ u hijerarhijskom odmaku od ekonomske baze (...). (1989: 75)

„Najviše“, odnosno najudaljenije od ekonomske „baze“ pritom su postavljene kultura i, posebno, umjetnost, koje kao simptom akademske depolitizacije marksizma ulaze u njegov fokus i ondje zadobivaju ekskluzivan status. Prihvatimo li Andersonov interpretacijski okvir, onda se i Bourdieuova pozicija, nasuprot njegovim naporima da je izbavi iz zamke

pretpostavljenog marksističkog ekonomskog redukcionizma, naposljetku ispostavlja samo kao nastavak i krajnji izvod „deekonomizirajuće“ i „depolitizirajuće“ linije mišljenja zadane tzv. zapadnim marksizmom. To znači i da ona obnavlja središnju kontradikciju zapadnomarksističke estetike, koju će Tony Bennett prepoznati u težnji da se umjetnost objasni historijsko-materijalistički, ali da joj se istodobno pripíše moć transcendiranja historijsko-materijalnih uvjeta vlastite produkcije i recepcije: „(G)lavni problem marksističke estetike (...) sastojao se u pokušaju pomirenja dvije kontradiktorne tvrdnje – da su umjetničke prakse društveno određene, a da umjetnost nije.“⁶⁴ (1990: 143) Upravo se ovo proturječje zatim reproducira u Bourdieuovim konkretnim historijskim analizama nastanka i uspostave autonomnog književnog polja u Francuskoj. Primjerice, onda kada previđa da je Émile Zola – za Bourdieua paradigmatički primjer autonomnog pisca-intelektualca na vrhuncu socijalne diferencijacije književnog polja krajem 19. stoljeća – svoju autonomnu poziciju spram države zapravo gradio *preko* tržišta, a ne *nasuprot* njemu. (usp. Lane 2006: 127-128) Ili, još upečatljivije, onda kada zanemaruje ekonomsku podlogu autorskog rada Gustava Flauberta kao paradigmatičke figure s početka diferencijacije autonomnog književnog polja pa onda, prema riječima Bernarda Lahirea, kompletan model polja zapravo temelji na

vrlo atipičnoj figuri *rentijera* (Flauberta) koji posjeduje ekonomske resurse neophodne da zadrži čist i nezainteresiran odnos spram svoje umjetnosti, da joj se u potpunosti posveti, da odbije pisati komercijalnu književnost, da odgodi objavu svojih djela sve dok sam ne procijeni da su vrijedna objavljivanja, da odbije književne mode i da prezre vulgarne i nepotrebne novinare i kritičare. (2010: 448)

Suprotno optužbama za ekonomski redukcionističko shvaćanje umjetnosti – koje je Bourdieu upućivao marksizmu općenito, a drugi teoretičari Bourdieuu – sada vidimo da je za umjetnost, podjednako u burdjevovskom modelu i unutar struje zapadnog marksizma, zapravo bio rezerviran ekskluzivan položaj: njoj pripada moć „neposrednog“ uvida u „istinu“ društvenih konstelacija koja se samim tim konstelacijama povratno ne može objasniti.

⁶⁴ U detaljnijoj razradi, Bennett svoj projekt „kidanja estetičke veze“ formulira kroz kritiku dvije temeljne tendencije marksističke estetike: njenog „idealističkog redukcionizma“ kojim je odnos između instanci umjetničkog djela (objekta) i recipijenta (subjekta), iako shvaćenih historijski, unaprijed zadan unutar disciplinarnog sklopa estetike (*ibid.* 118-123) te njene „logike estetičke naddeterminacije“ kojom se autonomija književnih tekstova kao specifičnog „načina pisanja“ unaprijed pretpostavlja, a zatim se književnim tekstovima pripisuje sposobnost „uvida“ načelno istovrijednog onom znanstveno-teorijskom, pri čemu znanstveno-teorijska „istina“, u cirkularnoj odredbi, ostaje prikrivenim kriterijem „autentične“ umjetnosti. (*ibid.* 123-135) Nasuprot takvom pristupu Bennett književnost dosljedno društveno kontekstualizira i shvaća – definicijom koju slijedi i shvaćanje književnosti u našem radu – kao „društveno diferencirano područje upotrebe i učinaka tekstova (radije nego kao način pisanja)“. (*ibid.* 139)

Potvrđuje to, napokon, i Bourdieuova interpretacija fundamentalnog Flaubertovog pokušaja „da ostane u neodređenoj poziciji, toj *neutralnoj tački*, iz koje se mogu nadzirati grupacije i njihovi sukobi (...)“ (2003: 50) Ako je, naime, makrosociološkim okvirom uspostavljena dosljedno kombativna vizija društva, onda u takvoj viziji ne može biti „neodređenih pozicija“ ni „neutralnih točaka“, osim ako one ne označavaju mjesto na kojem analiza polaže oružje i priznaje vlastite granice. A ukoliko Flaubertova „neodređena pozicija“ u društvenom polju, kao što je upozorio Lahire, zapravo prikriva vrlo određenu ekonomsku poziciju rentijera unutar kapitalističkih društvenih odnosa, onda smo korak bliže tome i da odredimo analitičke limite: riječ je o Bourdieuovom izbjegavanju sustavne problematizacije ekonomije. Ili kako sada, iz perspektive onih marksističkih pristupa koji se nasuprot zapadnomarksističkoj tradiciji vraćaju proučavanju političko-ekonomskih odnosa, napokon možemo precizno formulirati: riječ je o njegovom zaobilaženju *kapitalizma*. Jer, kao što podsjeća Dylan Riley, jedan od Bourdieuovih oštrijih marksističkih kritičara, on „nikada nije teoretizirao kapitalizam. Zapravo, pojam *kapitalizam*, za razliku od *kapitala*, gotovo da se ne pojavljuje u njegovom radu“ (2017: 124) Dalekosežne posljedice takve odluke nisu upitne: čak i u izravnoj polemičkoj obrani burdjevskog modela od Rileyeva napada, Michael Burawoy, koji Bourdieua pokušava „pomiriti“ s marksističkim polazištima, spremno će prihvatiti da je njegovo „odbijanje da konceptualizira kapitalizam fatalno“ (2018: 55) Ono što sada preostaje jest, dakle, istražiti posljedice tog odbijanja.⁶⁵ Ali prije nego što istraživanju

⁶⁵ Vjerojatno najvažnija posljedica, barem ako govorimo o Bourdieuovoj teoriji književnosti, sastoji se u njegovom obratu devedesetih godina 20. stoljeća, kada je, prepoznavši u usponu neoliberalizma zaoštrenu komercijalnu prijetnju kulturnom i umjetničkom polju, započeo braniti autonomiju književnosti koju je do tada mahom analitički dekonstruirao. Kako su „Pravila umjetnosti“ zapravo zbirka tekstova iz različitih razdoblja, ovaj obrat ostao je upisan u strukturu same knjige: Bourdieu ondje najvećim dijelom kritički ispituje proklamiranu autonomiju književnog polja, ali onda se, u kratkom završnom „Post-scriptumu“, najednom okreće njenoj jednoznačnoj obrani. (usp. 2003: 465-476) Za Sarah Brouillette u takvom zaokretu nema kontradikcije, pošto je autonomija historijska kategorija i podrazumijeva različite pristupe pod različitim historijskim uvjetima. (usp. 2007: 63-64) Jeremy F. Lane nešto opreznije upozorava na ograničenja Bourdieuova shvaćanja neoliberalizma kao „izvanjske“ intruzije, čime se zanemaruju neoliberalne hegemonijske operacije: njihov je učinak da neoliberalizam, kao veliki kapitalistički ekonomsko-politički zaokret sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, nije samo bio „nametnut“ izvana, nego je zadobio određenu potporu „odozdo“ ondje gdje je uveden. (usp. 2006: 15, 30) U proučavanju književnosti, ključno je primijetiti, Bourdieu je obratom prema obrani autonomije napokon implicitno priznao domenu utjecaja ekonomskog polja na književno, oko koje se ranije kolebao: to njegov zaokret, nasuprot onome što tvrdi Brouillette, ipak čini proturječnim, a proturječje se može shvatiti kao simptom ranijeg Bourdieuovog teorijskog potiskivanja problema kapitalizma koji mu se, u zaoštrenoj neoliberalnoj izvedbi, vratio devedesetih. U tom razdoblju Bourdieu se, braneći društvene vrijednosti solidarnosti pred neoliberalnom logikom privatizacije, komercijalizacije i socijalne atomizacije okrenuo pisanju angažiranih tekstova umjesto znanstvenih studija, pa je njegovo razumijevanje koncepta neoliberalizma, ionako teorijski spornog, moguće rekonstruirati iz tih zbirki tekstova. (usp. Bourdieu 1990; 1998; 1999) Što se tiče shvaćanja položaja kulture, umjetnosti i književnosti u neoliberalnoj ekonomiji, među ilustrativnijima je ovaj odlomak: „Autonomija svijetova kulturne proizvodnje u odnosu na tržište, koja je neprestano rasla kroz bitke i žrtve pisaca, umjetnika i znanstvenika, sve je ugroženija. Vladavina 'trgovine' i 'komercijalizacije' obrušava se svakodnevno sve snažnije na književnost, posebno kroz procese koncentracije vlasništva u izdavaštvu, koje sve više i više podređeno imperativima trenutnog profita (...)“ (1998: 37)

pristupimo, korisno je napomenuti da pritom nije riječ samo o pitanju koje bi se ticalo „apstraktne“ metodološke procjene teorijskog modela ili načelnog utvrđivanja njegovih slabijih točaka, nego o problemu koji ima izravne konzekvence za pokušaj burdjeovske analize postjugoslavenskog stanja. Za razliku od inherentnih ograničenja u objašnjenju velikih društvenih promjena, koja se – kao što smo vidjeli – same analize *postjugoslavenskog stanja* ne moraju izravno ticati, eksplanatorni limit u pristupu kapitalizmu takvu analizu potencijalno osujećuje jer se raspad Jugoslavije, među ostalim, sastojao upravo u prelasku novonastalih postjugoslavenskih republika sa socijalističkog na kapitalistički sistem društvenog uređenja. Ulog marksističke kritike Bourdieuova modela utoliko počiva – barem u ovom kontekstu – u samoj mogućnosti njegove primjene na postjugoslavensko stanje, pa onda i na konstrukciju postjugoslavenskog književnog polja.

Oslanjajući se na marksističku tradiciju, a zanemarujući pritom kapitalizam, Bourdieu nužno zaobilazi i pojam robe koji Marx uzima kao ulaznu točku u analizu kapitalističkih odnosa. Zaobilaženjem tog koncepta iz vida gubi i samoj robi inherentnu razliku između njene upotrebne i razmjenske vrijednosti, a onda i ekvivalentnu razliku između konkretnog rada, koji stvara upotrebnu vrijednost, i apstraktnog rada, koji proizvodi razmjensku vrijednost. U daljem izvodu, nemogućim tako postaje pitanje kako se privatno uloženi rad „pretvara“ u rad određen društvenom instancom razmjene, nemoguća je utoliko i analiza oblika vrijednosti koja se na razmjeni temelji kao što je nemoguć izvod konceptualne geneze novčanog oblika: nemoguće je, ukratko, lociranje upravo onih mjesta na kojima Marx neopozivo raskida s građanskom znanošću političke ekonomije, započinjući projekt njezine kritike. Upravo stoga Bourdieu – viđen iz iole dosljedne marksističke perspektive – ostaje na nivou buržoaskog razumijevanja, na kojem cirkulacija robe i novca izgleda kao puka tržišna razmjena, zanemarujući samosvrhovito kretanje kapitala koje takvu ekonomiju pokreće u neprestanoj potrazi za uvećanjem vrijednosti.⁶⁶ S gubitkom ovakvog pojma kapitala nestaje i „motor“ njegove samooplodnje, višak vrijednosti koji proizlazi iz sistemski zadane eksploatacije rada, a kapital se sada pretvara u neku vrstu inertnog resursa kojim društveni agenti onda po potrebi raspolažu nalik „samostalnim“ ulagačima na tržištu. Upravo u tome se, za razliku od ekonomskog redukcionizma za koji je često optuživan, kod Bourdieua sastoji redukcija ekonomije: u njezinu svođenju na model tržišne razmjene i u viziji lišenoj dimenzije

⁶⁶ Pojmovni izvod od robe do kapitala, ovdje naznačen u krajnje sažetom obliku, detaljno je razvijen u uvodna dva odjeljka Marxovog „Kapitala“. (1977: 43-162) Njegovu instruktivnu i preglednu rekonstrukciju, koja poseban naglasak stavlja upravo na Marxov raskid s buržoaskom političkom ekonomijom, donosi Michael Heinrich u „Uvodu u Marxovu kritiku političke ekonomije“. (2015: 48-91)

kapitalističke eksploatacije.⁶⁷ U konzekvenci, za Bourdieua onda ni klase primarno nisu antagonistički postavljene na osi odnosa rada i kapitala, nego kapital postaje nešto što u različitim oblicima – ekonomskom, kulturnom, društvenom, simboličkom – podjednako pripada svima, premda u različitim količinama i omjerima. Strogo govoreći: unutar burdjevskog modela društva svi smo kapitalisti, a nitko nije radnik. Konceptualna proliferacija različitih formi kapitala prikriva tako eksplanatornu redukciju samog koncepta.

Logično je utoliko da se burdjevaska analiza, zaobilazeći crtu klasne borbe zadane odnosom rada i kapitala, pomjera prema proučavanju apstraktnijih odnosa moći i dominacije, a logično je i da socijalne antagonizme artikulira na razini konkurentske agonističke igre pojedinačnih aktera, upravo onako kako se ta igra formulira u sklopu zakona konkurencije „slobodnog“ tržišta⁶⁸, pri čemu arbitrarnost pravila igre njezinim sudionicima nužno ostaje skrivena – što već i etimološki sugerira terminološka ugradnja *ludus* u *illusio* – dok se osnovna zadaća sociologije sastoji u tome da pravila rekonstruira. Kao što je pokazao Riley, međutim, inauguracija ludičke metafore u privilegiranoj instanci razumijevanja društvenih odnosa ne zahvaća čitav niz značajnih društvenih praksi, a među najznačajnijima je upravo svijet rada, koji se analitički ne može svesti na igru pa stoga nužno ostaje izvan eksplanatornog dometa koncepta polja kao socijalnog prostora određenog specifičnim pravilima igre. (usp. 2017: 122) Također, odustajući od marksističke konceptualizacije klasnih odnosa uspostavljenih primarno u zoni ekonomije, Bourdieu ih – kao što smo ranije napomenuli – ne uspijeva zamijeniti uvjerljivom analitičkom konstrukcijom klase. Vidjeli smo već da na jednom mjestu klasnu poziciju definira kao mjesto u proizvodnim odnosima kojemu je pridružen habitus: problem je, međutim, u tome što pritom nigdje ne analizira proizvodne odnose. Problem je, marksistički formuliran – kao što zaključuje Riley – u tome

⁶⁷ Na sličnom tragu zaključuje i Jeremy F. Lane: „Tržište u Bourdieuovoj teoriji ostaje neteoretizirano ili nedostavno teoretizirano, pojavljujući se samo utoliko ukoliko odgovara području 'golog ekonomskog interesa'. Različiti oblici 'simboličkog kapitala' i razna poluatonomna polja u kojima su ti oblici kapitala proizvedeni i akumulirani su definirani s obzirom na vlastitu udaljenost ili blizinu tržištu, tom području golog ekonomskog ineteresa. Kao takvo, tržište u Bourdieuovoj teoriji društvu figurira kao neteoretizirani, ali svejedno transcendentni uzrok sve društvene prakse; ekonomski kapital služi kao univerzalni opći ekvivalent na koji sve ostale prakse i forme kapitala mogu u konačnici biti svedene (...).“ (2006: 122)

⁶⁸ Zbog ograničenja Bourdieuovog razumijevanja kapitalizma pa onda, u ekstenziji, i neoliberalizma, možemo se osloniti na instruktivan prikaz Davida Harveya u knjizi „Kratka povijest neoliberalizma“. Pod neoliberalizmom, tumači on, misli se na teoriju političko-ekonomskih praksi koje promicanjem i poticanjem individualne poduzetničke slobode teže povećanju dobrobiti čovječanstva: riječ je prvenstveno o praksama oslobađanja tržišta od kontrole države kroz privatizaciju i deregulaciju, a državi je sada povjerena minimalna uloga postavljanja i očuvanja osnovnog institucionalnog okvira slobodne tržišne utakmice. (usp. 2005: 2) Tržišno stvaranje društvene nejednakosti, uz druge probleme, uzrokuje međutim antidemokratske tendencije države koja, vođena ovom temeljnom kontradikcijom, u praksi intervenira i nameće protržišnu politiku nasuprot materijalnim interesima većine. (usp. *ibid*: 64-81) Slijedeći takvu kritiku neoliberalnog projekta, u ovom radu zato pojam slobodnog tržišta stavljamo pod navodnike, referirajući se na njega kao na ideologa, a ne kao na analitičku kategoriju.

što „Bourdieu nema teoriju klasne strukture kao strukturiranih odnosa između direktnih proizvođača i onih koji prisvajaju višak vrijednosti (...)“. (*ibid*: 130)

Znači li sve ovo – reduktivno shvaćanje kapitala, eksplanatorni limiti teorije polja, neartikuliran koncept klase pa onda, u konzekvenci, i nejasna funkcija habitusa utoliko ukoliko sudjeluje u reprodukciji klasnih odnosa – da od burdjevskog pristupa treba odustati? Nasuprot takvoj tvrdnji, njegovi zagovornici ponudit će tezu prema kojoj on nerazrađenost ekonomske analize kompenzira naglaskom na simboličkoj dominaciji i ondje, u prostoru ideološke „nadgradnje“, razvija analitički aparat znatno sofisticiraniji od onoga što ga nudi marksistička tradicija. (usp. Lash 1993: 208; Lane 2006: 50-51) Burawoy tako naglašava ulogu simboličke dominacije ne samo u reprodukciji klasnih odnosa, nego i u njihovom mogućem osporavanju: važan dio klasnih borbi sastoji se u borbama oko klasifikacije, jer klase nisu samo unaprijed zadane (ono što bi Marx nazvao „klasom po sebi“), nego su i diskurzivno proizvedene (kao „klase za sebe“) pa odatle proizlazi značajna uloga koju Bourdieu pridaje intelektualcima, angažiranim u sukobima oko značenja. Marksizam je, prema Bourdieuu, najčešće ostajao slijep za vlastiti udio u simboličkoj proizvodnji samog koncepta klasnog sukoba: za Burawoya, upravo simbolička dominacija predstavlja tako „Bourdieuov najozbiljniji izazov marksizmu“. (2018: 67) Ali opet, kako pristupiti problemima „nadgradnje“ ako prethodno nisu riješeni oni u materijalnoj „bazi“?⁶⁹ Definiramo li kulturno i umjetničko polje kao „izvrnuti ekonomski svijet“, kao što to Bourdieu čini, što o njemu zapravo znamo ako ne znamo kako je taj svijet izgledao „prije“ svoga izvrtanja? Ne treba pritom zaboraviti da se Bourdieu, usprkos svim ogradama i minucioznim konceptualnim distinkcijama, naposljetku priklonio kauzalnom prvenstvu ekonomije, makar i u posljednjoj analitičkoj instanci, pa je utoliko priznao i krajnju ekonomsku uvjetovanost književnog polja: ono jeste autonomno, ali samo relativno.⁷⁰ Relaciju autonomije nemoguće je, međutim, uspostaviti u sklopu modela koji svijet ekonomskih odnosa tretira kao neartikulirani krajnji referent svake analitičke eksplikacije, kao neku vrstu kantovske „stvari po sebi“ koja spoznaju „uzrokuje“, ali pred kojom svaka spoznaja pritom zastaje.

⁶⁹ Kao što u svom odgovoru na Burawoyevu polemičku reakciju ističe Riley, naglasak na klasifikacijama i reprodukciji klasnih odnosa kroz simboličku dominaciju kod Bourdieua ne podrazumijeva da su klase u potpunosti simbolički konstruirani koncepti, odnosno njegova teorija ostavlja prostor i za „klase po sebi“, ali problem je što upravo te klase shvaća, znatno ispod razine marksističke konceptualizacije, kao puke „skupine agenata u polju“. (2018: 119) Poseban problem – iznova – predstavlja Bourdieuova nejasna terminologija, kao kada simboličke odnose proglašava homolognima onima klasnima, ostavljajući pritom sam pojam homologije, kao što smo još ranije vidjeli, u raskoraku između ekonomskog kauzaliteta i svojevrsne strukturne podudarnosti: „Što točno znači kažemo li da je posebna logika potrošnje *homologna* 'logici klase'? U Bourdieuovom radu nema odgovora na ovo pitanje.“ (*ibid*: 98)

⁷⁰ Vidi fusnotu 65.

3.7. Trostruko sužavanje burdjeovskog modela

Izlazak iz problema nudi se ukoliko, nasuprot prijedlogu onih koji Bourdieua optužuju za ekonomski redukcionizam predlažući da se njegov pristup nekako „proširi“ (uključivanjem teorije imanentnog značenja, objašnjenjem umjetničke kreativnosti itd.), taj pristup zapravo eksplanatorno „suzimo“ i ograničimo. Tako i sam Riley – koji načelno ne napada sam smjer burdjeovskog istraživanja, nego njegovu makrosociološku ambiciju – sugerira da

koncept habitusa može biti najkorisniji upravo u onim kontekstima u kojima se unutar kapitalizma pojavljuju teritorijalne društvene formacije: konkretno, pri objašnjavanju nacionalnih i etničkih, ali ne i klasnih razlika. (2018: 103)

Pridodamo li nacionalnim razlikama razliku antinacionalnih pozicija spram svih nacionalnih razlika, onda dobivamo i prostor za analizu habitusa unutar antinacionalno konstitutiranog postjugoslavenskog književnog polja. U samom postjugoslavenskom kontekstu, Primož Krašovec demonstrira eksplanatorne domete burdjeovskog pristupa analizom strategija distinkcije slovenske urbane srednje klase, shvaćajući je kao društvenu formaciju koja okupira tzv. socijalnu sferu „između“ države i ekonomije, odnosno rezidualni socijalistički prostor javno financiranih kulturnih institucija – galerija, medija, izdavačkih kuća itd. – bivajući pritom uključena u prekarne oblike projektno financiranog rada, ali ne sudjelujući u proizvodnji viška vrijednosti, što je izdvaja iz analize kapitalističkih klasnih odnosa *stricto sensu*. Pritom, prema Krašovcu

(k)ultura u njezinu najširem značenju – dakle, ne samo umjetnost, filmovi ili glazba, nego također i rafiniranost nečijeg izražavanja, manira, obrazovanja, osjećaj građanske odgovornosti i društvenih dužnosti, kao i moralnih i političkih vrijednosti – od središnjeg je i ključnog značaja za srednju klasu. To je ono što ih povezuje između sebe i što ih razlikuje spram ostalih društvenih grupa. (2017: 129)

Upravo ovako shvaćena urbana srednja klasa, konstituirana rezidualnim socijalističkim institucijama i praksama unutar novouspostavljenog kapitalizma, a reproducirana strategijama kulturne distinkcije, funkcionira kao „produžetak“ srednje klase formirane u uvjetima jugoslavenskog socijalizma i, istodobno, njena kapitalistička „transformacija“, predstavljajući tako najpreciznije definiran socijalni kontekst

postjugoslavenske književnosti do kojeg možemo doprijeti slijedeći limitiran Bourdieuov koncept klasne podjele društva.

Riley i Krašovec pokazuju dakle da burdjeovski pristup funkcionira „izvan“ strogo shvaćenih kapitalističkih klasnih odnosa, što ga čini primjenjivim na književnost koja u postsocijalističkim društvima ostaje dominantno neprofitabilnom socijalnom praksom materijalno oslonjenom na javno financiranu infrastrukturnu podršku države. Specifičnost pozicija agenata postjugoslavenskog književnog polja, kako ga ovdje shvaćamo i kao što ćemo naknadno detaljnije pokazati, sastoji se međutim u više ili manje izraženom otporu nacionalnom kulturnom okviru, pa onda i nacionalno uokvirenim kulturnim politikama različitih postjugoslavenskih država, pa onda – naposljetku – i u skromnijoj infrastrukturnoj podršci koju od tih država dobivaju. Takvo ih pozicioniranje nužno usmjerava prema drugim oblicima financiranja: ne u najmanjoj mjeri onim tržišnim. Ovo pak znači da u analizu ipak moramo uključiti kapitalistički kontekst postjugoslavenske književnosti, pokušavajući pritom „zaobići“ ranije prikazane limite Bourdieuovog shvaćanja kapitalističke ekonomije i njenog odnosa spram književnog polja.

Prema rješenju nas vodi drugi smjer „sužavanja“ burdjeovskog pristupa. Pokušavajući odgovoriti na zagonetku golemog Bourdieuova utjecaja u suvremenim društvenim znanostima usprkos evidentnim ograničenjima njegove teorijske pozicije, Riley je ponudio hipotezu svojevrsne ekstenzije strukture i zakonitosti akademskoga polja na makrosociološku ravan: Bourdieu je, prema njemu, igru kompeticije i neprestanu proizvodnju distinkcija koje vladaju akademskim poljem „preslikao“ na čitavo društvo, što ga je onda učinilo privlačnim upravo društveno kritičnim akademskim znanstvenicima, izoliranim od širih socijalnih pokreta. Od slične hipoteze kreće i sociolog Bernard Lahire, kojeg primarno zanima upravo književno polje, ali iz nje izvodi drukčije konzekvence:

Ako je Pierre Bourdieu rijetko propitivao uvjete pod kojima književna autonomija postoji ili se održava, onda je to očito zato što je konceptualizirao društvene svjetove koje je proučavao prema modelu znanstvenog ili akademskog polja, oslanjajući se na primjer institucionaliziranih, kodificiranih i (u ekonomskom smislu) profesionaliziranih društvenih svjetova unutar kojih je pitanje autonomije uvelike riješeno. (2010: 443)

Oba teoretičara dakle govore o „preslikavanju“ modela akademskog polja, ali za razliku od Rileya koji kritizira njegovu „rastezanje“ na (naj)višu socijalnu ravan, Lahire

kritizira njegovu transpoziciju u socijalno-hijerarhijski „usporednu“ domenu književnog polja. Glavna specifičnost književnog polja, međutim, upravo je u tome što ono, barem iz perspektive autora, nije visokoinstitucionalizirano niti je profesionalizirano: većina pisaca nisu „samo“ pisci, nego uz književni rad rade i neki drugi posao.

Za razliku od ljudi koji svoju profesiju doživljavaju kao središnji i stalni aspekt vlastite osobnosti, pisci koji, iz ekonomskih razloga, rade „dnevni posao“ drže kulturnu i „osobnu“ nogu u književnosti, a materijalnu (i nekada također „osobnu“) nogu izvan književnosti (pri čemu ova druga oslobađa onu prvu ovisnosti o pritiscima tržišta). (*ibid*: 445)

Ovako „rascijepljenu“ strategiju društvenog pozicioniranja Lahire naziva „dvostrukim životom pisaca“: ključno je to što ona nije usputno ili slučajno obilježje polja, nego „apsolutno središnja činjenica književnog života“ (*ibid*: 446), a pisac s „dnevним poslom“ je „najtipičnija figura u suvremenom književnom univerzumu“. (*ibid*: 453)

Specifikacija književnog polja ili, barem, polja književne produkcije kao društvenog prostora koji je većini aktera ekonomski „sekundaran“ otvara sada, u krajnjoj konzekvenci, mogućnost da se to polje iznova smjesti unutar ekonomskog konteksta, ali više ne preko nedorađene odredbe o ekonomskoj uvjetovanosti „u posljednjoj instanci“ na analitičkoj razini odnosa među poljima, nego „indirektno“, kroz analizu autorskih habitusa presudno označenih „više ili manje shizofrenim dvostrukim životom pisaca“. (*ibid*: 445) To što netko uz pisanje književnosti piše i reklame ili novinske tekstove, primjerice, može imati vezu s onime što potpisuje kao književni autor. Time smo ekonomiju i književnost ipak povezali, ali tako što smo se analitički ograničili na detekciju „indirektnih“ učinaka kapitalizma unutar književnog polja.

Naposljetku, predložiti ćemo i treći korak u ograničavanju eksplanatornog dometa Bourdieuova modela, a on se tiče njegova pristupa književnom tekstu. Metodologiju istraživanja književnosti Bourdieu je, vidjeli smo, utemeljio hipotezom homologije, pretpostavljajući strukturne paralelizme između teksta i njegova šireg društvenog konteksta koje interpretacija zatim treba dokazati. Ukoliko smo, međutim, u prvom koraku prihvatili „sužavanje“ analize na „izvanekonomsku“ ravan pošto Bourdieuov analitički aparat ne zahvaća temeljni odnos rada i kapitala i ukoliko smo zatim, u drugom koraku, ipak uspostavili neizravnu vezu između književnog i ekonomskog polja preko Lahireove formule „dvostrukog života“ pisaca i instance habitusa koju ona podrazumijeva, onda preostaje da se konzekventno

ograniči i domet pretpostavljenih homoloških odnosa između književnog teksta i društvenog konteksta: homologije vrijedi slijediti samo do zone primarne društvene kontekstualizacije teksta, odnosno do zone književnog polja, pri čemu se širi socioekonomski odnosi reartikuliraju tek kao učinci unutar tog polja, utoliko ukoliko su „prelomljeni“ njegovom specifičnom logikom. Time se zapravo vraćamo na ranije citirani poučak Svete Lukića o prizmatičkom prelamanju „imperativa života“ kroz „književni život“ na putu do književnog teksta.⁷¹ Ovim smo eliminirali i teorijski neutemeljenu „neutralnu točku“ u koju Bourdieu smješta Flauberta kao paradigmatiku figuru autonomnog autora, uspostavljajući, nasuprot vlastitim teorijskim premisama, njegovu privilegiranu perspektivu potpunog nadzora nad društvenim poljem kroz zanemarivanje ekonomskog konteksta koji samu autonomnu distancu omogućuje: umjesto da se autoru pripisuje iznimna pozicija koja otvara prečac prema „uvidu“ u funkcioniranje cjelokupnog društva, čime se obnavlja kontradiktorni ekskluzivitet književnosti formuliran u tradiciji zapadnog marksizma, autorsku poziciju treba iznova društveno kontekstualizirati poštujući načelo socijalne diferencijacije, dakle kao poziciju unutar književnog polja čija je autonomija spram ekonomskih uvjeta umjetničkog stvaranja uvijek samo relativna. Sažetije, Bourdieua slijedimo u zamisli čitanja književnih tekstova unutar njihovog društvenog konteksta, slijedimo ga i u zamisli diferencijacije društvenog konteksta kroz različita polja, ali ga napuštamo ondje gdje književnosti pripisuje moć transcendencije takve diferencijacije.

Zaključno: operacija trostrukog ograničavanja burdjeovskog modela, izvedena iz marksističke kritike Bourdieua, taj model čini iznimno korisnim upravo u konceptualizaciji postjugoslavenskog književnog polja. Njegove se prednosti – kao što su, nasuprot tezama o ekonomskom redukcionizmu, demonstrirali Riley i Krašovec – pokazuju u analizi onih sfera društva koje nisu neposredno podređene kapitalističkoj logici stvaranja viška vrijednosti, u što većim dijelom spadaju postsocijalističko kulturno i umjetničko polje, pa onda i književnost. Istodobno, kao što je sugerirao Lahire, ova polja nije nemoguće povezati s njihovim ekonomskim uvjetima, što je presudno važno pokušavamo li konceptualizirati postjugoslavensko književno polje, određeno (i) širim prelaskom iz socijalističkog sistema u kapitalistički. Naposljetku, zamisao društveno kontekstualiziranog čitanja književnih tekstova koja inzistira na književnom polju kao primarnoj zoni kontekstualizacije i na njegovoj specifičnoj logici prelamanja širih društvenih odnosa nesumnjivo je interpretacijski potentnija

⁷¹ Prisjetimo se: „Imperativi života deluju indirektno, kroz književni život, i u toj posrednosti udarnost njihova gubi od svoje snage.“ (1968: 190)

pristupa li se književnim tekstovima „bližima“ autonomnom polu polja, a postjugoslavensko polje se konstituira upravo kroz borbu za autonomiju spram nacionalnih kulturnih imperativa.

3.8. S Bourdieuom ka Bourdieuu

Prije nego što, na temelju analize prednosti i nedostataka burdjeovskog metodološkog okvira za proučavanje postjugoslavenske književnosti, pređemo na projekt analitičke konstrukcije postjugoslavenskog književnog polja, vrijedi sumirati i dodatno razraditi argumentacijsku liniju koja nas je do tog projekta dovela. U izlaganju smo pošli od inherentnih kontradikcija nacionalno uokvirenih povijesti književnosti na području bivše Jugoslavije kako bismo, njima nasuprot, rekonstruirali isprekidanu, poraženu i zanemarenu tradiciju osmišljavanja zajedničke jugoslavenske književnosti. Ustanovili smo da je u svojoj prvoj epizodi, vezanoj uz nastanak prve Jugoslavije i njen projekt stvaranja jugoslavenske nacije, povijest te književnosti kod Pavla Popovića i Antuna Barca bila podređena nacionalnom kulturnom imperativu, ali i da je – manje kod Popovića, više kod Barca – sadržavala aspekte izmicanja heteronomnom nalogu. U svojoj drugoj epizodi, vezanoj uz dalekosežne ideopolitičke obračune u drugoj Jugoslaviji šezdesetih, ti se aspekti kod Svetozara Petrovića i Svete Lukića pomjeraju u prvi plan i vode – implicitno kod Lukića, eksplicitno kod Petrovića – prema autonomnoj koncepciji jugoslavenske književnosti koja više ne konkurira izravno „manjim“ nacionalnim književnostima, nego uspostavlja novu, „višu“ razinu postavljenu između njih i svjetske književnosti, orijentirajući se pritom prema društvenoj kontekstualizaciji. Smjer koji je zatim vodio od projekta jugokomparatistike osamdesetih do suvremenog projekta interliterarne povijesti književnosti odbacili smo, usprkos njegovim pokušajima nadilaženja mononacionalnog ekskluzivizma, kao svojevrsnu regresiju na nacionalne pozicije u odnosu na tako izborenu autonomiju, suprotstavljajući mu pokušaje konceptualizacije zajedničke postjugoslavenske književnosti s naglaskom na onaj koji, skiciran kod Dude, afirmira burdjeovski rakurs i time vraća u središte rasprave probleme autonomije i društvenog konteksta. Napokon, kritički smo analizirali Bourdieuov model, određujući njegove limite i prednosti u ovako zamišljenom projektu. Ovaj je smjer, međutim, moguće i obrnuti: cijeli ovaj izvod može se retrospektivno razmotriti iz perspektive Bourdieuovog modela, pokazujući kako taj model povratno teorijski utemeljuje rekonstrukciju koja nas je do njega samog dovela.

Ključan je pritom pojam *simboličke dominacije*. Njega smo ranije predstavili u onoj dimenziji u kojoj, prikrivajući ih, sudjeluje u reprodukciji društvenih odnosa moći i nejednakosti. S obzirom na bahtinovske korijene teorije simboličke moći, ona međutim proizlazi iz razumijevanja značenja kao domene transponiranih društvenih sukoba, što znači da ne podrazumijeva samo perpetuaciju zadanog stanja, nego i borbu protiv njega, pa makar vođenu s (uvijek) neravnopravnih pozicija: poricanje te borbe operacijama imenovanja koje „fiksiraju“ društvenu stvarnost samo je strategija dominantnih pozicija kojom one brišu kako povijest sukoba iz kojih je aktualna društvena stvarnost proizašla, tako i vlastito sudjelovanje u nastavku borbe za očuvanje postojećeg stanja. Ključna uloga u ovoj strategiji petrifikacije socijalnih antagonizama pripada prema Bourdieu pritom znanosti:

Za taj politikom neobilježeni politički jezik karakteristična je retorika nepristranosti, kojoj su svojstveni efekti simetrije, ravnoteže i zlatne sredine, i koju podržava etos pristojnosti i doličnosti, potvrđivan izbjegavanjem najžešćih oblika polemike, diskrecijom, naglašenim uvažavanjem protivnika, ukratko svime što pokazuje negiranje političke borbe kao borbe. Ta strategije (etičke) neutralnosti doseže svoj prirodni vrhunski oblik u retorici znanstvenosti. (1992: 133)

Ovo posebno vrijedi za društvene znanosti, a onda i za nacionalno (regionalno, etnički itd.) imenovane fenomene kojima one barataju prikrivajući povijest društvenih borbi koje su do određenog nacionalnog, regionalnog ili etničkog imenovanja dovele.⁷² Nasuprot ovoj sekularnoj beatifikaciji zatečenog stanja i imenovanja, Bourdieu društvenim znanostima oduzima luksuz lažne neutralnosti i vraća ih u sukobe čije tragove pokušavaju izbrisati:

Svaka je teorija – sama riječ to kaže – određeni program percipiranja; ali to osobito vrijedi za teorije o društvenom svijetu. I zacijelo ima malo slučajeva gdje se tako neosporno očituje strukturatorska moć riječi, njihova sposobnost da propisuju pod prividom opisivanja ili da prokazuju pod prividom iskazivanja. (*ibid*: 128)

⁷² Prema Bourdieuu: „Borbe u vezi s etničkim ili regionalnim identitetom (...) samo su poseban slučaj borbi za višu klasifikaciju, borbi za monopol na moć dokazivanja i uvjeravanja, upoznavanja i ovjeravanja priznanja, nametanja legitimne definicije podjela društvenog svijeta a time i *stvaranja i raspuštanja grupa*: i doista, ulog je u tim borbama moć nametanja određene vizije društvenog svijeta uz pomoć principa podjele, di-vizije, koji, nametnuti cjelokupnoj grupi, tvore njezin smisao i konsenzus o tom smislu a napose o njezinu identitetu i jedinstvu, konsenzus po kojemu njezino jedinstvo i identitet postaju stvarni.“ (*ibid*: 116-117)

Iz ovakvog razumijevanja znanosti slijedi, napokon, zadaća preispitivanja imenovanja kojima ona raspolaže:

Društvena se znanost bavi već imenovanim, već klasificiranim realitetima, koji su nosioci vlastitih imena, općih imenica, titula, znakova, signala. Kako bi izbjegla opasnost da na sebe preuzme, a da toga nije ni svjesna, činove konstituiranja čija joj je logika i nužnost nepoznata, ona mora obuhvatiti kao svoj predmet društvene operacije imenovanja i obrede instituiranja u kojima se te operacije vrše. (*ibid*: 85)

Poučak o društvenim znanostima koje svoj predmet proučavanja lišavaju povijesti društveno-političkih borbi iz kojih je on, zajedno s pripadajućim razgraničenjima, nastao, kako bi povratno prikrile vlastiti angažman u reprodukciji uspostavljenih odnosa moći – kako bi, drugim riječima, sudjelovale u simboličkoj dominaciji – u jednakoj se mjeri može primijeniti i na nacionalno kodirane povijesti književnosti, na njihovu dominantnu poziciju u književnoj historiografiji i na naturalizaciju veze između nacije i književnosti koju uspostavljaju i uvijek iznova nameću. Historijska specifičnost dvadesetostoljetnih pokušaja konstitucije zajedničke jugoslavenske književnosti sastojala se, s druge strane, upravo u borbi protiv nacionalnih književno-povijesnih narativa: ne samo u borbi vođenoj „prema vani“, protiv književno-povijesnih konstrukcija pojedinih jugoslavenskih nacija ili, barem, njihovih maksimalističkih eksplanatornih pretenzija, nego i „iznutra“, kroz proces u kojem je ideja jugoslavenske književnosti kao književnosti jugoslavenske nacije ustupila mjesto zamisli zasebne, „nacionalne“ jugoslavenske književnosti. Ta je borba iz novijih književno-povijesnih prikaza očekivano izbrisana ili je u njima marginalizirana.⁷³ Naš pokušaj da je rekonstruiramo, polazeći pritom sa petrovićevskog „stanovišta sadašnjosti“, utoliko je prvenstveno vođen ambicijom da se preispitaju navodne samorazumljivosti nacionalno uokvirene povijesti književnosti i da se, na tragovima ranijih sukoba, borba obnovi: poligon

⁷³ U svojoj „Povijesti hrvatske književnosti“, pišući o Antunu Barcu, Slobodan Prosperov Novak tako među njegovim važnijim naslovima ne spominje ni esej „Književno jedinstvo“ ni knjigu „Jugoslavenska književnost“ (usp. 2004a: 29-30) dok Petrovićev eksplicitan zagovor jugoslavenske književnosti svodi na eufemizam: „Nitko poput Petrovića nije tako prodorno odgovorio na pitanja nacionalnoga i nadnacionalnog u književnoj situaciji kakva je bila u tadašnjoj Jugoslaviji.“ (*ibid*: 149) Ni u „Povijesti hrvatske književnosti“ Dubravka Jelčića ne spominju se dva Barčeva naslova, ali zato nalazimo ničim potkrijepljenu tvrdnju da je Barac djela jednog slovenskog pjesnika i nekolicine srpskih pisaca ocjenjivao pozitivno „u skladu sa svojim jugounitarističkim stajalištima prvih godina Jugoslavije (...)“. (2004: 385) Izlazak Petrovićeve „Priroda kritike“ 1972. godine svrstan je među posebno važne događaje povijesti hrvatske književnosti (usp. *ibid*: 651), ali u prikazu Petrovićeve pozicije nema ni riječi o tezama studije koje se tiču jugoslavenske književnosti. (usp. *ibid*: 506) Jovan Deretić u „Putu srpske književnosti“ daje sažet i korektan prikaz dvije osnovne koncepcije jugoslavenske književnosti, vezane uz prvu i drugu Jugoslaviju, napominjući ipak da utjecaj raznih pregleda jugoslavenske književnosti „ne treba prenaplašavati“. (1996: 72)

prijepora oko imenovanja i razgraničenja pritom je analitički konstrukt postjugoslavenskog književnog polja, kojem se sada okrećemo.

4. KONSTRUKCIJA POSTJUGOSLAVENSKOG KNJIŽEVNOG POLJA

4.1. Pet razina analize

Fokus dosadašnjeg izlaganja bio je usmjeren na metodologiju pristupa koji povezuje rekonstrukciju rasprava o književnopovijesnim fenomenima jugoslavenske i postjugoslavenske književnosti s burdjeovskim razumijevanjem književnosti, razvijenim u sklopu njegovog obuhvatnijeg makrosociološkog modela: samo postjugoslavensko književno polje ukazivalo se pritom tek fragmentarno, isključivo u implikacijama širih metodoloških razmatranja. Sumiramo li raštrkane implikacije, sada dobivamo nešto poput preliminarne analitičke skice i točke ulaska u novi smjer izlaganja, koji će fokus pomaknuti upravo prema analizi postjugoslavenskog književnog polja. Njega dakle petrovićevski razumijemo kao stvaralačku književnopovijesnu konstrukciju projiciranu iz stajališta sadašnjosti shvaćene u svojoj postjugoslavenskoj dimenziji, a metodološki usmjerenu Bourdieuovom sociologijom književnosti koja nam, među ostalim, konceptom polja nudi daljnju razradu Lukićevog koncepta „književnog života“. Radi se, dakle, o analitičkoj konstrukciji postjugoslavenskog književnog polja kao specifičnog sociokulturnog prostora, o tome da se prikažu dostupne pozicije koje ga strukturiraju i da se istraže odnosi između tih pozicija, ali i da se istraži odnos samog postjugoslavenskog polja s nacionalnim književnim poljima i s drugim društvenim poljima; da se, u skladu s tim, prepoznaju uvjeti njegove autonomije i izvori njegove heteronomije; da se formulira doxa koja vlada poljem i rekonstruira *illusio* njegovih agenata; da se analiziraju oblici cirkulacije i konverzije kulturnog, socijalnog i ekonomskog kapitala; da se egzemplarno prikažu putanje agenata u sukcesivnom zauzimanju pozicija i da se opiše njihov habitus.

Kao što prefiks „post“ podrazumijeva, postjugoslavensko književno polje pritom uspostavlja linije kontinuiteta s nedovoljno proučenim zajedničkim jugoslavenskim poljem književnosti, ali je, s obzirom na konceptualno uključivanje šireg društveno-političkog konteksta u domenu istraživanja, presudno označeno i ratnim raspadom nekada zajedničke države. I linije kontinuiteta i točke diskontinuiteta pritom tek treba preciznije odrediti. Ono što je već na ovom mjestu jasno, međutim, jest da se diskontinuitet može načelno promatrati na dvije razine. Na političkoj razini, on se odnosi na transformaciju bivših saveznih socijalističkih republika i jedne autonomne pokrajine u samostalne i mahom nacionalne države u kojima nacionalno uokviren pristup kulturi i književnosti, prevladavajući još u (osobito drugoj) Jugoslaviji, doseže vrhunac simboličke dominacije, čemu konstrukcija

eminentno transnacionalnog postjugoslavenskog polja izmiče i čemu se, naposljetku, eksplicitno suprotstavlja. Na ekonomskoj razini, transformacija se sastoji u pobjedi kapitalizma nad socijalizmom, a njezine se posljedice mogu analitički promatrati kroz strategije „prilagođavanja“, modifikacije habitusa i trajektorije zauzimanja pozicija sudionika postjugoslavenskog književnog polja. U završnoj konzekvenci, pristup samim književnim tekstovima nadilazi imanentističko-eksternalističku opreku uključujući društveni kontekst u čitanje književnog teksta, a društveni kontekst pritom metodološki ograničava na književno polje kao „neposrednu“ zonu posredovanja između teksta i šireg konteksta.

Želimo li ovakvu skicu razraditi, u nastavku izlaganja vodit ćemo se specifičnom Bourdieuovom metodološkom uputom namijenjenom upravo proučavanju književnosti. Kao što razlaže u „Pravilima umjetnosti“, istraživanje književnog polja moguće je organizirati na tri različite analitičke razine. Na prvoj i najopćenitijoj određuje se položaj cjelokupnog književnog polja unutar polja moći, kao onog koje obuhvaća i „prožima“ sva ostala polja. Na drugoj razini analizira se unutarnja arhitektonika samog književnog polja zadana strukturom pozicija agenata koji u njemu sudjeluju. Na trećoj, napokon, analizira se habitus i rekonstruira trajektorija pojedinih agenata kao sukcesivni niz zauzetih pozicija, odnosno dijakronijska putanja unutar polja. (usp. 2003: 303) Pritom, kao što će napomenuti J.R.W. Speller,

ova tri koraka ne treba shvatiti kao odvojene razine ili rigidni program. Na svakoj razini analize potrebno je uključiti uvide razvijene na preostalim razinama, tako da analiza može započeti iz bilo koje točke kruga. (2011: 46)

Sam Speller Bourdieuovim trima razinama analize dodaje još dvije. Na četvrtoj, tako, osiguran je pristup samim književnim tekstovima unutar *prostora djelâ* kao međusobnog rasporeda književnih djela, strukturiranog homologno odnosima pozicija autora u književnom polju, dok se peta odnosi na transnacionalnu dimenziju proučavanja književnosti kao posebno važnu naknadnu ekstenziju Bourdieuova projekta.

4.2. Polje moći: točke diskontinuiteta

Prvim korakom analize utvrđuje se dakle ukupni društveni status književnosti, određen poljem moći koje, kao i sva ostala polja, obuhvaća i „prožima“ književno polje.⁷⁴ Podsjetimo

⁷⁴ „Polje moći je prostor odnosa snaga između agenasa i institucija imajući kao zajedničko to što poseduju neophodan kapital za zauzimanje dominantnih pozicija u različitim poljima (naročito u polju ekonomije i kulture).“ (Bourdieu 2003: 304-305)

se: osnovna specifičnost polja kulturne proizvodnje, pa onda i onog književnog, pritom je u tome što su ona

u svakom trenutku poprište između dva principa hijerarhizacije, heteronomnog, podesnog za one koji politički i ekonomski vladaju poljem (...) i principa autonomije (...) koji goni svoje najradikalnije braniocima da od prolaznog neuspeha čine znak izbora, a od uspeha dosluh sa vekom. (Bourdieu 2003: 306)

Dvostruki princip hijerarhizacije uvjetuje načelno ambivalentnu poziciju književnog polja kao dominirano-dominantnog socijalnog prostora, podređenog nosiocima političke i ekonomske moći, ali i oboružanog simboličkim kapitalom kojim tu moć može autonomno (de)legitimirati, što, kako smo već vidjeli, dalje uvjetuje ambivalencije u izborima agenata književnog polja između svrstavanja uz pozicije moći i solidarizacije s podređenim društvenim skupinama.⁷⁵

Ipak, problem koji Speller prepoznaje u Bourdieuovom opisu općeg statusa kompletnog književnog polja tiče se njegove preciznosti:

Bourdieu, međutim, nudi malo indicija kako da konkretno odredimo poziciju književnog polja u polju moći. Prema Bourdieuu, vrijednost kapitala književnog polja vezana je uz njegovu autonomiju, koja može biti izmjerena – ali koliko točno ili konzistentno? – sposobnošću pisaca da se odupru ili da zanemare izvanjske zahtjeve (osobito religijske, političke i tržišne). (2011: 48)

Neprecizan i „impresionistički“ Bourdieuov pristup Speller zato nadopunjuje pozivajući se na rad Priscille Parkhurst Ferguson, koja je u svojoj studiji francuskog književnog polja identificirala niz statističkih varijabli podesnih za mjerenje simboličkog kapitala autora, od broja tiskanih i prodanih knjiga, preko broja nakladničkih kuća i knjižara, prosječnog vremena „utrošenog“ na čitanje, medijskog prostora rezerviranog za književnost (mjerljivog brojem i opsegom članaka, kritika, emisija itd.) do raznovrsnih oblika „službene“ legitimacije pisaca imenovanjem ulica, podizanjem spomenika, uvrštavanjem njihovih likova na novčanice itd. (*ibid.*) I dok je Bourdieuova analiza književnog polja u Francuskoj ovime konkretizirana i razrađena, naš pokušaj konstrukcije postjugoslavenskog

⁷⁵ Uvjetuje pritom i druge njihove ambivalentne strategije kao što je – u zrcalnoj inverziji one prethodne – strategija istodobnog razlikovanja od „moćnika“ i od neobrazovane mase. Ili od „elite“ i od „rulje“, kako bi to formulirao Mirko Kovač (2009), jedan od istaknutijih postjugoslavenskih autora koji se pozicionirao upravo ovakvom dvostrukom distinkcijom: jednom od središnjih strategija pozicioniranja unutar postjugoslavenskog književnog polja kojom su usmjerene i putanje brojnih drugih agenata.

književnog polja suočava se s teže rješivim metodološkim problemom. S jedne strane zbog načelnog izostanka fokusiranih empirijskih socioloških istraživanja književnosti na (post)jugoslavenskom prostoru, s druge strane zbog parcelizacije ionako malog broja tih istraživanja u nacionalnom ključu, projekt sintetičkog opisa postjugoslavenskog polja ne raspolaže odgovarajućim ni objedinjenim statističkim podacima. Na prvoj razini analize zato nužno pristajemo na aproksimativnost ocjena, vodeći se nekim otprije formuliranim općenitijim zaključcima, indikatorima i podacima koji su radije ilustrativni nego iscrpni.⁷⁶

Možemo tako poći od šireg konteksta, pozivajući se na Wachtelovu formulu o „precijenjenosti“ književnosti u istočnoevropskim državama prije sloma socijalizma, a možemo tu formulu i suziti upravo na socijalističko razdoblje kao ono u kojem su intelektualci, pa onda i pisci, uživali specifično visok društveni status. Akumulacija simboličkog kapitala u književnom polju za vrijeme Jugoslavije upečatljivo će se pritom očitovati neposredno uoči njezina sloma, kada su brojni istupi pisaca imali velikog utjecaja na proces disolucije i na njegov ratni rasplet. Slovenski intelektualni i književni časopis „Nova revija“ u svome će 57. broju iz siječnja 1987. godine tako postati mjestom na kojem je prvi put javno, u publicistici, formulirana alternativa tadašnjoj zajedničkoj državi, a argumente za slovensku neovisnost iznosili su, među ostalima, ugledne književnice i književnici poput Alenke Goljevšček Kermauner, Marjana Rožanca, Drage Jančara, Nikole Grafenauera. (usp. Jović 2003: 431-442) Srpski autori poput Dobrice Ćosića i Antonija Isakovića odigrali su ključnu ulogu u izradi Memoranduma SANU-a, neslužbenog dokumenta koji će 1986. s nacionalističkih pozicija ubrzati eskalaciju skorašnjeg sukoba. Kada Franjo Tuđman, budući prvi predsjednik Republike Hrvatske, bude najavljuvao osnivanje Hrvatske demokratske zajednice, uskoro vladajuće partije, učinit će to na zagrebačkoj tribini održanoj 28. veljače 1989. na simbolički povlaštenom mjestu: u Društvu književnika Hrvatske. I neposredno nakon raspada SFRJ politika profitira na simboličkom kapitalu pisaca: Dobricu Ćosića njegov politički angažman iz osamdesetih vodi sve do pozicije predsjednika Savezne Republike Jugoslavije (1992-1993), Ivan Aralica u Hrvatskoj važi za relativno moćnu figuru vlasti itd. Iz niza primjera privilegiranog položaja književnog polja u polju moći zanimljivošću se izdvaja onaj Saveza književnika Jugoslavije: on u proljeće 1989, dvije godine prije kraja države,

⁷⁶ Da ovakav pristup, mada neosporno manjkav – ili barem, optimističnije formulirano: otvoren za kasnije nadogradnje i provjere – ipak ne diskvalificira naše istraživanje potvrdit će sam Speller, koji na drugom mjestu sugerira da izvorna Bourdieuova metoda svejedno ima izvjesnih prednosti. Prema Spelleru, Bourdieu se u svome proučavanju književnog polja „oslanja na diskurzivne indikatore kao što su svjedočanstva iz prve ruke (u pismima i dnevnicima), prikazi, književna povijest i kritika itd. Uistinu, istraživači književnosti mogu biti sposobniji i vještiji u takvoj vrsti arhivskog rada i pozornog čitanja od svojih kolega sociologa“. (*ibid*: 56)

postaje prvom jugoslavenskom organizacijom uopće koja se raspala. (Dragović-Soso 2003) Sam raspad proizišao je iz sukoba i neuspješnog preglasavanja predstavnika republičkih i pokrajinskih društava pisaca od kojih je SKJ bio komponiran, anticipirajući osnovnom logikom zbivanja koja će uslijediti na 14. izvanrednom – i posljednjem – kongresu Saveza komunista Jugoslavije u siječnju 1990. godine. Opet dakle uočavamo avangardnu ulogu književnosti u disoluciji Jugoslavije: ako raspad nije bio samo „pripreman“ istupima i tekstovima uglednih pisaca, nego se u književnom polju *doista odvio* prije samog političkog kolapsa, onda to govori u prilog specifično značajnom statusu književnosti. Specifičnost se sastoji u njejoj relativnoj autonomiji: književno polje homološki reproducira procese koji vode propasti zajedničke države, ali mu visok stupanj slobode omogućuje da te procese „odigra“ unaprijed, ranije nego bilo koje drugo polje jugoslavenskog društvenog prostora.⁷⁷

Sam raspad SFRJ u kojem, kao što vidimo, književno polje i njegovi akteri nisu imali nevažnu ulogu, povratno će, naravno, posve razoriti osnovnu infrastrukturu tog socioliterarnog prostora: transformacijom šest republika, a kasnije i jedne autonomne pokrajine u samostalne države uspostavljene su legislativne, distribucijske, organizacijske, akademske i druge granice zbog kojih o zajedničkom jugoslavenskom književnom polju od početka devedesetih godina naovamo postaje nemoguće govoriti. I dok raspad multinacionalne države na sastavne jedinice u skladu s nacionalno motiviranim političkim ciljevima nije predstavljao jugoslavensku posebnost u kontekstu globalnog poraza istočnoevropskog socijalističkog bloka – sličnu su sudbinu istodobno prošli SSSR i Čehoslovačka – jedinstven je bio oblik tog raspada. Riječ je, naravno, o postjugoslavenskim ratovima, intervencijama i oružanim sukobima koji će se kroz čitavo posljednje desetljeće dvadesetog stoljeća premještati sa zapada i sjevera prema istoku i jugu nekadašnje države, ne ostavivši neokrznutom nijednu bivšu socijalističku pokrajinu ni republiku. Iznimnost Jugoslavije kao uvjerljivo „najotvorenije“ i najliberalnije evropske socijalističke države, jedine koja se odbila svrstati na frontu svjetske blokovske podjele, sada se dakle izvrće u tragičnu suprotnost jedine evropske postsocijalističke države koja kraj globalnog Hladnog rata dočekuje vlastitim, lokalnim, brutalnim i nimalo metaforičkim ratnim obračunima. Govorimo li pritom o učincima u domeni književnog polja, malo gdje se ovaj obrat, jedinstven u svjetskim okvirima, očituje tako jasno kao na primjeru figure egzilanta: ako do početka devedesetih Jugoslavija, upravo zbog vlastite liberalne kulturne politike, nije „stvorila“ nijednog književnog egzilanta čiji bi status kod kuće i na Zapadu bio usporediv s

⁷⁷ Ovu liniju interpretacije, dakako, ne treba miješati s objašnjenjima vahtelovskog tipa koja u kulturnoj sferi pronalaze uzroke političkog raspada, zanemarujući tako *relativnost* autonomije.

onima Aleksandra Solženjicina, Vladimira Nabokova, Josifa Brodskog, Czesława Miłosza, Václava Havela ili Milana Kundere, onda se od početka devedesetih postjugoslavenski prostor izdvaja iz šireg ex-socijalističkog konteksta upravo po tome što iz novouspostavljenih država na Zapad odlaze spisateljice i pisci poput Dubravke Ugrešić, Slavenke Drakulić, Bore Ćosića, Aleksandra Hemon, Davida Albaharija, Daše Drndić, Vidosava Stevanovića ili Gorana Stefanovskog.⁷⁸

S krajem Jugoslavije, govorimo li i dalje o učincima unutar književnog polja, započinje još jedan dalekosežan proces: književnost postupno gubi društveno-politički značaj kakav je do tada imala. Jedan od simptoma erozije njezine socijalne moći jest i činjenica da, nakon prve postjugoslavenske generacije političara-pisaca, visoka politika više ne angažira slične figure niti pronalazi razloga za usporedive strategije oplođivanja književnog simboličkog kapitala. Ovaj proces socijalne degradacije književnosti ne može se, međutim, tumačiti ni iz perspektive postjugoslavenskih ratova ni iz perspektive uspostave dominantno nacionalnih država, pošto su se borbeni nacionalni projekti, kao što smo vidjeli, historijski vezivali uz uspostavu nacionalne povijesti književnosti i nacionalnog književnog kanona, pa bi utoliko njihov politički trijumf početkom devedesetih trebao podrazumijevati očuvanje ili čak unapređenje privilegirane pozicije književnog polja u polju moći. Preostaje dakle da ga se protumači polazeći od drugog ključnog aspekta raspada Jugoslavije, onog koji se, za razliku od ratnog raspada, tiče političko-ekonomske zamjene socijalističkog sistema kapitalističkim: utoliko, on se može shvatiti kao dio obuhvatnijeg globalnog neoliberalnog zaokreta koji, podudarno sa slomom socijalizma i Jugoslavije, nameće „neprekidno podređivanje kulture zakonima tržišta“ (Warwick Research Collective 2015: 1) dok iz tog podređivanja slijedi „očit gubitak značaja, relativno govoreći, same književnosti kao kulturne forme“. (*ibid.*) Gubitak značaja, pritom – iako dio šireg globalnog procesa – ukazuje se u postjugoslavenskom kontekstu izoštrenije upravo zato što mu je neposredno prethodilo jugoslavensko relativno „precjenjivanje“ književnosti. U tom gubitku značaja, napokon, možemo preciznije locirati i drugu ključnu točku diskontinuiteta književnosti postjugoslavenskog razdoblja u odnosu na jugoslavensko, još jedno mjesto na kojem ambivalentni prefiks „post“ označava raskid s prethodnim vremenom. Ranije smo govorili o

⁷⁸ Njima, dakako, treba pribrojiti i one koji migriraju unutar postjugoslavenskog prostora, između novouspostavljenih država, poput Mirka Kovača koji iz Srbije dolazi u Hrvatsku ili Gorana Babića koji kreće suprotnim smjerom, Miljenka Jergovića koji u Hrvatsku dolazi iz BiH ili Andreja Nikolaidisa koji iz BiH ide u Crnu Goru itd. Načelno, pritom je moguće razlikovati već formirane autore, kod kojih možemo govoriti o nekom obliku egzila, i one koji će tek postati pisci, a izbjegličko iskustvo će im naknadno oblikovati poziciju u polju: riječ je dakle o razlici između figure egzilanta i figure izbjeglice.

parcelaciji nekada zajedničkog polja koja je bila zadana političkim raspadom države i produbljena ratnim okolnostima, dok sada uočavamo diskontinuitet u degradaciji književnog polja unutar polja moći koja je uvjetovana obuhvatnijom globalnom pobjedom kapitalizma nad socijalizmom. Bilo kakva analiza postjugoslavenskog književnog polja, utoliko ukoliko govori o polju kao socioliterarnom konstrukt, morat će zato odgovoriti na pitanje: „(Š)to je književnost poduzela i kako se prilagodila da bi bila vidljiva u jednoj varijanti tranzicijskog kapitalizma?“ (Duda 2017: 49)

4.3. Književno polje: linije kontinuiteta

Ako smo na prvoj razini analize locirali ključne *točke diskontinuiteta* u raspadu države popraćenom ratovima i u uspostavi kapitalističkih društvenih odnosa – ili preciznije, u skladu s metodološkim ograničavanjem Bourdieuova rakursa: u učincima koje su raspad, ratovi i uspostava kapitalizma imali na samo književno polje – onda na drugoj razini analize možemo ustanoviti osnovne *linije kontinuiteta* između jugoslavenske i postjugoslavenske književnosti. Zato ćemo se na ovoj razini prvenstveno baviti aspektima kontinuiteta „književne republike Jugoslavije“, odnosno genezom postjugoslavenskog književnog polja, posvećujući disproporcionalnu pažnju njegovoj jugoslavenskoj „pretpovijesti“.

Ponovno polazimo od jedinstvene pozicije druge Jugoslavije nakon izbacivanja njene Komunističke partije iz Informbiroa 1948. godine. Raskol sa Staljinom uvjetovat će strateško pomjeranje države prema Zapadu i izborenu politiku nesvrstanosti u globalnoj konstelaciji Hladnog rata. Književnom polju ovo donosi, s jedne strane, visok status osiguran snažnom infrastrukturnom podrškom države karakterističnom za socijalistička društva, a s druge visok stupanj autonomije kojim se od socijalističkih društava Istočnog bloka značajno razlikuje. Politički pritisci, cenzure i zabrane postojali su, dakako, tokom čitavog razdoblja druge Jugoslavije, ali u radikalno manjoj mjeri nego u drugim državama pod vlašću komunističkih partija. Također, iako su se brojni kozmopolitski orijentirani pisci pozicionirali bliže autonomnom polu i unutar književnog polja prve Jugoslavije, pa i prije nje, i mada bi svakako bilo moguće početak linije kontinuiteta potražiti ranije, tek je socijalističko preuređenje društvenih odnosa donijelo *sistemski* pomak: ako, zajedno s Bourdieuom, književno polje konceptualiziramo dvostrukim principom hijerarhizacije, uspostavljenim autonomnim umjetničkim i heteronomnim političkim polom, onda je u drugoj Jugoslaviji došlo do naizgled paradoksalnog preklapanja ovih polova, pri čemu je sloboda umjetničkog rada bila

omogućena službenom kulturnom politikom u jasnoj razlici spram književnih polja ostalih socijalističkih država. Utoliko, govoreći o književnosti druge Jugoslavije, možemo govoriti o svojevrsnoj *heteronomiji autonomije*.

Upravo to je mjesto iz kojeg govori i Svetozar Petrović uspostavljajući šezdesetih godina autonomiju povijesti književnosti *kroz* lijevu politiku, a ne *protiv* nje; upravo to je mjesto iz kojeg još ranije, 1952. godine, govori Miroslav Krleža, proglašavajući s historijsko-materijalističkih pozicija autonomiju književnog stvaranja. Svoj „Govor na kongresu književnika u Ljubljani“, naknadnim historiografskim konsenzusom promoviran u prijelomnu gestu raskida sa staljinističkom kulturnom politikom⁷⁹, Krleža doista otvara ekskluzivnom povijesnom pozicijom Jugoslavije:

Četiri godine minule su kako je naša zemlja odbila da se podredi staljinskom nasilju (...) Izopćeni iz međunarodne organizacije (u okviru koje smo se kao

⁷⁹ U natuknici o „Govoru“ iz enciklopedije „Krležijana“ Miroslav Šicel tako zaključuje: „Premda je Krležin ljubljanski referat svojom frazeologijom još vezan za aktualnu ideologiju, njegovi programatski stavovi označili su nastupanje razdoblja u kojemu se književnost oslobađa ideoloških stega, istražuje nove književne postupke integrirajući iskustvo povijesne avangarde i moderne umjetnosti Zapada te postupno ukidajući i tabue na tematskom planu.“ (1993) Njegova je natuknica zanimljiva prvenstveno zbog toga što frekventno varira tvrdnju da je Krleža u Ljubljani pred članovima Saveza književnika Jugoslavije zapravo govorio o *hrvatskoj* književnosti: „(B)io je to konačni obračun sa socrealističkim kritičko-teorijskim konceptom u staljinističko-ždanovljevsom smislu, i puna afirmacija onih vrijednosti koje su u *hrvatskoj književnosti* već bile prisutne u beletrističkoj praksi (...)“ (*ibid.*) I dalje: „Referat K. započinje pitanjem da li *hrvatska književnost* adekvatno reagira na sudbonosne političke događaje (...)“ (*ibid.*) I dalje: „Osnovna je Krležina misao da *hrvatska književnost* prenaglašeno imitira strane književne modele (...)“ (*ibid.*) I dalje: „Nadalje, drži da bi zadatak *hrvatske književnosti* trebao biti nastavljanje tradicije onih koji su i u prošlosti branili slobodu umjetničkog stvaranja (...)“ (*ibid.*) I dalje: „(H)*rvatska se književnost* mora osloboditi stranih uzora i progovoriti vlastitim glasom.“ (*ibid.*; svi naglasci B.P.) Za razliku od Šicela, koji u tekstu skromnog opsega čak pet puta naglašava da Krleža govori o hrvatskoj književnosti, sam Krleža u svome govoru hrvatsku književnost ne spominje nijednom. On se referira na „našu književnost“ koju поближе određuje kao „socijalističku“, veže je za „južnoslavjanski“ kulturni kontekst i, eksplicitno, za politički projekt novoosnovane socijalističke Jugoslavije: „Posljednji decenij naše historije ne javlja se kao plagijat ili kao odraz nekih pokreta zapadnoevropskih, pošto smo mi na Balkanu i na Dunavu jedina socijalistička zemlja, koja se do svog vlastitog socijalističkog političkog oblika probila vlastitim snagama, po zakonu svog vlastitog historijskog razvoja. Naša književnost prema tome ne treba da bude imitacijom zapadnoevropskom, jer se ona danas ne javlja kao djelo u okviru političke i kulturne imitacije stranih uzora i jer treba konačno da progovori svojim vlastitim glasom.“ (1952: 241) Šicelov je tekst tako samo nastavak, kako to formulira Predrag Brebanović, „interpretativnog konsenzusa zasnovanog na samorazumljivom čitanju Krleže kao hrvatskog klasika“ (2016: 9) i utoliko mu ne bi trebalo posvećivati posebnu pažnju da se, na vrhuncu revizionističkog falsificiranja Krležinih teza, ne pojavljuje u enciklopediji posvećenoj upravo Krleži, koju izdaje Leksikografski zavod što ga je Krleža osnovao i koji danas nosi Krležino ime. Još na počecima svoga leksikografskog rada pedesetih, da ironija bude potpuna, Krleža je prosvjetiteljski enciklopedistički projekt zamišljao (i) kao dio zajedničkog južnoslavenskog kulturnog nadilaženja nacionalnih partikularizama, o čemu pouzdano svjedoči njegov govor „O nekim problemima enciklopedije“. (1953) Umjesto kritike Šicelove natuknice – koja, kako vidimo, ionako ne predstavlja osobito zahtjevnu zadaću – nju i slične reinterpretacije može se stoga o(t)pisati citatom upravo iz tog Krležina istupa: „Južnoslovenska Enciklopedija, koja to hoće da bude, treba da je negacija svih malograđanskih i reakcionarnih lajtmotiva ove palanke duha, negacija ovih samozaglušujućih uzajamnih negacija, koje se trajno inspirišu prije svega neznanjem, a zatim svijesnim izvrtanjem istine!“ (*ibid.*: 14)

komunistički pokret razvijali i borili više od trideset godina) mi plovimo već četiri godine *sami*. (1952: 205)

Eksplicitno shvaćajući književnost u njenom društveno-političkom kontekstu⁸⁰, on zatim upravo iz društveno-političkog konteksta jedine socijalističke države koja se za svoju slobodu izborila sama, pod vodstvom Komunističke partije i prema lenjinističkim principima samoodređenja, izvodi ekskluzivitet „naše književnosti“:

U našoj književnosti i u umjetnosti kao i u svim drugim umjetnostima svijeta radi se često o imitaciji mnogobrojnih stranih književnih modela, a kako bismo mogli da danas imitiramo neke beletrističke prototipove, kad oni za našu problematiku uopće i ne postoje? Gdje bismo mogli da dobijemo književnu, lirsku, epsku ili scensku inspiraciju za poticaj oko obradbe naših vlastitih problema, (koji bi nas danas mogli u ovome trenutku jedino interesovati), kada se ti problemi, promatrani iz naše perspektive, ne javljaju ni u jednoj književnosti? (*ibid*: 206)

U zaključnom izvodu, Krleža „našoj književnosti“, čiji dolazak poput nekada Popovića tek priziva, zato dodjeljuje – mimo lažne alternative estetski distanciranog „zapadnog“ formalizma i tendenciozno angažiranog „istočnog“ socrealizma – prostor umjetničke slobode omogućene socijalističkom politikom, kao i zadaću njezina čuvanja:

Naša socijalistička književnost ima da brani južnoslovenski socijalistički status quo, jer time brani naš socijalistički, a prema tome logično i naš narodni i kulturni opstanak. Naša socijalistička književnost treba kao umjetnička propaganda pred inostranstvom (koje o našoj književnosti i o našoj umjetnosti pojma nema), da serijom svojih djela dokazuje, kako smo se mi oduvijek, otkad nas ima, borili za slobodu umjetničkog stvaranja, za simultanitet stilova, za načelo slobodnog izricanja mišljenja, po crti svog moralnog i političkog uvjerenja. (*ibid*: 238-239)

Kao što pokazuje usputna napomena o inozemstvu „koje o našoj književnosti i o našoj umjetnosti pojma nema“, Krleža svojim govorom nije anticipirao samo Petrovićevu operaciju izvođenja književne autonomije iz lijeve politike, nego i njegovo smještanje „naše“ – za

⁸⁰ „(N)as u ovome trenutku u okviru naše teze interesuje samo to, da li naša književnost kao živ organizam reagira na (...) motive, koji, u uzročnoj vezi sa sudbinom čitavih evropskih pokoljenja, uslovljuju i našu cjelokupnu egzistenciju nacionalnu, državnu i socijalnu, *pak prema tome, logično, umjetničku i književnu*.“ (Krleža 1952: 206; naglasak B.P.)

samog Petrovića eksplicitno *jugoslavenske* – književnosti na marginu svjetskog interesa, odnosno, kako bi to formulirala Casanova, na periferiju svjetskog književnog sistema. Stav o globalnoj marginalnosti lokalne književnosti, koji Petrović ponavlja šezdesetih, u tom se desetljeću, međutim, počinje mijenjati. Ranije smo vidjeli da Sveta Lukić registrira prve signale osnaženog zanimanja za domaću književnost u svijetu, a slično primjećuje – ostanemo li u okviru rasprava o jugoslavenskoj književnosti – i nekolicina sudionika sarajevskog skupa slavista iz 1964. godine.⁸¹ Jugoslavenska se književnost u tom razdoblju pomjera, ako ne u centar, onda barem na poluperiferiju⁸² svjetskog književnog sistema: ukoliko, zajedno s Casanovom, Nobelovu nagradu shvatimo kao „najvišu čast koju može dati svjetska književna republika“ (Casanova 2004: 94), onda je dodjela Nobela Ivi Andriću 1961. glavna simbolička potvrda tog pomaka. Napokon, svojim govorom na dodjeli u Stockholmu i sam se Andrić prvenstveno osvrće na poziciju jugoslavenske književnosti u globalnom kontekstu:

Moja domovina je zaista „mala zemlja među svetovima“, kako je rekao jedan naš pisac, i to je zemlja koja u brzim etapama, po cenu velikih žrtava i izuzetnih napora, nastoji da na svima područjima, pa i na kulturnom, nadoknadi ono što joj je neobično burna i teška prošlost uskratila. Svojim priznanjem vi ste bacili snop svetlosti na književnost te zemlje i tako privukli pažnju sveta na njene kulturne napore, i to upravo u vreme kad je naša književnost nizom novih imena i originalnih dela počela da prodi u svet, u opravdanoj težnji da svetskoj književnosti i ona da svoj odgovarajući prilog. Vaše priznanje jednom od književnika te zemlje znači nesumnjivo ohrabrenje tom prodiranju. Stoga nas ono obavezuje na zahvalnost, i ja sam srećan što vam u ovom trenutku i sa ovog mjesta, ne samo u svoje ime nego i u ime književnosti kojoj pripadam, mogu tu zahvalnost jednostavno ali iskreno da izrazim. (2015: 167-168)

⁸¹ Salko Nazečić u uvodnoj riječi konstatira da „naša književnost, kao i naša zemlja uopšte, sve više privlači pažnju u svijetu, a pojave u našoj književnosti poodavno se uklapaju u svjetska književna kretanja i tokove“. (1965: 208) Milan Đurčinov, zagovarajući rad na suvremenoj povijesti zajedničke književnosti, kaže da „potreba za njom niče na određenom stepenu razvitka naše savremene književnosti, koji je istovremeno stepen njene nabujalosti, razvijenosti i teškopodvedljivosti, koliko i stepen njene sve šire afirmacije u svetu“. (1965: 242) Za njega je „naša književnost posljednjih godina, sve radoznalije približavana sluhu i senzibilitetu čitalaca sa udaljenih jezičkih područja (...)“. (*ibid.*) U raspravi nakon izlaganja, Boško Novaković navodi niz primjera rasta akademskog zanimanja za proučavanje jugoslavenske književnosti u inozemstvu: „Hteo bih da kažem još ovo: interesovanje za našu literaturu u svetu neosporno se pojačava i neosporno postoji.“ (Begić *et al.* 1965a: 269)

⁸² Oslanjamo se na Morettijevu definiciju poluperiferije kao „tranzicijske zone (...) u kojoj se kulture kreću ulazeći u centar i izlazeći iz njega“. (2003: 77)

Nije pritom riječ samo o tome da sam Andrić evidentno deklarira vlastitu pripadnost književnosti Jugoslavije, ako već ne „jugoslavenskoj književnosti“, nego i o tome da ga Nobelov komitet prepoznaje kao književnika iz te države.⁸³ Posve u skladu s Lukićevom koncepcijom jugoslavenske književnosti kao svojevrsnog vrijednosnog „filtera“ postavljenog između pojedinih nacionalnih književnosti i svjetske književnosti, ovdašnja literarna produkcija tako započinje akumulirati kulturni kapital u globalnim okvirima upravo pod imenom Jugoslavije: u svakom slučaju, neusporedivo uspješnije nego što će ga akumulirati književnosti pojedinih (post)jugoslavenskih nacija. Slijedimo li Casanovinu logiku povratne diferencijacije književnih polja na autonomni „kozmpolitski“ i heteronomni „nacionalni“ pol, koja proizlazi upravo iz integracije tih polja u zajednički prostor svjetske književne republike, ona bi nas u idućem koraku morala odvesti do autonomizacije jugoslavenskog književnog polja u internacionalnom ključu, suprotstavljene kontra-tendenciji nacionalne heteronomije. I doista: ako smo pedesetih paradoksalnu uspostavu politički heteronomne književne autonomije markirali Krležinim govorom i ako smo šezdesetih akumulaciju kulturnog kapitala jugoslavenske književnosti u internacionalnom kontekstu podcrtali Andrićevim Nobelom, onda u jugoslavenskom književnom polju sedamdesetih možemo locirati novoizborenu poziciju autonomnog, antinacionalnog, antirežimskog i kozmpolitskog pisca. Nju, prije svih, zauzima paradigmatička autorska figura Danila Kiša.

Nije slučajno što u tekstu kojim inaugurira historiografski koncept postjugoslavenske književnosti A. B. Wachtel piše: „Ako je ikada postojala jugoslavenska književnost, onda je njen najmoćniji predstavnik nesumnjivo bio (...) Danilo Kiš.“ (2006a: 136) Za njega, Kiš je ostvario „najsnažniji utjecaj“ na postjugoslavensku književnu produkciju (*ibid*: 148), a tragovima tog utjecaja kretat će se i druga istraživanja. (usp. Snel 2011; Postnikov 2017b) Davor Beganović i Enver Kazaz istražuju „postkišovsko književno stanje na prostoru ex Jugoslavije, gdje je Kišov dokumentarizam tačka paradigmatičkog poetičkog obrata (...)“. (Beganović i Kazaz 2011: 10) Prema Guidu Snelu, Kiš je „posljednji jugoslavenski pisac“ (2011: 118), on je „ikona 'ex-jugoslavena' i 'postjugoslavena'“. (*ibid*: 122) Status mu pritom nadilazi (post)jugoslavenske okvire. U „Svjetskoj književnoj republici“ Pascale Casanove, primjerice, Kišovo je ime među češće spominjanima. Ondje se on nameće kao rijetko upečatljivo utjelovljenje logike odnosa između centra i periferije globalnog literarnog sistema: kozmpolitski orijentirani pisac s margine koji istodobno sudjeluje u „književnom životu“ Pariza kao „glavnog grada“ svjetske književne republike, donoseći globalnoj

⁸³ Usp. službenu stranicu Nobelove nagrade za književnost s podacima o Andriću. (Ivo Andrić – Facts)

metropoli perspektivu sistemskog ruba kojom razotkriva interne mehanizme njezine moći, a preuzimajući ondje, zauzvrat, najsuvremenije poetičke izbore, književne postupke i teorijske akcente kako bi, oboružan visokim kulturnim i simboličkim kapitalom, vodio borbu protiv „zaostalih“ nacionalističkih književnih snaga natrag, kod kuće. (2004: 94-96) Ne čudi stoga što ćemo upravo u Kišovim autopoetičkim zapisima – esejima, novinskim tekstovima, intervjuima itd. – pronaći vrlo precizne rekonstrukcije arhitektonike književnog polja, kao što je paradigmatička distinkcija između međusobno suprotstavljenih, ali istodobno nerazdvojnih figura *homo poeticusa* i *homo politicusa* koja artikulira relaciju autonomnog i heteronomnog pola *avant la lettre*.⁸⁴ Na tu se distinkciju nadovezuje i njegov opis položaja jugoslavenskog pisca u globalnoj podjeli umjetničkog rada:

Nama, dakle, Jugoslovenima, nama *homo politicus*, ostalima sve ostalo, sve ostale dimenzije tog čudesnog kristala sa stotinu površina, tog kristala što se zove *homo poeticus* (...). (Kiš 1990: 91)

Odgovornost za to što je književnost iz Jugoslavije u „globalnoj perspektivi“, odnosno u perspektivi globalnog centra, obilježena i diskvalificirana vlastitom politički zadanom heteronomijom Kiš pritom ne traži izvan Jugoslavije, nego je pronalazi u parohijalnom provincijalizmu njezinih različitih nacionalnih književnosti:

Da li smo zaslužili takvu sudbinu? Bez sumnje. Mi smo krivi i dužni da snosimo svoju krivicu, ćutke. Jer mi sami nismo odoljeli iskušenju da eksportujemo u svet naše male (ili velike, baš me briga) probleme nacionalizma i šovinizma, da objavljujemo na sva zvona celom svetu da mi, pre svega, i nismo Jugosloveni, nego, razumete, pre svega Srbi ili Hrvati, Slovenci ili Makedonci, ili šta-ti-ja-znam, pažnja, to je vrlo-vrlo važno, gospođe i gospodo, to se ne sme nikako pobrkati (...). (*ibid.*)

Antijugoslavenska nacionalna partikularizacija ispostavlja se tako kao glavna prepreka konstrukciji moguće autonomne književnosti koja bi pod zajedničkim jugoslavenskim imenom, na potezu koji smo već iscrtali povezujući Krležu i Andrića, mogla postati globalno relevantnom:

⁸⁴ O razlici i istodobnoj međusobnoj upućenosti *homo poeticusa* i *homo politicusa* Kiš kaže: „Ta dva stava su dva pola jedne te iste intelektualne osovine; oni se, međutim, odbijaju kao dve *istoznačne* magnetne sile.“ (1990: 11)

(I) eto nas ponovo, eto nas, jadnih *Jugoslavaka*, u srcu naših porodičnih kavgi, a hteli smo zapravo da govorimo o literaturi, a hteli smo da citiramo tog hrvatskog *monstre sacré* Miroslava Krležu (...) i tog drugog *monstre sacré* Ivu Andrića, Srbina ili Hrvata, kako vam drago... i eto kako se razbila, našom sopstvenom nepažnjom, ta (već) *razbijena igračka* (...) zvana literatura, eto zašto i kako ne zaslužujemo da budemo uzeti ozbiljno... (*ibid*: 92-93)

Govoreći iz podvojene pozicije insajdera i autsajdera, kozmopolitskog pisca na periferiji svjetskog sistema i „predstavnik“ periferije u njegovom centru, koja mu omogućuje da istodobno „iznutra“ preuzima prvo lice množine u ime Jugoslavena i da „izvana“, prema „univerzalnim“ kriterijima, kritizira njihovu provincijalnost, Kiš se, naravno, ovakvom partikularizmu nacionalnih optika naposljetku suprotstavlja, odbacujući političku heteronomiju u ime autonomne pozicije *homo poeticusa*:

I, pogotovu, ne bismo smeli da nasedamo na onaj ofucani mit da mi, Jugoslavci i ostali Mađari, treba da se odrekemo literature, da mi treba da zabavljamo beli svet jedino našim političko-egzotičko-komunarskim temama, da mi moramo po svaku cenu biti samo *homo politicus*, uvek i na svakom mestu, a da poezija i forma, a da igra i igrarije, a da metafizičke opsesije (ko sam? odakle sam? kuda idem?), da zanosi ljubavi tobože nisu za nas (...). (*ibid*: 93)

Kišova pozicija autonomnog autora, izborena iz perspektive globalno orijentirane jugoslavenske književnosti koja se nadmeće sa suženim perspektivama književnosti pojedinih jugoslavenskih nacija, pritom je pozicija radikalnog individualizma koja pisca – upravo utoliko ukoliko je pisac, odnosno društvena figura određena dinamikom književnog polja – ultimativno suprotstavlja bilo kakvom obliku kolektivizma. Govoreći o odnosu između pisca i društva, Kiš će ga tako, iznova varirajući razlike između političke heteronomije i književne autonomije, postaviti promovirajući autora u neku vrstu socijalno iznimne, pa čak i socijalno izolirane individue. Kakav je dakle odnos pisca i društva?

Odnos uzajamnog nepoverenja, uzajamnog podozrenja, uzajamne ignorancije. (...) Stoga se pisci, u osnovi, dele na one koji priznaju ne samo patronat društva nad njima, nego i državnu i društvenu organizaciju proglašavaju vrhunskim arbitrom u pitanjima etičkim i estetičkim, i stavljaju se time u odnos podanički, i poltronski, i na one koji veruju, platonovski, da filozofi mogu ne samo da

budu savetnici vlasti, nego se smatraju i kompetentnim u pitanjima višeg reda: etike i estetike. Ovi, pak, poslednji nalaze se obično u stanju permanentne izopćenosti i prećutnog sukoba sa društvenim organizacijama. (*ibid*: 196-197)

Individualistička, borbena antikolektivistička pozicija pisca koji vlastitu misiju, podložnu isključivo autonomnim kriterijima književnoga polja, spremno i ne bez ponosa plaća onime što sam percipira kao sudbinu izopćenika, manifestira se tako, s jedne strane, kroz obračun s državnim strukturama i „službenim“ društvenim organizacijama koje utjelovljuju političku moć, a s druge strane kroz obračun s nacionalizmom kao posebno opskurnom formom kolektivismu čija snaga počiva na masovnoj anonimnosti. U svome napadu na nacionalizam Kiš zato – važno je primijetiti – o nacionalizmu govori prvenstveno kao o antiindividualizmu, pri čemu ga postavljanje problema u individualističku perspektivu nužno vodi prema napadnoj psihologizaciji političkog fenomena i prema tumačenju koje polazi od nacionalističke nemogućnosti individualnog izražavanja:

Nacionalizam je, pre svega, *paranoja*. (...) Kao kolektivna paranoja, ona je posledica zavisti i straha, a iznad svega posledica gubljenja individualne svesti (...) Ako pojedinac, u okviru društvenog projekta, nije u stanju da se „izrazi“, ili zato što mu taj društveni projekt ne ide na ruku, ne stimuliše ga kao individuu, ili ga sprečava kao individuu, što će reći ne daje mu da dođe do svog entiteta, on je primoran da svoj entitet traži izvan identiteta i izvan tzv. društvene strukture. (*ibid*: 281)

Implicitno, figura nacionalista konstruirana je ovdje zapravo kao svojevrsna negacija figure autonomnog autora: obje se formiraju kroz sukob s aktualnim društvenim „projektom“ i „strukturom“, ali dok autor izlaz pronalazi u izopćeničkoj kreativnosti, nacionalist, nesposoban za individualnu ekspresiju, tone u masovnu anonimnost. On je zato „privid individuumu (...) individuum bez individualnosti (...)“. (*ibid.*) Utoliko što je proizvedena iz perspektive autonomnog književnog polja i iz pozicije individualnog stvaraoca koja je tim poljem, kao što nas Bourdieu upozorava, sama stvorena, Kišova kritika nacionalizma naposljetku reartikulira političku invektivu ne samo individualističko-psihologizacijskom optikom, nego i estetičkim kategorijama poput „banalnosti“ i „kiča“. U autonomnom polju, ondje gdje se širi društveni odnosi prelamaju primarno kroz estetske izbore, upravo estetske optužbe nužno postaju glavnim oružjem obračuna:

Nacionalizam je ideologija banalnosti. (...) Nacionalizam je kič. (...) Kič i folklor, folklorni kič, ako vam se tako više sviđa, nisu ništa drugo do kamuflirani nacionalizam, plodno polje nacionalističke ideologije. (*ibid*: 283)

Ocrtavajući poziciju „posljednjeg jugoslavenskog pisca“ Danila Kiša u književnom polju, sada smo napokon došli i do točke u kojoj se spajaju različite linije dosadašnjih pokušaja konstitucije zajedničke jugoslavenske književnosti. Do krajnosti je ovdje izvučena linija *književne autonomije*, čiji smo početak rekonstruirali još u embrionalnom historiografskom perspektivizmu Pavla Popovića, na kojoj ambicioznije inzistira već koncepcija Antuna Barca, da bi tek u drugoj Jugoslaviji, preko Krležine intervencije 1952. godine i artikuliranog utemeljenja u radu Svetozara Petrovića omogućila nastanak Kišovog *homo poeticusa*. Do kraja je izvedena i linija *svjetske orijentacije* jugoslavenske književnosti, koju smo pratili od Barčeve uspostave „globalnih“ kriterija za procjenu književnih vrijednosti, preko jugoslavenskih rasprava o marginalnosti i postupnoj afirmaciji domaće književnosti u svjetskim okvirima pedesetih i šezdesetih, Andrićevog Nobela, Lukićeva određenja jugoslavenske književnosti kao „aspekta svjetske književnosti“ sve do Kiša kao paradigmatke kozmopolitske figure Casanovine svjetske književne republike. O neizbježnoj paraleli te linije globalne orijentacije – onoj koja jugoslavensku književnost uspostavlja kroz žestoki, radikalni *antinacionalizam* – gotovo da je suvišno govoriti. I linija *elitizma* jugoslavenske književnosti, koju također možemo pratiti još od Barca, neizbježno završava kod Kiša, kao onda kada s prijezirom progovara o masmedijskoj TV-produkciji

na osnovu koje i kroz koju kritika i tzv. šira publika procenjuju vaš celokupni književni napor, a vaša komšinica, elementarno nepismena, jednako kao i ugledan kritičar kome više nije stalo do čitanja knjige, donose svoja decidirana mišljenja.⁸⁵ (*ibid*: 208-209)

Pozicija koju Kiš zauzima, kao točka ukrštanja različitih linija konstitucije jugoslavenske književnosti, zajednički provučenih kroz brojne kontradikcije dvije različite Jugoslavije kao i međusobno različitih koncepcija odnosa književnosti i njezina društveno-političkog konteksta, naposljetku tako logično vodi do završnog paradoksa: društveno proizvedene figure autora koji vlastitu autonomiju potvrđuje pozicionirajući se nasuprot društvu kojem (ne) pripada. On je utoliko nešto poput „antijugoslavenskog Jugoslavena“, barem ako antijugoslavenstvo ovdje shvatimo kao sistemski proizveden otklon od sistema.

⁸⁵ U kontrapunktu, on odmah zatim deklarira vlastitu pripadnost „književnoj republici“ kao prostoru susreta rijetkih i izabranih: „Ja volim otmenost knjige, jer ona, po pravilu, dospeva u prave ruke (...).“ (*ibid*: 209)

Ono čemu jednoznačno pripada zato može biti samo autonomna, dosljedno individualistička, kozmopolitska, antisistemska jugoslavenska književnost. Baš kao što to formulira u „Času anatomije“, svome polemičkom obračunu s nacionalističkim i provincijalnim kritičarima:

I kazati im tada da ti zapravo pripadaš, svojim jezikom na kojem sanjaš i na kojem pišeš, da dakle pripadaš ovoj našoj literaturi (makar pojam tradicije smatrao širim, evrocentričnim, i ne samo evrocentričnim, nego svetskim, *zaista svetskim* (...)), reći im, dakle, da si, iz tog ugla gledano (u smislu tradicije) *jugoslovenski* pisac, to se onda smatra nekom vrstom književne laži, ili beskućništva, *Heimlichkeit*-om koji izaziva sažaljenje ili bes (...).⁸⁶ (1979: 50)

Pozicija izopćenika i beskućnika, sažaljenje i bijes koji ona izaziva: ključne šifre novouspostavljene književne republike Jugoslavije sada su tu.

⁸⁶ Sama polemika, inače jedan od važnijih događaja onoga što bi Sveta Lukić nazvao tadašnjim jugoslavenskim „književnim životom“, nudi opsežan materijal za studiju slučaja kojom bi se dale potvrditi ovdje iznesene teze o jugoslavenskom književnom polju i njegovoj autonomizaciji, paradigmatički označenoj Kišovom pozicijom. Sukob je tekstem o Kišovoj „Grobnici za Borisa Davidoviča“ pod naslovom „Ogrlica od tuđih bisera“ pokrenuo kritičar Dragoljub Golubović: već sama činjenica da je tekst beogradskog kritičara bio objavljen u zagrebačkom časopisu „Oko“, baš kao što je i knjiga Kiša, pisca s beogradskom adresom, prethodno izašla u Zagrebu, pouzdano svjedoči o postojanju relativno integriranog zajedničkog jugoslavenskog književnog prostora. Golubović u „Oku“ iznosi optužbu da su dijelovi „Grobnice“ plagirani, odnosno da su bez oznaka citiranja i navođenja izvora u tekst knjige integrirani tuđi materijali, a tu će tvrdnju zatim ponavljati i drugi: u polemici su tako već su na početku postavljeni najviši mogući ulozi, jer iz perspektive autonomnog autora naprosto ne postoji teža ni dalekosežnija optužba od one koja u pitanje dovodi samo njegovo autorstvo. Visina uloga dijelom objašnjava Kiševu strategiju: on se ne zaustavlja na odgovoru u časopisu, nego u povodu slučaja piše opsežnu polemičku studiju, a u njoj se, opet, ne zaustavlja na raspravi sa svojim kritičarima i izazivačima, nego patronizirajućom gestom autora iniciranog u suvremena svjetska strujanja prilaže „Malu hrestomatiju“ tekstova mahom zapadnih autora koji teorijski utemeljuju i razjašnjavaju književne postupke „Grobnice“, nesvodive na puko plagiranje. Prema Casanovi, Kiš je tim postupcima „uspjio izmijeniti pravila igre i skovati novu fikcijsku estetiku oboružavajući se rezultatima književnih revolucija koje su se prethodno pojavile na internacionalnoj razini“. (2004: 114) Razmak između centra i periferije globalnog sistema onemogućio je, međutim, da u Jugoslaviji ovi postupci budu „ispravno“ prepoznati: „Optužba za plagiranje usmjerena protiv njega mogla je biti uvjerljiva samo u zatvorenom književnom svijetu koji još nisu zahvatile velike književne, estetske i formalne revolucije 20. stoljeća. Samo u svijetu koji nije bio svjestan 'zapadnih' književnih inovacija (...) mogao je tekst sastavljen u odnosu na cjelokupan internacionalni fikcijski modernitet biti shvaćen kao puka kopija nekog drugog djela. Sama optužba za plagijat bila je zapravo dokaz estetičke zaostalosti (...).“ (*ibid.*) Kako su centar i periferija, međutim, relacijski koncepti, koji svojim suprotstavljanjem prikrivaju neizbježnu međuovisnost, Casanovina se interpretacija može i nadopuniti. Trijumf polemičkog podučavanja provincijalnih kritičara „pravilima igre“ suvremene svjetske književnosti Kiš je morao platiti istodobnim porazom: tumačeći strategiju dokumentarističkog, intertekstualnog brisanja instance sveznajućeg pripovjedača i pripadne zamjene pozicije autora pozicijom „svjedoka“, na kojoj prema njegovom vlastitom svjedočanstvu „Grobnica“ počiva, on se u „Času anatomije“ nužno – i kontradiktorno – vraća obrazlaganju svojih autorskih intencija. (usp. Postnikov 2017b: 56-57). Zato ga treba shvatiti posve doslovno kada drugom prilikom kaže: „Svoje vlastito delo, svoj vlastiti poraz, vidim u istim onim okvirima (dakle provincijskim), gde je ono raslo i gde mu je sudbina dodelila da raste, kao jedan mali, separatni poraz u nizu naših poraza, kao stalan i dosledan pokušaj da se iz te duhovne provincije iziđe, mitosom, temom i postupkom.“ (1990: 78) Opsežne materijale iz velike jugoslavenske književne polemike okupio je nedugo po njenom završetku Boro Krivokapić u knjizi „Treba li spaliti Kiša?“. (1980)

Ako s jedne strane do svoga konzekventno proturječnog ishoda dovodi tradiciju izgradnje jugoslavenske književnosti kakvu smo ovdje pokušali rekonstruirati, Kišova se pozicija istodobno s druge strane otvara kao ishodišna točka razumijevanja postjugoslavenskog književnog polja. Struktura i osnovni raspored pozicija unutar tog polja zadani su tako dobrim dijelom kontinuitetom izborne književne autonomije, koja će postjugoslavenske autore suprotstaviti političkoj heteronomiji dominantno nacionalnih kultura novouspostavljenih država, kontinuitetom globalne orijentacije, kontinuitetom antinacionalističkog pozicioniranja u ime individualne slobode nastupanja i stvaranja, a naposljetku i kontinuitetom elitističke distance koja objašnjava zašto suvremene teorijske i književno-povijesne rasprave, onda kada govore o postjugoslavenskim autorima, u pravilu govore o autorima „visoke“ književnosti, a ne i o popularnim žanrovima.⁸⁷ Na ovim linijama sukoba i distinkcija postjugoslavensko se književno polje onda strukturira kao prostor savezništava protiv kulture nacionalnih država i nacionalističkih masa, pri čemu brojni savezi ne isključuju sukobe i distinkcije unutar samoga postjugoslavenskog književnog prostora koji, kao i svako polje, podrazumijeva antagonizme i kompeticiju uključenih agenata. Zajednička kozmopolitska orijentacija tih agenata u nacionalnim im kulturama i nacionalno kodiranim povijestima književnosti nerijetko pribavlja etikete „izdajnika“, a svoju krajnost doseže pozicijama egzilanata i apatrida u ranoj fazi konstitucije polja, dovodeći Kišovu metaforu „beskućništva“ do grube realizacije, a otvarajući zauzvrat mogućnost nešto šire međunarodne recepcije. Dominantno izmaknute izvan dosega sustavnije infrastrukturne i institucionalne podrške države, putanje tih agenata kruže zatim „rezervnim položajima“ osobnih kontakata i krhkih organizacijskih aranžmana, „prekogranicnim“ nakladničko-autorskim suradnjama, festivalima, rezidencijama, stipendijama, međunarodnim kulturnim mrežama i projektima inozemnih fondova, prostorom medija nezavisnih od vlasti i književnosti nesklonim prostorom „slobodnog“ kapitalističkog tržišta: postjugoslavensko književno polje utoliko je, po definiciji, nestabilno i prekarno. Njegove se granice, naposljetku, u ovakvoj konstelaciji ne preklapaju s političkim niti postjugoslavensko književno polje mehanički obuhvaća nacionalna književna polja novonastalih država, nego ih obilježavaju i egzilantski punktovi, pa književna republika Jugoslavija nakon raspada jugoslavenske države seže preko Beča,

⁸⁷ Zaobilaženje popularnih žanrova u raspravama o tzv. postjugoslavenskoj književnosti posebno je upadljivo s obzirom na to da upravo popularna kultura na prostoru bivše Jugoslavije nastavlja kolati neopterećena novim državnim granicama. Eventualna buduća proučavanja postjugoslavenskog književnog polja utoliko bi raspravu mogla značajno proširiti uključivanjem „nižih“ žanrovskih formi, onako kako to, među rijetkima, u svojim esejima sugerira Dinko Kreho pišući na različitim primjerima o (post)jugoslavenskom krimiću (2019: 25-37), SF-u (*ibid*: 38-50), „kiosk-romanima“ (*ibid*: 97-104) ili reartikulaciji književnosti na internetskim tzv. društvenim mrežama (*ibid*: 65-82). Ovdje se, ipak, zadržavamo na pokušaju objašnjenja dominantnog i samonametnog sužavanja fokusa dosadašnjih istraživanja na polje „visoke“, „elitne“ književnosti.

Berlina i Amsterdama do Chicaga i Calgaryja, povezana onim na čemu se svako polje ionako temelji: na međusobnom prepoznavanju i legitimaciji.

4.4. Histereza: geneza

Na prvoj razini analize fiksirali smo ključne točke raskida između jugoslavenskog i postjugoslavenskog književnog polja: raspad zajedničke države u ratovima devedesetih i političko-ekonomsku restauraciju kapitalističkih odnosa. Na drugoj razini ustanovili smo linije spajanja preko kojih se postjugoslavensko književno polje uspostavlja kao sociokulturni prostor savezništava anacionalnih i antinacionalističkih pozicija, konstituiran otporom spram političke heteronomije i utoliko smješten izvan dosega sustavnije institucionalne podrške novouspostavljenih država. Time je inherentna ambivalencija ovog „postizma“ preciznije određena. Ukoliko u ambivalenciji, međutim, prepoznamo *kontradikciju* između kontinuiteta i diskontinuiteta, onda se ona reproducira na trećoj razini analize, u sklopu socijalne dimenzije habitusa.

Presudan je pritom Bourdieuov koncept histereze kao teorijski unaprijed ukalkuliranog „kašnjenja“ za naglim društvenim promjenama: histereza je naime ključno obilježje habitusa postjugoslavenskih autora. Formirani u uvjetima infrastrukturno integriranog jugoslavenskog književnog polja i visokog društvenog statusa književnosti koji ono proizvodi, postjugoslavenski agenti najednom se, od početka devedesetih, nalaze na raskomadanom prostoru institucionalno obustavljene međusobne komunikacije i kulture čiju autonomiju sada, pored državne politike, podriva još i kapitalističko tržište. Istodobno, raspoložu simboličkim kapitalom akumuliranim u socijalističkom razdoblju na pozicijama kišovskog „antisistemskog“ jugoslavenstva. Hoće li se takva ostavština pretvoriti u mrtvi simbolički kapital ili će simbolički kapital biti uspješno razmijenjen, ovisi isključivo o njihovim strategijama i strateškim izborima. Kako se dakle snalaze u novim okolnostima?

Produktivnu interpretacijsku matricu za razumijevanje ovoga procesa nudi Andrew Baruch Wachtel u studiji „Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma“ (2006b) govoreći o istočnoevropskoj kapitalističkoj devalvaciji donedavno „precijenjene“ književnosti, analizirajući strategije prilagođavanja spisateljica i pisaca na novi ekonomsko-politički poredak i izvodeći iz tih strategija metodološki razbarušenu i ne posve iscrpnu, ali orijentacijski korisnu tipologiju novonastalih autorskih pozicija: razlikuje tako figure pisca-

nacionalista, pisca-novinara, pisca „tranzitologa“ i pisca popularne književnosti.⁸⁸ Iz perspektive našeg istraživanja ovaj je pokušaj, doduše, barem dvostruko manjkav. S jedne strane, Jugoslaviju bez ostatka uklapa u istočnoevropski kontekst, iako su njeno književno polje obilježavale jasne specifičnosti.⁸⁹ S druge strane, premda se eksplicitno oslanja na Bourdieua (*ibid*: 56), Wachtel znatno simplificira njegov pristup tako što, među ostalim, iz analize uklanja upravo koncept habitusa: lišeni dimenzije posredovanja između „strukturirane strukture“ i „strukturirajuće strukture“ koju taj koncept podrazumijeva, agenti su sada svedeni na izolirane aktere koji posve slobodnim odlukama usmjeravaju vlastite putanje, birajući neku od mogućih pozicija neopterećeni habitualnom „prtljagom“ vlastitog dotadašnjeg formiranja i kretanja kroz polje, što nas naposljetku vraća na razinu metodološkog individualizma koju Bourdieu uspješno nadilazi.⁹⁰

Upravo zato na ovom mjestu naročito koristan postaje Lahireov načelni poučak o „dvostrukom životu“ pisaca. Uzimajući u obzir poziciju autora koji dominantno ne mogu živjeti samo od pisanja književnosti, nego se moraju materijalno osloniti na „paralelne“ profesije, on nam omogućuje da na razini analize habitusa „otvorimo“ ekonomski kontekst u kojem se postsocijalistička književnost radikalno reartikulira, pokazujući nam kako kapitalizam prodire u književno polje. Prodor se ne odvija izravno, tržišno diktiranim tematskim ili ideološkim prilagođavanjem autora publici, kao što bi to sugerirali Wachtelovi tipovi pisca-nacionalista, pisca-tranzitologa i pisca popularne književnosti: iako dobrim dijelom komercijalizirana, postsocijalistička književnost u svojim se produkcijskim i distribucijskim aspektima ipak još uvijek presudno oslanja na rezidualne oblike državne podrške poput javnih potpora autorima, proračunskog sufinanciranja izabраниh nakladničkih projekata ili mreže javnih knjižnica, tako da se, mahom neprofitabilna, ne može svesti na logiku tržišta. Ova se logika zato jasnije očituje kroz „dvostruke živote“ postjugoslavenskih autorica i autora.

⁸⁸ Posebno je interesantan metodološki obrat koji podrazumijeva figura „pisca-nacionalista“: ako je prethodno, kao što smo vidjeli, u studiji „Stvaranje nacije, razaranje nacije“ tumačio raspad Jugoslavije kao posljedicu napuštanja kulturne ideje jugoslavenske nacije mimo materijalnih uvjeta tog kulturnog konstrukta, Wachtel sada književni nacionalizam izvodi iz ekonomskog konteksta. Obje varijante, barem u njegovoj izvedbi, zapravo markiraju dva suprotna, ali podjednako pojednostavljena shvaćanja kompleksnijeg odnosa kulture i ekonomije.

⁸⁹ Testiramo li Wachtelovu tipologiju primjerom Jugoslavije, vidimo da se primjerice paradigmatička figura pisca popularne književnosti ovdje javlja znatno prije kraja osamdesetih, upravo zbog jedinstvene otvorenosti jugoslavenske socijalističke kulture prema Zapadu.

⁹⁰ Iz ovakvog teorijskog propusta, međutim, nije nemoguće neizravno izvesti određeni dobitak, jer nas istodobno podsjeća na to da je sam Bourdieu u svojim eksplikacijama histereze habitusa disproporcionalno inzistirao upravo na aspektu „objektivnog“ kašnjenja i dezorijentiranosti agenata u novonastalim okolnostima, nerijetko zanemarujući njihovo „subjektivno“ snalaženje i orijentiranje: uzmemo li Wachtelovu simplifikaciju kao implicitnu korekciju burdjevskog modela, ona taj model zapravo približava njegovim vlastitim teorijskim premisama.

Vidjeli smo da je odmak od institucionalizirane državne podrške jedno od osnovnih obilježja tzv. postjugoslavenske književnosti: na ovoj razini analize to znači da postjugoslavenski autori dominantno – a oni najistaknutiji bez iznimke – nisu profesionalno vezani uz državne institucije. Naprotiv, ako je veza uoči raspada države i postojala, ona se početkom devedesetih nepovratno kida: Dubravka Ugrešić, odlazeći u egzil, napušta Institut za teoriju književnosti pri zagrebačkom Filozofskom fakultetu baš kao što s istog fakulteta odlazi Predrag Matvejević, Filip David i Daša Drndić prestaju raditi na državnoj radioteleviziji u Srbiji itd. Sažetije: ukoliko je za Lahirea pisac s dvostrukim životom „najtipičnija figura u suvremenom književnom univerzumu“, onda je pisac s dvostrukim životom proživljenim izvan državnih institucija najtipičnija figura postjugoslavenskog književnog polja.

Upravo zbog toga za funkcioniranje tog polja postaje osobito važna figura pisca-novinara koji svoje tekstove – često komentare ili kolumne – objavljuje u „nedržavnim“, odnosno komercijalnim ili tzv. nezavisnim medijima. Tu je figuru u širem postsocijalističkom kontekstu evropskog Istoka već prepoznao Wachtel: ona, napokon, u novijoj povijesti književnosti nije ni po čemu nova. Tek u sklopu postjugoslavenskog književnog polja preuzima, međutim, dodatnu specifičnu funkciju: na parceliziranom književnom tržištu postjugoslavenskih država koje sustavno opstruiraju cirkulaciju knjiga s nekada zajedničkog prostora, prekogranična „gostovanja“ pisaca u medijima ispostavljaju se kao relativno jednostavna i dobrodošla zamjena za prekinutu književnu komunikaciju, omogućujući autorima da dopiru do publike ondje gdje im participaciju uvelike otežavaju nacionalne kulturne politike. Autori su tako i dalje prisutni, pa makar „samo“ kao komentatori ili kolumnisti.⁹¹ Mimo ove funkcije premošćivanja barijera na infrastrukturno razrovanom polju, „dvostruki život“ pisca-novinara ima i jasnu ekonomsku logiku. Bez obzira na njegove eksplanatorne limite, tu se logiku može opisati burdjevovskim konceptom kapitala: autori, koji od književnosti dakako ne mogu živjeti, ulažu simbolički kapital stečen upravo književnim radom kako bi ga na znatno unosnijim medijskim suradnjama razmijenili za onaj ekonomski. Nisu pritom autori jedini koji profitiraju na ovakvom kolanju kapitala između novinarskog i književnog polja jer vlastitu korist, očekivano, izvlače i sami mediji. U okolnostima

⁹¹ Među brojnim primjerima moguće je spomenuti pisanje beogradskog autora Vladimira Arsenijevića za zagrebačke „Novosti“, kolumnu splitskog novinara i pisca Viktora Ivančića „Bilježnica Robija K.“ na beogradskom portalu „Peščanik“, kolumnu „Provetravanje“ ljubljanskog pisca Gorana Vojnovića u beogradskom „Vremenu“, kolumnističku suradnju mostarsko-zagrebačkog autora Marka Tomaša u mariborskoj „Večeri“, kolumnu koju je za zagrebački portal „Booksa“ pisao zemunski autor David Albahari u vrijeme dok je živio u Calgaryju, kolumnu „Berlin apatrida“ Bore Ćosića u splitskom „Feral Tribuneu“ itd.

monopolizacije medijskog tržišta koju je još početkom osamdesetih paradigmatički opisao Ben H. Bagdikian (2004) sve je snažnija tendencija standardizacije sadržaja. Istodobno, ubrzana internetska cirkulacija informacija ukida ekskluzivitet velikih novinarskih otkrića koje medijska konkurencija odmah preuzima i eksploatira, dok se nekada privilegirani novinarski žanrovi poput reportaže u uvjetima zaoštrene kompeticije pokazuju kao neprofitabilni. Ukratko, ako je prepušteno tržištu, novinarstvo se – barem iz perspektive vlasnika, tj. kapitalista – brzo razotkriva kao rizičan posao relativno visokih ulaganja i često neizvjesnog ishoda.⁹² Kolumnističko ili komentatorsko gostovanje agenta koji je svoje autorsko ime već izgradio u književnom polju pa tim imenom unaprijed privlači publiku i pritom, nimalo nevažno, standardiziranom medijskom sadržaju donosi jedinstvenu stilsku dimenziju, tada se nameće kao lako dostupno sredstvo neophodne distinkcije novina, časopisa ili internetskog portala na medijskom tržištu.⁹³ Ovaj zatvoreni krug kolanja ekonomskog i simboličkog kapitala na korist svih uključenih primjer je učinkovite strategije kojom pisci, parafrazirajući Duda, osiguravaju svoju vidljivost u kontekstu postjugoslavenskog tranzicijskog kapitalizma. Ta strategija, međutim, ne bi mogla biti podjednako učinkovita da pisci na raspolaganju nemaju simbolički kapital akumuliran u književnom polju za vrijeme Jugoslavije.

4.5. Prostor djelâ: žanrovska analiza

Četvrta razina analize, koju Speller dopisuje na izvornu tripartitnu shemu – zapravo je rekonstruirajući iz Bourdieuovih postavki – donosi najambiciozniji, a ujedno i najriskantniji iskorak burdjeovskog pristupa književnosti. (usp. Speller 2011: 64) Riječ je o pokušaju analitičkog konstruiranja *prostora djelâ*, shvaćenog kao mreža intertekstualnih odnosa koja je homologna rasporedu pozicija autora u književnom polju: kao što svaki autor stoji u odnosima sa svim ostalim autorima unutar polja, tako i njegova djela stoje u odnosima sa svim ostalim djelima. Pojedino djelo pritom ne odražava statičnu strukturu polja jer analiza uzima u obzir dinamiku odnosa: djela se, s onu stranu imanentnog i eksternog „pristupa“, shvaćaju kao dio autorske strategije i predstavljaju nova zauzimanja pozicija baš kao što se pozicije zauzimaju javnim istupima, intervjuima ili polemikama, dok, povratno, raspored pozicija u polju ocrtava okvir uvjeta nastanka pojedinog djela. Radi se o onome što Bourdieu naziva *prostorom*

⁹² Izravan utjecaj komercijalizacije medija na standardizaciju medijskog sadržaja i eliminiranje neprofitabilnih aspekata novinarstva detaljno analizira mediolog Robert W. McChesney. (usp. 2008: 25-66) Njegova se analiza oslanja na primjere iz SAD-a, ali je, u uvjetima globalne komercijalizacije i oligopolizacije medijske industrije, primjenjiva i drugdje.

⁹³ Za uvid u stilsko-distinktivnu funkciju kolumnističkog žanra na medijskom tržištu zahvalan sam Milanu F. Živkoviću.

moćnosti: u trenutku kada stvara književno djelo, pred autorom stoji spektar opcija – škola, pravaca, pokreta, žanrova, stilova, tematskih izbora itd. – kao i opcija da postojeće opcije napusti ili nadiđe, ali opet tako da pri napuštanju ili nadilaženju ostaje u izvjesnom odnosu prema njima, makar i kroz gestu izravne negacije. Prostor mogućnosti tako se može shvatiti i kao objektivna struktura i kao specifičan kôd subjektivnog „razumijevanja“ strukture polja bez kojeg autor u samom polju ne može participirati.⁹⁴ Umetnut „između“ polja i prostora djelâ, on eliminira opasnost da se književni tekstovi svedu na puke instrumente u natjecateljskoj borbi agenata za moć, nudeći umjesto toga priliku za tumačenje autorskih priklanja određenim strujama, izbjegavanja drugih tendencija, odabira specifičnih književnih postupaka i slično. Konkretna zadaća analize sastoji se onda u rekonstrukciji prostora mogućnosti koje su pred autorom stajale kada je djelo stvarao, kao i u povratnoj izmjeni prostora mogućnosti koju djelo nakon svoje objave donosi: upravo u onome što je Bourdieu demonstrirao homolognim čitanjem strukture „Sentimentalnog odgoja“ i strukture devetnaestostoljetnog francuskog književnog polja kojem je Flaubert pripadao. Prema samom Spelleru, pritom, ova zadaća, iako načelno opravdana, kod Bourdieua ipak nije dovoljno razrađena:

Onako kako je postavljena, veza između „interne“ i „eksterne“ analize „prostora djelâ“ i „prostora pozicija“ ostaje slaba i prepušteno je kasnijim istraživačima da provjere može li se ona primijeniti na druge autore i djela. (2011: 70)

Jedan mogući put takve provjere vodi nas prema Bourdieuovoj napomeni o analitičkoj važnosti *književnih žanrova*: „Hijerarhija žanrova i u okviru nje, relativno priznavanje nekih stilova i pisaca je *fundamentalna dimenzija* prostora mogućnosti.“ (2003: 132; naglasak B.P.) Na ovom tragu, pokušaj rekonstrukcije prostora djelâ koji bi bio homologan prostoru pozicija unutar postjugoslavenskog književnog polja pretvara se u projekt žanrovske analize postjugoslavenske književnosti. Rehijerarhizacija žanrova u sklopu postjugoslavenskog stanja presudno je pritom obilježena dominacijom romana kao reprezentativnog žanra građanskog društva i utoliko neizbježno povezana s procesom restauracije kapitalističkih odnosa: „Dakle,

⁹⁴ „Poput jezika, taj kod uspostavlja *cenzuru* preko mogućeg koje u manjoj ili većoj meri isključuje, i istovremeno uspostavlja *sredstva izražavanja*, zatvarajući mogućnosti beskonačne invencije koju ona omogućuje unutar definisanih granica; taj kod funkcioniše kao istorijski sistem koji smešta i datira sheme percepcije, vrednovanja i izražavanja, koje istovremeno definišu i društvene uslove za mogućnosti stvaralaštva i kruženja kulturnih dela, i granice tih mogućnosti, i koje istovremeno postoje u *objektivnom stanju*, u strukturama koje čine polje, i u *usvojenom stanju*, u mentalnim strukturama i dispozicijama koje čine habitus.“ (Bourdieu 2003: 383-384)

kad smo rekli postjugoslavensko, rekli smo roman, rekli smo kapitalizam.“ (Duda 2017: 49) Žanrovski uspon romana – obrnut, primjerice, devalvaciji simboličkog kapitala poezije u odnosu na jugoslavensko razdoblje – moguće je, među ostalim, mjeriti uspostavom niza nagrada kao što su ona zagrebačke nakladničke kuće V.B.Z. za najbolji neobjavljeni romaneskni rukopis ustanovljena 2002. godine ili iste godine pokrenuta tuzlanska Nagrada Meša Selimović, da se zadržimo samo na dva primjera koja nadilaze državne i nacionalne okvire jer u obzir uzimaju sve tekstove objavljene na zajedničkom jeziku. Što, međutim, taj uspon znači za strukturu čitavog postjugoslavenskog prostora djelâ? Odgovoru na ovo pitanje možemo se približiti slijedeći teoriju romana Mihaila Bahtina: on ga vidi kao specifičan žanr, jedini “*koji je u nastajanju i koji još nije završen.*” (2019: 571) Izmičući svojom otvorenošću jasno definiranom položaju u sistemu žanrova, roman čitav taj sistem dovodi u pitanje neprestanim dinamičnim odnosom spram drugih žanrova koje parodira, ironizira, preuzima, uključuje u sebe. Polazna točka Bahtinove analize – koju će kasnije od njega preuzeti i Bourdieu – pritom je kritika strukturalističkog razdvajanja apstraktnog sustava jezika i konkretnog individualnog monološkog iskaza: nasuprot takvoj analitičkoj redukciji, on inzistira na dijalogičnosti riječi i na društvenom jezičnom kontekstu u koji je riječ uvijek unaprijed upletena i kojim je uvijek prethodno određena. (usp. *ibid*: 47-56) Sam je kontekst presudno obilježen društveno-ideološkom raslojenošću jezika: ako prvi pristup, koji Bahtin kritizira, diktiraju “*sile ujedinjenja i centralizacije književno-ideološkog svijeta*” (*ibid*: 41), onda mu on suprotstavlja decentralizirajuće tendencije jezika koje korespondiraju sa socijalnim – za Bahtina prvenstveno klasnim – asimetrijama moći. Na ovom mjestu razotkriva se privilegirani žanrovski rakurs romana, jer “*roman i umjetničko-prozni žanrovi koji su prema njemu težili povijesno su nastajali u smjeru decentralizirajućih centrifugalnih sila*”. (*ibid*: 43) U postjugoslavenskom kontekstu, iako funkcionira kao svojevrsni žanrovski reprezent građanskog društva i, utoliko, dominantnih pozicija u polju moći, roman tako ipak zadržava snažan kritički potencijal otvarajući samom svojom žanrovskom specifičnošću prostor za subverziju centripetalnih sila nacionalnih književnih polja novouspostavljenih država, koje počivaju na jezičnoj i književno-historiografskoj unifikaciji, purifikaciji i standardizaciji: on im se opire ili im se, barem, može oduprijeti svojim inherentnim *raznorječjem*.⁹⁵ Kao jedini nezavršeni žanr, prema Bahtinu, roman prvi zauzima „zonu

⁹⁵ Bahtinov relativno davni opis problema gotovo se u potpunosti može primijeniti na postjugoslavensku situaciju dominantnog jezika: „S problemom višejezičnosti nerazdvojivo je povezan i problem unutarnjeg raznorječja, odnosno problem unutarnje diferencijacije, raslojenosti svakoga nacionalnog jezika. (...) Roman je taj koji u svojoj stilskoj strukturi odražava borbu centripetalnih (ujedinjujućih) i centrifugalnih (raslojavajućih) tendencija (...)“ (*ibid*: 553)

kontakta sa sadašnjim u njegovoj nezavršenosti“ (*ibid*: 575), a ta zona kontakta s nezavršenom stvarnošću postaje onda poligonom propitivanja dominantnih pozicija moći s kojih se stvarnost uokviruje, regulira i „zatvara“ teleološkim nacionalnim narativima.⁹⁶

Ovaj se subverzivni potencijal potom radijalno širi kroz čitav postjugoslavenski prostor djela, jer u situaciji kada roman postaje dominantan žanr, kompletno se žanrovsko polje *romanizira* i svi ostali žanrovi preuzimaju karakteristike romana:

Oni postaju slobodniji i plastičniji, njihov se jezik obnavlja na račun izvanknjiževnog raznorječja i na račun „romanesknih“ slojeva književnog jezika, *dijalogiziraju se*, u njih, nadalje, široko prodire *smijeh, ironija, humor*, elementi *samoparodiranja*, i naposljetku – to je najvažnije – roman u njih unosi *problematičnost*, specifičnu semantičku nezavršenost i *živi kontakt s nezavršenom suvremenosti koja nastaje* (nezavršenim sadašnjim). (*ibid*: 575)

Vratimo se sada simbolički devalviranoj poeziji: u zbirkama kao što su „Pjesme iz Lore“ Borisa Dežulovića (2005), „Vreme smrti i rasonode“ Tomislava Markovića (2009) ili u cjelokupnom pjesničkom opusu Predraga Lucića nije teško uočiti sve ove bahtinovske crte romaniziranog žanra, od humora i ironije do radikalne kritičke problematizacije suvremenog društveno-političkog konteksta. Inauguracija romana na vrh hijerarhije postjugoslavenskih žanrova tako nije samo simptom restauracije kapitalističkih odnosa unutar kojih postjugoslavenska književnost nastaje – premda je nesumnjivo i to – nego nudi ključ za razumijevanje žanrovskog restrukturiranja čitavog postjugoslavenskog prostora djela.

Zadržimo se zato na *dijalogičnosti* kao pretpostavci romanesknog žanra. Ovaj je pojam kod Bahtina dalekosežniji od uobičajenog značenja komunikacijskog čina u koji je uključeno dvoje ili više sugovornika i odnosi se na temeljnu dimenziju riječi, jezika ili iskaza ondje gdje se oni suprotstavljaju autoritarnom jezičnom potencijalu preskribirane stabilizacije značenja: u dijalogičnosti prelama se relativnost perspektiva ideološko-politički raslojenog

⁹⁶ Postoji i kontekstualno naličje ovog subverzivnog potencijala romana, a ono se sastoji u „tranziciji“ kao obuhvatnom političko-ekonomskom procesu kojim je stvarnost postjugoslavenskih država *regulirana* upravo kao *nezavršena*. Kao što je uvjerljivo pokazao Boris Buden, tranzicijski narativ oduzima postsocijalističkim društvima ulogu političkog subjekta, infantilizira ih i svodi na figuru više ili manje poslušnih „učenika“ koji trebaju ispuniti niz formalnih zadataka kako bi se naposljetku približili „razvijenom Zapadu“. (usp. Buden 2020: 75-90) Paradoks je tranzicije, kao nominalno nedovršenog procesa koji prikriva inherentnu asimetriju svjetskog sistema podijeljenog na razvijeni centar i nerazvijenu periferiju, pritom u njezinoj načelnoj nedovršivosti. Paradoks je postjugoslavenskog romana, kao žanra čiji subverzivni potencijal proizlazi iz kontakta s nezavršenom stvarnošću, potom u tome što je društvena stvarnost ideološki unaprijed kodirana i „dovršena“ kao nezavršiva. S tim se paradoksom, više ili manje uspješno, eksplicitno nose oni romani koje bi Wachtel označio kao „tranzitološke“, poput „Našeg čovjeka na terenu“ (2007) Roberta Perišića ili „Paranoje u Podgorici“ (2010) Balše Brkovića.

društva, podrivaju se monološke pozicije moći, ona je pretpostavka raznorječja i utoliko pretpostavka romaneskne žanrovske subverzije. U ovako širokom značenju obuhvaća i omogućuje, međutim, i one književne forme i postupke koje bismo nazvali dijaloškima u užem, standardnom smislu. Vrijedi stoga uočiti kako u postjugoslavenskoj rehijerarhizaciji žanrova relativno visoko mjesto i specifičnu funkciju dobivaju upravo žanrovi eksplicitno utemeljeni u dijaloškoj situaciji. Ovdje ih možemo nazvati *koautorskim žanrovima*: riječ je, prvenstveno, o knjigama pisama, a zatim i o drugim oblicima kolaboracije etabliranih pisaca koji ciljano komuniciraju ili ostvaruju suradnju „preko“ novouspostavljenih državnih granica, održavajući tako veze unutar književne republike Jugoslavije i nakon jugoslavenskog državnog kolapsa. Knjiga „Vjetar ide na jug i obrće se na sjever“ (Iveković *et al.*: 1994) ukoričena je korespondencija četiri postjugoslavenske feministkinje – supotpisuju je Rada Iveković, Biljana Jovanović, Maruša Krese i Radmila Lazić – a predstavlja rani primjer dijaloškog zaobilaženja i podriivanja dominantnog patrijarhalno-nacionalističkog diskursa tog razdoblja. U istom razdoblju nastaje i „Knjiga pisama 1992.-1995.“ (1998) Filipa Davida i Mirka Kovača, dvojice članova nekadašnjeg neformalnog, ali javno poznatog beogradskog književnog kruga u kojem su sudjelovali i Danilo Kiš i Borislav Pekić: na početku rata Kovač se, izvrnut napadima beogradskih nacionalista, seli u Rovinj a njegovo dopisivanje s Davidom koji zbog vlastitog angažmana ostaje bez posla na državnoj televiziji Srbije nudi, među ostalim, bogat materijal za neke buduće sociološke analize ondašnjeg književnog polja. Takav materijal donose i brojni kasniji epistolarni naslovi: Miljenko Jergović, koji početkom rata napušta Sarajevo i dolazi u Zagreb, u knjizi „Transatlantic mail“ (2009) dopisuje se sa Semezdinom Mehmedinovićem, koji je iz Sarajeva otišao u Sjedinjene Američke Države, a Jergovićeva korespondencija sa Svetislavom Basarom obuhvaća čak tri knjige: „Tušta i tma“ (2014), „Drugi krug“ (2015) i „Bajakovo-Batrovci“ (2020). Pisma Jovana Nikolaidisa i Milana Rakovca prikupljena su u „Adrianskim kartolinama“ (2021), korespondencija Biljane Đorđević, Ivana Đorđevića i Igora Štiksa pod naslovom „Zašto zajedno, zašto odvojeno? Epistolarna rasprava o Jugoslaviji i ovima poslije nje“ obrće se upravo oko (post)jugoslavenskog stanja i sjećanja na Jugoslaviju (2019: 182-201) itd.

Knjige pisama najizraženiji su primjer autorskog otpora nacionalno-književnim barikadama postavljenim unutar zajedničkog polja, ali nisu i jedini. Edicija „Zajednička čitaonica“ beogradskog udruženja Krokodil, koje u drugom desetljeću 21. stoljeća postaje značajnom točkom književnog okupljanja na postjugoslavenskom prostoru, donosi niz knjiga koncipiranih tako da pod istim problemskim naslovom objedinjuju tekstove po dvoje

(post)jugoslavenskih autora, živućih ili pokojnih. Knjigu „Jugoslavija“ supotpisuju tako Predrag Matvejević i Vladimir Arsenijević (2019), „Evropu“ Miroslav Krleža i Igor Štiks (2019), „Identitete“ Danilo Kiš i Lana Bastašić (2019), „Egzil“ Dubravka Ugrešić i Semezdin Mehmedinović (2020), „Društvo“ Borka Pavićević i Boris Buden (2020), „Anti/fašizam“ Daša Drndić i Andrej Nikolaidis (2020), „Grad“ Bogdan Bogdanović i Dragan Markovina (2020), „Neprikladnost“ Mirko Kovač i Rada Iveković (2021), „Mladost“ Svetlana Slapšak i Aleksandar Hemon (2021): lista ovih naslova čita se kao sugestivna popis tematskih preokupacija postjugoslavenskih književnica i književnika. „Sarajevske sveske“, manifestno postjugoslavenski koncipiran časopis u kojem su objavljivali autorice i autori s čitavog područja bivše zajedničke države i koji predstavlja jedan od ključnih medijskih punktova postjugoslavenskog književnog polja, kao svoju udarnu rubriku donosi „Dijalog“: ondje gostuju i međusobno komuniciraju David Albahari, Mihajlo Pantić, Andrea Zlatar Viočić, Slavenka Drakulić, Mirko Kovač, Daša Drndić i brojni drugi. U dijaloški odnos stavljeni su i tekstovi Daše Drndić i Davida Albaharija u zajedničkoj kolumni „Piščevo dnevnik“ na zagrebačkom internetskom portalu „Booksa“, još jednoj medijskoj adresi važnoj za razvoj postjugoslavenskog polja.

Poseban i gotovo nepregledan niz primjera autorskih kolaboracija donose predgovori i pogovori: prema Bourdieuu, oni su „tipični činovi transfera simboličkog kapitala ili je to u najmanju ruku ono što najčešće predstavljaju“. (1999: 224) Kada knjiga nekog postjugoslavenskog autora izlazi u drugoj postjugoslavenskoj državi, predgovor joj nerijetko piše pisac iz te države: zalažući vlastito ime u aktu podrške on transferira svoj simbolički kapital na „gosta“ pred „domaćom“ publikom i dodatno učvršćuje savezništva među homolognim pozicijama na kojima postjugoslavensko polje počiva. Istu funkciju kao predgovori ispunjavaju, dakako, i tzv. *blurbovi*, kratki promotivni zapisi na koricama knjiga. Ako su predgovori, pogovori i *blurbovi* pritom paratekstualne kolaborativne geste, „izvanjske“ samom književnom tekstu, onda postoje i primjeri suradnje „unutar“ samog književnog djela: u romanu „Išmail“ beogradski pisac Vladimir Arsenijević prepušta tako izgradnju književnog lika zagorskog željezničara Drageca zagrebačkom piscu Borivoju Radakoviću. (2004)⁹⁷ Ovaj (nepotpuni) popis različitih oblika postjugoslavenskih književnih suradnji možemo zaključiti „Dnevnikom 2020“, projektom u kojem je šestero pisaca iz šest ex-jugoslavenskih republika naizmjenično vodilo dnevnik po jedan mjesec, u dva navrata:

⁹⁷ Drugi lik, onaj „meksičkog anarhiste, konceptualnog umetnika i teoretičara Hermana Hervasa Dijesa“ gradi Svebor Midžić, a roman je opremljen ilustracijama strip-crtača Aleksandra Zografa, koji je ujedno potpisan kao koautor.

zajedničke dvanaestomjesečne dijarističke zapise omeđene okvirom nepostojeće države tako su naposljetku potpisali Lana Bastašić, Luiza Bouharaoua, Rumena Bužaravska, Danilo Lučić, Dijana Matković i Nikola Nikolić. (2021) Književne kolaboracije, međutim, moguće su i izvan medija književnosti: u dokumentarnom filmu Željka Mirkovića „Dugo putovanje kroz istoriju, historiju i povijest“ Miljenko Jergović i beogradski pisac Marko Vidojković zajedno putuju crvenim automobilom marke Yugo bivšim Autoputom bratstva i jedinstva kroz čitav prostor nestale države, razgovarajući putem o njenoj istoriji, historiji i povijesti. (2010.)

Ovi i drugi slični primjeri iznova pokazuju da se osnovna funkcija koautorskih književnih projekata sastoji u subverziji novouspostavljenih granica, u otporu nacionalno kodiranim monološkim diskursima i u savezničkom rekreiranju nekada zajedničke kulturne sfere. Time se postjugoslavensko književno polje jasno razgraničuje od nacionalnih književnih polja na području bivše Jugoslavije. Riječ je dakle o jednoj od strategija diferencijacije kojom se, promatrano u širem društvenom kontekstu, postjugoslavensko polje konstituira upisivanjem razlike – štoviše, izravne opreke – u sklopu jedne te iste društvene prakse, odnosno „unutar“ književnosti. Ono se, međutim, konstituira i odnosima spram drukčijih socijalnih praksi: ključan je pritom, kao što smo već vidjeli, odnos relativne ekonomske uvjetovanosti književnosti, a ta se uvjetovanost upečatljivo očituje u interakciji književnog i medijskog polja. Na primjeru alteriranja književne i novinarsko-komentatorske pozicije niza autorica i autora vidjeli smo i kako može funkcionirati razmjena simboličkog i ekonomskog kapitala između ova dva polja, uspostavljena na relaciji pisca i pojedinog medija pri čemu autorska prepoznatljivost mediju donosi neophodnu distinkciju na tržištu dok autor istodobno kolumnističkim angažmanom, kao jednim od češćih oblika „dvostrukog života“ postjugoslavenskih pisaca, uspješno konvertira simbolički kapital prethodno namaknut književnim „sredstvima“. Cirkulacija kapitala kroz ovaj zatvoreni krug koji povezuje književno i medijsko polje na tome se, međutim, ne mora zaustaviti: nakon što je „naplatio“ prelazak iz umjetničke sfere književnosti u „profaniju“ sferu javnog komentara, autoru na raspolaganju preostaje i povratna strategija ukoričavanja vlastitih medijskih tekstova kako bi ih, u formi knjige, vratio natrag u zonu svoga književnog opusa, nerijetko ih pritom preoznačivši kao „eseje“ ili nekako drukčije, u skladu sa žanrovskim zahtjevima književnog polja. Iz njegove perspektive, krug je tek sada doista zatvoren: nakon što mu je društvena pozicija pisca književnosti osigurala legitimitet za profesionalnu intelektualnu intervenciju u formi novinskog komentara i za razmjenu simboličkog kapitala u onaj ekonomski, autor sada završnom, komplementarnom gestom potvrđuje i učvršćuje društvenu

poziciju književnika iz koje je inicijalno i krenuo u ovu operaciju jer samo društveno priznatom i prepoznatom književniku pripada tautološka privilegija da se svaki njegov tekst može smatrati književnim, bez obzira na produkcijske i distribucijske – u osnovi: ekonomske – uvjete nastanka tog teksta.⁹⁸

Knjige ukoričenih kolumni ili drugih izvorno medijskih tekstova čine pritom nezanemariv dio opusa dobrog dijela istaknutijih postjugoslavenskih autorica i autora.⁹⁹ Ukoliko književnopovijesna istraživanja te knjige marginaliziraju u odnosu na „doista“ književne – odnosno, fikcijske – naslove ili ako ih naprosto tretiraju kao esejistiku, zanemarujući produkcijsko-distribucijske uvjete njihova stvaranja, promaknut će im širi društveni kontekst pozicioniranja onih spisateljica i pisaca kojima je upravo medijsko polje ponudilo svojevrstni rezervni položaj u pokušajima strateškog izmicanja infrastrukturnoj devastaciji zajedničkog književnog prostora. Nasuprot takvoj marginalizaciji i zanemarivanju moguće je, iz niza primjera, izdvojiti značaj koji u uvodnom tekstu svoje zbirke „Američki fikcionar“ Dubravka Ugrešić pridaje upravo „kolumnističkoj književnosti“. Njena knjiga sabire kolumne što ih je u prvim ratnim godinama raspada Jugoslavije pisala za nizozemske novine, nastanivši se privremeno u SAD-u. (usp. 2002a: 9-11) Već pri samom početku, Ugrešić deklarira vlastitu nelagodu ukoričavanja tekstova koji kombiniraju autobiografski, dnevnički i putopisni diskurs, proglašavajući takvo žanrovsko otkliznuće iznevjeravanjem vlastitih književno-poetičkih načela.¹⁰⁰ Zašto, međutim, ta načela izdaje? „Mala kolumna spašavala je moj život. Kako tisuću riječi može spasiti život? U jednom trenutku snažno sam osjetila da se nalazim NIGDJE.“ (*ibid*: 10) Važnost kolumnističkog žanra za postjugoslavensko književno polje pregnantno je sažeta malo gdje kao u ovom „NIGDJE“: radikalna rekonstrukcija društvenih koordinata početkom rata, osjećaj da „stvarnost više ne postoji“ (*ibid*: 14), izmještenost autorice formirane i etablirane u posve drukčijem kontekstu stvaraju sociokulturni vakuum unutar kojeg se novinska kolumna najednom nameće kao ključni oslonac autorske egzistencije. Osviješteni pristanak na izdaju vlastitih poetičkih načela

⁹⁸ Kao što metafora kruga sugerira, razmjenu simboličkog i ekonomskog kapitala analitički se, uz eventualne manje korekcije i promjene u akcentima interpretacije, može pratiti i onda kada početnu točku pronalazimo u novinarskom, a ne književnom polju: onda kada, jednostavnije rečeno, slijedimo putanje autora koji su „počeli“ kao novinari da bi tek zatim „postali“ književnici. Mislimo pritom na imena kao što su Slavenka Drakulić, Ivica Đikić, Tomislav Marković, potom pokretači i najistaknutiji autori tjednika „Feral Tribune“ Boris Dežulović, Viktor Ivančić i Predrag Lucić itd.

⁹⁹ Specifično *postjugoslavensko* obilježje žanra uočljivo je u opusima autorica i autora poput Dubravke Ugrešić ili Mirka Kovača koji tek nakon raspada Jugoslavije u sebe uključuju knjige novinskih i časopisnih tekstova.

¹⁰⁰ „Pisati o samome sebi činilo mi se oduvijek vrstom autogenog treninga i nepristojnom gnjavažom drugih. Pisati o drugim zemljama vrsta je prikrivene nepristojnosti; koja ne samo da podrazumijeva priglupu uvjerenost da je osobni pogled na stvari nenadoknadiv nego i nesvodive stvari svodi na mrtve plahtice ispisanog papira. Žanr dnevničkih zapisa, smatrala sam, tek je oprostivi književno-dobni grijeh.“ (*ibid*: 11)

pritom možemo čitati kao simptom suočavanja s krajnje izmijenjenom društvenom realnošću koja se, prelomljena kroz prizmu književnog polja, autorskoj perspektivi sada iskazuje u ruhu žanrovske rehijerarhizacije: onaj tip pisanja koji mediji zahtijevaju, nekada otpisan s infrastrukturno osigurane „više“ književno-autorske pozicije, najednom postaje sredstvom spašavanja i posljednjim utočištem autorstva, kao što naposljetku potvrđuje odluka da se napisane kolumne ukoriče.

Pri proučavanju transfera kapitala na relaciji književnog i medijskog polja važno je pritom primijetiti da spisateljice i pisci na „privremenom medijskom radu“ u svojim javnim intervencijama nastupaju upravo *kao pisci i spisateljice*, investirajući tako simbolički kapital stečen unutar autonomnog umjetničkog polja u strateško zauzimanje politički neovisne pozicije načelne kritike dominantne politike. Riječ je o poziciji intelektualke ili intelektualca, istodobno angažiranih i autonomnih: upletenih u politička zbivanja tako što su iz njih unaprijed izuzeti. Odnosno, Bourdieuovim riječima:

Na taj način, paradoksalno, upravo autonomija intelektualnog polja omogućava čin uspostavljanja pisca koji se, u ime specifičnih normi književnog polja, uključuje u političko polje, određujući se kao intelektualac. (2003: 188)

Sama strategija intelektualno-književnog pozicioniranja nerijetko onda postaje sadržajem javnih intervencija, a ilustrativan primjer ponovno donosi Ugrešić. Njen tekst „Laku vam noć, hrvatski pisci, ma gdje bili“ – izvorno napisan 1992. godine, naknadno uvršten u zbirku „antipolitičkih eseja“ „Kultura laži“ – predstavlja gestu eksplicitnog raskida s hrvatskim književnim poljem konstruiranim imperativom nacionalne heteronomije, gestu odbijanja pripadnosti nacionalnoj književnosti u ime pripadanja autonomnoj književnoj republici:

Spremna sam na eksplozivne konzekvence, ne tužim se. Svatko izabire svoj put. Dopuštam, dapače, da u ovim nesretnim vremenima svatko, od obična građanina do predsjednika države, od švercera oružjem do sabornika, misli da od pisca ima pravo tražiti da *ispuni svoj dug* prema domovini, da bude *glas svoga naroda*, da bude *vjerni sin* svoje domovine Hrvatske, da je jasno, glasno i nadasve *javno* voli. Sebi ću dopustiti da odbijem takve zahtjeve. Iz povijesti *svoga naroda*, naroda književničkog, naučila sam koje nevolje praksa „pomiješanih lončića“ donosi samim piscima, njihovu narodu, slobodi govora, književnosti samoj. Zato neću stajati na *braniku svoje domovine*. Radije ću

šetati po braniku Lijepe Književnosti ili prisjesti na branik Slobode Govora.
(2002b: 118-119)

Konstituiran paradoksalnim ukrštanjem umjetničke autonomije i dvostruke, ekonomsko-političke heteronomije, žanr ukoričenih kolumni jedan je od propulzivnijih žanrova postjugoslavenskog književnog polja upravo zato što je samo to polje, kao što je dosadašnja analiza pokazala, konstituirano istim proturječjima: upravo zato, nadalje, taj žanr otvara širok prostor mogućnosti pozicioniranja pisaca unutar zajedničkog postjugoslavenskog okvira. Tako će se primjerice pozicionirati Viktor Ivančić strateškim izborom da višetomnu zbirku svojih kolumni „Bilježnica Robija K.“ objavi u Beogradu, iako je sam tekst stilski usidren u lokalnom splitskom jezičnom idiomu.¹⁰¹ Ili, eksplicitnije, već samim naslovom zbirke „dokumentarnih basni“ – duljih ranije objavljenih eseja i kraćih novinskih kolumni – koji glasi „Jugoslavija živi vječno“. (2011) U zajednički okvir naslovom se eksplicitno smješta i zbirka Vladimira Arsenijevića „Jugolaboratorija“. (2009) Kada Aleksandar Hemon – sarajevski pisac koji se početkom rata zatekao na stipendiji u SAD-u i zatim ostao živjeti ondje, pišući na engleskom i kvalificirajući se utoliko prvenstveno kao američki autor – ukoriči svoje kolumne iz sarajevskih „Dana“, onda dva toma njegovog „Hemonwooda“ kao i treći, „Povratak u Hemonwood“, izmiču američkoj književnosti kao ekskluzivni „višak“ egzilantskog opusa vidljiv isključivo unutar postjugoslavenskog konteksta. (2003; 2008; 2016) Žanr na različite načine nastavlja razvijati i novija generacija pisaca: „glazbeni dnevnik“ Marka Pogačara pod naslovom „Jugoton gori!“ okuplja kolumne pisane za portal Booksa i posvećene, kao što urednička bilješka pojašnjava, popularnim pjesmama „Yu i post-Yu scene od šezdesetih do devedesetih godina“ (2013), „Pisma s juga“ Marka Tomaša u hrvatskom izdanju donose kolumne što ih je pisac nastanjen u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini objavljivao u slovenskom prijevodu na stranicama mariborske „Večeri“ (2020) itd.

Primjeri koautorskih žanrova utemeljenih u dijaloškoj situaciji, kao i ukoričenih kolumni i drugih medijsko-komentatorskih tekstova, slabije su proučavani u dosadašnjim istraživanjima postjugoslavenske produkcije, iako ukazuju na strogu homologiju između prostora djelâ i pozicioniranja autora unutar književnog polja, posve u skladu s burdjevskom

¹⁰¹ Štoviše, sama kolumna, pisana od 1984. za splitsku „Nedjeljnu Dalmaciju“, potom, najdulje, za „Feral Tribune“ i nešto kraće za zagrebački T-portal, od 2014. godine „seli“ se na beogradski portal Peščanik. U različitim ukoričenim izdanjima izlazila je prvo u Hrvatskoj, potom u beogradskoj Fabrici knjiga – jednoj od ključnih nakladničkih adresa postjugoslavenskog polja – da bi 2018. bila objavljena u pet tomova, u izdavačkoj kolaboraciji Fabrike knjige, Peščanika, riječkog Ex librisa i zagrebačkog Srpskog narodnog vijeća. U jednom od intervjua koje daje u povodu tog izdanja, Ivančić komentira ovakvu nakladničku suradnju: „(T)o što nacionalisti nastoje zapišati i hermetizirati kulturne prostore i što smo, u ovom prelaznom periodu, prisiljeni slagati složene logističke mreže da bi knjige doturili do čitalaca, uopće ne znači da Jugoslavija ne postoji.“ (2018b)

hipotezom: ovdje, struktura polja upisuje se u samu žanrovsku strukturu tekstova, oblikujući njihove „formalne“ značajke. S druge strane, tematski određeni žanrovi, oni koji počivaju na „sadržaju“ djela, bili su predmetom znatno većeg interesa. Dva se pritom posebno izdvajaju: riječ je o tzv. ratnom pismu i o tzv. egzilantskoj književnosti.¹⁰²

Tekstovi koji govore o ratu – od Jergovićevog „Sarajevskog Marlboro“, preko „Kao da me nema“ Slavenke Drakulić, „Konačara“ Nenada Veličkovića, „Sarajevo Bluesa“ Semezdina Mehmedinovića, „U potpalublju“ Vladimira Arsenijevića, „Smrti u Muzeju moderne umjetnosti“ Alme Lazarevske, „Pjesama iz Lore“ Borisa Dežulovića, „Knjige o Uni“ Fahrudina Šehića i brojnih drugih – spadaju među poznatije i priznatije naslove tzv. postjugoslavenske književnosti, a nerijetko su doživljavali i snažnu internacionalnu recepciju, nesumnjivo podudarnu s globalnim medijskim interesom za ratove u bivšoj Jugoslaviji devedesetih. Govoreći o tekstovima koji govore o ratu, međutim, preciznije bismo ih, umjesto uvriježenog termina tzv. ratnog pisma, mogli označiti kao „antiratno pismo“ ili „antiratnu književnost“, barem ako taj pojam shvatimo kao termin-indikator u smislu koji mu pridaje Svetozar Petrović. Razlikujući „termin-indikator“ od „čvrstog termina“, Petrović naime u svojoj tripartitnoj shemi književnog djela kao dijalektičkog jedinstva autora, jezika i čitaoca inzistira na tome da „čvrsti termini“ označavaju samo jednu od tri dimenzije, dok je „termin-indikator“ multidimenzionalan i utoliko podrazumijeva vrijednosni sud, otvarajući „prema književnom djelu perspektivu iz koje se ono može vrednovati“. (2003: 94) Prisjetimo li se da je operacija vrednovanja pretpostavka izlaganja povijesti književnosti, ovo ga čini izrazito podesnim upravo za petrovićevski shvaćenu individualnu i stvaralačku književno-historiografsku konstrukciju. Preveden u kategorije burdjeovskog modela, vrijednosni sud, uključujući širi društveni kontekst književnog polja, podrazumijeva onda specifično pozicioniranje autora koje biva prepoznato iz perspektive specifično pozicioniranog povjesničara književnosti, što se u krajnjem izvodu svodi na to da termin-indikator „antiratnog pisma“ označava žanrovsku homologiju pozicijama autora suprotstavljenih nacionalnim narativima, u sklopu kojih je rat moguće uklopiti, opravdati ili racionalizirati teleološkim modelima borbe za emancipaciju nacije.

¹⁰² Razlika između „forme“ i „sadržaja“, ionako teorijski izrazito sporna – treba napomenuti – iz burdjeovskog rakursa nije pritom presudna: i književni postupci i tematski izbori podjednako se mogu analizirati kao modusi strateškog pozicioniranja. Kada govori o djelima kao književno posredovanim autorskim strategijama, Speller tako eksplicitno napominje da ona „sadrže mnoga 'zauzimanja pozicija' u odnosu na *formu* i *temu*“. (2011: 67; naglasci B.P.) Ovdje pritom temu ne shvaćamo kao „element“ književnog teksta, nego kao socioliterarnu činjenicu: „ratno pismo“ ili „egzilantsko pismo“ je ono što se dominantno medijski interpretira, marketinški promovira, nakladnički uokviruje ili već nekom drugom distribucijsko-recepcijskom praksom klasificira kao „ratno pismo“ ili „egzilantsko pismo“.

Potvrdit će to, među ostalim, gusta frekvencija tropa „ratnog ludila“, „ratnog besmisla“ i njima sličnih u tekstovima postjugoslavenskih autorica i autora, s obzirom na to da oni – naoko samorazumljivi i banalni – neprestano i iznova, s univerzalno-humanističkih pozicija, označavaju upravo odbijanje bilo kakve racionalizacije ratnih zbivanja, karakteristične za nacionalnu optiku. Zbog toga se naposljetku možemo prikloniti prijedlogu Envera Kazaza koji smatra da je nužno

razmisliti i o terminološkom određenju *ratna književnost*. Naime, taj pojam koji pokriva samo tematsku razinu previđa *antiratnu dimenziju* kao semantički temelj ove literature. Ona ne vidi *rat kao oca svih stvari*, kakvim ga u svojim interpretacijama hoće učiniti vladajuće ideologije u ratnoj i tranzicijskoj BiH i pretvoriti u identitarni događaj prve vrste, nego upravo obrnuto – rat je po njoj ništitelj svih stvari. Otud bi možda bilo primjerenije u skladu sa etičkim i idejnim aspektima ovog literarnog korpusa terminološki ga odrediti kao *antiratno pismo*, jer ono žestoko govori protiv rata i njegovog stravičnog besmisla. Nasuprot njemu, na južnoslavenskom kulturnom prostoru uistinu se zbiva i *ratno pismo*, tj. ono pismo koje *promovira rat*, razvija agresivne ideologije podupire nacionalizam, šovinizam i klerofašizam, radi na uspostavljanju infantilizacije i viktimizacije južnoslavenskih nacija, prije svega srpske i hrvatske.¹⁰³ (2008: 58)

Čak i nakon što ga se iz „ratnog“ preimenuje u „antiratno“ pismo, povezujući tako književne tekstove sa strategijama anacionalnog i antinacionalističkog pozicioniranja njihovih autorica i autora, ovaj se žanr, međutim, i dalje oslanja na tematske izbore pa utoliko njegovo određenje ostaje sklisko kao i svako drugo određenje neke književne kategorije koje biva utemeljeno u temi. Potvrđuje to činjenica da ovdašnja proučavanja „antiratnog“ pisma gotovo u pravilu pod „ratom“ prešutno podrazumijevaju neki od postjugoslavenskih sukoba devedesetih, a najčešće one najdulje i najpogubnije: ratove u Bosni i Hercegovini i u Hrvatskoj. Tekstovi koji o tim sukobima govore, iako nesumnjivo dominiraju žanrom, nipošto međutim nisu i jedini primjeri postjugoslavenske antiratne književnosti. U svojoj – nepotpunoj – tipologiji „transnacionalnih pisaca“, Mads Rosendahl Thomsen primjerice kao dva posebno upečatljiva primjera izdvaja „migrantske pisce“ (2008: 61-102) i autore

¹⁰³ Kazaz, doduše, u svome tekstu piše prvenstveno o bosanskohercegovačkoj antiratnoj književnosti, ali pritom navodi autorice i autore koje bez iznimke možemo uvrstiti u postjugoslavensko književno polje kakvo smo ovdje zamislili; također, on piše o „etičkim“ i „idejnim“ aspektima njihovih djela, a mi bismo, jasno, te termine „preveli“ logikom pozicioniranja unutar polja.

književnosti o holokaustu, koji se bave motivskim kompleksom traume (*ibid*: 103-138). I dok ćemo se „migrantskim“ piscima i spisateljicama u postjugoslavenskom kontekstu pozabaviti uskoro, već na ovom mjestu možemo vidjeti kako „književnost holokausta“ čini nezanemarliv podžanrovski skup postjugoslavenske antiratne književnosti, započinjući najkasnije romanom „Gec i Majer“ Davida Albaharija (1998) i nastavljajući se zatim kroz Jergovićeve „Rutu Tannenbaum“ (2006a), „Elijahovu stolicu“ Igora Štiksa (2006), „Oblak boje kože“ Nebojše Lujanovića (2015), „Biljar u Dobrayu“ Dušana Šarotara (2016), veći dio opusa Daše Drndić koji okuplja romane „Totenwände“ (2000), „Doppelgänger“ (2002), „Leica format“ (2003), „Sonnenschein“ (2007), „April u Berlinu“ (2009), „Belladonna“ (2012), „EEG“ (2016) itd. Ponovimo: tematsko određenje ostaje pritom sklisko, pa je u nekima od ovih tekstova motiv holokausta okosnica, u drugima je sporedan, a u trećima, opet, strukturnim paralelizmom uveden ravnopravno s motivima postjugoslavenskih ratova. Usprkos tome, njegova relativno visoka frekvencija jasno sugerira kozmopolitsku orijentaciju postjugoslavenskih autora i autora: pristupajući u sklopu „antiratne književnosti“ Drugom svjetskom ratu kroz dominantnu optiku holokausta – a ne, primjerice, Narodnooslobodilačke borbe, čiji se motivi javljaju rjeđe – pisci i spisateljice biraju temu koja rezonira globalno i ima osiguran internacionalni „legitimitet“ kakav temi NOB-a zasigurno nedostaje. Neovisno o izučavanjima njene etičke dimenzije, „književnost holokausta“ u postjugoslavenskom kontekstu – kao i u bilo kojem drugom – predstavlja tako strateški izbor, signal kozmopolitske orijentacije u književnom polju i operaciju investicije simboličkog kapitala koja računa na njegovo oplodivanje unutar međunarodne domene.

Nakon što smo korpus antiratne književnosti proširili vraćajući se od postjugoslavenskih ratova ka Drugom svjetskom ratu, možemo napraviti još jedan korak unatrag i pridodati mu tekstove posvećene Prvom. Oni su mahom vezani uz događaj koji je bio povod Velikog rata: sarajevski atentat Gavrila Principa na austrougarskog nadvojvodu Franca Ferdinanda i nadvojvotkinju Sofiju. Guido Snel tako će pokazati kako Aleksandar Hemon u svojoj zbirci priča „Pitanje Bruna“ postmodernističkim postupcima dijaloški podriva jednoznačni redukcionizam službenih jugoslavenskih historiografskih narativa o Principu kao žrtvi i heroju. (usp. 2004) Nastavljajući se na Snela, kod Hemonu stoga možemo prepoznati postjugoslavensku književnu dimenziju *stricto sensu*: ambivalenciju istodobnog nastavljanja važne linije jugoslavenske ideologije i njezina naknadnog preispitivanja. Većina tekstova nastaje ipak nešto kasnije, u povodu stote godišnjice atentata 2014. i neposredno nakon nje: Jergović objavljuje roman „Doboši noći“ (2015a) i prozu „Nezemaljski izraz

njegovih ruku“ (2016), Svetislav Basara roman „Anđeo atentata“ (2015a), Milena Marković dramski tekst „Zmajeubice“ (2014), Biljana Srbljanović po narudžbi bečkog Schauspielhausa piše dramu „Mali mi je ovaj grob“ (2013) itd.¹⁰⁴ Semantički potencijal sarajevskog atentata osigurava mu pritom privilegirano mjesto u tematskom repertoaru postjugoslavenske književnosti: riječ je, očito, o događaju u kojem se kroz lokalni kontekst i aktere prelamaju povijesna zbivanja globalnog dosega i značaja, a upravo na tom križanju internacionalnog i „domaćeg“ neprestano inzistira kompletna postjugoslavenska produkcija.

Uz ratove je evidentno vezana i druga tematsko-žanrovska matrica koju ovdje izdvajamo, ona tzv. egzilantskog pisma ili tzv. egzilantske književnosti: gusti snop egzilantskih autorskih putanja devedesetih godina dvadesetog stoljeća jasna je posljedica postjugoslavenskih ratova i ratotvornih nacionalističkih politika novoosnovanih postjugoslavenskih država. Oba tematska žanra pritom povlače dvostruku demarkaciju linijom homologije s pozicijama postjugoslavenskih autorica i autora u književnom polju. S jedne strane, „prema unutra“, antiratno i egzilantsko pismo izravno ih suprotstavljaju domaćim nacionalistima i najčešće izdvajaju iz korpusa nacionalne književnosti, ma koliko ih ta književnost različitim strategijama književno-povijesnog izlaganja naknadno pokušavala obuhvatiti. Time se, kao što smo već ustanovili, na razini autorskog pozicioniranja i homolognog rasporeda tekstova u svijetu djela početno konstituira ono što ovdje nazivamo postjugoslavenskim književnim poljem, odnosno postjugoslavenskom književnošću. U drugom koraku, „prema vani“, tako se diferencirano polje i književnost zatim izdvajaju iz niza drugih, obuhvatnijih suvremenih književno-historiografskih koncepata kao što su onaj „postkomunističke književnosti Istočne Evrope“ Andrewa Barucha Wachtela (2006b) ili pak „književnosti Istočno-srednje Evrope“ Marcela Cornis-Popea i Johna Neubauera (2004). Ovu „izvanjsku“ liniju demarkacije pritom osobito jasno naglašava upravo tzv. egzilantska književnost jer se (post)jugoslavenska književna produkcija – kao što smo već naznačili – opire svim pokušajima uklapanja u šire srednjoevropske ili istočnoevropske skupove time što, za razliku od ostalih srednjoevropskih ili istočnoevropskih književnosti, do devedesetih godina 20. stoljeća ne stvara nijedno egzilantsko autorsko ime svjetske reputacije, da bi ih onda u devedesetim godinama, opet u jasnoj razlici spram književno-historiografskih koncepata u koje biva smještena, proizvela mnoštvo. Postjugoslavenske autorice i autori

¹⁰⁴ Značajan prilog podžanrovskom rukavcu vezanom uz Prvi svjetski rat, a ne samo uz atentat, donosi opsežni temat „Odjeci 1914. godine u književnosti“ objavljen u dvobroju Sarajevskih sveski 43-44, s priložima dvadesetak autorica i autora među kojima su Daša Drndić, Alma Lazarevska, Dževad Karahasan, Dragan Velikić, Robert Aladžozovski, Andrej Nikolaidis i drugi. (Aladžozovski R. *et al.* 2014.)

postaju tako devedesetih glavnim i najistaknutijim primjerima književnih egzilanata u svjetskim ili, barem, evropskim okvirima, dok se, povratno, različita izučavanja tzv. postjugoslavenske književnosti, izmičući nacionalnim okvirima, dominantno bave upravo egzilanticama i egzilantima. Kada govorimo o njima, dakle, ne govorimo samo o jednom od aspekata postjugoslavenskog književnog polja, nego o figuri koja nudi privilegiranu točku ulaska u odnose prema kojima polje funkcionira, nastavljajući u specifičnim postjugoslavenskim okolnostima istu onu liniju kozmopolitske orijentacije autorica i autora koju su, na različite načine, ranije naglašavale koncepcije jugoslavenske književnosti Barca, Lukića, Petrovića, Kiša i drugih.

Postjugoslavenske okolnosti pritom se, prelomljene strukturom književnog polja, reartikuliraju kao prostor mogućnosti koji stoji pred autorima i autoricama, a unutar tog prostora možemo onda pratiti različite strategije autorskog pozicioniranja i različite putanje autorske izmještenosti. Dubravka Ugrešić, nakon prijetnji koje doživljava zbog vlastitog antinacionalističkog i feminističkog angažmana početkom devedesetih u Zagrebu, a posebno nakon medijskog progona na stranicama tjednika „Globus“ u sklopu hajke na „vještice iz Rija“, odlazi u Amsterdam i svoje tekstove – prvenstveno eseje, a potom i roman „Muzej bezuvjetne predaje“ – objavljuje mahom premijerno na nizozemskom, ostajući posve izvan novokonstruiranog hrvatskog kulturnog polja, kojemu će se djelomično vratiti tek na prijelomu stoljeća. Među „vješticama iz Rija“ bila je i Slavenka Drakulić, koja se seli u Švedsku i prolazi usporedivu putanju, iako se njeni naslovi u Hrvatskoj – što premijerno, što u prijevodu – pojavljuju nešto ranije, još devedesetih, zahvaljujući izdavačkoj ediciji tjednika „Feral Tribune“. Aleksandar Hemon, kojeg je početak rata zatekao na stipendiji u SAD-u, ostat će ondje i – kao što smo vidjeli – izgraditi poziciju internacionalne književne zvijezde koja usporedno participira i u regionalnom, postjugoslavenskom književnom polju. Daša Drndić iz Beograda, gdje je izložena pritiscima kao Hrvatica, odlazi u Kanadu, da bi se kasnije obilaznim putem „vratila“ u Hrvatsku: ondje je ponovno dočekuju napadi, ali sada zato što nastavlja pisati i govoriti djelomično „srpskim“ leksikom, inzistirajući na zajedničkom jeziku koji nadilazi nacionalne granice. U Kanadu 1994. iz Zemuna odlazi i David Albahari, ali on – za razliku od Hemon, Ugrešić i Drakulić – nastavlja participirati prvenstveno u polju srpske književnosti, a potom i one šire, „regionalne“, odnosno postjugoslavenske. Bora Ćosić iz Beograda će otići u Berlin deklarirajući se kao apatrid: njegov „Berlin apatrida“ na stranicama „Feral Tribunea“ još je jedan od primjera kolumnističkih „rezervnih položaja“ na kojima se gradi prekarna produkcijsko-distribucijska

infrastruktura postjugoslavenskog književnog polja. Predrag Matvejević, koji, poput Ugrešić, izložen prijetnjama napušta Filozofski fakultet u Zagrebu i odlazi predavati na rimsku La Speziu, odlučuje se na nešto što sam definira kao poziciju „između egzila i azila“. Mirko Kovač iz Beograda odlazi u Rovinj, Goran Babić obrnutim smjerom iz Zagreba u Beograd, Jergović iz Sarajeva u Zagreb, autorska putanja Andreja Nikolaidisa oblikovana je izbjegličkim odlaskom iz Sarajeva u crnogorski Ulcinj itd. Različiti oblici izmještenosti, kao što vidimo, dominantno su vezani uz države koje su zahvaćene masovnim ratnim sukobima ili u njima izravno sudjeluju – dakle BiH, Hrvatsku i Srbiju – ali nisu uz njih vezani i isključivo: makedonski dramski pisac Goran Stefanovski tako će se, primjerice, 1992. godine, nakon raspada Jugoslavije, preseliti u Veliku Britaniju, iako Makedonija nije u ratu.

Sve ove i brojne slične putanje nije moguće svesti samo na egzilantsko iskustvo. Pozicije se raspoređuju širokim dijapazonom migrantske tipologije: uz egzilante nailazimo na disidente, izbjeglice, apatride, emigrante, „unutarnje egzilante“ itd. Čak i nakon što kategorije razgraničimo temeljnim dostupnim definicijama, konkretne primjere nije uvijek jednostavno klasificirati: među njima se uspostavlja „imaginarna siva zona radije nego oštra linija“.¹⁰⁵ (Neubauer 2009: 9) Upravo zato svrsishodnije je, umjesto uvriježenog termina tzv. egzilantske književnosti, posegnuti za pojmom koji u svome nacrtu žanrovske klasifikacije književnosti postjugoslavenskog polja predlaže Duda i govoriti o „egzilantsko-nomadskoj matrici“. (2017: 46) Time se analizi otvara širi korpus tekstova koji u osnovi odgovaraju onome što je Thomsen, pod sveobuhvatnom egidom „migrantske književnosti“, prepoznao kao jedan od ključnih žanrova pripisivih transnacionalnim autoricama i autorima, a istodobno postaje jasnije da otpor domaćoj vlasti i vladajućoj politici ne nudi potpuno objašnjenje odlaska: njegov preduvjet jest strateška mogućnost autorskog „snalaženja“ izvan domicilnog književnog polja, omogućena habitualnom kozmopolitskom orijentacijom spisateljica i pisaca sadržanom u njihovom svjetonazoru, poznavanju stranih jezika, socijalnom i simboličkom kapitalu stečenom u inozemstvu, repertoaru poetičkih izbora itd. Zato različiti oblici migrantskog iskustva nastavljaju oblikovati postjugoslavensko književno polje i nakon što se razdoblje devedesetih, dominantno obilježeno egzilom, završi.

Kao podžanr homologan jednom od tih oblika migrantskog iskustva izdvaja se pritom tzv. štiftungsliteratura, književnost koja nastaje na umjetničkoj rezidenciji i pritom o

¹⁰⁵ U pokušajima osnovne klasifikacije, Iva Kosmos, mapirajući postjugoslavenski egzil na primjerima Ugrešić, Albaharija i Hemon, egzil razlikuje od disidentstva kao užeg pojma koji je obilježen striktno politički. (2015: 96) John Neubauer u svojim istraživanjima „istočno-srednjoevropske književnosti“ razlikuje ga pak od emigracije i ekspatrijacije koje ne podrazumijevaju izravnu egzistencijalnu prijetnju autoru u sredini koju on napušta. (usp. 2009: 8)

rezidenciji govori, a izdvaja se prvenstveno zato što je riječ o pojmu proizvedenom upravo unutar postjugoslavenskog književnog polja: osmislio ga je i plasirao eminentno postjugoslavenski književni kritičar Vladimir Arsenić. (2007) Funkcija je toga podžanra donekle usporediva s nekadašnjom funkcijom tzv. egzilantske postjugoslavenske književnosti, ali u promijenjenim društveno-političkim uvjetima: izmještenost antinacionalno orijentiranih pisaca više ne proizlazi iz riskantnog suprotstavljanja vladajućoj politici, nego stremi uklapanju u infrastrukturnu mrežu internacionalnog književnog polja. O štiftungsliteraturi detaljnije ćemo govoriti kasnije, u sklopu analize romana „Komo“ Srđana Valjarevića.

Žanrovska tipologija tzv. postjugoslavenske književnosti ovime nije iscrpljena, ali su postavljene osnovne koordinate unutar kojih može biti razvijena. Hijerarhija postjugoslavenskih žanrova presudno je, vidjeli smo, obilježena dominacijom romana koji „romanizira“ i određuje sve preostale žanrove. Te je žanrove potom moguće izvesti iz homologije s pozicijama zauzetima unutar postjugoslavenskog književnog polja, kao i s konstituiranjem kompletnog postjugoslavenskog književnog polja u širem sociokulturnom kontekstu. Otpor nacionalnoj kulturi i kozmopolitska orijentacija autora oblikuju tako „antiratno pismo“ i „egzilantsko-nomadsku matricu“, „dvostruki život“ pisaca zadan gubitkom nekadašnjeg društvenog statusa književnosti i restauracijom kapitalističkih odnosa uvjetuje uspon „kolumnističke književnosti“, „koautorski žanrovi“ uspostavljaju se kao književni prostor postjugoslavenskih antinacionalističkih savezništava itd.

4.6. Transnacionalna ekstenzija: vertikalna diferencijacija i strateška egzotizacija

Na petoj i završnoj razini, napokon, u fokus analize ulazi onaj aspekt postjugoslavenskog književnog polja koji se poput crvene niti provlači kroz dosadašnje izlaganje. Od antinacionalističkog utemeljenja jugoslavenske književnosti kriterijem doprinosa ukupnom razvoju svjetske kulture kod Barca, preko njezine transformacije u „izvozni“ koncept namijenjen globalnom tržištu ideja u Popovićevim i Barčevim kasnijim radovima pa do svojevrsnog povratka u lokalni kontekst šezdesetih godina 20. stoljeća, kada je shvaćena, lukićevski, kao „aspekt svjetske književnosti“ ili, petrovićevski, kao nadnacionalna književna konstelacija, već je sam razvoj rasprave o jugoslavenskoj književnosti anticipirao širi globalni obrat od proučavanja nacionalne ka proučavanju svjetske književnosti na prijelomu 20. i 21. stoljeća. Onda kada je do tog obrata došlo u tekstovima teoretičara i povjesničara književnosti iz globalnog centra, poput Casanove, Morettija i

Damroscha – ironično – Jugoslavija se na poluperiferiji raspala i pretvorila u ekscesni protuprimjer novoprepoznate književne „globalizacije“, čime je iznova, ovoga puta u registru ratne tragedije, potvrđen njen izniman status u međunarodnim okvirima.¹⁰⁶ Pišući o „Komunističkom manifestu“ iz perspektive obnovljenog interesa za koncept svjetske književnosti, Aijaz Ahmad tako posebnu pozornost posvećuje upravo slučaju Jugoslavije, analizira kulturnu politiku komunističke vlasti koja je poticala multinacionalne razlike i tako sistemski osnažila vlastite nacionalističke „grobare“, pa naposljetku zaključuje:

Ovo iskustvo pokazuje da ideja „nacionalne književnosti“ vrlo lako može prestati predstavljati legitimna kulturna prava naroda i postati retrogradna – pa čak i ubilačka – sila čim se prekinu njene progresivnije veze s idejama kulturne raznolikosti i univerzalne civilizacije. (2000: 17)

Nasuprot pogledu koji u kulturnoj disoluciji Jugoslavije prepoznaje isključivi trijumf nacionalizma, međutim, ovdje smo iz ekskluzivističkog nacionalnog okvira tumačenja pokušali izdvojiti i emancipirati onu književnu liniju koja nastavlja nekadašnje univerzalističke, kozmopolitske tendencije jugoslavenske književnosti, skupa s njenim proturječjima, dodatno zakompliciranima u novom, postjugoslavenskom kontekstu. Tako smo ustanovili „književnu republiku Jugoslaviju“ kao svojevrsnu enklavu Casanovine „svjetske književne republike“ i postjugoslavensko književno polje kao dio Casanovina internacionalnog književnog polja. Sada, na razini analize transnacionalne ekstenzije burdjevskog pristupa, predstoji nam dvostruka zadaća: s jedne strane konceptualno učvrstiti i utemeljiti Casanovin model, a s druge strane dodatno istražiti njegov analitički potencijal.

Najrazrađeniji oslonac za rješavanje prvog zadatka detaljnom analizom ideje relativne autonomije književnosti nudi Larissa Buchholz. (2016) Osnovna Casanovina operacija, kao što smo ranije vidjeli, sastojala se u implicitnoj reartikulaciji Bourdieuovog modela polja: umjesto da se njegova bipolarna struktura organizira oko ekonomske osi, na kojoj književno djelo autonomiju stječe u odnosu spram zahtjeva tržišta, ta je autonomija sada uspostavljena u

¹⁰⁶ Raspad Jugoslavije nije se pritom tumačio isključivo u pojednostavljujućem ključu atavističkog nacionalističkog „kašnjenja“ za procesima uniformne globalizacije: naprotiv, postoji značajna linija interpretacija koje su u „jugoslavenskoj iznimci“ vrlo brzo prepoznale paradigmatičko upozorenje na opasnosti evropskog i svjetskog postblokorskog ujedinjavanja devedesetih. Već zaključno poglavlje knjige Catherine Samary „Raskomadana Jugoslavija“, izvorno objavljene 1994, nosi tako naslov „Danas Jugoslavija; sutra Evropa?“ (1995: 130-144) Upozorenje naredne godine ponavlja Giorgio Agamben u utjecajnoj studiji „Homo Sacer“: „Nije posrijedi dakle regres političke organizacije prema prevladanim formama, nego upozoravajući događaji koji, poput okrvavljenih glasnika, navješćuju novi *nomos* zemlje, koji će (...) težiti proširenju na čitavu planetu.“ (2006: 40) Da ova i slična upozorenja nisu bila bez osnova potvrdit će kasnije, s nešto veće vremenske distance, među ostalima Boris Buden. (usp. 2020: 126)

odnosu na pritiske nacionalne kulture. Buchholz ovaj pomak eksplicira uvođenjem konceptualne distinkcije između *relativne funkcionalne autonomije* i *relativne vertikalne autonomije*. Prva „označava kako su društvene sfere diferencirane funkcionalno različitim tipovima interesa, praksi i njihove logike, u skladu s originalnom Bourdieuovom konceptualizacijom (...)“. (*ibid*: 41) U konkretnim analizama, ovim tipom diferencijacije razlikuje se književno polje od ekonomskog, ali i političkog, religijskog itd. Druga koncepcija, međutim, „tiče se diferencijacije u odnosu na drukčije razine polja socijalne organizacije u području istih specifičnih interesa i praksi“. (*ibid.*) U konkretnim analizama, ovim tipom diferencijacije na vertikalnoj se osi razlikuju, primjerice, nacionalna književna polja, regionalna književna polja, evropsko književno polje itd. Među mehanizme vertikalne diferencijacije, kojima ćemo se detaljnije baviti u analizi postjugoslavenskog književnog polja, Buchholz uvrštava, redom, formiranje institucija za prekograničnu razmjenu, institucionalizaciju specijaliziranog diskursa specifičnog za pojedino polje i uspon evaluacijskih mehanizama. (*ibid*: 44)

S razlikom između relativne funkcionalne autonomije i relativne vertikalne autonomije dobivamo napokon precizniji opis projekta istraživanja postjugoslavenskog književnog polja, zajedno s njegovim kontradikcijama: te se kontradikcije razotkrivaju prvenstveno onda kada analitički ukrstimo os relativne funkcionalne diferencijacije s osi relativne vertikalne diferencijacije, promatrajući kako proces ostvarivanja autonomije spram nacionalne književnosti usmjerava autorske putanje prema ekonomskoj heteronomiji zadanoj na svjetskom književnom tržištu, gdje je pozicija autonomnog kozmopolitskog autora, naizgled paradoksalno, samo jedna među brojnim tržišno zadanim pozicijama. Ovaj prividni paradoks posebno ističe Sarah Brouillette, inzistirajući na globalnoj oligopolizaciji nakladništva i distribucije knjiga od završne četvrtine 20. stoljeća naovamo, pri čemu se svjetsko književno tržište ubrzano diferencira kroz različite niše, a tzv. visoka ili „elitna“ književnost postaje „nišom književne fikcije za kultiviranu publiku“ (2007: 55), neopozivo ukidajući već i mogućnost ekonomske autonomije na kakvoj je Bourdieu temeljio svoje analize književnog polja.

Ako su postjugoslavenski pisci u dosadašnjim istraživanjima prepoznati prvenstveno kao kozmopolitski orijentirani autori „visoke“ književnosti, onda je logično da spadaju upravo u ovu nišu svjetskog književnog tržišta. S Brouillettinim prikazom funkcioniranja postkolonijalnih pisaca na tom tržištu – koje se u osnovi podudara s logikom funkcioniranja pisaca periferne postjugoslavenske književnosti – prelazimo tako na naš drugi zadatak.

Posebno je pritom korisna njena reinterpetacija koncepta *strateške egzotizacije* koji preuzima od Grahama Huggana. Prema Hugganu, kozmopolitski postkolonijalni autori na globalnom tržištu sudjeluju utoliko ukoliko mu isporučuju izvjesnu *egzotizaciju* iskustva Drugoga – „pripitomljenog“ dekontekstualizacijom, dehistorizacijom i esteticizacijom – pri čemu sama egzotizacija nije „svojstvo“ teksta, nego proizlazi iz tržišno zadanih odnosa pisca i čitatelja. (*ibid*: 15-16) U autorefleksivnom obratu, međutim, pisci autorskim strategijama reproduciraju takve tržišno zadane odnose, uzimajući unaprijed u obzir čitalačka očekivanja, ogoljavajući njihovu konstruiranost i usmjeravajući kritiku prema čitatelju kao onom čiji pogled zapravo diktira dekontekstualizirajuću egzotizaciju Drugoga: to je ono što Huggan naziva *strateškom egzotizacijom*. (*ibid*: 16-17) Brouillette, napokon, na ovom mjestu uvodi još jedan obrat: da bi kritika u sklopu strateške egzotizacije uopće mogla biti upućena i shvaćena, pisac i čitatelj moraju unaprijed dijeliti određeni set (kozmpolitskih) kulturnih kodova, pa ono što izgleda kao subverzija čitalačkih očekivanja naposljetku ipak počiva na nekoj vrsti prešutnog sporazuma i međusobnog prepoznavanja:

(S)trateška egzotizacija nije nešto što pisac poduzima kako bi podučio čitatelja o greškama njegovog shvaćanja drugih kultura (...) Umjesto toga, ona označava set tekstualnih strategija pomoću kojih je moguće komunicirati isključivo zato što autor i stvarni čitatelj dijele pretpostavke o načinu na koji kultura funkcionira i slažu se u svojoj želji da same sebe pritom izuzmu iz određenih nepoželjnih praksi. (*ibid*: 43)

Ovakva dekonstrukcija operacije strateške egzotizacije tako zapravo otkriva da međusobnim kulturnim razlikama uvijek već prethodi izvjesna kulturna podudarnost: zajednička kozmopolitska orijentacija, visoki stupanj refleksivnosti svojstven nadnacionalnoj autonomiji pa onda, napokon, i pripadanje istoj niži elitne književnosti kao tržišnoj „zajednici“ kultiviranih autora i čitatelja.

Eseji Dubravke Ugrešić iz devedesetih donose brojne dionice u kojima se strateška egzotizacija istodobno subvertira i reproducira: unaprijed uzaludne pokušaje iskoračenja izvan zadane uloge „postjugoslavenske“ ili „istočnoevropske“ spisateljice, nužno neuspješne zato što klasifikacijska logika ionako nije geografska ni politička, nego oblikovana mehanizmima internacionalnog kulturnog polja u kojem egzilantska književnica, po definiciji, ne može ne sudjelovati. Utoliko ne iznenađuje to što je polazna pozicija, autoronijski oblikovana, ona umjetničke autonomije, načelno nemoguće i neostvarive:

Prije nekoliko mjeseci, na zubarskoj stolici, prvi put mi je palo na pamet da sam cio svoj život činila sve da bih sačuvala pravo na svoju jedinu privilegiju. Privilegiju da budem pisac. Odbijala sam da budem član partija, stranaka, organizacija, komisija i žirija, izbjegla sam da budem lijevi i desni, gornji i donji. Bila sam zakleti autsajder. Odbijala sam članstvo u planinarskom, feminističkom i ronilačkom društvu. Pisac, mislila sam, ne smije imati ni Domovinu, ni Vjeru, ni Narod, ni Narodnost, pisac ne smije služiti ni Instituciji ni Naciji, ni Bogu ni Vragu, pisac mora imati samo jedan identitet, svoje knjige, mislila sam, samo jednu domovinu, Literaturu. (Gdje li sam to samo pokupila?) (...) Moja Literatura, moja Lijepa Književnost, moja Belles Lettres, ponavljala sam u sebi, stišćući u ruci svoj jedini ID, svoje knjige.” (2002a: 112)

Umjetnička autonomija, taj preduvjet sudjelovanja u internacionalnom književnom polju, ukida se međutim već samim ulaskom u polje:

Čim sam prešla granicu, carinici kulture počeli su grubo lijepiti po meni identifikacijske naljepnice: *komunizam, Istočna Evropa, cenzura, represija, Željezna zavjesa, nacionalizam* (Srbin ili Hrvat?), one iste naljepnice od kojih sam svoju literaturu u svojoj zemlji uspjela zaštititi. (*ibid.*)

Prividno razrješenje ovog paradoksa, ispostavlja se, moguće je tek kao obnova one opozicije između istočnoevropskog *homo politicusa* i zapadnoevropskog *homo poeticusa* o kojoj je svojedobno pisao Kiš:

– Što mislite o komunizmu? – pita me američka novinarka. – Znam, bilo je strašno – dodaje ganuto kriveći lice – ali u periodu tranzicije sam fenomen traži svoju reartikulaciju...

(...)

– Razgovarajmo o književnosti – kažem.

– Dosadna pitanja o književnosti ostavimo zapadnim piscima. Vi sigurno imate za reći stvari mnogo zanimljivije od literature... (*ibid:* 112-113)

Upečatljiv, mada naizgled marginalan primjer strateške egzotizacije nudi i ironiziranje „zapadnjačke“ opsesije ekološkim problemima. Riječ je o pripovjednoj situaciji koja se javlja u nizu tekstova postjugoslavenske književnosti devedesetih: pisac iz neke od zaraćenih postjugoslavenskih država odlazi na Zapad, ondje se susreće s brigom domaćina za dobrobit

biljaka i životinja, a zatim je tumači kao svojevrsni ideološki luksuz onih koji se, za razliku od njega, ne moraju zamarati dobrobiti ljudi. U romanu „Mamac“ Davida Albaharija pripovjedač nakon selidbe u Kanadu tako govori o svome novome prijatelju, piscu Donaldu:

Kao i većina Kanađana, i on je smatrao da je briga o životinjama ponekad važnija od brige o ljudima. Kada sam mu pričao kako smo, kao deca, jurili za bezglavim pilićima, umalo nije povratio. Kada sam mu, dok smo se naginjali nad mapu, pričao o ustaškim pokoljima, samo je odmahnuo rukom. Ponekad mi je, stvarno, padalo na pamet da ga izudaram. (1997: 55)

U novinskom tekstu „Zelena dama“, naknadno objavljenom u zbirci „novinskih kronika“ „Žrtve sanjaju veliku ratnu pobjedu“, Miljenko Jergović piše o svojoj posjeti Njemačkoj 1995. godine. Već sam uvod donosi neku vrstu autorefleksivne legitimacije vlastite pozicije: autor novinskog teksta predstavlja se kao pisac priča o ratu koje su se „i nekim ljudima izvan mog jezika učinile zanimljivim“ (2006b: 401) pa u Njemačku putuje kako bi primio mirovnu nagradu. Na druženju nakon ceremonije, dok pali cigaretu, čuje kako lokalna zastupnica stranke Zelenih komentira „istočnoevropsku“ naviku pretjeranog pušenja:

O meni osobno naravno ništa nije znala, ali me je nacionalno i politički identificirala, a ta identifikacija se, kao i svaka politička identifikacija, jako sudarala s ulogom koju sam tog dana igrao. Štoviše, iritirala je kao što nepušača i ideologa iritira duhanski dim. Postmoderne forme političkoga grupiranja, feministi, novoljevičari, ekolozi i novoliberali, snažno se opiru svakoj logici političkoga (a tek ratnog!) zbivanja u koje se ne uklapaju vrlo određena ideološka načela. (*ibid*: 403)

Situacija postaje otponcem razmatranja o ratu u bivšoj Jugoslaviji, o njegovoj percepciji na Zapadu i o ulozi „istočnoevropskog pisca“ koja je autoru u toj konstelaciji dodijeljena, a motiv duhanskog dima kontrapunktiran je motivu mirisa spaljenih leševa. Sve do zaključka:

Ne može se govoriti o ozonskim rupama i polarnim medvjedima, zagađenju bukom i duhanskim dimom, ako u istom trenutku nema svijesti o tome kako postoji još tisuće svjetova koji vjerojatno i jesu teško razumljivi, ali koji možda postoje u strahu većem od straha pred ozonskim rupama. (*ibid*: 408)

Pretpostavka ovako kodirane kritike, dakako, u tome je što kritizirana figura ekološki osviještenog Zapadnjaka ili Zapadnjakinje istodobno raspolaže oblinim medijskim informacijama o onome što se događa na postjugoslavenskom istoku, dok sam dolazak pisca s postjugoslavenske periferije u centar potvrđuje njegovu kozmopolitsku orijentaciju: neosporan je zajednički kontekst koji omogućuje kritiku luksuznog „viška“ ekološke svijesti, a taj kontekst svodi se u osnovi na obostranu pripadnost internacionalnom kulturnom polju.

Rudimentarnu verziju strateške egzotizacije nudi i Slavenka Drakulić u novinskom eseju „Neke dileme oko bundi“. Uvodni prizor nepoznate gospođe odjevene u raskošnu bundu nije doduše smješten u neki od zapadnih gradova, nego na tramvajsku stanicu postkomunističkog Praga, ali logika ostaje slična. Taj će prizor pokrenuti niz refleksija ženskog iskustva života u Jugoslaviji, asocijativno ulančanih oko središnjeg motiva bunde kao nedosežnog predmeta potrošačke žudnje u tek okončanim vremenima socijalističke oskudice i siromaštva. U završnom obratu, esejistički subjekt čuje kako dvoje mladih ismijavaju gospođu, spominjući životinje koje su morale biti ubijene radi njene bunde:

Usuđujem se tvrditi da su to bili pravi ekolozi. Možda je za njih i njihove vršnjake ekološka svijest veći znak prestiža nego bunda. Možda su oni u dosluhu s budućnošću. (...) S druge strane, možda su bili premladi da bi razumjeli da, katkad, i ljudska bića mogu biti ugrožena vrsta, i da i ona imaju pravo na zaštitu, pogotovo u nekim dijelovima svijeta. Nadam se da će to uskoro shvatiti. (1997: 62)

Ako nešto Drakulić izdvaja iz ranije naznačene linije, onda je to uvid da njeni eseji ipak nisu dominantno oblikovani rafiniranijom varijantom autorefleksivne „strateške egzotizacije“ koliko pukom egzotizacijom iskustva svakodnevnog jugoslavenskog života, koje mahom poistovjećuje s iskustvom života u ostalim istočnoevropskim socijalističkim državama. Kao što kritika usmjerena prema paru mladih čeških „ekologa“ sugerira, meta njene kritike nisu pretpostavljene predrasude zapadnog čitatelja, nego tom čitatelju bez zadržke nudi dekontekstualizirane, dehistorizirane i estetizirane prizore drugačije – jugoslavenske, istočnoevropske, socijalističke – kulture. Internacionalni uspjeh Drakulićinih knjiga preklapa se pritom s raspadom Jugoslavije: između 1991. i 1996. izdala je tri zbirke eseja utemeljenih na ovakvom pristupu, a one su, izvorno objavljene na stranim jezicima,

potom dočekale brojne prijevode.¹⁰⁷ U svojoj studiji postkomunističke književnosti Istočne Evrope A. B. Wachtel će tako upravo Drakulić, zajedno s Dubravkom Ugrešić i Tatjanom Tolstoj, uvrstiti među istaknutije predstavnice novog vala „nefikcijske“ književnosti nastale u zoni preklapanja književnog i novinarskog polja. (usp. 2006b: 174-186) Njezini izabrani tekstovi naposljetku će se, 1997. godine, u hrvatskom prijevodu „vratiti“ na teren s kojeg je ovaj publicistički izvoz prikaza (post)socijalističkog života krenuo.

Prikazi su pritom neosporno stereotipni: Drakulićina analitička optika uokvirena je reduktivnom opozicijom Zapada i Istoka, pri čemu se Istok ispostavlja kao puka negacija građanskog društva, višestranačke demokracije, kapitalističkog tržišta, slobode govora i potrošačkog izbora, redom vrijednosti koje sama egzaltirano zagovara. Upravo zahvaljujući pojednostavljujućoj opoziciji, kod nje u prvi plan dopijeva jedan od tropa karakterističnih za postjugoslavensku produkciju devedesetih: riječ je o uspostavljanju kontinuiteta između jugoslavenskog komunističkog režima i postjugoslavenskih nacionalističkih vladavina, njihova izjednačavanja na temelju anonimne masovnosti i ideološke indoktrinacije kao ključnih obilježja. Štoviše, Drakulić nacionalizam vidi kao izravnu posljedicu komunizma:

Ovakav nacionalizam koji se može vidjeti u bivšem SSSR-u, bivšoj Jugoslaviji i Čehoslovačkoj, naslijeđe je te (komunističke, op. B.P.) bajke. A tako je iz barem tri razloga: komunistička država nikad nije dopustila razvoj građanskog društva; suzbijala je etničke, nacionalne i vjerske razlike, dozvoljavajući samo klasnu identifikaciju; i na kraju su komunistički vođe izmanipulirali te razlike, suprotstavljajući jednu narodnost drugoj, kako bi se održali na vlasti što je duže moguće. (*ibid*: 112)

Komunistička prošlost pojedinih istaknutih nacionalista olakšava ovakvu liniju tumačenja. Franjo Tuđman – nekadašnji general JNA, kasnije antikomunistički predsjednik hrvatske države – za Drakulić je utjelovljenje ove logike:

(N)ikakva se preobrazba od komunista u nacionalista nije ni dogodila.

Promijenile su se samo ideje – jučer marksizam, danas nacionalizam – ali ljubav prema ideologiji ostala je ista. (*ibid*: 243)

¹⁰⁷ Riječ je o knjigama „Wie wir den Kommunismus überstanden – und dennoch lachten“ (1991; u prijevodu: „Kako smo preživjeli komunizam i čak se smijali“), „The Balkan Express“ (1993) i „Café Europa“ (1996). Informacije su dostupne na službenoj internetskoj autorskoj stranici Slavenske Drakulić: <https://slavenkadrakulic.com/bibliography/>

Inzistiranje na uniformnosti i ideologiziranosti kao temeljnim obilježjima dva u osnovi jednaka, kolektivistička sistema povratno, dakako, svjedoči o poziciji deklarativne aideologičnosti, originalnosti i individualne iznimnosti iz koje progovara ona koja takvu kritiku upućuje. Pozicija koja se ovim reproducira zapravo je pozicija koju, kako smo vidjeli, još znatno ranije markira Danilo Kiš kao paradigmatička figura autonomnog (anti)jugoslavenskog intelektualca. Utoliko ne čudi što se i kod Drakulić politička analitika brzo i bešavno stapa s estetskim procjenama, a nacionalizam postaje pitanjem lošeg ukusa:

Tko se, osim Tuđmana, danas u Evropi ponaša ovako? Njegova sklonost prema teatralnosti i kiču ne otkriva samo loš ukus tipičan za provincijalca, već i okrutni cinizam orijentalnog despota. (*ibid*: 247)

Kišovsku poziciju Drakulić, međutim, izvodi do karikaturalnog paroksizma. U transhistorijskoj nivelaciji jugoslavenskog povijesnog iskustva, komunizam je za nju zapravo „(u) ovim balkanskim zemljama (...) bio na neki način nastavak feudalizma“ (*ibid*: 202) pa konačni prikaz donosi statičnu sliku nepopravljivo zaostale, necivilizirane, duboko korumpirane globalne provincije, sliku nerijetko izvedenu tehnikama eksplicitnog urbanog rasizma.¹⁰⁸ Dekontekstualizirana, dehistorizirana i visokoestetizirana, to je, naposljetku, slika egzotičnog Drugog, pripitomljenog i privedenog zapadnom pogledu.

Upravo zato Drakulićine je izabrane eseje instruktivno čitati u njihovom prijevodu na zajednički jezik, nakon što su se vratili u isti onaj kontekst koji su prethodno pokušali izbrisati. Višak koji, u odnosu na svoje izvorne „strane“ verzije, donosi knjiga objavljena u Splitu 1997. godine sadržan je prvenstveno u predgovoru napisanom posebno za to, „domaće“ izdanje. Pod naslovom „Uvod: prvo lice jednine“ Drakulić ondje razvija ideološku kritiku prvog lica množine na liniji kontinuiteta jugoslavenskog socijalizma i postjugoslavenskog nacionalizma:

Mrzim prvo lice množine. (...) Moj otpor njegovoj upotrebi gotovo je fizički zato što je i ovo „mi“ za mene prvenstveno fizičko iskustvo: vonj tijela pritisnutih uz moje na prvomajskoj paradi ili na proslavi 25. maja, znojni pazusi muškaraca ispred mene, moje vlastito odrvenjelo tijelo. (...) Odrasla

¹⁰⁸ Iz niza primjera izdvaja se ovaj: „Seljaci su bili prisiljeni da skoče sa sela u grad, da preskoče iz feudalizma u komunizam, bez stvarne prilike da razviju građansko društvo s njegovim vrijednostima i navikama, od privatnog vlasništva do ljudskih prava, od toaletnog papira do demokracije. Ovu povijesnu pogrešku sada treba ispraviti, ali to bi moglo potrajati. Ljudi koji žive u postkomunističkim zemljama, morat će prati ruke i koristiti toaletni papir godinama prije nego stvarno budu imali prilike razviti demokraciju.“ (*ibid*: 171) Ono što je Boris Buden prepoznao kao patronizirajuću zapadnjačku infantilizaciju postkomunističkih društava i kao depolitizirajuće poricanje njihovih emancipacijskih borbi – u socijalističkoj Jugoslaviji, uspostavljenoj NOB-om i kasnije nesvrstanoj, pritom znatno izraženijih nego u zemljama Istočnog bloka – ovdje, u svojevrsnom obratu, poprima jasnu dimenziju autokolonijalnog diskursa.

sam s tim „mi“ – u vrtiću, u školi, u pionirskoj i omladinskoj organizaciji, na poslu. (...) Poslije je došao rat, kao posljedica istoga gramatičkog oblika, toga „mi“, te goleme, milijunske mase ljudi koja se njihala poput jednog tijela, odgovarajući zovu svojih lidera. (*ibid*: 5-6)

Otpor diktatu kolektivističkog, socijalističko-nacionalističkog brisanja individualnosti moguć je, dakle, isključivo iz prvog lica jednine:

Zaista, kako osoba koja je produkt totalitarnog društva može uopće naučiti što je odgovornost, individualnost, vlastito odlučivanje? Jedino ako nauči reći NE prvom licu množine. To NE počinje s Prvim licem jednine, sa „ja“. (...) „Mi“ znači toplinu zajedništva, ali i submisivnost, rezignaciju, strah i prepuštanje drugome da odlučuje o tvojoj sudbini. „Ja“ naprosto znači misliti i odlučivati svojom glavom. (*ibid*: 6-7)

U zaključku, gramatičko-ideološka opozicija transformira se napokon u civilizacijsko-političku opreku na kojoj se zasniva temeljna argumentacijska linija većine Drakulićinih eseja:

Katkad mi se čini da se razlika između Istočne i Zapadne Evrope danas može svesti na različito shvaćanje i upotrebu gramatičkih oblika – prvog lica množine i prvog lica jednine. (*ibid*: 7)

Ono što je u predgovoru „domaćem“ izdanju tih eseja doista zanimljivo ne stoji, međutim, u zaključku, nego na samom početku. Evo kako se „Uvod: prvo lice jednine“ otvara:

Dok sam prečitavala ove tekstove, shvatila sam, na vlastito iznenađenje, da često upotrebljavam zamjenicu „mi“. U svakodnevnom životu to mi baš nije običaj, naprotiv. Ali u ovim tekstovima upotreba prvog lica množine djeluje mi prirodno, iako me zbog toga ništa manje ne zabrinjava. (*ibid*: 5)

Sada se postavlja pitanje: kako je moguće da se u amorfnoj anonimnosti prvog lica množine – najavljenoj, uostalom, već i naslovom knjige „Kako smo preživjeli“ – najednom utapa netko tko ga zapravo prezire, smatrajući ga oznakom „totalitarizma“, individualne „submisivnosti“ i „rezignacije“, netko tko se dosljedno autodeklarira refrenom individualne hrabrosti i odgovornosti? Nedvosmislen odgovor na to pitanje „Uvod“ ne nudi: invective upućene ideološkoj gramatici poslušne mase, na kojima knjiga počiva, ispostavljaju se tako naposljetku kao izlagačka strategija prešutnog zaobilaženja inicijalnog paradoksa. Ukoliko odgovora nema u tekstu, međutim, moguće ga je pronaći u kontekstu. Glas koji inzistira na

individualnosti vlastitog iskustva, naime, prešutno od te individualnosti odustaje onda kada iskustvo pripovijeda implicitnom adresantu sa Zapada: onda kada se, oblikovan zahtjevima svjetskog književnog tržišta, prilagođava niši kolektivnog glasa egzotičnog Istoka. Tek na analitičkoj vertikali internacionalne orijentacije razotkriva se dakle logika temeljne kontradikcije Drakulićinih eseja. Da bi slika kolektiviziranog Istoka mogla biti stvorena, nju – u prvom koraku – proizvesti mora ideološka distanca prvog lica jednine. Da bi se takva slika prilagodila zahtjevima „slobodnog“ tržišta koje autorica zagovara, neophodno je – u drugom koraku – da se prvo lice ukine i žrtvuje mehanizmima iste one egzotizacije koju samo stvara. A da bi se cirkularna logika ukazala, nužno je – u završnom obratu – da iskustvo „prevedeno“ na jezik pretpostavljenih zapadnih očekivanja bude ponovno prevedeno „natrag“, u kontekst vlastitog nastanka, razotkrivajući tako slijepe pjege na kojima počiva. Pozicija iz koje postjugoslavenska autorica progovara stoga nije ni individualna, ni kolektivna, nego podvojena: njeno „ja“, kojim se izdvaja iz lokalnog (post)socijalističkog konteksta, okončava ondje gdje započinje funkcija glasnogovornice iste one anonimne mase kojoj se navodno suprotstavlja.

Ali kako je uopće bilo moguće inicijalno izdvajanje iz konteksta, kako se kritičko „ja“ moglo uspostaviti nasuprot režimu množine? Odgovor na to pitanje vodi nas prema genezi središnjeg paradoksa. Njegova je ishodišna točka eminentno jugoslavenska: smještena je zapravo *između* Zapada i Istoka, ondje gdje su uvjeti intelektualnog formiranja zadani okvirom nesvrstane politike i „mekog“, liberalnog tipa socijalizma. Drakulić i sama bilježi da se ovdašnji socijalizam razlikovao od socijalizma država Istočnog bloka, ali razliku ne smatra presudnom: ona govori o „usporedbi dviju zatvorskih ćelija“ (*ibid*: 209) pri čemu je ona jugoslavenska bila tek nešto komfornija. Pročitamo li „Kako smo preživjeli“ iz burdjeovskog rakursa, pokušavajući rekonstruirati habitus kojim je oblikovana podvojena pozicija esejističkog izlaganja, slika se međutim mijenja. Tekstovima su raštrkana prisjećanja na brojna putovanja, podjednako „zapadna“ i „istočna“, od New Yorka i Harvarda preko Italije do Praga, Varšave, Budimpešte, Sofije: riječ je o specifičnoj privilegiji stjecanja internacionalnih iskustava s obje strane blokovske podjele kakvu je sistemski nudila prvenstveno – i gotovo isključivo – Jugoslavija. Pridodajmo tome mogućnost praćenja „zapadnih“ medija i novinarsku karijeru izgrađenu osamdesetih, kada je domaće medijsko polje otvaralo prostor za kritiku partijske vlasti, pridodajmo široki spektar dispozicija koje uključuju poznavanje drugih kultura i stranih jezika, pridodajmo naposljetku „hipijevsku prošlost, par *jointa*, autostopiranje po Evropi, ljubav sa strancima“ (*ibid*: 77) i vidimo konture

specifično jugoslavenskog srednjeklasnog intelektualnog habitusa strukturiranog na liberalnim pozicijama u kasnoj fazi ovdašnjeg socijalizma.¹⁰⁹ Ironija novinarsko-književne putanje Slavenke Drakulić sastoji se u tome što je isto ono prvo lice jednine iz kojeg Jugoslaviju kritizira Jugoslavija zapravo omogućila, a onda je, u postjugoslavenskim vremenima, autorica od njega morala odustati slijedeći zahtjeve svjetskog književnog tržišta: plaćajući, drugim riječima, cijenu uspjeha kojem je iz kozmopolitske perspektive prvog lica jednine cijelo vrijeme težila. Ili, kao što operaciju sažima A. B. Wachtel:

Ključ uspjeha Slavenke Drakulić, zapravo, leži u njenoj sposobnosti da humornu ili ironičnu stranu istočnoevropskog života, naročito života istočnoevropskih žena, predstavi zapadnim čitaocima. (...) Međutim, čitaocima u njenoj rodnoj Hrvatskoj dela Slavenke Drakulić verovatno ne deluju naročito zabavno ili mudro. (2006b: 182-183)

Ako im je ipak trebalo posvetiti nešto veću pozornost, onda je to zato što donose najjednostavniju među dostupnim izvedbama egzotizacije kao oplodivanja (post)jugoslavenskog simboličkog kapitala na globalnom tržištu i tako omogućuju da se osnovni paradoks čitave operacije uoči jasnije nego inače.

¹⁰⁹ Evo i njegova najsažetijeg opisa: „Moram priznati da često putujem na Zapad, da tamo imam dosta poznanstava, da govorim nekoliko jezika, da sam pretplaćena na tri američka, dva engleska i jedan talijanski časopis, i primam dosta pisama i knjiga izvana. Moji su profesori na Sveučilištu bili poznati filozofi i kritičari države. Osim toga, feministica sam.“ (*ibid*: 77)

5. TRI STANJA POSTJUGOSLAVENSKOG KNJIŽEVNOG POLJA

5.1. Dekadna podjela

U prethodnom poglavlju postjugoslavensko književno polje smo konstruirali dominantno sinkronijski, naglašavajući stabilne obrasce njegovog odnosa s drugim društvenim poljima, njegove periferne pozicije unutar svjetskog književnog sistema, žanrovske hijerarhije i slično, dok je *dijakronijska* dimenzija bila otvorena prvenstveno skicoznom rekonstrukcijom autonomne linije jugoslavenske književnosti, punktirane intervencijama Krleže, Andrića i Kiša, kao svojevrsne „predpovijesti“ polja, nezaobilazne u razumijevanju njegove geneze. Sada se, napokon, okrećemo dijakroniji nakon reza s početka devedesetih godina 20. stoljeća i raspada zajedničke države: završni korak ovog rada sastoji se u izgradnji književnopovijesne vizije postjugoslavenske književnosti, ukoliko je – u skladu s postavljenom metodologijom – shvaćamo kao književnost postjugoslavenskog polja, odnosno kao prostor djelâ koji je tom polju homologan. Ambicija pritom nije napisati sustavnu i iscrpnu povijest postjugoslavenske književnosti koja bi obuhvatila sve značajnije opuse i djela, nego razviti generativnu matricu reprezentativnih pozicija i putanja koje ocrtavaju kako strukturu polja, tako i njene transformacije: izložiti, dakle, u dijakronijskom slijedu osnovnu logiku razvoja polja, pod pretpostavkom da je iz te logike moguće izvesti analize i interpretacije brojnih autorskih pozicija i književnih tekstova koje ćemo ovdje nužno zaobići, a po kriteriju legitimacije – književnokritičke ili znanstvene refleksije u postjugoslavenskom ključu, sudjelovanja u konkurenciji za „regionalne“ nagrade, sudjelovanja na „regionalnim“ festivalima, pojavljivanja u časopisima itd. – mogu biti svrstani u postjugoslavensku književnost. To znači da princip selekcije ne podrazumijeva izbor „najboljih“ autora i njihovih djela, odnosno stvaranje neke vrste postjugoslavenskog književnog kanona, pa će niz potencijalno važnih imena ovdje biti izostavljen. Sva ona koja su uvrštena, međutim, na ovaj ili onaj način zadovoljavaju temeljni kriterij legitimacije: svi su internim mehanizmima valorizacije (kritikama, nagradama, uredničkim izborima, pozivima na rezidencije, predgovorima itd.) prepoznati i priznati unutar zajedničkog polja. Ovime, na Bourdieuovom tragu, želimo razriješiti antinomiju Petrovićevog „subjektivizma“ i Lukićevog „objektivizma“: „subjektivna“ je – iako, dakako, određena širim društvenim kontekstom i našim izborom da taj kontekst shvatimo kao postjugoslavenski – sama izgradnja književnopovijesne vizije postjugoslavenskog književnog polja, „objektivni“ su mehanizmi kojima polje valorizira svoje agente i njihove tekstove.

Problem književne vrijednosti, koja dakle nije implicirana u samoj selekciji, javlja se tako u analizi polja kao sredstvo i cilj kompeticije i sukoba agenata, prvenstveno autorica i autora. Budući da je primarno konstruirano kao antinacionalno, postjugoslavensko se književno polje zahvaljujući izborenoj umjetničkoj autonomiji već u prvom koraku shvaća i predstavlja kao prostor stvaranja „viših“ književnih vrijednosti nego što su one koje nastaju u nacionalnim književnim poljima, podređenima eksplicitnim nalogima dominantne ideologije i politike. Ta se „viša“ vrijednost postjugoslavenske književnosti jednim dijelom potvrđuje zatim u internacionalnim okvirima: međunarodnim prijevodima, gostovanjima, nagradama, rezidencijama i drugim mehanizmima valorizacije koji samom logikom internacionalnog književnog polja preferiraju „autonomne“ spram „nacionalnih“ autora. Unutar samog postjugoslavenskog književnog polja, s druge strane, pitanje vrijednosti se komplicira i nerijetko postaje predmetom polemika i razgraničavanja između „ozbiljne“ i „trivijalne“ književnosti, što je opet karakteristika svakog umjetničkog polja utoliko ukoliko je polje, odnosno socijalni prostor strukturiran borbom za različite oblike kapitala. Logikom postjugoslavenskih razgraničavanja „viših“ i „nižih“ umjetničkih vrijednosti, koja razotkriva neka unutarnja proturječja samog postjugoslavenskog književnog polja, detaljnije ćemo se baviti na konkretnim primjerima.

Uvodeći dijakroniju, nakon tretmana književne vrijednosti nailazimo i na drugi neizbježan problem književnopovijesnog izlaganja: problem periodizacije. Burdjevsko rješenje, kao što smo ranije naznačili, dolazi pod šifrom „stanja polja“: pojma koji u osnovi odgovara uobičajenijem konceptu književnog razdoblja, iako odredba „stanja“ stavlja snažniji naglasak na čvrstu strukturiranost polja u pojedinoj njegovoj fazi. Sam je Bourdieu, analizirajući genezu i strukturu autonomnog polja francuske književnosti na kraju 19. stoljeća ovim principom razlikovao tri njegova stanja, a točno toliko ih uočavamo i mi promatrajući genezu i strukturu postjugoslavenskog književnog polja. Princip periodizacije pritom se nužno usklađuje s ranije ustanovljenom relativnom autonomijom tog polja: drugim riječima, orijentira se ključnim „rezovima“ u širem društvenom, političkom i ekonomskom prostoru, ali u obzir prvenstveno uzima način na koji su oni prelomljeni logikom polja, odnosno – jednostavnije rečeno – oslanja se na učinke koje „izvanjski“ obrati imaju na književnu produkciju, recepciju i distribuciju. Ovim pristupom doći ćemo do podjele koja približno odgovara trima dekadama, iako se ne poklapa u potpunosti s kalendarskom logikom: govoreći o postjugoslavenskom književnom polju, zato ćemo govoriti o razdobljima, odnosno posebnim stanjima polja devedesetih godina 20. stoljeća te nultih i desetih godina 21. stoljeća.

Preliminarno, mogli bismo reći da devedesete uvelike odgovaraju onome što je Bourdieu, predstavljajući uvodno razdoblje autonomnog polja francuske književnosti, nazvao njegovim „herojskim vremenom“ (2003: 167), samo kada ideologem „herojstva“ u postjugoslavenskom kontekstu ratnih devedesetih ne bi nosio specifičnu konotaciju vezanu uz nacionalnu eksploataciju tog pojma: u našem slučaju primjerenije bi stoga bilo govoriti o „antiherojskom dobu“ postjugoslavenske književnosti. Spominjući herojsko doba sam Bourdieu, dakako, nipošto nije mislio na nacionalno junaštvo: naprotiv, ciljao je na stanje u kojem se principi nezavisnosti polja „u velikoj meri počivaju u dispozicijama i delima agenasa“ (*ibid.*), još uvijek lišeni „objektivnih mehanizama“ (*ibid.*). Infrastrukturno devastiran, politički suspendiran, razdijeljen dubokim rovovima nacionalno kodiranih kultura, zajednički postjugoslavenski književni prostor devedesetih tako opstaje gotovo u potpunosti oslonjen na individualne inicijative i kontakte, a gradi se oštrim polemičkim sukobima s nacionalistima i nacionalno orijentiranim autorima: naslov Ugrešićinog eseja „Zbogom, hrvatski pisci“ može se čitati kao jedan od njegovih amblematskih proglašenja. Ključna razlika spram Bourdieuovog rakursa već je ovdje očita: dok se autonomija francuskog književnog polja krajem 19. stoljeća stvara u opreci spram ekonomskog tržišta, stotinjak godina kasnije autonomija postjugoslavenskog polja proizlazi iz borbe protiv nacionalne heteronomije, shvaćene u kontinuitetu borbe ovdašnjih autonomnih agenata spram bilo kakvog oblika kolektivističkog naloga, kontinuitetu započetom još njihovim otporom nekadašnjem jugoslavenskom komunističkom režimu.

Prijelom 20. i 21. stoljeća u široj društveno-političkoj slici donosi završetak ratnih sukoba, odlazak s vlasti vođa zaraćenih država – u Srbiji Slobodana Miloševića, u Hrvatskoj Franje Tuđmana, u Bosni i Hercegovini Alije Izetbegovića – i početak svojevrsne „normalizacije“, kako je glasila tada dominantna ideološka formula druge faze tzv. tranzicije: veći dakle stupanj međusobne kulturne komunikacije, naglašeniji trud oko evropske integracije i novi zamah onoga što bi se, prema staroj Marxovoj formuli, nazvalo prvobitnom akumulacijom kapitala. Postjugoslavensko književno polje u ovom razdoblju napokon poprima čvršće infrastrukturne obrise, premda njihovu „čvrstoću“ treba shvatiti uvjetno, s obzirom na to da je infrastruktura mahom uspostavljena prekarano, s onu stranu podrške državne politike: nastaju prvi zajednički časopisi, festivali omogućuju češća gostovanja odnedavno „stranih“ pisaca, pojavljuju se regionalni natječaji i nagrade, nakladnici iz različitih postjugoslavenskih zemalja ulaze u kolaborativne izdavačke projekte itd. Odmak od države pritom podrazumijeva pomak prema tržištu, a na njemu se odnosi kompliciraju: nakon

izborene autonomije spram nacionalne kulture i politike, pojavljuje se pritisak „slobodnotržišne“ ekonomije. Dva od tri mehanizma vertikalne diferencijacije o kojima govori Larissa Buchholz kada analizira kako se nadnacionalna književna izdvajaju spram nacionalnih dominantno se javljaju u ovom razdoblju: formiranje institucija za razmjenu kao što su, primjerice, postjugoslavenske umjetničke rezidencije i mehanizmi evaluacije kao što su zajednički natječaji, kritike, nagrade. (usp. 2016: 44-48)

Treći važan mehanizam prema Buchholz podrazumijeva institucionalizaciju diskurza. (*ibid*: 46-47) Upravo je ona ključno obilježje treće dekade postjugoslavenskog književnog polja: iako se pojmovi „postjugoslavenskog autora“ i „postjugoslavenske književnosti“, kao što smo vidjeli, javljaju nešto ranije, tek tada oni postaje predmetom sustavnijeg znanstvenog interesa, ali i habitualnom dispozicijom sve brojnijih agenata koji se otvoreno deklariraju kao postjugoslavenski ili čak jugoslavenski pisci, intelektualci, kritičari. Dio je ovo šireg obrata prema izučavanju zajedničkog postjugoslavenskog kulturnog prostora, amblematski najavljenog konceptom „jugosfere“ koji predlaže britanski politički analitičar Tim Judah. (2009) Ovaj „povratak Jugoslaviji“, kao što ćemo vidjeti, moguće je pratiti i u analizi književnih djela, od njihovih naslova kao što su „Jugoslavija, moja domovina“ Gorana Vojnovića (2013) ili „Jugoslavija živi vječno“ Viktora Ivančića (2011) do sve dominantnijih postjugoslavenskih kronotopa u pričama i romanima.

Već ovako skicirana vizija razvoja postjugoslavenskog književnog polja vodi do kontraintuitivnog zaključka koji pobija tvrdnje o kolapsu ili ubrzanoj dezintegraciji zajedničkog kulturnog prostora nakon raspada nekada zajedničke države: umjesto da se raspada, fragmentira i nestane, postjugoslavensko se polje zapravo integrira i konsolidira, prelazeći put od „(anti)herojskih“ početaka individualnih inicijativa preko izgradnje paralelnog, prekarnog infrastrukturnog pogona sve do – kao u nenamjernoj parafrazi hegelijanske dijalektike – vlastite autorefleksivne, književnokritičke i znanstvene „samospoznaje“. Sa smjenom paradigmi, treba napomenuti, mehanizmi iz prethodnog razdoblja ne nestaju, nego gube dominantnu funkciju i bivaju uklopljeni u novu konstelaciju, a ono što upravlja pseudohegelijanskim razvojem polja pritom, naravno, nije dijalektika: postjugoslavensko se polje dijakronijski uspostavlja, gradi i razvija logikom autonomizacije zadanom već u njegovim antinacionalnim temeljima.

5.2. Uvod u devedesete: Nezavisni pisci

Ukoliko bismo periodizacijske konvencije pokušali slijediti do kraja, ne bi bilo nemoguće odrediti točan datum nastanka onoga što će, u naknadnoj refleksiji, biti prepoznato kao postjugoslavensko književno polje: riječ je o 20. prosincu 1989. godine, kada je u zgradi Centralnog komiteta Omladine BiH u Sarajevu održana osnivačka skupština udruženja Nezavisni pisci. Odluka da se čin utemeljenja *postjugoslavenskog* polja datira *prije* samog raspada Jugoslavije može djelovati paradoksalno, ali ona proizlazi iz uvida u dezintegraciju samog jugoslavenskog književnog polja koja je, simbolički označena prestankom rada Saveza književnika Jugoslavije u ljeto 1989. godine, zapravo prethodila konačnoj dezintegraciji države: Jugoslavija se, kao što smo već vidjeli, „u književnosti“ raspala prije nego što će se raspasti politički. Da bi se u takvoj konstelaciji shvatio položaj asocijacije Nezavisni pisci, zamišljene kao svojevrsna antinacionalistička supstitucija nacionalnim sukobima razmontiranog „službenog“ saveza književnika, korisno je ipak prethodno se vratiti oko dva i pol desetljeća ranije, u prvu polovicu šezdesetih.

Unutar već opisanog konteksta šireg unutarpartijskog sukoba između „centralističke“ struje Aleksandra Rankovića i „pronacionalne“ socijalističke struje Edvarda Kardelja, u kojem će pobjedu odnijeti zagovornici daljnje decentralizacije države, članice i članovi Saveza književnika Jugoslavije međusobno su se sukobili na homolognoj liniji: pobjeda „pronacionalne“ frakcije nad onom „projugoslavenskom“ među njima će već u studenom 1965. godine – nešto dulje od pola godine uoči Brijunskog plenuma Centralnog komiteta Saveza komunista Jugoslavije koji je označio konačni Rankovićev pad – zapravo najaviti rasplet ključnih političkih obračuna jugoslavenskih komunista. U književnom se polju, tako, još jednom unaprijed odigrala politička sudbina države. Među poraženim „projugoslavenskim“ autorima, predvođenima Dobricom Ćosićem, bio je i Sveta Lukić, a njegova studija o jugoslavenskoj književnosti donosi rekonstrukciju tadašnjih rasprava i odbačenog prijedloga reorganizacije saveza književnika po anacionalnom ključu. (usp. 1968: 146-154) Prijedlog se zasnivao na zamisli udruživanja ne po republičkoj – uvelike zapravo nacionalnoj – pripadnosti, nego po poetičkim izborima autora, njihovim kulturnim „srodnostima“ i afinitetima:

Ti afiniteti mogu biti dublji estetički afiniteti; ali pisce može da zbližuje i shvatanje uloge pisca i pisane reči u socijalizmu ili shvatanje komunikativne vrednosti kulture; okupljanje generacija je, takođe, jedna od mogućih formi udruživanja. (...) Idejom o udruživanju prema afinitetima mi se ne zalažemo za

Savez pisaca – kao formu vlasti u književnosti – već za stvaranje i stimulisanje kreativnije atmosfere u književnom životu. Veoma je značajno da se umesto za Savez, književnici Jugoslavije zalažu za saveznost. Bliskim grupama valjalo bi premrežiti celu Jugoslaviju, prevazići krute, izolacionističke granice republika, republikanizma, raznih naših nacionalizama i šovinizma – u ime specifičnosti posla kojim se pisci bave, u ime odgovornosti toga posla. (*ibid*: 151-152)

Iako deklarativno artikulirana u skladu s načelima književne autonomije, koja nalažu apolitično grupiranje, ovakva je ideja među većinom članica i članova SKJ prepoznata kao iskaz prikrivenog jugounitarizma, čemu zasigurno nije odmogla činjenica da ju je najglasnije zastupao upravo Ćosić.¹¹⁰ Trijumfirao je tako protuprijedlog restrukturiranja saveza prema „izvanjskim“, administrativno-političkim republičkim kriterijima, što Lukić rezignirano komentira:

Još jedanput se u jednoj maloj, takoreći fiktivnoj organizaciji, koja nema ni moći ni stvarnog uticaja u društvu, obelodanjuje nešto što je karakteristično za celo društvo. Čak se anticipiraju rešenja koja će neminovno uslediti na širem planu. (*ibid*: 154)

Njegova se najava, kao što znamo, pokazala neobično preciznom. Republičko-nacionalnu decentralizaciju jednog SKJ – Saveza književnika Jugoslavije – ubrzo će slijediti republičko-nacionalna decentralizacija onog drugog i neusporedivo moćnijeg: Saveza komunista Jugoslavije. Kada se dvije „razlabavljene“ i decentralizirane organizacije dva i pol desetljeća kasnije zateknu u kontekstu zaoštrene ekonomske krize i sve eksplicitnijih međunacionalnih sukoba, ponovit će se logika kulturne anticipacije političkog raspleta: završnom raskolu u Savezu komunista Jugoslavije na 14. izvanrednom kongresu u siječnju 1990, koji je u osnovi trasirao put prema raspadu države, prethodio je raspad Saveza književnika Jugoslavije kao prve svejugoslavenske organizacije uopće koja je prestala s djelovanjem, ugasivši se nešto više od pola godine ranije nakon dulje blokade rada izazvane sukobima predstavništava različitih republika i pokrajina.

Na inicijativu četvorice beogradskih autora – Filipa Davida, Mirka Kovača, Vidosava Stevanovića i Pavla Ugrinova – udruženje Nezavisni pisci javlja se u ovakvim okolnostima

¹¹⁰ Njegova polemika s Dušanom Prijevcem na istoj ovoj liniji sukoba kulturnog „centralizma“ i kulturnog „nacionalizma“ obilježila je, kao što smo već napomenuli, književne šezdesete. Činjenica je, međutim, da zamisao reorganizacije SKJ prema unutarknjiževnim razgraničenjima nisu podržavali samo srpski pisci i spisateljice: želeći ovo naglasiti, Lukić među pripadnicima „Ćosićeve frakcije“ navodi Oskara Daviča, Novaka Simića, Antuna Šoljana, Dimitra Soleva, Huseina Tahmišića. (usp. *ibid*: 148-149)

kao profesionalna asocijacija koja želi zauzeti ispražnjeno mjesto povezivanja jugoslavenskih pisaca, okupljajući pritom isključivo one koji se otvoreno protive nacionalizmu i nacionalističkom organiziranju književnog rada. Ideju dočekuje velika pozornost javnosti, o njoj izvještava većina važnijih medija. (Ugrinov 2011; Pavlović 1999: 441, 466, 486)

Beogradska „Borba“ 8. prosinca 1989. objavljuje „Predlog programskih dokumenata buduće jugoslovenske literarne asocijacije 'Nezavisni pisci'“ pod naslovom „Odbrana od pretnji bolesnog društva“: ondje su izložena temeljna načela nove organizacije. U znakovitom odjeku davno napuštene koncepcije iz šezdesetih, ona se predstavlja kao „slobodan i neformalan skup pisaca na osnovama intelektualnih afiniteta“. (prema: Pavlović 1999: 475) Ono što se pritom očekivano mijenja, odnos je prema vladajućem sistemu: Nezavisne pisce više ne zanima, kao što je zanimao Lukića, položaj književnika u socijalističkom društvu, nego traže alternativu socijalističkim odnosima. Mijenja se, među ostalim, i pozicija Dobrice Ćosića: nastupajući sa srpskih nacionalističkih stajališta, on je sada jedan od glavnih protivnika novog književnog udruživanja.¹¹¹ Princip na koji se Nezavisni pisci prvenstveno oslanjaju onaj je umjetničke autonomije i slobode individualnog djelovanja i stvaranja: oni se tako predstavljaju kao „udruženje savesti koje se nalazi izvan partijskog, nacionalnog ideološkog i verskog elementa“ (*ibid.*), dok na prvo mjesto stavljaju „odbranu umetničkih sloboda i ljudskih prava“ (*ibid.*) Zalažu se za „(u)kidanje svakog oblika ideološke, partijske i policijske kontrole nad umetnošću i umetnicima“ (*ibid.*: 478), ukidanje svih crnih lista i kriterija političke podobnosti. Usporedo s obranom umjetničke autonomije od pritisaka vlasti i države inzistiraju na dosljednom i nepokolebljivom antinacionalizmu, pa u dnevničkim bilješkama Pavla Ugrinova čitamo kako se „prvi put posle rata jedna jaka grupa pisaca odvaja u potpunosti od postojećih esnafskih struktura nacionalistički orijentisanih i pokušava da deluje nezavisno.“¹¹² (2011)

Programski je zamišljeno da se članstvo u udruzi može ostvariti isključivo putem poziva, na prijedlog najmanje dvoje postojećih članova: „Nezavisni pisci nisu masovna organizacija, već brojem ograničeno telo koje ne teži za društvenom i političkom moći (...).“ (prema Pavlović 1999: 476) I Ugrinov ovo naglašava: „Uopšte, kvalitet mora biti presudan. Ako već osnova okupljanja nije estetska sličnost, onda vrednost pisca mora biti presudna. A vrednost je uglavnom već okupljena.“ (2011) Ističe se internacionalna orijentacija sudionika koji se

¹¹¹ U svojim dnevničkim zapisima Pavle Ugrinov prenosi riječi Radomira Konstantinovića, do čijeg je angažmana inicijatorima okupljanja bilo osobito stalo, a koji prepričava „kako je nedavno Dobrica Ćosić dolazio kod njega i pokušavao da ga odvrati od novog Udruženja, iako je on (Konstantinović, op.a.) jedan od njegovih osnivača. Ćosić smatra da treba da ostane na strani 'pravih' srpskih pisaca (Francuska 7 (beogradska adresa Udruženja književnika Srbije, op. a.)), a ne da bude u društvu nekakve 'antisrpske' koalicije“. (2011)

¹¹² Ugrinov to kasnije eksplicitno podcrtava: „Glavni cilj i dalje ostaje borba protiv stavljanja pisaca i njihovih dela u službu uskih nacionalnih potreba.“ (*ibid.*)

zalažu „za jedinstvo evropskog kulturnog prostora, uz poštovanje osobenosti nacionalnih kultura“. (prema Pavlović 1999: 476) U planu je odlazak u Prag krajem 1990. godine, na sastanak Evropskih nezavisnih pisaca koji službeno pozivaju jugoslavensku asocijaciju da im se pridruži: „Time ćemo dobiti internacionalno priznanje, što smatramo važnim, pre svega kao odgovor na svakovrsna zatvaranja, koja su opšta pojava u zemlji.“ (Ugrinov 2011) Već iz inicijalnih nacрта principa djelovanja i popratnih komentara vidimo tako da se Nezavisni pisci, tražeći alternativu nastupajućoj provincijalizaciji književnosti u nacionalnom ključu, konstituiraju upravo na načelima ranije promoviranima u sklopu specifično jugoslavenske književnosti: redom, na autonomiji književnog stvaranja, antinacionalizmu, individualizmu, elitizmu, internacionalnoj orijentaciji. Linija koju smo pratili od Barca, preko Krleže, Lukića, Petrovića, Kiša i drugih vodi nas tako naposljetku do njih, u kasne osamdesete, pred sam krah Jugoslavije.

Na osnivajućoj sarajevskoj skupštini 20. prosinca 1989. godine sudjelovalo je tridesetak autorica i autora iz cijele zemlje.¹¹³ Popraćeno velikim očekivanjima sudionika i širokim medijskim interesom, udruženje Nezavisni pisci bit će, međutim, kratkog vijeka: njegovi će se članovi okupiti još samo jednom, u ožujku 1990. u Bijeljini. Propadaju planovi zajedničkih javnih istupa, borbe za sindikalna prava pisaca, izdavanja redovitog almanaha: u Jugoslaviji započinje rat, naglo se kidaju veze među njenim bivšim socijalističkim republikama a bilo kakva institucionalizirana suradnja postaje nemoguća.¹¹⁴ Dvojica od četvorice inicijatora napuštaju Beograd: Mirko Kovač pod prijetnjama odlazi u Rovinj, Vidosav Stevanović seli se u Grčku, a potom u Pariz. (Ugrinov 2011) U Srbiji, Nezavisni pisci se kroz niz međusobnih rasprava i sukoba postupno transformiraju u masovnjiju kulturno-intelektualnu organizaciju koja će – pod nazivom Beogradski krug i

¹¹³ Uoči skupštine, Pavlović donosi popis na kojem je 29 imena: Filip David, Mirko Kovač, Živojin Pavlović, Vidosav Stevanović, David Albahari, Svetisav Basara, Pavle Ugrinov, Gojko Tešić, Mihailo Pantić, Ivan Lovrenović, Vitomir Lukić, Alija Isaković, Abdulah Sidran, Metodije Fotev, Bogomil Đuzel, Goran Stefanović, Dubravka Ugrešić, Velimir Visković, Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Aleksandar Tišma, Oto Tolnai, Andrej Hing, Lojze Kovačić, Andrej Inkret, Ali Podrimja, Škeljzen Maljići, Slobodan Blagojević, Milutin Petrović. (1999: 460-461) Dobar dio njih (p)ostat će kasnije istaknutim agentima unutar postjugoslavenskog književnog polja, dok neki – primjerice Pavao Pavličić – u tom polju više neće participirati. Ako bismo popis analizirali prema načelu identitetske „reprezentativnosti“, vrijedilo bi primijetiti „zastupljenost“ svih jugoslavenskih nacionalnosti i brojnih nacionalnih manjina, ali i činjenicu da je među njima samo jedna žena, Dubravka Ugrešić.

¹¹⁴ Tri godine kasnije, Filip David u pismu Mirku Kovaču sumira ovaj neuspjeh: „Mnogi su nam prilazili tražeći odgovore o daljoj sudbini Jugoslavije nadajući se da imamo neku moć da utičemo na događaje. Šta smo mogli da odgovorimo? Kakvu nadu da ponudimo? Zapravo ništa osim sopstvenog očajanja i revolta. Bili smo doista u šizofrenoj situaciji – želeli smo da ono čime se bavimo, književnost, zaštitimo od pogubnog uticaja politike, štetne politike koja je razarala sve, od države do individualnih života, a našli smo se u situaciji da je sve što smo govorili, činili, radili ili nameravali da uradimo postalo takođe najordinarnija politika. Pa ipak, uz sve što ili uprkos svemu tome, tom je bio skup koga se nikada nećemo stideti, skup časnih ljudi koji su hrabro stali nasuprot opštem ludilu.“ (David i Kovač 1998: 59-60)

predsjedavanjem jednog od istaknutijih „originalnih“ nezavisnjaka, Radomira Konstantinovića – postati osloncem tzv. Druge Srbije, pokreta civilnog otpora nacionalističkoj i ratotvornoj vlasti Slobodana Miloševića. (*ibid.*) Iz zamisli panjugoslavenske književne alternative kulturnom i političkom nacionalizmu izrodit će se tako značajno drukčiji intelektualno-aktivistički pokret.

S obzirom na kratkotrajan i neuspješan projekt Nezavisnih pisaca, iza kojih su – umjesto „opipljivijih“ rezultata – ostali tek medijski i dnevnički podsjetnici na nekadašnje ambicije, može se činiti neobičnim izbor da se upravo njih promovira u svojevrsne utemeljitelje postjugoslavenskog književnog polja. Upravo ih njihov neuspjeh, međutim, naizgled paradoksalno promovira u rodonačelnike postjugoslavenske književnosti. S jedne strane, sama zamisao udruživanja posvjedočila je postojanje snažne književne struje orijentirane tradicijom umjetničke autonomije, otpora političkim pritiscima, individualizma, antinacionalizma, kozmopolitske otvorenosti i samodeklariranih visokih književnih vrijednosti; s druge strane, njezina je brza propast najavila sudbinu niza sličnih inicijativa u razdoblju koje nastupa. Postjugoslavensko književno polje ostat će, nakon Nezavisnih pisaca, obilježeno ograničenim pokušajima suradnje i udruživanja, kratkotrajnim projektima, bučno najavljivanim i relativno brzo napuštenim inicijativama, labilno i prekarno, nikada ne odustavši od ideje čvršćeg povezivanja i nikada je ne uspijevši do kraja provesti. S Nezavisnim piscima tako smo napokon otkrili onu liminalnu točku koju smo tražili govoreći o ambivalenciji kontinuiteta i diskontinuiteta između jugoslavenske i postjugoslavenske književnosti: mjesto na kojem je ovdje rekonstruirana jugoslavenska književna linija došla do svoga vrhunca i kraja, lomeći se zatim u infrastrukturnoj razmrvljenosti postjugoslavenskog stanja.

Zbog ove paradigmatike uloge Nezavisnih pisaca značajno je naposljetku obratiti pozornost na još jedan aspekt njihova projekta: problem financiranja, odnosno šire materijalne „podloge“ udruženja. Kraha asocijacije nije naime bio uzrokovan isključivo početkom rata – premda je raspad države zasigurno bio presudan – nego i nemogućnošću da se pronađu sredstva za rad. U prijedlogu programskih dokumenata koje je objavila „Borba“, Nezavisni pisci su zatražili državnu potporu umjetničkoj produkciji, ali su naglasak stavili na zahtjev za uvođenjem alternativnih, izvanproračunskih izvora financiranja, zalažući se za „(z)akonsko omogućavanje povratka dragocenog instituta mecenatstva, donatorstva i slobodnih fondacija“ (prema Pavlović 1999: 478), a uz njega i

(r)avnopravno učešće privatnog sektora u svim vrstama umetnosti, kao i osnivanje pravih privatnih izdavačkih preduzeća, distributera, galerija, novina, časopisa, pozorišta, radija i televizije. (*ibid*: 478-479)

Na ovom se mjestu Nezavisni pisci najjasnije razlikuju od svojih „prethodnika“ iz šezdesetih. Od njihove zamisli privatnih ulaganja i mecenatskih potpora književnom i kulturnom radu nije međutim bilo ništa, pa dnevnički zapisi Pavla Ugrinova refrenski variraju motiv izostanka materijalnih sredstava: „Najveći problem su – finansije.“ (2011) U naknadnoj rekonstrukciji burdjeovskog prostora mogućnosti koji se otvarao pred Nezavisnim piscima postaje očito da su se nedržavni, izvanproračunski kanali financiranja u razdoblju urušavanja socijalističkog poretka nudili kao jedan od sigurnijih puteva izmicanja kontroli političke vlasti, baš kao što je s privilegijom naknadne pameti lako zaključiti da su takva očekivanja bila neosnovana. Tendencija da se garancija slobode umjetničkog rada potraži s onu stranu državnog proračuna, na „slobodnom“ tržištu ili u osloncu na donacije mecena i međunarodnih fondacija, nastavit će međutim, kao što ćemo vidjeti, uvelike oblikovati postjugoslavensko književno polje, pa onda i homologni svijet djela postjugoslavenske književnosti: ono što bi Bourdieu označio kao problem ekonomske heteronomije paradigmatički je tako već od samoga početka upisano u njegovu strukturu.

5.2.1. Glavni grad: Sarajevo

Odluka Nezavisnih pisaca da utemeljujuću skupštinu održe upravo u Sarajevu nije pritom mogla biti posve slučajna jer ni glavni grad Bosne i Hercegovine nije među jugoslavenskim urbanim centrima bio samo geografski najbliži središtu Jugoslavije: multinacionalnom i multikulturnom strukturom stanovništva on je u javnom imaginariju figurirao kao svojevrsna metonomija federativnog jugoslavenskog projekta. Devedesetih, ta će se simbolika okrenuti u vlastitu suprotnost pa kroz tri godine opsade, od 1992. do 1995, Sarajevo postaje medijski posredovanim globalnim ambblemom postjugoslavenske etničke i religijske mržnje. Na ovom mjestu, u viziju postjugoslavenskog književnog polja koju pokušavamo izgraditi možemo uvesti Casanovinu zamisao „glavnog grada“ svjetske književne republike. Evo kako je ona predstavlja:

S onu stranu nacionalnih granica koje potiču politička uvjerenja i nacionalističke osjećaje, svijet književnosti stvara vlastitu geografiju i vlastite podjele. (...) Gradovi u kojima su koncentrirani književni resursi, u kojima se

oni akumuliraju, postaju mjesta gdje je vjerovanje utjelovljeno, centri kredita, moglo bi se reći. (...) Nastanak i univerzalno prepoznavanje književnog glavnog grada, odnosno mjesta na kojem književni prestiž i vjerovanje konvergiraju u najvišem stupnju, izravna je posljedica takvog vjerovanja. Postojanje književnog centra utoliko je dvostruko: on istodobno postoji u imaginaciji onih koji ga nastanjuju i u stvarnosti mjerljivih učinaka koje proizvodi. (2004: 23-24)

Glavni grad asimetrično organizirane svjetske književne republike – shvaćen kao mjesto najviše koncentracije specifično književnog kulturnog i simboličkog kapitala, prostor uspostave aktualnih estetskih vrijednosti i krajnja točka spram koje se potom mjere estetska „kašnjenja“ periferije – prema Casanovi još je od 18. stoljeća bio Pariz (*ibid*: 11), koji tek u posljednje vrijeme gubi hegemoniju i postaje samo jednim od važnijih punktova transformirane, policentrične književne republike kojom sada dominiraju još i London, New York, u manjoj mjeri Rim, Barcelona, Frankfurt i drugi gradovi. (*ibid*: 164) Želimo li ovakvu zamisao glavnog grada svjetske književne republike transponirati u kontekst književne republike Jugoslavije nakon raspada jugoslavenskog književnog polja, neophodna je konceptualna intervencija: pošto namjeravamo analizirati promjene strukturnih stanja polja, nećemo pratiti samo kako se iz dekadu u dekadu mijenjaju njegovi glavni gradovi, tj. centri književne moći, nego i kako se, zajedno sa stanjima, mijenja *funkcija* tih gradova. Neće naime istu ulogu obavljati glavni grad one književne republike koja je infrastrukturno devastirana i one koja je komunikacijski, distribucijski i na druge načine barem donekle povezana, one koja tek stoji na svojim počecima i one koja se (relativno) autonomno razvila. Ako Sarajevo, mjesto osnivanja Nezavisnih pisaca, postaje glavnim gradom književne republike Jugoslavije u devedesetim godinama 20. stoljeća, onda je njegova „vladavina“ ograničena i usmjerena strukturom književnog polja u tom desetljeću. A sama je struktura – kao što smo u uvodu ovog poglavlja nagovijestili – prvenstveno određena radikalnim lomom državnog raspada, prekinutim vezama, ratom, ekonomskim krizama i, posljedično, devastacijom infrastrukturne podloge zajedničkog književnog prostora.

U tom razdoblju, integrirani prostor zamjenjuju izravni kontakti, privremeni susreti, rijetki izdavački i medijski punktovi na kojima se osporava hegemonija nacionalnih kulturnih politika. Uređivačka selekcija zagrebačkog nakladnika Durieux, otvorena prema onedavno „stranim“ piscima poput Drage Jančara, Bore Ćosića ili Dževada Karahasana, biblioteke splitskog tjednika „Feral Tribune“ i zagrebačkog „Arkzina“ koje u Hrvatskoj među ostalima

objavljaju knjige Danila Kiša, Davida Albaharija i Vladimira Arsenijevića, izdavački projekt Samizdat beogradskog opozicijskog radija B92, koji još 1992, u jednom od posljednjih pokušaja spašavanja zajedničkog jugoslavenskog kulturnog prostora, raspisuje natječaj za ratnu priču na bilo kojem od jezika naroda i narodnosti SFRJ, kolumnistička „gostovanja“ istaknutih autora poput Mirka Kovača i Bore Ćosića na stranicama „Ferala“, susreti na međunarodnim književnim sajmovima i skupovima posvećenima postjugoslavenskoj situaciji, gdje piscima neprestano prijete opasnost da se, kako Filip David u korespondenciji povjerava Mirku Kovaču, pretvore u „neku vrstu ex-jugoslovenskog 'putujućeg cirkusa'“ (David i Kovač 1998: 239), neformalna okupljanja poput onoga u Grazu na koje David nešto kasnije poziva Kovača, najavljujući mu da će doći „Lovrenović (...) iz Zagreba, Ugrešićka iz Amsterdama, Šnajder iz Berlina, Mile Stojić iz Beča, Karahasan iz Salzburga, Rada Iveković iz Pariza“ (*ibid*: 313) i tako dalje: suradnja i komunikacija je sporadična, funkcionira tek kao krhka supstitucija donedavno zajedničkog kulturnog prostora. S druge strane, ona ipak ukazuje na neprestani otpor institucionalnoj dominaciji nacionalnog književnog modela, a posebno njezinim nacionalističkim izvedbama. Štoviše, iako su granice nacionalnih književnih polja učvršćene snažnom političkom podrškom novoosnovanih država, ta se polja od početka cijepaju iznutra po logici suprotnosti vlastitih nacionalnih i kozmopolitskih polova. Ako se, primjerice, Savez književnika Jugoslavije raspao na niz nekada republičkih, a sada primarno nacionalnih književnih društava, skoro svako od tih društava kroz devedesete i početkom narednog desetljeća dobiva svoje „internacionalno“ orijentirane antipode. Osim lokalnih organizacija PEN-a, koje defoltno zauzimaju internacionalnu poziciju, homološki se tako širom nekadašnje Jugoslavije razvrstavaju Crnogorsko društvo nezavisnih književnika, osnovano 1991. godine nasuprot „službenom“ Udruženju književnika Crne Gore, zatim Nezavisni pisci Makedonije koji se 1994. izdvajaju iz Društva pisaca Makedonije, a razdvajanja se nastavljaju početkom idućeg desetljeća, kada se, 2001. godine, Srpsko književno društvo organizira kao alternativa Udruženju književnika Srbije dok 2002. u novoosnovano Hrvatsko društvo pisaca stupa niz bivših članica i članova Društva hrvatskih književnika.¹¹⁵

Osnovna linija diferencijacije povučena između „nacionalnih“ i „kozmpolitskih“ pisaca, osim što dijeli literarne asocijacije, pretvara se i u frontu ključnih

¹¹⁵ Svojevrsnu rekapitulaciju stanja postjugoslavenskih književnih društava, koja podcrtava paralelizam razvrstavanja na „tradicionalne“ i „alternativne“, „konzervativne“ i „progresivne“, „nacionalne“ i „kozmpolitske“, donio je temat u sklopu rubrike Fokus prvog broja Sarajevskih Svesaka. Ondje su, među ostalima, sabrani tekstovi Nenada Miloševića o književnim asocijacijama u Srbiji (2002), Igor Isakovski piše o Makedoniji (2002), Balša Brković o Crnoj Gori (2002b), a uvodnik potpisuje Velimir Visković (2002b).

književnih polemika, a upravo se u polemičkim zaoštavanjima suprotstavljenih stavova jasnije no inače ocrtava konfiguracija književnog polja, shvaćamo li ga kao prostor strukturiran odnosima antagonizama i kompeticije. Paradigmatski je utoliko primjer žestokog javnog sukoba koji će u povijesti hrvatske književnosti ostati upamćen pod šifrom „vještice iz Rija“ a već početkom devedesetih postavlja koordinate postjugoslavenskog stanja. Riječ je o nizu optužbi, napada i protunapada plasiranih u hrvatskim i nekoliko utjecajnih inozemnih medija od kraja 1992. barem do sredine sljedeće godine.¹¹⁶ Sukobu su prethodile javne intervencije istaknutih feminističkih intelektualki koje u Hrvatskoj i – što je posebno smetalo hrvatske nacionaliste – na međunarodnoj sceni oštro kritiziraju novouspostavljenu nacionalističku paradigmu, a posebno njezine patrijarhalne obrasce. Ističući da masovna ratna silovanja u Hrvatskoj i BiH treba shvatiti prvenstveno kao ratne zločine nad ženama, a ne nad pojedinim nacijama, te su feministkinje, u očima „domaćih“ nacionalista, linijom nadnacionalne rodne solidarnosti opozvale proklamirano jedinstvo homogenog nacionalnog identiteta. Odatle i reakcija u formi medijske hajke organizirane početkom prosinca 1992, kada nekoliko novina donosi izvještaje o navodnom (naknadno će se ispostaviti: izmišljenom) lobiranju pet spisateljica, novinarki i teoretičarki – Slavenke Drakulić, Rade Iveković, Vesne Kesić, Jelene Lovrić i Dubravke Ugrešić – na kongresu svjetskog P.E.N.-a u Rio de Janeiru, lobiranju usmjerenom protiv održavanja narednog kongresa u Hrvatskoj, u Dubrovniku, gdje je bio planiran. Obračunom je tako od početka upravljala borba za nacionalni književni i kulturni kapital na internacionalnom tržištu, koji su feministkinje navodno pokušale oduzeti Hrvatskoj onemogućujući joj da se predstavi „pred svijetom“, pri čemu je već medijska etiketa „vještica iz Rija“ sažeto povezala standardni mizogini trop s kozmopolitskom orijentacijom autorica. Osim seksističkog šovinizma i prokazivanja „izdajništva“ žena koje na međunarodnoj književnoj sceni sramote domovinu, strategija napada oblikovala je kao metu kontinuitet između djelovanja feministkinja u Jugoslaviji i nakon njezina raspada. One su, ukratko, diskvalificirane kao nepodnošljivi atavizam tek srušenog sistema: o(t)pisane su kao „već pomalo istrošen feministički krug, koji je zlatno doba jugokomunizma bio pažen i mažen kao kapljica vode na dlanu“ („Lobistice promukla glasa“ 1992: 56) i kao autorice koje su „bile 'čvrsta jezgra' hrvatskog feminizma sredinom osamdesetih“ (Donat 1993a: 42), a sada su „zabrinute za svoj mir, komfor i sve što im pripada kao iznimkama od uljuđenog, a posebice na socijalistički način korumpiranog državnog ustroja“. (*ibid.*) Retoričku žestinu hajke podcrtali su novinski naslovi: „Uklete Holandanke siluju Hrvatsku“ (Ujević 1993), „Babe

¹¹⁶ Prikaz polemike koji slijedi dijelom se oslanja na rad „Drei Polemiken und ein Kalender: Das Medienporträt der Schriftstellerin in Kroatien“. (Postnikov 2018)

progone Hrvatsku“ (Donat 1993b), „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“ („Globus“ 1992: 41-42) itd. Pod ovim posljednjim objavljen je u tjedniku „Globus“ nepotpisani tekst koji će označiti vrhunac javnog progona, a u njemu su detaljno, kao u nekoj vrsti karikaturalne denuncijacije feminističkog habitusa, popisana njihova recentna putovanja u inozemstvo, tzv. jugooficirska obiteljska pozadina, nacionalnosti bivših supruga. Navodna veza s jugoslavenskim sistemom tu je najpreciznije eksplicirana:

Ukratko, može se kazati da je politički četverokut feminizam-marksizam-komunizam-jugoslavenstvo izvrsno funkcionirao, i da su raspad Jugoslavije i pad komunizma bili doista veliki šokovi za naše junakinje. Gotovo bez iznimke, one su bile djevojčice komunizma! (*ibid.*)

U ratnoj atmosferi imperativne nacionalne homogenizacije, posljedice ovakvih napada uslijedile su brzo: anonimne prijetnje, svakodnevna maltretiranja pa naposljetku i odluka dijela „vještica“ – Slavenke Drakulić, Rade Iveković i Dubravke Ugrešić – da umjesto života u Hrvatskoj odaberu egzil.

Feministkinje pritom nisu ostale bez javne obrane: nacionalističkim invektivama suprotstavio se dio intelektualki i intelektualaca, a uzvratile su i same. Vesna Kesić u članku izvorno objavljenom u bostonskom „The Woman’s Review of Books“, pod naslovom „Ispovijed hrvatske vještice“, obrće tezu napadača i podsjeća kako je upravo s feminističkih pozicija kroz osamdesete kritizirana vladajuća partijska ideologija, kako su birokratizmu i etatizmu Jugoslavije suprotstavljene vrijednosti građanskih sloboda, a pisanje iz prvog lica jednine podrivalo je propisane kolektivne istine. Linija kontinuiteta, uspostavljena podrškom poslušne mase, tako zapravo povezuje kolektivizam jugoslavenskog sistema s kolektivizmom postjugoslavenskih nacionalizama:

Šutljiva većina istiskivala je tada (u osamdesetima, op. B.P.) iz svojih redova nacionaliste, kao i lijeve i liberalne kritičare režima. Činila je to s istim onim kolektivnim konsenzusom s kojim je danas među nacionalistima prepoznala korifeje svojih novooslobođenih političkih sentimentata. (1993: 24)

I premda se „vještice iz Rija“ ne može promatrati kao grupu autorica usklađenih ideoloških stavova i jedinstvene platforme – na što će kasnije posebno upozoravati Ugrešić (2021: 62-63) – jer je njihov zajednički „vještičji“ identitet bio tek nacionalistička konstrukcija, ovakva argumentacija, polazeći od suprotstavljanja vlastitog individualnog glasa kolektivitetu mase kako bi razotkrila paralelizme jugoslavenskog komunizma i

postjugoslavenskog nacionalizma uvelike je reprezentativna, kao što smo, uostalom, već naznačili čitajući eseje Slavenke Drakulić. Ona je važna zato što, povratno, ukazuje i na komplementarnost argumentativnih strategija dijela feminističkih „vještica“ i njihovih nacionalističkih progonitelja:

Nacionalisti su feministkinje prokazivali kao lažne opozicionarke kojima je taj sistem (jugoslavenski, op. B.P.) osiguravao visoku statusnu i materijalnu kompenzaciju za intelektualni rad, feministkinje su nacionalističkim invektivama prepoznale patrijarhalni, kolektivistički i aprioristički diskurs Partije. Utoliko, mrtvi simbolički kapital socijalizma ponovno je pušten u cirkulaciju, a implicitna kritika sistema koji je već bio srušen pokazala se kao najmanji zajednički nazivnik naizgled nesvodivih pozicija. (Postnikov 2018: 216)

Ovakav kut čitanja polemičkog sukoba ne vodi, naravno, prema izjednačavanju suprotstavljenih pozicija, jer nije moguće izjednačiti progonitelje i progonjene, medijsku denuncijaciju koja potencijalno vodi prema nasilju i protukritiku koja usprkos opasnostima ostaje dosljedna, nacionalistički diskurs iza kojeg stoji moć države i feministički odgovor pred kojim stoji perspektiva egzila. Ono što pronalaženjem minimalnog zajedničkog nazivnika želimo sugerirati, međutim, rekonstrukcija je prostora mogućnosti izvedena iz kontrapunktiranih očista suprotstavljenih agenata književnog i, u ovom slučaju, medijskog polja, a taj je prostor mogućnosti u osnovi artikuliran sveobuhvatnim mitom o sveobuhvatnom rezu: s jedne strane razvrstava nestanak Jugoslavije i kolaps socijalističkog projekta, a s druge strane ono što će Mark Fisher nazvati „kapitalističkim realizmom“ kao okvirom svođenja svih postojećih opcija na kapitalističku organizaciju društvenih odnosa. (2011) Simptomatično je utoliko da Kesić žali za time što je u raspadu Jugoslavije propuštena prilika liberalne transformacije „pomoću tržišta, demokracije, prosvjetiteljske i tolerantne političke kulture“ (1993: 24), dok njezin oponent, desno orijentirani novinar Milan Ivkošić u „Večernjem listu“ hvali „nove vlasničke odnose“ kao temelj novonastale političke slobode. (1992: 4) Tamo gdje on vidi slobodu, ona prepoznaje reprodukciju kolektivističke ideologije, ali oboje se evidentno slažu oko izravne veze „tržišta“ i „novih vlasničkih odnosa“ s priželjkivanim političkim pluralizmom i demokratskim vrijednostima. Sukob se tako vodi na terenu identitetskih politika – jedne feminističke, druge nacionalističke – jer osporavanje politika identiteta iz, primjerice, perspektive klasnih odnosa nakon jugoslavenskog raspada i šireg urušavanja socijalističkog bloka izlazi izvan okvira dostupnih mogućnosti. S

kontradikcijama kapitalizma – preciznije: s reprodukcijom tih kontradikcija u književnom polju – agenti će se suočiti tek nešto kasnije, nakon devedesetih, iako je restauracija kapitalističkih odnosa nastupila već tada, ruku pod ruku s nacionalističkom ideologijom. Preciznije: upravo zato što je provedena u sklopu nacionalističkog projekta koji prikriva njezine dugoročne posljedice. Na samom početku postjugoslavenskog razdoblja, sukob „vještica iz Rija“ i njihovih progonitelja ostao je tako artikuliran prvenstveno opozicijom kozmopolitskog i nacionalnog pola, odnosno sporom oko nacionalne kulture „kao cjeline“ i nacionalne kulture shvaćene antagonistički sve do njezina konzekventnog poništavanja logikom transnacionalne rodne solidarnosti, iscrtavajući potom egzilantskim putanjama sudionica svu težinu posljedica koje su takvi sukobi mogli proizvesti devedesetih za one koje nisu pristajale na politički diktat nacionalnog zajedništva.

I veliki polemički obračun između tzv. postmodernista i tzv. tradicionalista u Srbiji 1996. godine u osnovi se može čitati kao poetička transpozicija sukoba između „kozmpolitskog“ (u ovom slučaju: postmodernističkog) i „nacionalnog“ (tradicionalističkog) razumijevanja književnosti. Inicijalna rasprava vođena je u pet sesija, u organizaciji beogradskih „Književnih novina“ koje su je zatim i objavile, a prelila se potom i u tzv. srednjostrujaške medije, „Vreme“ i „Našu borbu“. U instruktivnom pregledu pozicija sudionika, pod naslovom „Bauk postmodernizma kruži palankom“ koji podcrtava osnovnu opoziciju „globalnog“ postmodernizma i lokalne „palanke“, Dubravka Bogutovac ovako je sažima:

Glavna tema tog sukoba, razvojem polemike, postaje pitanje društvene misije književnosti, a predmet rasprave odnos prema nacionalnim vrijednostima i tradiciji, koji se izražavao u oprekama nacionalno – anacionalno, tradicionalno – moderno i domaće – strano. (2013: 422)

Naredne godine značajan medijski odjek i u Hrvatskoj i u Srbiji dobiva polemička prepiska Stanka Lasića i Igora Mandića. Njezin je povod bila objava Mandićeve zbirke kritika djela hrvatskih i srpskih autora, pisanih još osamdesetih, koja 1996. pod naslovom „Romani krize“ izlazi u izdanju beogradske Prosvete. Objava naslova hrvatskog kritičara u Beogradu je pretvorena u medijski spektakl, a u Hrvatskoj je izazvala javni skandal, pokazujući do koje su mjere bili obustavljeni odnosi između dviju država i dvaju nacionalnih kulturnih polja. Sam je Mandić „Romane krize“ poslao književnom teoretičaru i povjesničaru Lasiću, a zagrebački kulturni dvotjednik „Vijenac“ donosi potom, u ljeto 1997, u istom broju pismo koje Lasić upućuje Mandiću i Mandićev odgovor na njega: rasprava, nimalo zaoštrena i puna

međusobnog uvažavanja, nastavit će se kroz još dva Lasićeva pisma – jedno Mandiću, drugo leksikografu Vlaha Bogišiću – te jedan Mandićev intervju.¹¹⁷ Iz čitave ove prepiske, međutim, upamćena ostaje prvenstveno Lasićeva izjava da je u njegovim preokupacijama suvremena srpska književnost „dobila status bugarske književnosti“. (2004: 457) Široki i žestoki sukob niza srpskih i hrvatskih intelektualaca koji je uslijedio – oblikovan kontekstom znatno više no inicijalnim tekstovima – razvio se upravo oko tog stava, kojemu se Mandić suprotstavlja, pa se s obje strane državne granice akteri svrstavaju u tabore „lasićevaca“ i „mandićevaca“, neovisno o nacionalnoj pripadnosti. (Levanat-Peričić 2021: 60) Polemika započeta problemom razgraničenja hrvatske i srpske književnosti već je time potvrdila da se unutar književnog polja granice zapravo povlače drukčijom, anacionalnom logikom. Frontalni sukob „lasićevaca“ i „mandićevaca“ – odnosno nacionalnih „izolacionista“ i pobornika obnove hrvatsko-srpske kulturne komunikacije – pritom je pojednostavio nešto kompliciranije pozicije samih Lasića i Mandića. Stanko Lasić – upućeni sveučilišni predavač, među ostalim, srpske književnosti – ne poriče nekadašnje postojanje zajedničkog jugoslavenskog kulturnog prostora. (2004: 455) Štoviše, tek nestankom tog prostora nastaje za njega aktualni „problem hrvatske književnosti“. (*ibid*: 458) Rješenje problema vidi u orijentaciji prema neupitnom kanonu velikih – prvenstveno evropskih i zapadnih – autora i djela, spram kojih se nacionalna književnost jedino treba odmjeravati želi li postići visoku, svjetski relevantnu umjetničku vrijednost. U tom smislu, uvođenje „bugarske“ književnosti, koju izjednačava sa srpskom, samo je metonomija niza malih nacionalnih književnosti koje ona hrvatska slobodno može zanemariti.¹¹⁸ Na prvi pogled, ovakva pozicija počiva na eksplicitnoj internacionalnoj orijentaciji. Lasića, međutim, internacionalni kontekst, reguliran općeprihvaćenim i dobro utvrđenim vrijednostima Dantea, Shakespearea i Goethea, zanima prvenstveno kao prostor

¹¹⁷ Prvo Lasićevo pismo Mandiću pod naslovom „Moral tjeskobe“ izlazi u „Vijencu“, 31. srpnja 1997., br. 93-94., str. 14-15, a Mandić na njega u istom broju odgovara pod naslovom „Vježbanje skromnosti“, str. 16-17. Svoje stavove Mandić zatim obrazlaže u intervjuu Borisu Rašeti, koji pod naslovom „Fatalna privlačnost“ izlazi u Srpskim nezavisnim novinama „Identitet“ u Zagrebu, br. 13., rujna 1997., str. 41-45. Za raspravu su relevantni još i Lasićevo pismo Bogišiću, objavljeno u „Vijencu“ br. 99., 30. listopada 1997. str. 10-12., kao i njegovo drugo pismo Mandiću koje će ostati neobjavljeno sve dok ga Lasić, zajedno s prethodnim tekstovima, ne uvrsti u svoju knjigu „Članci, razgovori, pisma“. (2004) Citate ovdje navodimo prema tom izdanju.

¹¹⁸ Vrijedi primijetiti da se naizgled slučajaj izbor bugarske književnosti može čitati i kao simptom tadašnjeg šireg književno-povijesnog konteksta. Nije li se, naime, pomak od jugoslavenskog prema južnoslavenskom okviru, izveden u Hrvatskoj devedesetih u sklopu paradigme interkulturne povijesti književnosti, u osnovi sastojao upravo u izostavljanju albanske i uvođenju *bugarske* književnosti u korpus proučavanja? Lasić, dakle, samo ponavlja paradigmatiku operaciju koja se već odvila, i to unutar one struje književno-povijesnog pristupa koja je tada figurirala kao ključna točka otpora mononacionalnoj isključivosti, ali je pritom – kao što smo već pokazali i kao što Lasić simptomatski potvrđuje – ostala zarobljena konceptom cjelovitog nacionalnog okvira.

legitimacije nacionalne književnosti „kao cjeline“: njegov je stav oblikovan pretpostavljenim jedinstvenim interesom hrvatske književnosti na globalnom tržištu simboličkog kapitala.¹¹⁹

Mandić se takvom stavu suprotstavlja inzistirajući na individualnosti umjetničkog stvaranja:

Gospodin Lasić je vjerojatno svjestan da su sve to individualni intelektualni pothvati. On govori: „hrvatska književnost bi trebala...“ iako zna da se to može ostvariti samo na individualnom planu. (2004b: 475)

Suprotstavlja se, možda neočekivano, i tvrdnji o nekadašnjem postojanju zajedničkog jugoslavenskog kulturnog prostora, koji je po njemu bio „samo fantazmatska projekcija želja“. (2004a: 463) Ono što, međutim, preostaje i nakon raspada Jugoslavije zajednički je kulturni kontekst, određen (i) zajedničkim jezikom, pa Mandić zaključuje kako će

ubuduće čitati srpsku književnost kao bugarsku (u tehničkom pogledu), ali da se neću moći oteti dubinskome osjećaju, da me s ozračjem ove prve književnosti nešto povezuje dubinski, simbolično i kulturološki važnije nego ozračjem ove druge! (*ibid*: 465)

Dodamo li ovome Mandićevo autoironično priznanje da se u Jugoslaviji sa svojim poznavanjem srpske književnosti ne bi bio mogao provući na ispitu kod Lasića, dobivamo dvije dijametralno suprotne pozicije, obje pritom zauzete u odnosu na „sveobuhvatni rez“ raspada države. S jedne strane upućeni srbist koji vjeruje da je jugoslavenski kulturni prostor doista postojao, ali smatra da nakon nestanka Jugoslavije više nema potrebe da se srpskom književnošću bavi; s druge strane autoironični srbistički ignorant koji ne priznaje nekadašnju zajedničku kulturu, ali, naizgled paradoksalno, drži da kraj Jugoslavije ne podrazumijeva kidanje zajedničkih kulturnih veza. Zadržimo se na ovom Mandićevom paradoksu. Želimo li ga razriješiti, trebalo bi rekonstruirati Mandićevu poziciju u književnom polju Jugoslavije osamdesetih, a možemo se pritom voditi njegovim vlastitim objašnjenjem toga zašto je, kao zagrebački kritičar, tekstove kasnije sabrane u „Romanima

¹¹⁹ Ovu slijepu pjegu čvrste nacionalne jezgre prividnog Lasićevog internacionalizma najradikalnije će u svojoj kritici eksploatirati Boris Buden koji povlači paralelu između političkog nacionalizma hrvatskog predsjednika Franje Tuđmana i prikrivenog kulturnog nacionalizma priznatog povjesničara književnosti, jer „dok je Tuđman klasični rasist koji granice definira genetski – Srbi su genetski neprijatelji Hrvata – Lasić je moderni neorasist i za njega je različita kultura to što određuje ove granice. Dok je nekada rasizam operirao pojmom rase, danas se koristi pojmom kulture. Dok je nekada potpirivao mržnju, danas provodi svoje ciljeve u rukavicama heterofilije – cijeni i poštuje kulturu Drugoga, ali inzistira na esencijalnoj razlici i separaciji. To je neorasistička srž Lasićeva zahtjeva za konačnim odvajanjem takozvane hrvatske od takozvane srpske kulture.“ (2002: 281-282)

krize“ objavljivao u beogradskim medijima. Razlog je, tumači, bila prešutna režimska zabrana njegova rada u zagrebačkim redakcijama:

Tu egzistencijalnu nuždu, naravno, nitko ne mora ni znati, ni uviđati, niti o njoj voditi računa kad čita „Romane krize“, ali pristao sam na objavljivanje te desetgodišnje kronike uglavnom iz protesta protiv hrvatskih „crnih lista“ (na kojima su me držali dok nisam lijepo preplanuo). Dakle, pisao sam u „Dugi“ i „NIN“-u – nastupao na televiziji, održavao promocije, govorancije i sl. – zato jer u Zagrebu nisam imao gdje. (*ibid*: 462)

Dosljedna odluka da se zbirka kritika izda upravo ondje gdje su same kritike izvorno bile objavljene proizlazi tako iz dispozicije individualističkog otpora kolektivnim kulturno-političkim pritiscima: ona pruža novi dokaz održavanja „međurepubličkih“ veza na jugoslavenskom prostoru logikom „antijugoslavenskog“ – odnosno, sistemski proizvedenog antisistemskog – jugoslavenstva, a genezu Mandićevog provokativnog antinacionalizma devedesetih pronalazi u njegovom antikomunizmu osamdesetih: „'Romani krize' moj su intimni dokaz (čak i *trijumf*), da mi jedno desetljeće – nisu pojeli skakavci komunizma (...).“ (*ibid*: 462)

Znakovito je pritom da Mandić, iako poriče postojanje zajedničkog jugoslavenskog kulturnog prostora, nipošto ne poriče da je upravo druga Jugoslavija – posve u skladu s onim što smo u ovom radu pokazali – zapravo donijela „otvaranje“ ovdašnje književnosti prema svijetu i njezino približavanje vrijednostima konstruiranima u internacionalnom književnom polju.¹²⁰ Kao primjer, duhovito, uzima samog Lasića,

jer golemost njegova intelektualnog kapaciteta, njegova erudicija, filozofičnost, njegovo enciklopedijsko poznavanje svjetske problematike... sve je to izraslo u onom režimu, puno prije no što je u inozemstvo pozvan kao profesor.

Gospodin Lasić je dakle, u krajnjoj liniji, dokaz sam protiv sebe. (2004b: 475)

Slijedeći konzekventno Mandićevu argumentaciju, možemo ovo obrtanje teze obrnuti prema samom Mandiću. Ne pruža li naime i on – izbjegavši osamdesetih u neku vrstu „unutarnje“ beogradske kritičarske emigracije – potvrdu postojanja zajedničkog

¹²⁰ Mandić je nedvosmislen: „Sve one malo starije generacije koje su proživjele komunistički sistem oblikovale su svoj duh prema svjetskim kriterijima. Kao što znate, svi su nam odavali priznanje da je komunistički režim kod nas bio ružina vodica u odnosu na svoja istočna izdanja. I okupani tom ružinom vodicom, mi smo zauzeli sva dobra koja su nicala na Zapadu, djelomično im pritom i pridonijevši.“ (2004b: 474)

jugoslavenskog prostora, iako ga istodobno poriče, i nije li utoliko i Mandić „dokaz sam protiv sebe“?

Kontekstualno oblikovana polemika „lasićevaca“ i „mandićevaca“ dobila je pritom i svoj kontekstualno oblikovan izdavački nastavak: zagrebački Arkzin pokreće nakon nje ediciju „Bvlgarica“ u kojoj objavljuje knjige srpskih pisaca, prve koje nakon rata izlaze u Hrvatskoj. Ne iznenađuje što su odabrani naslovi upravo onih autora koje ovdje smještamo u zajedničko postjugoslavensko književno polje: „egzilantski“ roman „Mamac“ Davida Albaharija izlazi 1997, a „antiratni“ roman „U potpalublju“ Vladimira Arsenijevića sljedeće godine. Arkzin potom pokreće i natječaj za nagradu Bvlgarica za najbolje neobjavljeno djelo s područja bivše države, a pobjednik, roman „Ovo bi mogao biti vaš srećan dan“ Milete Prodanovića, izaći će 2000. godine paralelno u Zagrebu i Beogradu: s tim natječajem već smo stupili u narednu dekadu i vidimo kako se, umjesto individualnih izmicanja nacionalnim okvirima, uspostavljaju čvršći infrastrukturni mehanizmi zajedničkog polja koji među ostalim donose sveobuhvatne postjugoslavenske konkurse i nakladničko-distribucijske kolaboracije. „Čvrstoću“ infrastrukture koja se gradi treba pritom, naravno, shvatiti samo uvjetno, jer ona će ostati obilježena prekarnošću: natječaj „Bvlgarica“, kao i toliki slični projekti, ugasio se uostalom vrlo brzo, već nakon svog prvog izdanja.

Čak i takvi, prekarni i kratkotrajni projekti označit će međutim promjenu stanja polja u odnosu na pokidane veze prethodnog desetljeća, a u konstelaciji devedesetih Sarajevo, razoreno ratom, ne može dakako biti središtem književne republike Jugoslavije na način da je integrira i diktira njezin estetski prezent časopisnom produkcijom, izdavačkim suradnjama ili okupljanjima pisaca na javnim manifestacijama, nego funkciju glavnog grada ispunjava prvenstveno simbolički. Pritom zadovoljava oba Casanovina kriterija, postojeći istodobno u imaginaciji onih koji književnu republiku „nastanjuju“ i u stvarnosti mjerljivih učinaka. Vratimo li se korespondenciji Filipa Davida i Mirka Kovača, čitamo kako David Kovaču još za vrijeme sarajevske okupacije najavljuje da svoju iduću knjigu želi objaviti upravo ondje, jer je prije rata potpisao ugovor sa sarajevskim izdavačem Svjetlost i zato što ga na poštivanje ugovora sada navodi „moralna obaveza“. (David i Kovač 1998: 222) Istodobno, nagovara Kovača da sam svoj novi roman u nastajanju, „Kristalne rešetke“, kojem je posvećen značajan dio prepiske, tiska u Beogradu pošto je on „prava posveta“ tom gradu. (*ibid*: 222) Kovač međutim prijedlog otklanja jer današnji „Beograd ne zaslužuje taj roman“ (*ibid*: 225) i knjigu također izdaje u Sarajevu, 1996. godine, odmah nakon završetka okupacije, iako je takva odluka podrazumijevala neusporedivo slabiju distribuciju i recepciju nego što bi ih osigurala

izdanja u Hrvatskoj ili Srbiji. Njegova gesta nije nevažna jer se upravo „Kristalne rešetke“ nameću kao egzemplarni književni tekst koji otvara svojevrsan ulaz u postjugoslavensku književnost, najbliži onome što ga je Bourdieu otkrio u Flaubertovom „Sentimentalnom odgoju“ pokušavajući strogo imanentnim čitanjem homološki rekonstruirati društveno polje Pariza s kraja 19. stoljeća: vrijedi im zato posvetiti nešto više pozornosti.

Roman je „postjugoslavenski“ već utoliko što – mada pripovijedanjem dominantno vezan uz Beograd šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća – kronotopom pokriva i razdoblje prve Jugoslavije, Vojvodinu i Hercegovinu, Sarajevo, Dubrovnik i Split, dok je autodijegetički pripovjedač privilegijom naknadnog, postjugoslavenskog uvida iz kojeg inicijalno progovara unaprijed svjestan „buduće okrutnosti, surovog i mračnog razdoblja koje se spušta na ovu nesretnu zemlju“. (Kovač 2004: 9) Pripovjedač se pritom predstavlja isključivo kao „pisac“, premda nitko nije pročitao ništa što je napisao, a čitavo vrijeme tek radi na rukopisu svog budućeg romana. On je, poput Flaubertovog *Frédérica Moreaua*, socijalni aspirant, netko tko se s društvenog ruba postupno uključuje u beogradske umjetničke krugove gdje se živi slobodno i boemski, s onu stranu društvenih uzusa i konvencija, erotoman je i posvećenik književnosti. U njegovoj pripovijesti, društveno polje Jugoslavije – artikulirano uglavnom kroz obračune komunističkog režima s neistomišljenicima i „klasnim neprijateljima“ – prelama se tako vizurom autonomnog umjetničkog polja: perspektiva takvog prelamanja, kao što ćemo vidjeti, dominantno će obilježiti korpus tekstova postjugoslavenske književnosti. Autonomija polja pritom se uspostavlja u nizu distinkcija: prema komunističkoj vlasti, prema nacionalizmu, prema samoj akademskoj disciplini povijesti umjetnosti. Uspostavljajući se, autonomija ipak ostaje relativna: „pisac“ se useljava u luksuzni stan kod prijatelja, okrutnog UDB-aša Kuzme, materijalno ovisan o predstavniku režima s kojim se, dakako, ne slaže, pa je odnos umjetnika i režimskog službenika do kraja ambivalentan, ispunjen sukobima i mirenjima.

Ostavljajući po strani brojne aspekte romana koji se također mogu čitati u ključu homologije strukture teksta i strukture jugoslavenskih društvenih odnosa prelomljenih prizmom umjetničkog polja, zadržimo se na njegovom naslovu. U pripovijesti, „Kristalne rešetke“ su naslov slike pripovjedačeva prijatelja, mistika i samoproglāšenog genija *Gabrijela*, jednoga od osnivača umjetničke grupe *Mediala*.¹²¹ Naslov slike je metafora, kao što *Gabrijel* razjašnjava pripovjedaču:

¹²¹ Grupa *Mediala*, dakako, doista je postojala u Jugoslaviji, osnovana 1957. na načelima umjetničke autonomije.

(Z)a mene je to samo laka i prozirna pregrada koja stoji između svih suprotnosti u dubinama duše. Kroz tu rešetkastu masku krajnosti se gledaju i nadziru težeći da se sjedine ili pak izbiju na vidjelo svaka za sebe. Ta plazmatična tvar nema funkciju da razlučuje krajnosti, štoviše topi se i gubi kad one počnu strujati. To je ledena skrama, tanka mrena koja graniči izopačenost i sklad, nastrani seks i zdravu etiku. Ta *kristalnost* unutar čovjekove prirode dokazuje da je sve krhko i da se u istom ogledalcu odražavaju vizije Boga i đavla, da su svi svjetovi lako promjenjivi, jer su doista mješavina mistike i pakla, genijalnosti i ludila. (*ibid*: 239)

Ova maglovita transpozicija koncepta kristalne rešetke – pravilne, simetrične i samoreplicirajuće strukture kristala – iz znanstvenog u umjetničko polje, odnosno u naslov umjetničke slike, transpozicija za koju sam pripovjedač priznaje da je nije najbolje shvatio, metonimijski sugerira specifičan i privilegiran položaj umjetnosti kao „prostora“ reartikulacije svih dostupnih proturječja pretpostavljene „zbilje“ prema vlastitim pravilima, prema autonomnim i implicitnim zakonitostima izgradnje umjetničke forme: zakonitostima koje, kako vidimo, nije moguće do kraja „prevesti“ u režim diskurzivne spoznaje, ali se njihova unutarnja „simetrija“ ipak prepoznaje.¹²² Nakon što je sliku pokazao „piscu“, Gabrijel mu, u novom koraku samoreplikacije tako shvaćene strukture umjetničke autonomije, prepušta njen naslov:

A sad mi reci je li točno da pišeš roman?

– Da – rekoh.

– Ako hoćeš da se uključiš u Medialu i krug medialista, onda uzmi moje *Kristalne rešetke* za naslov romana. To ti dajem, jer i ti si za mene nešto učinio.

Sad sam ti se odužio i uputio u tajnu, a sve ostalo ovisi o tebi. (*ibid*: 241)

Kovačeve „Kristalne rešetke“ mogu se tako čitati u metafikcionalnom ključu, kao tekst romana o čijem pisanju „pisac“ piše u samom romanu, a mogu se čitati i u ključu dvostrukog zrcaljenja: kao nastavak samoreplikacije metafore „kristalnih rešetki“ koju, nakon što ju je „pisac“ preuzeo od Gabrijela, Kovač „preuzima“ od lika „pisca“. Odabir ključa nije presudan, jer je u oba slučaja ključna logika autonomije umjetničkih pravila kojima se posreduje „zbilja“, logika i sama „kristalizirana“ naslovom „Kristalne rešetke“. Upravo ta će logika –

¹²² Operacija, vidimo, neobično podsjeća na položaj koji su umjetnosti pripisivali tradicija zapadnog marksizma i Bourdieu.

omogućena autonomijom književnog polja – paradigmatski odrediti korpus postjugoslavenske književnosti.

Paratekstualni okvir Kovačeva romana, osim naslova, donosi još jedan nezaobilazan signal njegove postjugoslavenske dimenzije. Na samome kraju stoji bilješka o nastanku rukopisa: „(*Beograd, 1989. - 1991.; Rovinj, 1994. - 1995.*)“. Cezura umetnuta između dva intervala pisanja podudara se, jasno, s raspadom Jugoslavije i s Kovačevim odlaskom iz Beograda u Rovinj: to je onaj sudbonosni rez koji roman naposljetku ipak premošćuje, umjetnički posredujući logikom „kristalne rešetke“ između nepomirljivih krajnosti jugoslavenskog i postjugoslavenskog razdoblja, mira i rata, Srbije i Hrvatske, Beograda i Rovinja, dok se liminalna točka ovog (dis)kontinuiteta transformira u svoj primjeren interpunkcijski izraz: točku-zarez, znak koji istodobno povezuje i razdvaja, umetnut između dvije faze pisanja jednog te istog teksta. U epitekstualnom nastavku, Kovač će u pismu Davidu prepričati kako disketu s tim tekstom nosi u Ljubljani, ne bi li je ondje predao svom sarajevskom izdavaču. (David i Kovač 1998: 293) Na jugoslavenski kronotop rukopisa romana nadopisuje se tako postjugoslavenska putanja samog rukopisa: započet u Beogradu, dovršen u Rovinju, on preko Ljubljane naposljetku dolazi do Sarajeva, tamo gdje postjugoslavenska putanja devedesetih paradigmatski završava.

Sarajevo se pritom kao središte infrastrukturno devastirane književne republike Jugoslavije u imaginaciji njenih „stanovnika“ i u učincima koje ostvaruje ne uspostavlja samo kroz odluke poput Kovačeve i Davidove, vođene osjećajem moralne odgovornosti i obaveze, nego se upisuje i u književne tekstove. Unutar žanra postjugoslavenske antiratne književnosti moguće je tako kao poseban tematski korpus izdvojiti tekstove vezane za opsadu Sarajeva. Simbolički učinci ključnog toponima postjugoslavenske književnosti devedesetih očituju se pritom već na razini književnih naslova, od drame Gorana Stefanovskog „Sarajevo“ (1994) preko zbirke priča Miljenka Jergovića „Sarajevski Marlboro“ iz 1994. (1997), poetsko-prozne zbirke Semezdina Mehmedinovića „Sarajevo Blues“ iz 1995. (2004) i „Sarajeva za početnike“ Ozrena Kebe (2000) do romana „Sarajevski tabloid“ Zdenka Lešića (2001) i „Sarajlije“ Dragana Pavelića (2001). Kao globalno medijski posredovana metonomija izvrtanja proklamirane jugoslavenske multikulturalnosti u postjugoslavenski obračun nacija, ono se neizbježno transformira u književni poligon strateške egzotizacije, pomjerajući prema podvojenoj poziciji autorice i autore čiji su habitusi strukturirani blizinom kozmopolitskom polu književnog polja: riječ je o poziciji „između“ ratnih užasa (o) kojima svjedoče i kritike licemjerja inozemnog, prvenstveno zapadnog pogleda kojem su sarajevski ratni užasi

posredovani u formi medijskog spektakla. Ta se podvojenost homološki upisuje i u književne tekstove. Kao što sažima pripovjedač Mehmedinovićeva „Sarajevo Bluesa“:

Slika masovnog masakra u Ferhadiji obišla je svijet; slika mrtvih i masakriranih se pretvorila u reklamu rata. Nije važno što ti ljudi imaju svoja imena: oni su gola slika; televizija ih je prevela na svoj hladni jezik. (...) Saosjeća li iko, u bijelom svijetu, s nama? Niko. Zato što televizija prozire stvarno prirodu čovjeka koja podrazumijeva odsustvo saosjećanja, sve dok nas se tragično direktno ne tiče. (2004: 57)

Ono što je Sarah Brouillette nazvala strateškom egzotizacijom još se upečatljivije raspoznaje u naslovnoj priči zbirke „Smrt u muzeju moderne umjetnosti“ Alme Lazarevske. Evo kako pripovijest započinje:

- Kako biste željeli umrijeti?
- Šta... kako bih?
- Piše: *how would you like to die?*
- Umrijeti?!

Pod papir na koji zapisuje moje odgovore podmetnuo je Timesov *Atlas svjetske povijesti*. Ovako ga koristimo kad pišemo noću. Dječak ga lista kad padaju granate. (1996: 89)

Već uvod, vidimo, kontrapunktira motive svakodnevnog lokalnog granatiranja i globalne, zapadnjački kodirane perspektive Timesovog „Atlasa“: potom se ispostavlja da je pitanje iz prve rečenice zapravo dio upitnika koji su građanima okupiranog Sarajeva poslali iz SAD-a. „Odgovori će se, ilustrirani našim fotografijama, štampati u luksuznom časopisu sa sjajnim koricama. Dio tiraža bit će pohranjen u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku.” (*ibid*: 90)

Podvojenost između neprestane opasnosti od pogibije u okupiranom Sarajevu i situacije u kojoj se perspektiva vlastite smrti pretvara u muzejski eksponat za njujoršku kulturnu publiku, ta morbidna privilegija pozicije koja omogućuje stratešku egzotizaciju, organizira priču sve do njenog kraja:

Uostalom, ruka kojom pišem priču je zacijelila. Ako ikada stignu nova pitanja, sama ću pisati svoje odgovore. I ovo što pišem, sve ovo, pišem svojom rukom. Pod listove papira podmećem Timesov *Atlas svjetske povijesti*. Noć je. U

Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku noćas bdi je moj iznuđeni odgovor.

(*ibid*: 106)

Iz završnog ulomka vrijedi izdvojiti najmanje tri akcenta. Odgovor koji „noćas“ bdi je u New Yorku: signal osviještene pripadnosti simultanitету globalnog konteksta. Odgovor koji je „iznuđen“: signal refleksije vlastite pozicije u tom kontekstu, zadane okvirom egzotične, zaraćene svjetske periferije. Naposljetku, odgovor koji pripovjedačica piše sama: autoreferencijalni pripovjedni preokret – „ovo što pišem, sve ovo, pišem svojom rukom“ – kao pouzdan signal književne autonomije u kojoj pisanje „o ratu“ postaje *pisanjem o pisanju u ratu*, u metafikcionalnom obratu. Već na mikrorazini analize teksta razotkrivaju se tako rigorozne homologije s konfiguracijom polja koje smo označili kao dominantno autonomno, kozmopolitski orijentirano i pritom oblikovano vlastitom relacijom spram globalnog centra.

5.2.2. „Konačari“ Nenada Veličkovića: pisanje o pisanju u ratu

Središnji motiv muzeja ne povezuje prozu Alme Lazarevske samo s književnošću Semezdina Mehmedinovića¹²³, nego priziva usporedno čitanje još jednog značajnog naslova sarajevske antiratne književnosti, romana „Konačari“ Nenada Veličkovića. Enver Kazaz predlaže njegovo čitanje u žanrovskoj perspektivi antiratnog pisma interliterarne bosanskohercegovačke zajednice: takva je književnost „etički (...) angažirana, nedvosmileno opredijeljena za optiku onoga/one što trpi ili je istrpio/la užas rata i zločina (...)“. (2008: 49-50) Ona utoliko „ne zastupa neku od vladajućih političkih i ideoloških konfiguracija, nego dekonstruira ideologiju zločina, nakaznost fašističkih ideologija (...)“. (*ibid*: 50) Nasuprot fašističkoj ideologiji „promovira golo ljudsko stajalište, onaj minimalistički pogled odozdo, vizuru ljudske supstance što trpi ratno nasilje (...)“. (*ibid*.) U krajnjem izvodu:

Spram histeričnog kolektivnog ideološkog urlika koji odzvanja apokaliptičnom povijesnom atmosferom u ovoj literaturi stoji etika individue, glas stradalnika/ce, stoji ispovijest onog/one što trpi ili je upravo istrpio/la zločinačku torturu. (*ibid*.)

„Konačari“, pročitani u ovom kontekstu, za Kazaza pritom predstavljaju

¹²³ Na „muzealizacijske“ karakteristike Mehmedinovićeve pisanja upozorio je Kazaz: „Intertekstualnost postoji u Mehmedinovićevoj poeziji kao kulturna memorija obrazujući ukupnu književnost kao *muzej* (...)“. (2004: 150)

neku vrstu žanrovskog hibrida u koji ulaze obrasci omladinskog romana i porodične hronike sa dominantno humornim pogledom na temu ratnog užasa (...) a začudni, infantilni pogled jedne djevojčice na rat i ratna zbivanja, zapravo, skida sve maske sa dominantnih ideoloških priča i kolektivnih predrasuda što ih društvenoj sceni nameću ratni i politički centri moći. (*ibid*: 135)

Iza začudnog i infantilnog pogleda autodijegetičke pripovjedačice, djevojčice Maje, kao i iza humorne distance kojom ona demaskira dominantnu ideologiju, moguće je međutim rekonstruirati složenu mrežu društvenih odnosa, a upravo ta mreža organizira pripovijest romana. Izbjegli s obitelji iz svoga stana u sarajevskom naselju Dobrinja, koje je pod kontrolom srpskih snaga, Maja okupaciju provodi u Muzeju u centru grada: otac je, naime, „(i)storičar (...) po struci i direktor Muzeja“ (Veličković 2003: 9), a set dispozicija urbanog, srednjeklasnog, intelektualnog obiteljskog habitusa nadopunjuju majka „vegetarijanka iz reda makrobiotičara“ koja se bavi jogom, brat Davor koji je diplomirao režiju i piše radio-drame, njegova trudna supruga arhitektica. (*ibid*: 10) Ako roman ocrtava habituse likova, onda je ključna karakteristika tih habitusa histereza:

Ništa nemamo! Mi smo čerpičari! (Tako tata zove sebe i sve ostale zakržljale izdanke nekada moćnih i bogatih porodica. Čuvajući čast iznad moći, poštenje iznad pravde, ljepotu iznad bogatstva, te su porodice vremenom propadale i nestajale, kao kameni biljezi u korov, zemlju i zaborav. (...)). (*ibid*: 165)

Obiteljskim bijegom u Muzej tako ne upravlja samo neposredna ratna opasnost niti je Muzej tek privremeno sklonište od granata i snajpera, nego postaje metonomijskom koordinatom pozicije jedne privremeno „muzealizirane“ obitelji u društvenom polju koje se raspada i radikalno transformira, pretvara se u posljednju točku oslonca koja, dakako, i sama ubrzano izmiče:

Tata gubi tlo pod nogama. Čini mu se da Muzej neće uspjeti odbraniti. A onda i sve drugo nema smisla. Oni su kao podzemna voda. Prvo osjetiš vlagu i hladnoću, a onda se sruše zidovi. Nije ovo njegova Bosna. (Znam na šta misli: na marame oko glava, na pozdrave jezikom pustinje, na pjesme koje se pjevaju više kroz nos nego kroz usta, na vojnike sa povezima preko čela kao kod nindža-kornjača.) (*ibid*: 164)

Lik Julija, jednoga od novih obiteljskih „sustanara“ i uvjerenog marksista čiju je doktorsku tezu pod naslovom „Skojevski pokret i poslijeratna omladina“ uništila granata, a sada se uglavnom bavi robno-robni transakcijama na crnoj burzi okupiranog grada, podcrtava ovakvu konfiguraciju urušenog socijalnog prostora. Polazeći od tog prostora izgubljenih intelektualnih i kulturnih vrijednosti, svedenog na zgradu ugroženog Muzeja, pripovijest zatim uspostavlja seriju jasnih distinkcija: naspram (nove) države¹²⁴, naspram nacionalizma¹²⁵, naspram (ratnog) ekonomskog tržišta¹²⁶, ali prvenstveno, na liniji urbanog ekskluzivizma, naspram druge izbjegličke obitelji, koju Maja pospradno naziva „Flintstoni“ jer su došli s obližnjeg sela¹²⁷.

Pozicija samog Majinog lika – s onu stranu puke infantilnosti i očuđujuće djetinje perspektive – legitimirana je, posve u skladu s habitualnom obiteljskom „prtljagom“, širokim popisom nešto „naprednije“ školske lektire, njenim brojnim referencama na Shakespearea, Prousta, Dizdara, Selimovića i tako dalje, sve do neizbježnog Kiša. Status Maje-pripovjedačice reguliran je pritom dominantno odnosom s njenim „Profesorom književnosti“ – likom dakle prizvanim isključivo u vlastitoj funkciji – koji je ostao na Dobrinji: „Posljednji put kad sam se sa njim čula i kad sam mu rekla da ne znam šta da radim, on je rekao piši. I evo, pišem.“ (*ibid*: 7) Pripovjedna je strategija tako oblikovana logikom autonomnih književnih pravila čiji je posrednik Profesor, a iz te autonomije proizlazi gusta frekvencija metafikcionalnih intervencija: pisanje „o ratu“, iznova, postaje pisanjem o pisanju u ratu. Maja razmatra žanrovsku prirodu svoga teksta, kolebajući se između dnevnika i romana, da bi se naposljetku odlučila za roman zato što – evo još jedne u nizu jasnih

¹²⁴ Egzemplaran je dijalog oca s policajcem koji zgradu želi ustupiti štabu Teritorijalne obrane: „Zna li gospodin da je ovo Muzej?

A zna li direktor da je ovo rat? Šta će nam Muzej ako više ne bude grada?

Ne treba nam ni grad ako će biti bez Muzeja.

A treba li nam država? Nezavisna, suverena, nedjeljiva, slobodna, sekularna...

Neka gospodin odvede štab u svoju kuću.

Srušena je.

Onda neka podigne šator u nekom parku. A ima još i slobodnih brda oko grada. A on će, tata, što se njega tiče, ovaj razgovor sutra prijaviti u Ministarstvu za kulturu i u Skupštinu grada.“ (*ibid*: 22-23)

¹²⁵ Maja govori: „Toliko se trudim da ne spominjem imena naroda i nacija sa ovih prostora, jer ona zasmrde na stranici kao truo zub u ustima. Kao da se na ulici kojom pripovjedač korača otvore šahtovi i iz njih pokuljaju smrdljiva para i zadah kanalizacije.“ (*ibid*: 101)

¹²⁶ „Dvojica narkosa donijela su u Muzej kvadratni metar asfalta, sa tragovima dviju cipela na sebi. Lijeve i desne. Pripadale su, kako legenda veli, sarajevskom atentatoru na austrijskog cara, Gavrilu Principu. Komad asfalta stajao je usađen u trotoar ispred Muzeja Mlade Bosne, odakle ga je na početku rata narodni bijes iščupao i bacio u Miljacku, odakle ga je opet izvukla ovisnička intuicija. Julio je tati ponudio Gavrilove stope, ali tata nije znao šta da radi s njima. A imao je negdje u eksponatima i cipele, pa ako dođe opet takvo vrijeme, odštampat će novi otisak. Juliu nije ostalo ništa drugo nego da komad asfalta proda Unproforcima.“ (*ibid*: 75)

¹²⁷ Ponovno Maja: „Postoje, naime, dvije vrste izbjeglica. Prva vrsta su ljudi koji su iz jednog dijela grada prešli u drugi, kod prijatelja, rođaka ili roditelja. Drugi, kojima pripada i gđa Flintston, preselio se u grad iz njegove šire okoline.“ (*ibid*: 44)

sociokulturnih distinkcija – „dnevnik se trudim da ne vodim, jer ga sada vodi svaki prodavac na pijaci.“ (*ibid*: 184) Ona se dakle orijentira u književnom polju, pa makar to polje bilo humoristički artikulirano obrascima školske nastave: „Sve sam ovo nabrojala iako na časovima nisam bila pristalica Balzakovog postupka u književnosti.“ (*ibid*: 20) Pritom osviješteno kalkulira s pozicijom čitatelja: „Pažljiv čitalac primijetio je da sam spomenula dva teritorijalca, a opisala samo jednog.“ (*ibid*: 25) Nimalo iznenađujuće, implicitni je čitatelj nerijetko onaj inozemni: „Mislim da neću biti u stanju da jednom prosječnom stranom čitaocu objektivno i nepristrano rastumačim zašto se ovdje vodi rat.“¹²⁸ (*ibid*: 9) Brojnim metafikcionalnim kršenjima realističkog koda dominira pritom dosljedno figura „Profesora književnosti“ spram čijih lekcija pripovjedačica odmjerava svoj tekst:

Mislim da bi moj Profesor bio zadovoljan. Uspjela sam da iz jednog života izdvojim ono bitno, da pri tome koristim doslovne opise, npr. dobro olađeno vino ili krčkanje. Naročito sam ponosna na tzv. okvirnu kompoziciju (...). (*ibid*: 40)

Ovako razloženi, “Konačari” se doduše ne doimaju nečim intrigantnijim od statične ilustracije vlastitog društvenog konteksta: ma koliko tekst potvrđivao predložene obrasce sociološkog čitanja, sveden je na školski primjer aplikacije burdjeovske konceptualne aparature. Sam roman, međutim, podriiva upravo zamisao „školskog“ čitanja i pisanja. Važno je zato primijetiti postupnu emancipaciju pripovjedačice od implicitnih naloga Profesora književnosti:

Moj Profesor, s kojim bih rado prodiskutovala problem rata u proznoj književnosti, takođe mi nije dostupan. (...) Pisanje, dakle, nije pitanje izbora, to je za mene pitanje preživljavanja. (*ibid*: 50)

Nešto kasnije, Profesor je već nedvosmisleno otpisan iz rasprave:

On bi vjerovatno rekao da (...) nije važno kako se jezik zove, već da li se ljudi koji njime govore razumije između sebe. A ja bih mu odgovorila da se ponaša kao noj. Zabada glavu u svoje knjige kao u saksiju sa pijeskom. On ima originalne i šarmantne poglede na život zato što ga od prevelikog čitanja nije ni

¹²⁸ U romanu, također, čitamo novi primjer strateške egzotizacije koja počiva na ironiziranju zapadnjačke „opsesije“ ekologijom: „Na Zapadu se ljudi pre sažale na kućne ljubimce nego na ljude. U Nemačkoj, evo da i baku pitamo, nema bogate gospođe a da nije u društvu za zaštitu životinja. U kapitalizmu ljudi se ne vole između sebe. Što više ne voliš komšiju, to ti je pas ili mačka miliji.“ (*ibid*: 88)

živio. (...) Ovdje se jezik mora prvo nekako zvati, da bi ljudi znali žele li da ga razumiju. (*ibid*: 140)

Ovakva razvojna putanja Majinog lika vodi ga i ka korekciji urbo-rasističkog stava prema „Flintstonima“, koje počinje promatrati sa simpatijama. Na završnim stranicama supruga njezina brata Davora rađa djevojčicu, a u pomoć priskače toliko ismijavana seljanka:

Vrata se otvaraju i žena sa kojom sam ja tjerala sprdnju i u svojoj razmaženosti nazivala gospođom Flintston, propušta ispred sebe čovjeka kojeg najavi kao komšiju, ljekara, ginekologa. (*ibid*: 200)

Sam kraj romana, nakon što je beba rođena, ispričovijedan je u obratu sociostilskog registra koji ukida dotadašnju ironijsku distancu i metafikcionalnu refleksiju, prilagođavajući se najednom vrijednostima istog onog života koji Profesor „nije živio“ i nekoj vrsti transgeneracijske, transkulturne, u osnovi humanističke solidarnosti stanovnika opkoljenog grada:

Julio otvara kofer. Uzbuđen je, dva puta mu ispada. Unutra nalazi zamotuljak bijelih pamučnih krpa i čipkica. (...) Onda shvata šta drži u ruci: odijelce za bebu. I ja ga prepoznajem. U njega su oblačili moju baku, mamu i mene. A sad će i malu princezu. Akobogda. (*ibid*: 203)

Osim obrazaca omladinskog romana i obiteljske kronike koje je prepoznao Kazaz, „Konačare“ tako oblikuju i elementi bildungsromana: putanja koju Maja prolazi od „muzealiziranog“ obiteljskog habitusa markiranog serijom jasnih sociokulturnih distinkcija prema točki empatične solidarnosti sa zajednicom ratom izmrcvarenih sugrađanki i sugrađana, označenoj nastankom novog ljudskog života, putanja koja stoji u oštrom kontrastu spram inercije habitusa njezina oca čiji Muzej naposljetku propada dok eksponati bivaju razgrabljeni, praćena je istodobno putanjom koja modus pripovijedanja izmiče naložima „školskih“ pravila a pisanje pretvara u „pitanje preživljavanja“. Značenje romana – a to je ključno – pritom se ne može fiksirati ni na početku ni na kraju putanje: niti je Maja samo funkcija očuđujućeg demaskiranja vladajuće ideologije iz infantilne perspektive, niti je svedena na posve tradicionalističku pripadnost generacijskom nizu žena svoje obitelji, u kojem se na završetku prepoznaje; niti je samo humorno i ironijski distancirana, niti je utopljena u zajednici Sarajki i Sarajlija; niti je njeno pripovijedanje samo zaigrana metafikcionalna refleksija vlastite konstruiranosti, niti se ta konstruiranost poništava završnim korakom prema realističkom modalitetu. Napetost pripovijesti, koja putanju omogućuje, gradi se između pisanja kao

duhovitog poigravanja školskim pravilima i pisanja kao pitanja života i smrti, između osviještene artificijelnosti književnog postupka i ratne stvarnosti do koje književnost pokušava doprijeti, između metafikcionalnosti i svjedočenja fakticitetu okupacijskih užasa: ta se napetost ne ukida u stabilizaciji bilo kojeg od ponuđenih značenja, nego prožima autonomno polje mogućnosti književnosti koja u vlastitoj autonomiji prepoznaje granicu spram „neposredne“ ratne stvarnosti i pokušava je, završnim refleksivnim obratom, prekoračiti tako što samu sebe potkopava, a da pritom ne raspolaže – niti može raspolagati – ničim doli specifično književnim sredstvima. Ako nas je sociološki navođen pokušaj čitanja „Konačara“ doveo do ove točke, onda „Konačari“ donose povratnu lekciju sociološkoj metodi čitanja: ona se ne može, kao što je uostalom Svetozar Petrović upozoravao, svesti na kruto i mehaničko preslikavanje interpretacijskih obrazaca na književni tekst. Prednost se burdjevskog rakursa upravo zato sastoji u shvaćanju sociološke analize kao rekonstrukcije prostora mogućnosti – onih mogućnosti koje stoje pred Veličkovićem kao „autonomnim“ autorom suočenim s izazovom pisanja o užasu rata u kojem se našao, onih mogućnosti koje homološki stoje pred Majom kao naprednom učenicom književnosti suočenom s pisanjem koje više nipošto ne može biti „školsko“ – kako bi se omogućilo čitanje izmaknuto šablonama preslikavanja socioloških obrazaca, otvorio širok, iako ograničen spektar izbora i omogućilo iscertavanje različitih putanja autora i likova.

Nakladnički, distribucijski i recepcijski kontekst „Konačara“ ostao je pritom obilježen postjugoslavenskim stanjem. Riječ je naime o prvom ili jednom od prvih romana koji je devedesetih objavljen kod tri različita izdavača u tri države – Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji – pri čemu je tekst svih izdanja, dakako, bio isti. (Arsenijević 2008) Veličkovićevo primanje u Društvo pisaca BiH spriječio je tadašnji predsjednik udruženja Nedžad Ibrišimović proglašivši njegovu prozu „četničkom“. (usp. Kazaz 2003: 302) Ponovno je tako načelna antinacionalistička pozicija, koju će Veličković nastaviti dosljedno zastupati, iz partikularističke vizure tragikomedijom zabune svedena na poziciju suprotstavljenu samo jednom od nacionalizama, ponovno se nacionalno motivirana podjela zajedničkog kulturnog prostora, trostrukim izdanjem jednog teksta, pokazala kao multiplikacija istoga. U takvim okolnostima, pomak koji donosi Kazazovo uvođenje interliterarne perspektive neosporno je važan: on izmiče „Konačare“ logici izolacionističkog čitanja. Inzistirajući na „golom ljudskom stajalištu“, na „začudnom, infantilnom pogledu“ i na individualističkom demaskiranju ideologije on međutim reducira semantički potencijal romana koji se razotkriva tek sociološki usmjerenom interpretaciji.

5.2.3. „Sarajevski Marlboro“: dvostruki život Miljenka Jergovića

Miljenko Jergović je pisac „dvostruke pripadnosti“ ili bi se barem tako njegova pozicija opisala u sklopu interkulture paradigme: svrstan i u bosansko-hercegovačku i u hrvatsku književnost, premda bi ga nacionalno rigorozniji hrvatski povjesničari književnosti, kao što smo već ustanovili, radije ponovno vidjeli u zemlji i u književnosti iz koje je došao, izbjegavši 1993. godine iz okupiranog Sarajeva. S druge strane, bez Jergovića i njegovog opsežnog opusa povijest suvremene hrvatske književnosti je nezamisliva.¹²⁹ Ta se povijest, prema konsenzualnom prikazu, devedesetih odvijala u znaku tzv. stvarnosne književnosti, pojma što ga je sam Jergović među prvima uveo svojim člancima (Pogačnik 2008: 12) i na čijem početku stoji upravo njegova zbirka priča „Sarajevski Marlboro“ iz 1994., ostajući zapamćena „kao 'datum' suvremene hrvatske proze, godina kada je sve počelo (...)“. (*ibid.*)¹³⁰ Tzv. stvarnosnu književnost određuje pritom prvenstveno interes za prezent njezina nastanka, zanimanje prozaika za „stvarnost koja ih okružuje“ (Bagić 2016: 115), a uz to još i fokus na „tzv. male ljude i događaje“. (Šimpraga i Štiks 1999: 5) Krešimir Bagić stvarnosnu književnost „prevodi“ pritom u konceptualno čvršći i precizniji pojam „kritičkog mimetizma“ koji, s jedne strane, tematski akcent sa „stvarnosti“ premješta na mimetičnost književnog postupka, dok s druge strane ustanovljuje kritičko pozicioniranje pisaca prema zbilji kojom se bave, za razliku od njezina pukog „odražavanja“. (2016: 115) Već takvom kritičkom distancom autori kritičko-mimetičke književnosti sinkronijski se jasno distanciraju od autora sa suprotnog, konzervativnog, nacionalno obilježenog pola hrvatskog književnog polja. Druga linija distinkcije, povučena dijakronijski unutar okvira nacionalne književnosti, razlikuje ih od prethodnog naraštaja „quorumaša“ iz osamdesetih i njihove postmodernističke, autoreferencijalne, tekstocentrične poetike.¹³¹ Ovu je razliku programatski naglasio pisac i kritičar Jurica Pavičić u tekstu „Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi“, objavljenom u

¹²⁹ Između 1989., kada izlazi Jergovićeva prva knjiga, pjesnička zbirka „Opservatorija Varšava“, i 2022. godine, s kojom završavamo ovaj pregled, njegov opus broji čak 50 naslova. U postjugoslavenskom književnom polju brojem bibliografskih jedinica mu donekle parira tek opus Svetislava Basare, pri čemu dvojica autora supotpisuju tri knjige pisama: „Tušta i tma“ (2014), „Drugi krug“ (2015.) i „Bajakovo – Batrovci“ (2020.).

¹³⁰ Pojam „stvarnosne književnosti“ – u Hrvatskoj široko prihvaćen, ali i osporavan prvenstveno zbog konceptualne neodređenosti – jedan je u nizu dokaza prikriivenog postjugoslavenskog kontinuiteta: izvorno se, na srodnim poetičkim premisama i vođen istim impulsom društvene kritike, „stvarnosna proza“ javlja naime šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća u srpskoj književnosti. Da ova veza nije slučajna potvrdit će, među ostalima, Ante Tomić – pisac kojeg se, za razliku od Jergovića, „bez ostatka“ svrstava u hrvatsku književnost – koji u svoj karakteristično postjugoslavenski roman „Ništa nas ne smije iznenaditi“ (2003) uvodi lik Ljube Vrapčeta kao eksplicitnu posvetu jednom od najistaknutijih autora srpske stvarnosne proze Dragoslavu Mihailoviću i njegovom romanu „Kad su cvetale tikve“. (usp. Tomić 2003: 221)

¹³¹ „Quorumaši“ su nazvani prema „Quorumu“, književnom časopisu koji 1985. počinje izlaziti u Zagrebu.

„Sarajevskim sveskama“. Pavičić svoj naslov i polaznu točku argumentacije duhovito preuzima sa suprotnog, konzervativnog pola hrvatskog književnog polja: tom je rečenicom naime 1991. godine nacionalno orijentirani teoretičar Ante Stamać objavio raskid s književnošću nezainteresiranom za zbilju koja je okružuje.

Sumatra i Java, dakako, bila je postmoderna proza. Metafikcijska, eksperimentalna, eskapistička, uronjena u fiktionalne pejzaže i egzotične heterokozme posredovane medijskom kulturom, ta je proza na samom početku devedesetih taman uživala u prvim plodovima kanoniziranosti. (Pavičić 2004a: 125)

Kanonizaciju postmodernog „quorumaškog“ naraštaja prekinuo je, međutim rat:

Književnost koja se bavi književnošću i uživa u dvorani zrcala literarnih kodova i interteksta postane vam najednom užasno nesimpatična u trenutku kad kuću oblažete vrećama pijeska, a prozore smeđim selotejpom. Materijalna stvarnost koja je do tog trenutka bila dosljedno izbačena iz hrvatske proze vratila se kroz prozor u obliku avanture svakodnevnog života. Bojište, podrumi, izbjeglištvo, avionski preleti, razvrgnuti brakovi, izbacivanja iz stanova i masovna umorstva najednom su svačiji život pretvorili u romaneskni štof. U tom deliriju stvarnosti nikome, ni lijevima ni desnima, nije više bilo do izmaštanih fiktionalnih zona. Sumatre i Jave preko noći su dobile izlaznu vizu iz njedara književnog ukusa. (*ibid*: 126)

Nasuprot „Sumatrama i Javama“ nastala je tako nova proza, društveno osviještena i izrazito angažirana, „lakočitljiva, neeksperimentalna, empirijski utemeljena, bazirana na zaokruženim karakterima i naraciji“ (*ibid*: 135): nastala je, ukratko, „stvarnosna književnost“. U sažetoj formuli, imperativ ratnog stanja izvukao je dakle književnost iz zone intertekstualnih poigravanja i samosvrhovite umjetničke autonomije, usmjeravajući je prema socijalnom kontekstu i bruseći joj kritičku oštricu.¹³² Ili je tako, barem, unutar nacionalnog okvira proučavanja proizvedena interpretacijska matrica one linije hrvatske književnosti koja kao svoga rodonačelnika prepoznaje upravo Jergovića i „Sarajevski Marlboro“ utoliko ukoliko ih tretira kao hrvatskog autora i hrvatski naslov, cirkulirajući od teorije (kritičke) mimeze preko retrospektivno utvrđene književnopovijesne koherencije, dominantne

¹³² Pavičićeva je poanta da se ovaj obrat zbiva nasuprot očekivanjima konzervativne struje koja ga je priželjkivala: u „tradicionalističkom“ ruhu realističkih postupaka donosi osporavanje dominantne nacionalne ideologije, a ne njezinu potvrdu. (*ibid*: 135)

književnokritičke optike i šireg medijskog posredovanja sve do paratekstualnog obrublivanja kasnijih Jergovićevih tekstova.¹³³ Na različitim diskurzivnim razinama ustanovljena je, drugim riječima, jedna te ista *doxa* hrvatskog književnog polja.

Proširimo li, međutim, vizuru čitanja „Sarajevskog Marlboro“ njegovim premještanjem u kontekst postjugoslavenskog stanja, ova se slika donekle mijenja. S jedne strane, sarajevska antiratna književnost u koju se „Marlboro“ neosporno uklapa – ne samo „osnovnom“ tematikom, nego i time što, primjerice, već naslovnim motivom nudi vjerojatno najupečatljiviji primjer strateške egzotizacije unutar tog korpusa¹³⁴ – otkrila nam je da odnos umjetnosti i njezine ratne stvarnosti ipak može biti nešto složeniji od pretpostavljenog kritičko-mimetičkog refleksa: „stvarnost“ je, vidjeli smo, barem u dijelu tekstova posvećenih okupaciji Sarajeva uvijek već „prelomljena“ logikom autonomnog književnog polja, logikom artikuliranom metafikcionalnim postupcima, književnom autorefleksijom, burdjeovski rekonstruiranom homologijom odnosa među likovima i operacijama socijalnih distinkcija, uvođenjem likova poput Veličkovićeve „Profesora književnosti“, Mehmedinovićevim postmodernističkim pismom okupiranim problemom medijskog posredovanja itd. Njezin se poetski repertoar dakle uvelike preklapa s onime što je, pod šifrom „Sumatra i Javi“, jednoznačno protjerano iz korpusa hrvatske stvarnosne književnosti. S druge strane, polemika „postmodernista“ i „tradicionalista“ u Srbiji pokazala je da postmodernizam nije nužno lišen političkog naboja: ondje je, u specifičnoj konstelaciji odnosa unutar književnog i šireg društvenog polja, zadobio istu onu funkciju osporavanja nacionalnog projekta koju je u Hrvatskoj preuzeo kritički mimetizam nove generacije pisaca. Već su ova dva primjera dovoljna da ponište prividnu apriornost kauzalne veze između ratnog stanja i kritičko-

¹³³ U kratkoj bilješci o piscu na stražnjoj klapni romana „Rod“, primjerice, kao posebno važna navodi se informacija: „Kritičari smatraju da njegovom zbirkom priča 'Sarajevski Marlboro' iz 1994. počinje trend tzv. stvarnosne proze.“ (Jergović 2013)

¹³⁴ Sintagma „sarajevski Marlboro“ referira se na praksu proizvođača cigareta Philipa Morrisa da duhan u Marlboru prilagođavaju ukusu lokalnih pušača, pri čemu je, tvrdi u zbirci bilješka uz priču „Grob“, onaj sarajevski bio među najboljima. (Jergović 1997: 73) Pripovijest „Groba“ donosi susret Sarajlije i novinara iz SAD-a za vrijeme okupacije grada, poigravajući se različitim optikama likova: „Izvadim iz džepa cigarete, vidiš ti ovo, kažem mu, ovo su ti cigarete koje se proizvode u Sarajevu, a znaš li zašto im je kutija potpuno bijela, on odmahne glavom, bijela je zato što se više nemaju gdje štampati natpisi na kutijama. Ti ćeš sada zaključiti kako smo mi jadni nesretni jer nam ni na cigaretama ništa ne piše, zaključit ćeš to jer ne znaš gledati. Uzmem ja da razvaljujem onu kutiju, znam da iznutra nije bijela, nego može biti da je to prevrnuti omotnica dječjeg sapuna, može biti da je to dio plakata za kino-predstavu, može biti da je dio reklame za cipele. Zanima i mene što je unutra, uvijek to pogledam i iznenadim se, a zanima i Amerikanca, mada pojma nema što to radim. Razmotam ja tako kutiju i umalo se ne sruših. Unutra sijevnu omotnica Marlboro, onog starog sarajevskog, blenu Amerikanac, ja opsovah, ne znam što bih mu više rekao. Što mu god kažem, mislit će, onakav kakav je, ja luda naroda, okreću omotnice od cigareta naopako, pa onda razvaljuju kutije da vide koje su cigarete kupili. Kako su im naopake kutije cigareta, tako im je sve naopako, i ono što govore i ono što misle i ono što rade. Pokajah se ja što sam Amerikanca išta govorio, ili što mu barem nisam rekao da smo mi nesretni goloruki narod na koji pucaju četničke zvijeri i da smo od nesreće svi pomahnitali. On bi to tako napisao, a ja ne bih ni pred sobom ni pred njim ispao blesav.“ (*ibid*: 72-73.)

mimetičke, „stvarnosne“ reakcije na njega, razotkrivajući je kao kontingentnu konstrukciju uvjetovanu nacionalnim okvirom čitanja.¹³⁵

Kako se dakle „Sarajevski Marlboro“ razotkriva pročitamo li ga u postjugoslavenskom ključu i ostaje li, nakon promjene perspektive, sveden na paradigmu ratne tematike, „malih ljudi i događaja“ i kritičko-mimetičkog postupka? Prije svega, vrijedi primijetiti da za odabir heterodoksnog kuta čitanja postoje dobri razlozi, jer se Jergovićeva autorska putanja ne iscrpljuje u pomirljivoj interkulturnoj formuli „dvostruke pripadnosti“ hrvatskoj i bosansko-hercegovačkoj književnosti, nego je paradigmatički postjugoslavenska ili, barem, paradigmatički vezana uz jezično omeđen „centar“ književne republike Jugoslavije. Prva izdanja njegovih knjiga izlaze tako u sve četiri postjugoslavenske države zajedničkog jezika, od Sarajeva i Zagreba do Beograda i Cetinja; njegov opus obuhvaća karakteristično postjugoslavenske knjige prepiski sa Semezdinom Mehmedinovićem i Svetislavom Basarom; njegov se prelazak u žanr romana na prijelomu stoljeća preklapa s početkom postjugoslavenskog uspona romanesknog žanra (usp. Duda 2017: 48); njegovi su brojni, književni i neknjiževni tekstovi posvećeni događajima i osobama zajedničke jugoslavenske povijesti; njegov roman „Ruta Tannenbaum“ (2006a) ulazi u liniju specifično postjugoslavenske „književnosti holokausta“, njegovi se „Doboši noći“ (2015a) i „Nezemački izraz njegovih ruku“ (2016) uklapaju u trend književnog tematiziranja Sarajevskog atentata, iniciran stogodišnjicom obilježavanja Principovih pucnjeva; njegov je autorski habitus strukturiran dosljednim individualizmom, antinacionalizmom i antikolektivističkim prezirom spram mase pa, primjerice, u kratkoj bilješci o autoru u knjizi „Sarajevo, plan grada“ (2015b) čitamo kako pisac „(n)e pripada nikome i ničemu“ itd. Onaj aspekt habitusa koji nas ovdje posebno zanima, međutim, tiče se – opet karakteristično postjugoslavenskog – Jergovićevog „dvostrukog života“ kao pisca i kao novinara-kolumnista u nizu istaknutih hrvatskih, ali i „regionalnih“ medija. Umjesto „dvostruke pripadnosti“ autora koji tvrdi da nikome i ničemu ne pripada, ustanovljene interkulturnim relacijama između nacionalnih književnosti i međuknjiževnih zajednica, zanima nas dakle kako se autorski habitus prilagođava simultanoj participaciji u književnom i novinarskom polju, kako Jergović sudjeluje u transakcijama simboličkog, kulturnog i ekonomskog kapitala¹³⁶ i kako,

¹³⁵ Presudna i sveobuhvatna uloga nacionalne optike u proizvodnji samorazumljivosti (neo)realističkog književnog „odgovora“ na situaciju rata očita je već utoliko što Bagić, Pavičić, Pogačnik, Šimpraga i Stiks, na čije smo se intervencije ovdje oslonili, zasigurno ne pripadaju „stamačevskom“, konzervativnom polu akademskog i književnokritičkog polja. Međutim, interpretacijski operiraju unutar nacionalnog okvira.

¹³⁶ U oči odmah upada činjenica da čak devet njegovih naslova žanrovski pripada „ukoričenim kolumnama“, demonstrirajući dvostruku cirkulaciju simboličkog i ekonomskog kapitala između književnog i medijskog polja

naposljetku, taj „shizofreni život“ (Lahire) usmjerava njegovu autorsku putanju. Polazeći od dvostruke, književno-novinarske pozicije, odgovarajuću točku ulaska u „Sarajevski Marlboro“ pronalazimo u specifičnoj genezi knjige: priče sabrane u njoj, naime, prethodno su objavljivane u dnevnim novinama, splitskoj Nedjeljnoj Dalmaciji za koju je Jergović pisao iz Sarajeva. (Bagić 2016: 115; Pogačnik 2008: 12; Serdarević 2022: 281-282.) Njezina je „pretpovijest“ tako istodobno označena urušenom nakladničko-distribucijskom infrastrukturom ra(t)nih devedesetih i Jergovićem strateškim „snalaženjem“ kojim, zahvaljujući novinarskoj profesiji, pronalazi alternativni medijski kanal za plasman književnih tekstova, „prelazeći“ pritom i novouspostavljenu granicu između BiH i Hrvatske. Književnopovijesni pregledi, kritike i antologičarski prikazi zabilježili su činjenicu izvorne novinske objave priča, ali iz nje nisu povlačili dalekosežne zaključke: Bagić, primjerice, usputno napominje da je objavljivanje priča u novinama „limitiralo njihovu dužinu te donekle uvjetovalo tematiku i književne tehnike“. (2016: 115) Tek ukoričenjem i objavom u formi knjige, međutim, te su priče „ušle“ u književno polje, gdje ih dočekuju nagrade, kritička recepcija, naposljetku i uvrštavanje u književnopovijesne preglede: tek kada su „postale“ knjiga, drugim riječima, one su „postale književnost“, a Jergović jedan od najznačajnijih hrvatskih i bosansko-hercegovačkih prozaika devedesetih, demonstrirajući iznova presudnu ulogu konteksta u recepciji književnog teksta. Upravo zato ključno je analizu „Sarajevskog Marlboro“ izvesti iz ovog „prelaska“ iz jednog polja u drugo. Ako se tekstovi samih priča u osnovi nisu mijenjali, onda razliku između njihovog novinskog i književnog statusa pronalazimo na razini parateksta: kada su ukoričeni, zbirka je naime podijeljena u tri poglavlja. Ta je podjela simetrično-asimetrična. Uvodno poglavlje, „Nezaobilazan detalj u biografiji“, obuhvaća samo jednu priču pod naslovom „Izlet“. Drugo poglavlje, „Rekonstrukcija događaja“, obuhvaća većinu, njih 27. Završno, „Who Will Be the Witness“, obuhvaća opet samo jednu pod naslovom „Biblioteka“. Pročitamo li zbirku obraćajući pozornost na ovakvu podjelu, vidimo da se opis vođen poetikom stvarnosne književnosti – mimetičkim postupkom, ratnom tematikom, interesom za „male ljude i događaje“ i sl. – bez ostatka može primijeniti samo na priče iz drugog poglavlja. Njih doduše jeste najviše, ali čitanje koje knjigu reducira na samo jedno od tri poglavlja ne zaobilazi tek njen paratekstualno artikuliran koncept – koncept koji 27 „središnjih“ priča zajedno stavlja na istu

o kojoj smo govorili ranije. Riječ je o knjigama „Naci bonton“ (1998.), „Historijska čitanka“ (2000), „Historijska čitanka 2“ (2004a), „Žrtve sanjaju veliku ratnu pobjedu“ (2006b), „Zagrebačke kronike“ (2010.), „Muškat, limun i kurkuma“ (2011.), „Autobus za Vavilon“ (2017), „Imenik lijepih vještina“ (2018a) i „Imaginarni prijatelj“ (2022a) U postjugoslavenskom kontekstu, zanimljivo je među ostalim primijetiti da svoje „Zagrebačke kronike“ Jergović objavljuje u Beogradu, dok se „Autobus za Vavilon“ deklarira podnaslovom „Knjige, slike i muzika jedne iščezle zemlje“.

„ravan“ s po jednom pričom iz prvog i trećeg poglavlja – nego previđa kako je upravo taj koncept ono mjesto razlike kojim su novinske priče „transformirane“ u književnost. Čitanje koje zaobilazi koncept „Sarajevskog Marlboro“, sadržan u podjeli na poglavlja – drugim riječima – zaobilazi ono što je, gledajući iz perspektive književnog polja, strogo *književno* u toj knjizi. Tako se previđa da naslov drugog, *stricto sensu* „stvarnosnog“ poglavlja zapravo govori o „*rekonstrukciji* događaja“ (naglasak B.P.), akcentirajući narativnu operaciju, a ne samu tematiziranu „stvarnost“, ali se, važnije, previđa i ono po čemu dvije priče iz preostala dva poglavlja, uvodnog i završnog, odudaraju od stereotipnog „stvarnosnog“ opisa.

Uvodni „Izlet“, tako, uopće se ne bavi ratnim prezentom: pripovjedač donosi priču o dječaku koji s majkom i njezinim kolegama autobusom odlazi na jednodnevni izlet u Jajce, u vremenu koje je evidentno predratno, jugoslavensko. Fokalizirana likom dječaka, priča je usmjerena infantilnom perspektivom:

Otišli ste u neku dvoranu sa slikama heroja. Tu je drug Tito napravio Jugoslaviju. Pitao si da li je drug Tito napravio i Jajce. Džemo je rekao da nije, ali kao i da jeste. To nisi razumio. Po tvome sudu, drug Tito je jedini bio dovoljno velik da lego-kocke posloži nad vodopadom. To Džemino „nije, ali jeste“ jako smrdi, kao i njegova četurica. (Jergović 1997: 9-10)

Izbjegnemo li zamku naivnog čitanja djetinje naivnosti, kao što smo pokušali učiniti analizirajući Veličkovićeve „Konačare“, u „Izletu“ možemo otkriti kako jugoslavensku „predigru“ postjugoslavenskoj ratnoj stvarnosti, tako i kritički odmak uspostavljen spram Džeminih riječi, odnosno „svijeta odraslih“ kao prostora reprodukcije vladajuće ideologije: možemo, sažetije, otkriti genezu onog individualnog kritičkog pogleda, ovdje naglašenog „naivnošću“ dječaka, kojim će kritički mimetizam potom pristupiti ratnoj stvarnosti, s tim da se kritička distanca, kako vidimo, zapravo razvija „u Jugoslaviji“ i nasuprot njejoj ideologiji, narativno reproducirajući matricu „antisistemskog“ jugoslavenstva iz kojeg kasnije, logikom individualistički kodiranog ustanovljanja kontinuiteta, proizlazi i kritika „sistema“ postjugoslavenskih dominantnih ideologija. Također, da bi kritičku distancu uspostavila, ironijski je naglašavajući međuigrom ekstradijegetičkog-hetereodijegetičkog pripovjedača i lika dječaka kao fokalizatora, priča priziva jugoslavenske ideologeme Jajca i figure Tita: motive koji, izrazito simbolički pregnantni, odudaraju od standardnog repertoara tzv. stvarnosne književnosti.

Završna priča, „Biblioteka“, sadržaj je poglavlja „Who Will Be the Witness“, uklapajući se tako eksplicitno u „poetiku svjedočenja“ u kojoj Kazaz prepoznaje osnovnu premisu bosansko-hercegovačke antiratne književnosti. (2008: 53) Ono o čemu se svjedoči, međutim, nisu mali događaj, nego jedan veliki simbolički događaj, i nisu mali ljudi, nego brojne knjige. „Biblioteka“ naime govori o plamenu u kojem su u ratu nestajale sarajevske kućne biblioteke, a zajedno s njima i „iluzija o civilizaciji knjige“. (Jergović 1997: 186) Pri kraju, okreće se jednom od simbolički najsnažnijih događaja okupacije: požaru koji je progutao čuvenu gradsku knjižnicu.

No kao plamen svih plamenova i oganj svih ognjeva, kao konačni mitski pepeo i prah pamti se sudbina sarajevske sveučilišne knjižnice, slavne Vijećnice, čije su knjige gorjele cijeli dan i noć. To se dogodilo, nakon fijuka i eksplozije, točno prije godinu dana. (*ibid*: 187)

Odmah potom, pripovjedač – prvi put u zbirci, na samom njenom kraju – krši realistički kod i obraća se izravno čitatelju: „Možda baš tog datuma kada ti ovo čitaš. Pomiluj svoje knjige, stranče, i sjeti se da su prah.“ (*ibid.*) Ovdje priča – i „Sarajevski Marlboro“ – završava.

Na retorički povlaštenom mjestu kraja zbirke, u pripovjednom preokretu, tako smo napustili realistički obrazac i od poetike svjedočenja o malim ljudima i događajima preko svjedočenja o njihovim spaljenim knjigama došli do radikalnog pitanja o samom smislu književnog svjedočanstva u dobu kada knjige gore: to pitanje, povratno, autorefleksivno obuhvaća sve ono što je u knjizi „Sarajevski Marlboro“ ranije ispričovano, transformirajući zbirku dominantno neorealističkih antirratnih priča u knjigu zapitanu nad ratnom pozicijom književnosti. Ponovno dakle, upravo ondje gdje je povijest hrvatske književnosti historijski otkrila utemeljenje i oslonac stvarnosne proze, vidimo kako se pretpostavljena stvarnost te proze zapravo prelama specifičnom, autorefleksivnom književnom logikom dok književnost „o ratu“ postaje književnošću o književnosti u ratu: „Sarajevski Marlboro“ nije (samo) „stvarnosna književnost“, nego (i) književnost koja se, na metarazini, bavi odnosom književnosti i „stvarnosti“. Da bismo izbjegli reduktivnost interpretacija koje zanemaruju ovu njegovu dimenziju, morali smo se, nadilazeći opreku eksternog i imanentnog „pristupa“ tekstu, upustiti u čitanje koje računa s kontekstom priča, odnosno njihovim „prenošenjem“ iz novinskog u književno polje, ali pritom ostaje strogo imanentno, vođeno „unutarknjiževnom“ paratekstualnom organizacijom poglavlja kao

artikulacijom onog konceptualnog „viška“ koji je pričama raštrkanim po novinskim stranicama osigurao legitimaciju u književnom polju.

Umjesto na početku linije stvarnosne proze, što je mjesto na koje ga retrospektivnom proizvodnjom vlastite koherencije smješta nacionalna povijest književnost, značenjski ga pritom reducirajući, „Sarajevski Marlboro“ u njegovoj novinsko-književnoj podvojenosti možemo zato pozicionirati kao ishodišnu točku Jergovićeve postjugoslavenske autorske putanje. Vidjeli smo već da je ona obilježena njegovim „dvostrukim životom“ na križanju novinarskog i književnog polja, a znamo i da se takav život nužno odvija u strateškoj razmjeni ekonomskog i simboličkog kapitala. U novinarskom polju, vođen ekonomskom logikom, Jergović tako prelazi put od lokalne „Nedjeljne Dalmacije“ i drugih medija, uključujući radikalno opozicijski „Feral Tribune“, prema adresama moćnijih nakladnika koji na hrvatskom tržištu tiskanih medija preuzimaju neformalni duopol: prvo tjedniku „Globus“ i „Jutarnjem listu“, u vlasništvu EPH-a i, kasnije, Hanza Medie, načelno svrstanima uz lijevo-liberalni pol medijskog polja, a zatim dnevnim novinama „Večernji list“ i „24 sata“, koje su u vlasništvu Styrije i zauzimaju poziciju bližu desnom polu.¹³⁷ Ovakva novinarska putanja ne odražava bitniju promjenu Jergovićevih stavova jer on svoju primarno kolumnističku poziciju konzekventno zauzima investicijom simboličkog kapitala stečenog u književnom polju: nastupajući kao priznati pisac, svakodnevnim društvenim i političkim zbivanjima bavi se pristupajući im s umjetnički obilježene intelektualne distance, naznačene specifično ne-novinarskim, „literariziranim“ stilom, karakterološkim skicama političkih figura, tumačenjem politike kroz individualne relacije, interpetacijom društvenih procesa u ključu moralnih vrijednosti, isticanjem zanemarivanja kulture u istom onom medijskom mainstreamu u kojem sam sudjeluje i sl.¹³⁸ Tjedna kolumna „Subotnja matineja“, koju je pisao za „Jutarnji list“ od 2009. do 2020. godine, izvrstan je primjer takve strategije. U njoj je mahom donosio portrete poznatih i manje poznatih umjetnika, ali i komentare značajnih kulturnih i pop-kulturnih djela, oslonjene u pravilu na ono što Bourdieu naziva „karizmatikom ideologijom“: naturalizacijom socijalne konstrukcije habitusa koja se prevodi u kategorije „urođenog“ umjetničkog ukusa i senzibiliteta. (usp. Bourdieu 2011: 5) „Subotnjom matinejom“ promiču tako umjetnički i

¹³⁷ Ovo se pomicanje prema „desnom“ i tabloidnom polu medijskog polja, ponovno, podudara s onim Svetislava Basare, koji 2021. iz liberalnog „Danasa“ prelazi u „Kurir“.

¹³⁸ Dobar primjer – iako potaknut autorovim intervjuom, a ne kolumnom – donosi polemika koju je pokrenuo Velimir Visković (2009), isprovociran Jergovićevom izjavom za beogradsko „Vreme“ prema kojoj je četnički vođa iz Drugog svjetskog rata Draža Mihailović „trodimenzionalna ličnost, koja je imala i svoju tragiku i motive i biografiju“. (Jergović 2009b) U svome napadu, Visković Jergovićev stav interpretira strogo politički, dok je taj stav evidentno formuliran književnim registrom: Jergović, naposljetku, o Mihailoviću govori kao o „predlošku“ za lik iz svoga romana „Dvori od oraha“.

kulturni akteri paradoksalno izjednačeni vlastitom iznimnošću, načelno nedohvatljivom „pukoj“ diskurzivnoj analizi, a tu specifičnost „istinskih“, „autentičnih“ umjetnika prepoznati može samo netko tko je i sam pomazanik umjetnosti, pa karizmatička ideologija povratno potvrđuje karizmu onoga tko je reproducira, ne prepoznajući pritom u njoj, naravno, ništa ideološko. Kolumnistički Jergovićev opus može se utoliko čitati na podlozi neprestanog strateškog povlačenja distinkcija koje, s onu stranu svakodnevnog medijske proizvodnje stvarnosti, relacijski oblikuju svojevrsni „višak“ sadržan u figuri pisca izmaknutog pravilima tabloidnog okoliša u kojem spremno participira, društvenih konvencija i ukusa mase, „višak“ koji se burdjevovski dakako artikulira kao simbolički kapital: strategija se dakle sastoji u medijskoj razmjeni tog kapitala, akumuliranog književnim „sredstvima“, za onaj ekonomski, pri čemu glasila za koja Jergović piše transakcijom dobivaju habitualno-stilsku kolumnističku distinkciju neophodnu na medijskom tržištu, dok on, pišući za njih, tu distinkciju iznova podcrtava kako bi mogao i dalje sudjelovati u srednjoj struji medija signalizirajući čitateljicama i čitateljima da joj „zapravo“ ne pripada.

Homološki, ovaj „višak“ uvelike upravlja i književnom linijom Jergovićevog opusa, obilježavajući njegova pojedina djela istaknutim i upečatljivim formalnim postupcima koji se nerijetko „opiru“ tumačenju. Mislimo pritom, naravno, na simetrično-asimetričnu podjelu priča po poglavljima u „Sarajevskom Marlboru“, koju književnopovijesne interpretacije mahom zaobilaze, iako se upravo u njoj, kao što smo pokazali, sublimira socioliterarno potvrđen književni status prikupljene kratkopričaško-novinske „građe“. Mislimo, uz to, i na podjelu zbirke priča „Mama Leone“ (1999.) na dva dijela, konceptualno razgraničena tematikom i pripovjednom tehnikom; na autorovo subverzivno (para)žanrovsko određenje tri romana „o ljudima i automobilima“ – „Buick Rivere“ (2002.), „Frelandera“ (2007.) i „Volge, Volge“ (2009a) – kao „novela“, a ne romana; na roman „Dvori od oraha“ (2003.) čija je priča ispričovijedana „unatrag“, poglavljima kontrakronološki nanizanim od 15. do prvog; na „konceptualnu“ organizaciju zbirke pjesama „Hauzmajstor Šulc“ (2001.) oko naslovnog lika; na zbirku priča „Inšallah Madona, inšallah“ (2004b), zamišljenu kao narativni „remix“ poznatih sevdalinki i jedne klapske pjesme; na tri usporedne pripovjedne linije, distingvirane radikalnom razlikom ispričovijedanog vremena, u romanu „Gloria in excelsis“ (2005.) itd. Svi se ovi postupci, jasno, međusobno razlikuju i svaki je, barem načelno, moguće interpretirati na razini pojedinog djela. Svima je, međutim, zajednička neka vrsta jake konceptualne geste koja „prožima“ djelo i organizira ga. Riječ je o onome što se u formalističko-strukturalističkoj tradiciji nazivalo dominantom, shvaćenom kao „središna

komponenta umetničkog dela; ona usmerava, određuje i preobražava ostale komponente“.¹³⁹ (Jakobson 1978: 120) Parafrazirajući formalistički poučak o dominantnom postupku, mogli bismo reći da Jergovićevim opusom upravlja *postupak kao dominanta*: sublimna formalna artikulacija književnog „viška“ koji će potom, u desublimiziranoj formi simboličkog kapitala, biti pušten u opticaj na medijskom tržištu. I kao što je logika ekonomskog kapitala na tom tržištu usmjeravala Jergovića ka srednjoj struji i tabloidnim medijima, tako ga suprotna, ali komplementarna putanja vodi sve bliže autonomnom polu književnog polja i tekstovima koji u kasnijoj fazi odbacuju uže žanrovske odrednice kao posljednji balast propisanih književnih pravila, paratekstualno se samodeklarirajući kao „sitne proze“, „esej, proza“ ili samo „proza“.¹⁴⁰ Slična logika autonomizacije transformirat će unutar njegovog književnog opusa i toponim Sarajeva iz onoga što je, u „Sarajevskom Marlboru“, bilo dominantno shvaćeno kao mimetička rekonstrukcija „stvarnog“ grada, u Sarajevo kao strogo književnu konstrukciju izvedenu iz autorske imaginacije, na kakvo nailazimo u knjigama „Selidba“ i „Sarajevo, plan grada“. Autonomizacijska putanja, vidjeli smo, Jergovića je autodeklarativno lišila bilo kakve pripadnosti, pa onda ni „stvarno“ Sarajevo više nije nešto čemu bi, kao nekada, mogao pripadati: „Kada se ta iluzija rasprši, kada je vrijeme raznese kao podne maglu, sjećanja će se pretvoriti u fikciju, a grad u kojem si rođen u fiktionalnu činjenicu, u toponim iz mašte, koji *postoji samo u tekstu*.“ (Jergović 2015b: 92; naglasak B.P.)

Na krajnjoj točki ove putanje i na završetku one dionice autorskog opusa koju obuhvaćamo ovom studijom stoji zbirka priča „Trojica za Kartal“ (2022.). Ona je, novom snažnom konceptualnom gestom, podnaslovljena kao „Sarajevski Marlboro remastered“. Koncept se sastoji u tome što Jergović piše 29 posve novih priča, ali ih raspoređuje replicirajući podjelu na poglavlja iz „Sarajevskog Marlboro“: ponovno uvodno poglavlje, „Nezaobilazan detalj u biografiji“, obuhvaća samo jednu priču, drugo, „Rekonstrukcija događaja“, obuhvaća narednih 27, a završno, „Who Will Be the Witness“, samo jednu. Ono što se u odnosu na „Sarajevski Marlboro“ mijenja – osim, jasno, čitavog sadržaja zbirke – njezina je geneza: u „Bilješci uz priče“ autor pojašnjava da ga je na pisanje potakao prijedlog njegove prevoditeljice na poljski jezik, signalizirajući implicitno promjenu autorskog statusa iz nekadašnjeg „obilaznog“ pristupa književnom polju kroz priče objavljivane u novinama u

¹³⁹ Takav element, prema Jakobsonu, presudno organizira strukturu djela kao njen „obavezni i nezamenjivi konstituent koji dominira nad preostalim elementima i vrši na njih direktan uticaj“. (*ibid.*)

¹⁴⁰ „Sitnim prozama“ označena je knjiga „Levičeva tkaonica svile“. (2014) „Nezemački izraz njegovih ruku“ (2016) određuje se kao „esej, proza“, a „Selidba“ (2018b) kao „proza“. Ova tendencija žanrovskog „razlabavljanja“ tekstova, treba napomenuti, ipak ne obuhvaća čitavu kasniju fazu opusa, jer ta faza donosi i nove „standardne“ romane i jednu zbirku priča.

današnju poziciju priznatog, internacionalno prepoznatog pisca. (2022: 277-279.) Ono što u odnosu na „Sarajevski Marlboro“ ostaje isto, ono što je označeno kao svojevrsni „identitet“ „Sarajevskog Marlbora“ koji se potom „remasterira“, formalna je struktura knjige i njezina simetrično-asimetrična podjela na poglavlja: završna potvrda opravdanosti čitanja koje smo, polazeći upravo iz te točke, ovdje razvili.

5.2.4. „Gec i Majer“ Davida Albaharija: pisanje o drugom ratu

Jednu od mogućih problemskih točaka ulaska u čitanje postjugoslavenske književnosti devedesetih pronašli smo u odnosu književnosti i stvarnosti, pokušavajući pokazati kako je taj odnos kompliciraniji od mimetičkog „odražavanja“, pa čak i onoga s ukalkuliranom kritičkom distancom, kao i od poetike svjedočenja: ono što ga komplicira, struktura je postjugoslavenskog književnog polja koje uspostavlja svoju autonomiju naspram nacionalnih kulturnih okvira, a ta se autonomija homološki reproducira u književnim tekstovima unutar kojih je „stvarnost“ uvijek već autorefleksivno posredovana književnošću. Drugim riječima, problem se zapravo ne sastoji u odnosu književnosti i stvarnosti, nego u tome kako je stvarnost proizvedena književnim sredstvima, replicirajući tom proizvodnjom odnose unutar književnog polja. Ili, trećim riječima: kritički odmak postjugoslavenskih pisaca ne uspostavlja se zapravo spram „gole“ stvarnosti – što bi značilo da je odmak primarno politički ili ideološki – nego je zadan upravo njihovom pozicijom u književnom polju.

Ovako shvaćen, odnos stvarnosti i književnosti nudi se kao primjerena točka ulaska i u opus paradigmatskog „autonomnog autora“ (post)jugoslavenske književnosti Davida Albaharija.¹⁴¹ Prema uvriježenim klasifikacijama, taj se opus dijeli u dvije faze, razgraničene raspadom SFRJ i autorovim egzilom u Kanadu 1994. godine. Prva faza, započeta 1973. objavljivanjem debitantske zbirke priča „Porodično vreme“, ogleđno je postmodernistička, unutar povijesti nacionalne književnosti svrstana u ono što se naziva drugom fazom srpskog

¹⁴¹ Albahari se, uvijek iznova – kako svojim književnim tekstovima, tako svojim javnim istupima – dosljedno pozicionira na autonomnom polu književnog polja inzistirajući na fundamentalnoj razlici književnosti spram politike, povijesti, „stvarnosti“. U rubrici „Dijalog“ Sarajevskih sveski njegov sugovornik Mihajlo Pantić, primjerice, ovako ga predstavlja: „Za razliku od njegovih vršnjaka Albahari pokazuje nedvosmislen ignorantski stav prema pitanjima politike, smatrajući da je politički angažman pisca (...) u suštinskoj suprotnosti sa estetskom dimenzijom pisanja fiktionalne književnosti.“ (Albahari i Pantić 2003: 23) Razgovor spominje i njegov, književnopovijesnim istraživanjima odavno ustanovljen, dug spram opusa Danila Kiša (*ibid.*: 31-32), a sam Albahari, govoreći o raspadu Jugoslavije, zauzima nedvosmislen odmak spram nacionalnog okvira: „Za mene se ta priča završila osećanjem gubitka, pre svega zbog toga što je poražen jedan mogući nadnacionalni identitet, koji je za mene – zbog mog porekla, a i zbog mog razumevanja sveta – bio mnogo veći od prostog zbira raznih nacionalnih identiteta koji su ga činili.“ (*ibid.*: 34)

postmodernizma ili pak „mladom srpskom prozom“, a tekstovi koji joj pripadaju okupirani su problemom jezika, odnosno njegove neadekvatnosti stvarnosti, metafikcionalnim postupcima, eksperimentiranjem i preispitivanjem pripovjednih modela: riječ je, dakle, o onoj književnosti „Sumatra i Javi“ koju je hrvatski „stvarnosni“ zaokret devedesetih programatski odbacio. Drugu fazu obilježava pak svojevrsni „ulazak“ postjugoslavenske stvarnosti i povijesnih tema u Albaharijeva djela, kao u migrantskoj „Kanadskoj trilogiji“ (romani „Snežni čovek“ (2009), „Mamac“ (1997) i „Mrak“ (2008)) ili romanu „Gec i Majer“ (1998), kojim ćemo se ovdje baviti.¹⁴² Dva su aspekta takve podjele opusa, barem iz perspektive našeg istraživanja, posebno zanimljiva. Prvi se sastoji u tome što je njen kriterij strogo tematski, a tematski je pomak pritom zadan kontekstom: kao što će to formulirati Vladislava Ribnikar,

razlozi u pozadini podjele nisu čisto književne prirode pošto se poetika i estetski senzibilitet u međuvremenu nisu promijenili onoliko koliko bi se to moglo činiti na prvi pogled. Prekid koji je evidentan u njegovom djelu ne isključuje određeni kontinuitet i najbolje ga se može objasniti prvenstveno s obzirom na promjene u povijesnom i kulturnom kontekstu koje su obilježile kako njega kao pisca, tako i njegove čitatelje. (2005: 53)

Ukoliko odbacimo dihotomiju između „izvanjskih“ i „čisto književnih“ razloga, na kojima Ribnikar inzistira, onda se upravo Albaharijev opus, određen (poetičkim) kontinuitetom u (kontekstualnom) diskontinuitetu, nameće kao tipično postjugoslavenski: u njega je upisana upravo ona ambivalencija *kontinuiteta u diskontinuitetu* postjugoslavenske književnosti koju smo ranije naglasili, pri čemu se postmodernistička poetika vezuje uz autonomiju književnog polja ostvarenu u Jugoslaviji, a tematska intruzija „stvarnosti“ i povijesti uz lom s početka devedesetih. Drugi se aspekt tiče same te „stvarnosti“ i povijesti: ona je, kako vidimo, ponovno posredovana književnim poljem, odnosno pozicijom koju autor zauzima u njemu, pa se pojavljuje u specifično „internacionalnim“ temama egzila i holokausta. Najkasnije u Albaharijevim djelima, pritom, „književnost holokausta“ otvorit će poseban rukavac unutar postjugoslavenske antiratne književnosti, mahom poistovjećene s književnošću koja govori isključivo o postjugoslavenskim ratovima.

¹⁴² Instrukivan pregled književno-povijesne i književno-kritičke literature koja uspostavlja ovu podjelu donosi Sanja Šakić u doktorskoj disertaciji „Povijest u metafikciji – konfiguracija vremena u prozi Davida Albaharija“. (2022: 2-3)

Sada se možemo okrenuti „Gecu i Majeru“, romanu koji je dominantno čitan upravo kao roman o holokaustu.¹⁴³ Njegov pripovjedač nam se predstavlja kao školski profesor „srpskohrvatskog jezika i književnosti jugoslovenskih naroda“. (1998: 65) Doznajemo još da je prevalio pedesetu (*ibid*: 19) kao i da je rođen točno u ponoć sa 17. na 18. svibnja 1940. (*ibid*: 47) Iz ovih je podataka moguće precizno odrediti vremenski okvir pripovijedanja: riječ je o razdoblju ne ranijem od proljeća 1990, kada profesor navršava pedeset, ali ni kasnijem od raspada Jugoslavije, kada radna mjesta „profesora srpskohrvatskog jezika i književnosti jugoslovenskih naroda“ gube svoj dotadašnji naziv. (usp. Ribnikar 2005: 73-74.) Vrijeme je dakle predratno: država ulazi u završni stadij fatalne krize, međunacionalni su sukobi sve zaoštreniji, politički sistem se mijenja. Ničega od svega toga, međutim, u „Gecu i Majeru“ nema: ničega od pretpostavljene „stvarnosti“, osim nekoliko usputnih indicija iz kojih čitatelj može indirektno rekonstruirati povijesni prezent pripovijedanja. Posredovana tim pripovijedanjem, pritom, upravo će *povijest* iz priče romana „istisnuti“ aktualnu stvarnost. Profesor, naime, pokušava rekonstruirati svoje porodično stablo: on je Židov, a golemu većinu njegovih predaka i rođaka pogubili su u Drugom svjetskom ratu nacisti. Zahvaljujući jednom od rijetkih preživjelih, doznaje neka imena ubijenih, a u svojim istraživanjima, među dokumentima i svjedočanstvima, nailazi na još dva imena: Vilhelma Geca i Ervina Majera. Dva su SS-podoficira bila zadužena za masovno usmrćivanje beogradskih Židova zatvorenih u logoru Sajmište: ukrkali bi ih u stražnji dio vojnog kamiona, najavljujući im da će biti premješteni u neki drugi koncentracijski logor, a zatim bi spojili ispušnu cijev s unutrašnjošću kamiona kako bi zatvorenike ugušili za vrijeme vožnje. Na taj su način, doznajemo, usmrtili oko pet tisuća ljudi. Enigma dvojice vojnika koji provode takvu operaciju opsjeda profesora:

To me je, priznajem, privuklo Gecu i Majeru, ta činjenica da nisu bili šrafčiči u ogromnom mehanizmu koji ne znaju čemu mehanizam služi, nego da su bili potpuno upućeni u tajnu svog zadatka, u isto vrijeme glasnici smrti i sama smrt. (*ibid*: 19-20.)

U povijesnim izvorima, međutim, ne pronalazi nikakve dodatne podatke o njima, pa mu preostaje samo da ih zamišlja: kao uzorne supruge, dobre roditelje, ljubitelje kobasica i piva... Ukratko: kao „obične ljude“. Opsesivno fantaziranje ga pritom neprestano iznevjerava jer imaginacija nema za što da se uhvati osim za imena, a imena, lišena opisa, postaju međusobno zamjenjiva: „Prvo Gec, ili Majer, doveze kamion do ulaza u logor, a onda Majer, ili Gec, otvara prostrani stražnji deo.“ (*ibid*: 8) I dalje: „Kada pređu most i malo odmaknu,

¹⁴³ Iscrpan pregled literature koja ga čita u tom ključu donosi, ponovno, Šakić. (2022: 117)

staju kraj puta, a Gec, ili Majer, izlazi, podvlači se ispod Zaurera, i spaja izduvnu cev motora sa otvorom na karoseriji.“ (*ibid*: 9) I tako dalje: semantička klackalica pripovijedanja, taj najupečatljiviji postupak romana, besciljno luta između Geca i Majera, nemoćna da ih dohvati, ali i nemoćna da se zaustavi. Jer: „Nikada ih nisam video i mogu samo da ih zamišljam“, refrenski ponavlja pripovjedač, ali i „(n)e mogu zapravo nikako da ih zamislim (...)“. (*ibid*: 6) Također: „Svako je mogao da bude Gec. Svako je mogao da bude Majer. A opet, Gec i Majer su bili samo Gec i Majer, niko drugi nije mogao to da bude.“ (*ibid*: 72) Uhvaćen u začarani krug, pripovjedač nakon nekog vremena poistovjećuje samoga sebe s Gecom i Majerom ne bi li ih, opet bezuspješno, napokon razumio, a ubrzo zatim – vođeni onim pripovjednim postupkom koji Gérard Genette naziva metalepsom (2006) – bezlični likovi iz profesorove mašte „ulaze“ u njegovu stvarnost, prelazeći s hipodijegetičke na intradijegetičku razinu pripovijedanja: oni sada sjede u stražnjoj klupi dok on drži sat, borave s njim u stanu, razgovaraju... U duljoj zaokruženoj dionici pri kraju romana, profesor, naizgled izluđen nemogućnošću shvaćanja konkretnog nacističkog zla, vodi svoj razred na „čas očigledne nastave“, prolazeći autobusom istim onim putem kojim su za vrijeme okupacije prolazili internirani beogradski Židovi. Učenicima dodjeljuje imena svojih ubijenih rođaka, a sebi zadržava ime Adama: dječaka čiju fantastičnu priču izmišlja na licu mjesta, govoreći đacima o tome kako je, posve neobjašnjivo, Adam razumio jezik logorskih čuvara i potom, podjednako neobjašnjivo, u snu shvatio što mu se sprema, pa je uoči posljednje vožnje kamionom nabavio gas-masku da se spasi. U trenutku kada, u profesorovoj priči, Adam silazi s gomile leševa i izlazi iz stražnjeg dijela kamiona dočekuje ga, međutim, puška Geca, ili Majera: „Adam je mrtav. Mislio sam, nadao sam se da će ostati živ.“ (*ibid*: 172) Ne čini se da su učenici sposobni shvatiti bilo što od onoga što im profesor govori, oni ostaju zbunjeni. Pri samom kraju romana, on u svome stanu čuje šumove iz radne sobe i grabi kišobran s oštrim vrhom:

Uzimam ga, guram dršku pod desno pazuhu, odmičem vrata i, s kišobranom kao isturenim kopljem, uz krik, ulećem u radnu sobu. Ne mora taj vrh ni da bude toliko oštar, pomišljam dok jurim kroz mrak. Onda osetim zadržku otpora, pa trzaj probijanja, i potom svom silinom nalećem na zid. (*ibid*: 181)

Tako „Gec i Majer“ završava.

Završna scena sudara sa zidom dominantno je protumačena kao neka vrsta profesorovog poraza, potvrda nemogućnosti da se prodre u enigmnu masovnog istrebljenja ljudi, mada – kao što upozorava Šakić – ona „zadržka otpora“ i „trzaj probijanja“ sugeriraju

da on možda i nije jedini koji je tu poražen. (2022: 122) Ako je zid oznaka konačnog poraza i mjesto na kojem priča završava, onda se nameće pitanje: ima li ipak nečega iza zida? Pozornije čitanje završne dionice iza zidova otkriva zvukove: „U tišini, iza nekog zida, oglašava se kukavica sa zidnog sata.“ (*ibid*: 179) Neodređeni šumovi dopiru i iz kuhinje, a ono što profesora naposljetku vodi u posljednji pohod na aveti jest „šum koji me pronalazi, i koji nije glasniji od šuštanja papira (...) iza zatvorenih vrata radne sobe“. (*ibid*: 181) Zvuk je dakle potvrda da iza zida – te posljednje točke otpora pokušaju da se pripovijedanjem zamisli ono što se ne može vidjeti – nečega ipak ima. Zvuk je, utoliko, garancija stvarnosti koja postoji izvan priče, premda „nije glasniji od šuštanja papira“ na kojem je priča napisana. Strože čitanje, vođeno upravo činjenicom da je priča zapisana i da je zvuk kao potvrda izvantekstualne stvarnosti ne nadgllašava, otkriva zatim da se iza „zida“ – odnosno iza završne riječi romana – nalazi nepotpisana „Autorova beleška“: iza teksta pronalazimo paratekst. Ondje nam autor – možemo pretpostaviti da je riječ o Davidu Albahariju, ali ga možemo shvatiti i kao novu metatekstualnu instancu tipičnu za Albaharijevu autorsku poetiku – tumači genezu romana, povjeravajući da se priča zasniva na „istorijskim činjenicama“ prikupljenima iz brojnih izvora: riječ je o neodređenoj arhivskoj građi, enciklopedijskim natuknicama, novinskim materijalima i knjigama, ali i dvije studije čiji se naslovi navode (i odgovaraju pritom naslovima studija koje doista postoje). Nepotpisani autor, ipak, odmah dodaje: „Priča, međutim, nije nikada istorija, i poštuje činjenice samo u onoj meri u kojoj to njoj odgovara.“ (*ibid*: 183) Većina dosadašnjih čitanja oslanjala se na „Autorovu belešku“ kao potvrdu faktografske utemeljenosti romana. (usp. Šakić 2022: 118-120.) Prema njima, polazna točka su povijesno utvrđene činjenice koje pripovijest potom, slijedeći vlastita pravila, „nadograđuje“ fikcijom ne bi li zahvatila ono što historiografskom diskursu nužno izmiče i razotkriva se isključivo u književnosti. Jer:

(I)storija je bezlična i, bar kao nauka, ne može da postoji na nivou pojedinca, jer bi je tada bilo nemoguće pojmiti. (...) Istorija nema vremena za osećanja, još manje za nevericu i bol, ponajmanje za tupu nemost, za nemogućnost da se shvati šta se događa. (Albahari 1998: 39-40)

Kao što Šakić, međutim, s pravom upozorava – povlačeći pritom granicu između teksta i parateksta – ovakva čitanja ipak nisu dokazala da su konkretni povijesni fakti doista preuzeti iz arhivskih izvora i zatim „upotrijebljeni“ u romanu, nego su, zavedena „Beleškom“, pretpostavila izvanknjiževne tekstove i njima posredovane povijesne činjenice kao (nedokazane) referente književnog teksta. Utoliko, „'Autorova beleška' ne otkriva porijeklo

priče i namjeru autora“. (Šakić 2022: 120) Na ovom mjestu možemo se zapitati što onda u njoj otkrivamo, tražeći povijesnu „stvarnost“ na koju roman svojim tekstom i paratekstom neprestano upućuje, ali nam je istodobno izmiče? U osnovi, možemo otkriti upravo to: *razliku* između književnog i historiografskog diskursa, između „priče“ i „činjenica“ koje priča priziva da bi se već u sljedećem koraku od njih distancirala, poštujući ih samo utoliko ukoliko to njoj odgovara. Možemo, ukratko, otkriti kako književnost nasuprot sebi postavlja povijest samo da bi spram nje povukla jasnu distinkciju, uspostavljajući vlastitu autonomiju. Ako smo, drugim riječima, na početku izlaganja vidjeli kako „stvarnost“ pripovjedačeva prezenta biva izmještena poviješću, sada vidimo kako povijest biva izmještena književnošću.

Upravo zato treba odbaciti liniju tumačenja koja „Gecu i Majeru“ pristupa iz perspektive poznatog poučka Hanne Arendt o „banalnosti zla“ (2002), shvaćajući naslovne likove kao neku vrstu utjelovljenja teze prema kojoj su najgore zločine holokausta zapravo provodili „obični“ ljudi, nalik bilo kome drugome. (Gessen 2005) U tekstu (i paratekstu) „Geca i Majera“, naime, književnost se dosljedno samouspostavlja kao autonoman diskurs: ona dakle ne može biti svedena na puku ilustraciju filozofsko-povijesnih teza.

Kako je onda povijesna stvarnost u romanu prizvana? Najveći je dio odgovora relativno jednostavan: vlastitim imenima. Riječ je o Gecu, riječ je o Majeru, ma što o njima pritom (ne) znali. Strogo gledano, posve je nevažno jesu li doista postojali ljudi pod tim imenima koji su početkom četrdesetih u svome kamionu usmrtili oko pet tisuća beogradskih Židova: govorimo o onome što je unutar svijeta romana prizvano kao dokumentirana stvarnost, o onome što nam sam pripovjedač predstavlja kao podatke do kojih je došao istraživanjem arhiva. Govorimo, dakle, o povijesnoj stvarnosti koju književnost proizvodi ne bi li se naspram nje uspostavila upravo kao književnost: zato je presudno razlikovati ono što pripovjedač zamišlja kada govori o naslovnim likovima od onoga na što se „činjenično“ poziva. Vlastita imena pritom evidentno igraju značajnu ulogu i mimo Geca i Majera. Prisjetimo se: otonac profesorovog istraživanja imena su njegovih rođaka, imena koja upisuje u obiteljsko stablo; kada vodi učenike na „čas ogledne nastave“, on im dodjeljuje ta imena ne bi li ih „uvukao“ u načelno neuhvatljivu povijesnu stvarnost; liku dječaka, koji izmišlja, dodjeljuje ime Adam itd. Da značaj vlastitih imena pritom nadilazi i samog „Geca i Majera“ pokazuje se već letimičnim pregledom naslova postjugoslavenske „književnosti holokausta“: od Jergovićeve „Rute Tannenbaum“, preko „Belladone“ i „Aprila u Berlinu“ Daše Drndić, do „Elijahove stolice“ Igora Štiksa i „Biljara u Dobrayu“ Dušana Šarotara. U romanu „Sonnenschein“ – naslovljenom iznova imenom jednog od likova –

Drndić taj značaj razvija refrenski ponavljano rečenicom prema kojoj se „iza svakog imena krije priča“ i pritom donosi opsežan dokumentarni popis „Imena oko 9000 Židova deportiranih iz Italije ili ubijenih u Italiji i zemljama koje je okupirala između 1943. i 1945.“, popis koji u hrvatskom izdanju zauzima otprilike petinu ukupnog broja stranica. (2007: 161-264) Ono što Drndić čini, međutim, uvelike se razlikuje od Albaharijevog postupka: dok ona upućuje na svojevrsnu „punoću“ životne priče iza svakog od oko devet tisuća imena, on iza imena Geca i Majera pronalazi samo prazninu i nemoć zamišljanja. Prema Rolandu Barthesu, upravo je vlastito ime književnog lika ono što ga transformira u subjekt (1974: 191): Albahari, nasuprot Barthesu, svoje likove desubjektivizira, desubjektivizirajući istom operacijom i samoga pripovjedača koji se u njih „pretvara“.

Ali kako onda, ako su subjekti desubjektivirani i ako ni Gec ni Majer ne raspolažu nikakvim svojstvima osim vlastitih imena, ta imena postaju unutar književna „veza“ književnosti sa stvarnošću? Problemom referencijalnosti vlastitih imena bavila se u dvadesetom stoljeću ekstenzivno analitička filozofija jezika – štoviše, bilo je to jedno od njenih središnjih pitanja – pa stoga na ovom mjestu vrijedi metodološki skrenuti u smjeru koji nam ona nudi. Prijelomna je pritom bila intervencija Saula Kripkea, koji se u predavanjima objavljenima pod naslovom „Imenovanje i nužnost“ suprotstavlja do tada dominantnoj tzv. deskriptivističkoj teoriji po kojoj su imena zapravo samo sažeti opisi: „Saul Kripke“, primjerice, prema takvoj je teoriji, među ostalim, „filozof koji se suprotstavlja deskriptivističkoj teoriji“. Ono što, suprotstavljajući se, Kripke međutim predlaže koncept je imena kao „krutog označitelja“, definiranog u sklopu modalne ontologije – ili, preciznije, u sklopu teorije mogućih svjetova – kao označitelj koji „u svakome mogućem svijetu označuje isti predmet“. (1997: 57) Gec je dakle Gec, Majer je Majer: makar tautološka, ova izjava kao da nudi jedini oslonac izvjesnosti u romanu. I čini se da on pritom opravdava takav pristup: dok opisi dvojice likova alteriraju, ne uspijevajući se vezati ni za jednog od njih, ostaju imena kao garancija „stvarnosti“ izvedene iz beskrajnog niza mogućnosti. Upravo zato što su prizvani imenima, dakle, Gec i Majer mogu metaleptički prekoračiti pripovjednu razinu i pridružiti se pripovjedaču, postajući „stvarnima“ iako nemaju nijednu distinktivnu osobinu. Ili, kao što pripovjedač kaže učenicima na času oglednu nastave, dodjeljujući im imena svojih rođaka: „Svako od vas, rekao sam, sada će postati neko drugi, svako će postati *prvo ime a potom osoba koja to ime nosi*.“ (Albahari 1998: 155; naglasak B.P.) Napokon, pripovjedač samoga sebe predstavlja kao „živ primer paralelnih književnih svetova“. (*ibid*: 81) U njegovoj priči o židovskom dječaku – svojevrsnom paralelnom svijetu „unutar“ pripovjedačevog

paralelnog svijeta – sam Adam dolazi do slične spoznaje: „(O)djednom je uvideo da postoje paralelni svetovi, i da se svetovi stvaraju jezikom, i da je dovoljno izmeniti značenje nekoliko reči da bi se promenio postojeći ili stvorio novi svet.“ (*ibid*: 159) Jezikom se dakle stvaraju svjetovi – to je ono što radi priča, ono što čini književnost – ali unutar svakoga mogućeg svijeta Gec, ma kako zamišljen, bit će Gec, Majer će biti Majer, a Adam će ostati Adam.

Roman, međutim, kao što smo već ustanovili, nije ilustracija ni povijesnih ni filozofskih teza, niti je pripovjedač prikriveni kripkeovac. Izvodeći do krajnosti desubjektivaciju svojih naslovnih likova, on na jednom mjestu potkopava čak i ovu, naizgled posljednju točku oslonca: „Gec bi, zapravo, mogao da bude Majer, a Majer, uistinu, Gec. Možda i jeste tako, ko zna?“ (*ibid*: 125) Teorija vlastitog imena kao „krutog označitelja“, ma koliko bila orijentacijski korisna za razumijevanje semantičke ambivalencije „Geca i Majera“, ipak dakle nije dovoljna jer ta ambivalencija u posljednjem, radikalnom koraku naposljetku poništava i sama imena.

Postoji, međutim, barem jedno svojstvo Geca i Majera koje semantička ljujkačka nikada ne pomjera, mijenjajući pritom sve ostalo. Čini se toliko samorazumljivim da ga je lako previdjeti: ono što pripovjedač doznaje iz povijesnih izvora, odnosno ono što se u svijetu romana nameće kao činjenica, nisu samo imena nacističkih ubojica, nego još i to da su njih dvojica bili nacističke ubojice.¹⁴⁴ U teoriji mogućih svjetova, primjerice, nema razloga da se ne postulira svijet u kojem Gec i Majer nikoga nisu ubili jer su, recimo, dezertirali; nema zapravo razloga ni da se ne postulira mogući svijet u kojem se holokaust uopće nije dogodio. U romanu „Gec i Majer“, s druge strane, takva mogućnost ne postoji. Upravo tu leži ona razlika između priče i povijesti, između književnosti i stvarnosti, koju smo otkrili u „Autorovoj belešci“. Radi se naime o razlici između slobode i nužnosti: na jednoj strani priča, imaginacija, pripovjedačevo „stvaranje“ likova, a na drugoj slijepa povijesna zbilja, nemogućnost izbora, „stvarni“ život. Pripovjedač tu razliku naglašava u nekoliko navrata: „Istorija je mlinski točak, a mlinski točak ne razmišlja zašto melje žito.“ (*ibid*: 88) I dalje: „Život je istorija, pišem na tabli, a u istoriji niko nikome ne može da pomogne.“ (*ibid*: 129) Ili,

¹⁴⁴ Ovome treba pridodati i motiv čokoladnih bombona, koji se javlja posredovan svjedočenjem: „Jedan od njih dvojice, tvrde svedoci, ulazio je u logor, igrao se s decom i uzimao ih u naručje, čak im darovao čokoladne bombone.“ (1998: 5.) Motiv se kasnije ponavlja: kako bi doznao imena svojih ubijenih rođaka, profesor onoga preživjelog podmićuje upravo čokoladnim bombonima. (*ibid*: 30.) Čitanje u ključu „banalnosti zla“, koje se naizgled nameće, tako ponovno nije dovoljno: narativna funkcija „čokoladnih bombona“ sastoji se u individuaciji likova, potvrđujući odmah na početku romana iskazima neimenovanih svjedoka da su Gec i Majer „doista“ dva različita čovjeka, iako ih semantička ambivalencija pripovijedanja kasnije u više navrata izjednačava i lišava gotovo svih osobina. Motiv se javlja na još nekim mjestima, ali ovdje možemo zaustaviti analizu podcrtavajući tek iznova važnost razlike između onoga što profesor zamišlja i onoga što mu se, u svijetu romana, nadaje kao povijesna stvarnost.

najjasnije, na času ogledne nastave, na kojem učenicima najavljuje kako će im govoriti „(o) razlici između stvarnosti i umetničkog dela, rekao sam, ali i o sličnosti trenutka zbilje i ploda mašte“. (*ibid*: 137) A potom razliku ovako formulira:

To je razlika o kojoj želimo da govorimo, ta činjenica da stvarnost i dalje zamišljate kao umetničko delo u kojem imate mogućnost izbora, dok u pravoj stvarnosti izbora nema, u njoj se mora učestvovati, ne može se iz nje iskoračiti i stupiti u nešto drugo, ništa drugo ne postoji osim onoga što je dato, hteli to ili ne (...). (*ibid*: 142)

Nema dakle usporedne stvarnosti u kojoj nacisti nisu ubojice. Ovdje vrijedi uočiti razliku između takvog uvida i one linije tumačenja koja slijedi tezu o „banalnosti zla“: ne radi se o tome da u nacističkom stroju smrti *bilo tko može* postati masovni ubojica, neovisno o tome je li uzoran suprug, voli li kobasice i pivo ili je određen bilo kojom trećom banalnom karakteristikom, kao što Hannah Arendt sugerira, nego se radi o tome da *netko to mora* biti. „Mora“ jer je povijest carstvo nužnosti; „netko“ jer je to opća oznaka konkretnosti, najdalje dokle može doprijeti diskurs povijesti koji je, prisjetimo se, „bezličan“ i „ne može da postoji na nivou pojedinca“. Netko dakle mora zauzeti zauzeti poziciju krvnika, netko konkretan, netko „s imenom i prezimenom“: prezime i ime nakon toga postaju problem književnosti.

Ista povijesna nužnost upravlja i žrtvama. Upravo zato Adam – „dvostruko“ fiktivan lik iz priče u priči, plod profesorove imaginacije, lik koji bi trebao biti posve u vlasti pripovjedača – na kraju *mora* umrijeti, iako sam pripovjedač, koji ga je stvorio i koji njime gospodari, naizgled paradoksalno to ne želi. Povijesna nužnost nalaže da židovski dječak bude ubijen: tu dakle ne pomaže slobodna pripovjedna fantazija koja mu dodjeljuju neshvatljivu moć uvida u ono što mu se sprema, ne pomaže niti sama činjenica da ga pripovjedač izmišlja, ne pomaže čak ni božanska svemoć pripovjedača, sugerirana izabranim imenom Adama.¹⁴⁵ Nužnost povijesti pritom nije nešto što se slobodi književnosti nameće „izvana“, nego iz slobode književnosti proizlazi, njome je postulirana upravo kako bi tu slobodu potvrdila njezinim samoograničavanjem: to je Albaharijev *književni* odgovor na užas holokausta. Zato ipak treba biti oprezan onda kada se u završnom prizoru prepoznaje poraz: pripovjedač i priča naposljetku doista nailaze na zid, ali da bi do toga zida došli, priča je prethodno morala biti

¹⁴⁵ U prilog ovakvom tumačenju govori i epizoda s likom jednog od profesorovih rođaka: „Samo jedan muškarac, neki Haim, čije se ime u izvesnim dokumentima menja u Benko, i koji je, kao lekar, ostao na dužnosti u Jevrejskoj bolnici na Dorćolu, bio je još među živima (...).“ (*ibid*: 46.) Čini se dakle da je dokumentarno potvrđena promjena imena ono što Haima/Benka spašava, ostavljajući mu mogućnost preživljavanja. Naknadno, međutim, doznajemo da je i on ipak ubijen. (*ibid*: 69) Njegova sudbina tako nije vezana uz vlastita imena, nego uz to što, pod „mlinskim točkom povijesti“, nužno pripada žrtvama.

ispričana. Tomislav Brlek, pišući o Albaharijevom romanu „Snežni čovek“ i opovrgavajući tumačenja koja su u njemu prepoznala upravo jednoznačni poraz književnosti pred poviješću i jezika pred zbiljom, svoj tekst završava citatom Milana Mladenovića: „U svakom porazu ja sam video deo slobode.“ (prema: Brlek 2009: 97) Istim bi se citatom mogla voditi i čitanja „Geca i Majera“. Poraz dakle konstitutivno podrazumijeva slobodu, ali i – ključno je uočiti – samo njen „deo“: paradoksalno, jedino kao vlastiti „deo“ sloboda se u romanu može ostvariti. U ovom smo radu takav uvid već formulirali na drukčiji način: riječ je, dakako, o *relativnoj autonomiji* književnosti. „Gec i Majer“ – roman paradigmatskog „autonomnog autora“ postjugoslavenske književnosti – može se dakle čitati i kao književni dokaz da se do relativne autonomije književnosti ne dolazi isključivo „izvana“, prilazeći tekstu iz njegova društvenog konteksta, nego se relativnost autonomije ukazuje i imanentnim čitanjima koja poštuju premise Albaharijeve autorske poetike.

5.3. Uvod u nulte: Grupa 99

Prijelaz u drugu dekadu postjugoslavenske književnosti snažno je obilježen promjenom šireg društveno-političkog konteksta. S krajem devedesetih završavaju svi ratovi i (gotovo) svi oružani sukobi na području bivše države, a s vlasti odlaze političari koji su ih vodili: u Hrvatskoj Franjo Tuđman, u Srbiji Slobodan Milošević, u BiH Alija Izetbegović. Najveći dio postjugoslavenske regije ulazi u razdoblje tzv. odgođene tranzicije, označene vanjskopolitičkim evrointegracijskim procesima, ekonomskim ulaskom stranog kapitala i omekšavanjem nacionalističke retorike u javnom diskursu. Jedan od tada dominantnih ideologema govori o „normalizaciji“ društva. U nekim državama na izborima pobjeđuju lijevo-liberalne partije i koalicije, a desnica prelazi u opoziciju. Sve su ove promjene neravnomjerne i odvijaju se u karakteristično postjugoslavenskoj istodobnosti raznovremenog, ali kao najmanji zajednički nazivnik nameće im se – kako glasi drugi dominantan ideologem – regionalno „približavanje Zapadu“.

Slijedimo li i dalje princip periodizacije koji se oslanja na unutarnju logiku književnog polja, a šire socioekonomske i političke pomake uključuje utoliko ukoliko su tom logikom reartikulirani, početak nove dionice postjugoslavenske književnosti možemo ponovno datirati nešto ranije od same kalendarske smjene desetljeća. I ponovno ćemo kao periodizacijski oslonac uzeti pokušaj autorskog udruživanja koji naposljetku nije zaživio, niti je ostavio brojnije „opipljive“ tragove. Na Frankfurtskom sajmu knjiga, 12. listopada 1999, predstavlja

se Grupa 99 koju čini petnaestoro autorica i autora iz skoro cijele bivše Jugoslavije.¹⁴⁶ Njihov „Proglas“ počiva na ideji obnove zajedničkog kulturnog prostora koji se podudara s nekadašnjim granicama:

Poslije pada Berlinskog zida, pada totalitarizama i uspona demokracije u istočnoj Evropi, u našem dijelu kontinenta doživjeli smo rat, strašna nasilja, gaženje ljudskih prava. Kulturni prostor se raspao. Potrebno je napraviti novi kulturni svijet, od danas prosperitetne Slovenije, do razrušenog i poniženog Kosova. (Grupa 99 1999: 3)

Nastavak donosi nama odranije poznate motive: naglasak na autonomiji kulture spram politike, antinacionalističko pozicioniranje i pozivanje na vrijednosti razvijene Evrope. Odnosno:

Mi, na Međunarodnom sajmu knjiga u Frankfurtu sakupljeni pisci, najoštrije se suprotstavljamo političkom i kulturnom šovinizmu, koji je političke granice pretvorio u granice među kulturama. Uvjereni smo da ideje, knjige i sve kulturne vrijednosti moraju slobodno kružiti. Krajnje je vrijeme da prevladamo sadašnju situaciju i stvorimo evropske demokratske i kulturne standarde. (*ibid.*)

„Proglas“ ističe i temeljnu „otpadničku“ poziciju većine okupljenih autorica i autora: „Mali broj pisaca i mali broj potpisnika među nama živi i radi u normalnim uvjetima. Većina nas u javnom životu svojih zemalja su nepoželjne osobe, a neki žive u emigraciji.“ (*ibid.*) Do kraja teksta definiraju se ciljevi novoosnovane književne grupe, a oni podrazumijevaju izgradnju komunikacijske mreže i pokretanje izdavaštva, kao i otvaranje rasprava „o životu literature i društva“. (*ibid.*)

Vrijedi ukratko naznačiti nekoliko aspekta ovako iznesenog programa. Prvi je uopćeno formulirana, ali izrazito ambiciozna inicijativa izgradnje infrastrukture zajedničkog kulturnog

¹⁴⁶ Uz njihova imena navode se i mjesta boravka, podcrtavajući migracijske putanje. Članice i članovi su: Bogdan Bogdanović (Beč), Filip David (Beograd), Slavenka Drakulić (Stockholm-Istra), Drinka Gojković (Beograd), Drago Jančar (Beograd), Miljenko Jergović (Zagreb-Sarajevo), Ivan Lovrenović (Sarajevo), Shkëlzen Maliqi (Priština), Semezdin Mehmedinović (Washington), Ali Podrimja (Priština-Köln), Milorad Popović (Cetinje), Nenad Popović (Zagreb), Branko Sbutega (Kotor), Slobodan Šnajder (Zagreb-Beč) i Dragan Velikić (Beograd). Zajedničku izjavu, kojom su istupili u javnost, supotpisuju još Richard Swartz (Stockholm), Peter Weidhass (Frankfurt/M) i Freimut Duve (Hamburg - Wien). (Grupa 99 1999: 3) Vidimo da su među potpisnicima četvorica članova nekadašnjih Nezavisnih pisaca: David, Lovrenović, Podrimja i Maliqi. Vidimo, također, da je po načelu reprezentativnosti „zastupljena“ većina ex-jugoslavenskih nacionalnosti, dok se broj žena u odnosu na Nezavisne pisce udvostručio: umjesto jedne, sada su tu dvije.

prostora – izdavaštva i komunikacijske mreže – očito zamišljene kao alternativa izolacionističkim nacionalnim kulturnim politikama. Iako je sama grupa nije ostvarila, upravo taj će impuls, kao što ćemo uskoro vidjeti, presudno obilježiti novo stanje postjugoslavenskog književnog polja i on je glavni razlog zbog kojeg Grupu 99 smještamo na sam početak novog razdoblja postjugoslavenske književnosti. Drugi aspekt je upadljivo izbjegavanje eksplicitnog pozivanja na Jugoslaviju – nešto što će se promijeniti u trećoj dekadi – mada nacionalna „reprezentativnost“ udruženih pisaca i postavljanje koordinata zajedničkog kulturnog prostora „od Slovenije do Kosova“ jasno sugeriraju da se taj prostor preklapa s onim nekadašnjim, jugoslavenskim. Retorički oprez, ipak, nije pomogao grupi: kao što u popratnom komentaru osnivanja bilježi jedan od njenih članova, Dragan Velikić, odmah su je dočekale optužbe za „jugonostalgiju“ i pokušaj obnavljanja političkog zajedništva. (1999: 3) Treći aspekt, napokon, upozorava da bismo sami trebali oprezniji onda kada zajednički kulturni prostor poistovjećujemo s geografskim prostorom bivše države: ne samo zbog naglaska na emigrantskom statusu dijela spisateljica i pisaca, koji pokazuje da se književna republika Jugoslavija u devedesetima uvelike izmjestila izvan ex-jugoslavenskog okvira i da sada u geografskom smislu obuhvaća još i brojne zapadne metropole poput Washingtona, Beča ili Stockholma, nego i zbog organizacijskog konteksta inicijative. Njega je, vidjeli smo, uspostavio najveći međunarodni sajam knjiga, onaj u Frankfurtu, osiguravši udruženju javnu platformu, ali također i angažman internacionalne Organizacije za evropsku sigurnost i suradnju (OESS), povezane s Ujedinjenim nacijama, čiji je predstavnik za slobodu medija Freimut Duve sudionik okupljanja i supotpisnik „Proglasa“. U svojevrsnom produžetku jugoslavenske književne linije kozmopolitske orijentacije i u otklonu od nacionalnih okvira, Grupa 99 tako, pokušavajući izgraditi alternativnu infrastrukturu postjugoslavenskog kulturnog prostora, snažan oslonac pronalazi upravo u međunarodnom književnom i medijskom polju, a takva strategija povratno „kod kuće“ vodi novim napadima na „izdajnike“ i „strane plaćenike“, kako glase ustaljene figure nacionalističkog diskursa.

Freimut Duve će uoči Frankfurtskog sajma sa zagrebačkim članom grupe Nenadom Popovićem, vlasnikom i urednikom izdavačke kuće Durieux, supotpisati i zbornik „U obranu budućnosti“, objavljen u suradnji Durieuxa i OESS-a: ta knjiga ostaje kao najopsežniji materijalni trag djelovanja udruženja, premda tekstove u njoj nisu pisali svi članovi, a jesu

neke autorice i autori koji udruženju formalno nisu pripadali.¹⁴⁷ (usp. Velikić 1999: 3) Tekstovi se problemskim fokusom i stilskim registrom značajno razlikuju, ali i ovdje je moguće prepoznati nekoliko aspekata koji se ponavljaju u većem broju radova. Prvi se odnosi na izrazito negativnu načelnu dijagnozu društveno-političkog i kulturnog stanja na izmaku postjugoslavenskih devedesetih: Andrea Zlatar tako govori o „osjećajima bijede i beznađa, razočaranja i besperspektivnosti“ u Hrvatskoj (1999: 89), sumorno poslijeratno stanje na Kosovu opisuju Baton Haxiu (1999) i Bora Ćosić (1999: 117) itd. Uz ovu je dijagnozu vezana i osnovna provodna nit većine tekstova: radikalna kritika nacionalizma kojem se, kao kolektivističkoj ideologiji, suprotstavljaju individualne vrijednosti, perspektiva građanskog društva i slika „napredne“, „razvijene“ Evrope.¹⁴⁸ Manifestno braneći zajedničku postjugoslavensku budućnost, autorice i autori pritom se razilaze oko jugoslavenske prošlosti. Za Šnajdera, tako, ona, indirektno prizvana, ne smije biti otpisana u potpunosti: „Mi u Hrvatskoj dobro znamo koji su pokušaji bili krivi, a koji su, ostajući tek na pokušajima, imali u sebi i neku klicu boljega. Tjeraju nas da to zaboravimo, ali nećemo.“ (1999: 86) Freimut Duve, s druge strane, kritizira SFRJ zbog nedoraslosti zapadnoj ideji građanskog društva (1999: 12), Branko Sbutega je napada zbog toga što je unificirala „zatečene civilizacijske plurale“ (1999: 104), a Filip David inzistira na kolektivističkom kontinuitetu između jugoslavenskog komunizma i postjugoslavenskih nacionalizama. (1999: 156) Kroz različite se tekstove provlači i motiv urušavanja nekadašnjih visokih kulturnih vrijednosti, kao i javne degradacije intelektualaca i pisaca: o irelevantnosti književnika i umjetnika u Srbiji, izloženih „ravnodušnosti“ i „apsolutnoj nezainteresovanosti“, ekstenzivno izvještava Dragan Velikić (1999: 140-141), dok Drago Jančar kulturpesimistički lûk provlači kroz cijelo 20. stoljeće, napominjući pri kraju kako se „unatoč svemu čini (...) da je samo književnost napisala nekakvu bilancu računa, koje je svojom kožom uvijek plaćao pojedinac“. (1999: 179) U zbroju, usprkos brojnim različitim stavovima, pluriperspektivna slika jugoslavenske prošlosti,

¹⁴⁷ Od članova, ondje pišu, redom, Duve, Miljenko Jergović, Ivan Lovrenović, Slobodan Šnajder, Branko Sbutega, Dragan Velikić, Filip David i Drago Jančar. Njima se pridružuju Rusmir Mahmutćehajić, Dragan Pavelić, Andrea Zlatar, Baton Haxhiu i Bora Ćosić.

¹⁴⁸ Za Duvea, „(l)judi u bivšoj Jugoslaviji zahvaćeni su ubitačnim vrtlogom nacionalno-rasističkog nacionalizma (...)“. (1999: 8) Rusmir Mahmutćehajić analizira nacionalizam kao istodobno modernistički i antimodernistički projekt. (1999: 18) Miljenko Jergović razlikuje „europsku provinciju, nesrećeno, melankolično i bezvoljno predgrađe Starog kontinenta (...) od prave Europe i njezinih velikih metropola“. (1999: 35) Lovrenović piše poglavlje pod naslovom „Omča nacije“. (1999: 65-68) U „Pismu s odgođenom isporukom“, upućenom vlastitoj unuci, Dragan Pavelić je upozorava: „Nikada nemoj podleći odveć naglašavanom značaju nasljedaja!“ (1999: 71) Slobodan Šnajder piše o tome kako se „fundamentalistički nacionalizam bavi nabačajima virtualne, a ne zbiljske zajednice“. (1999: 79) Andrea Zlatar poziva: „Reći *ne* svim oblicima totalitarizama, ugnjetavanja ljudskih prava i sloboda, konoclogorima, rasnoj i spolnoj segregaciji, nacionalističkom izolacionizmu... Reći *da* ideji civilnoga društva, obrani građanskih prava, slobodi i jednakopravnosti svih pojedinaca, ideji ujedinjene Evrope...“ (1999: 94) Filip David prilaže svoj raniji tekst pod naslovom „Pojedinac protiv Sistema“ (1999: 148-151) Itd.

sumornog prezenta na izmaku desetljeća i perspektive priželjkivanog zajedničkog kulturnog prostora povratno ocrtava poznati strukturni obris habitusa postjugoslavenskih autorica i autora: dispozicijski markiran jednoznačnim antinacionalizmom i borbenim antikolektivismom, ambivalencijom odnosa spram Jugoslavije, histerezom kulturpesimističke kritike vremena koje književnosti više nije skloni i temeljnim inzistiranjem na književnoj i kulturnoj autonomiji.

Projekt infrastrukturne izgradnje alternativnog kulturnog prostora – koji Grupa 99 nije realizirala, ali je najavila njegovu središnju ulogu u nastupajućem razdoblju – nužno će se, u svim svojim naknadnim izvedbama, sretati s ekonomskim problemom financiranja i iznalaženja materijalnih uvjeta zajedničke komunikacijske mreže: istim onim problemom s kojim su se deset godina ranije susreli Nezavisni pisci. Znakovito je utoliko da ga golema većina autorica i autora zbornika „U obranu budućnosti“ zaobilazi. Jedini koji će se opširnije baviti ekonomijom je Rusmir Mahmutćehajić. Njegov izvod vrijedi zbog toga ekstenzivnije citirati:

Moguće je razmišljati u kategorijama neoklasične ekonomije čija je, neka tako bude rečeno, tačnost oko osamdeset posto. Ona ne pokriva važnu istinu o naravi novca i tržišta, jer je njezin osnovni model razumnog jastva, zaokupljenog vlastitom učinkovitošću u stjecanju raznolikih dobiti tačan oko osamdeset posto. Ali, postoji i dvadeset nedostajućih postotaka ljudskog ponašanja, o kojima neoklasična ekonomija može dati samo oskudna izvješća. Ekonomija je duboko ukorijenjena u društvenom životu i ne može biti shvaćena mimo običaja morala i navika društva u kojem se javlja. Ukratko, ona ne može biti odvojena od kulture. (1999: 31)

Iako predstavlja problemsku iznimku u kontekstu kulturnog zbornika – koji ekonomiji daje mnogo manje od dvadeset posto prostora, koliko bi Mahmutćehajić, obratno, želio da sama ekonomija daruje kulturi – njegov je tretman ekonomskog okvira simptomatičan i koristan za rekonstrukciju prostora mogućnosti otvorenog pred agentima postjugoslavenskog književnog polja krajem devedesetih. Vidimo da se taj prostor kroz cijelo desetljeće, pregaženo (među)nacionalnim ratovima, sukobima i progonima, nije znatnije promijenio: ako su Nezavisni pisci svojedobno prizivali tržišne odnose, privatizaciju nakladničke i distribucijske mreže i ulazak privatnog kapitala u kulturno polje, Mahmutćehajić sada takve želje uokviruje modelom neoklasične ekonomske paradigme. Spektar mogućnosti koje se

nude agentima dijelom ili u potpunosti odmaknutima od nacionalne kulturne politike i njenih proračunskih tokova diktiran je i dalje alternativom „slobodnog“ tržišta, fišerovskim „kapitalističkim realizmom“, odnosno onim što Bourdieu naziva „novom planetarnom vulgatom“ neoliberalne faze kapitalizma. (Bourdieu i Wacquant 2001) Neoklasična se paradigma dakle ne propituje, njezina je „tačnost oko osamdeset posto“, a alternative – poput marksističke, koja bi upozorila da ekonomski odnosi nisu nešto što se „izvana“ nameće specifičnim društvima i njihovim moralnim običajima, nego takva društva i njihove običaje uvelike proizvode – naprosto nisu moguće, barem nakon iskustva povijesnog sloma istočnoevropskog i jugoslavenskog socijalizma. Nije moguća radikalna kritika, pa čak ni korekcija: tek upozorenje na zanemarenu kulturnu dimenziju od oko dvadeset posto koja bi, jednom kada je neoklasična paradigma usvoji, napokon uspostavila potpunu, stopostotnu harmoniju. To da se manjak kulturnog „viška“ koji izmiče „golom“ ekonomskom interesu pritom i sam računovodstveno mjeri postocima može se shvatiti kao nespretna stilska figura, ali i kao simptomatska kontradikcija koja najavljuje središnje proturječe postjugoslavenskog polja u razdoblju koje nastupa, kada će se književnost napokon „okrenuti tržištu“. Tada će se pokazati da neoklasična paradigma nije nešto što se može „nadograditi“ intaktnim kulturnim dodatkom, nego da u kulturnom i književnom polju proizvodi dalekosežne učinke.

5.3.1. Glavni grad: Zagreb

Komentirajući izlazak zbornika „U obranu budućnosti“, Dragan Velikić najavljuje: „U ovom času izdavačka kuća iz Zagreba 'Durieux', čiji vlasnik Nenad Popović je jedan od članova Grupe 99, predstavlja logističko mesto odakle će se uspostaviti komunikacijska mreža.“ (1999: 3) Najava je znakovita: iako Grupa 99 komunikacijsku mrežu nije uspostavila, upravo će Zagreb u narednom desetljeću postati logističkim čvorištem niza sličnih inicijativa i projekata, preuzimajući tako od Sarajeva status glavnog grada književne republike Jugoslavije. S promjenom stanja postjugoslavenskog polja, mijenja se dakako i funkcija glavnog grada: ona više nije primarno simbolička niti pisci središtu gravitiraju vođeni individualnim moralnim odlukama i osjećajem obaveze, nego postaje *infrastrukturna* pa podrazumijeva brojne nakladničke kolaboracije, isturene medijske punktove i obnovljene projekte iz vremena zajedničke države. Duriuexovo „preuzimanje“ časopisa „Fantom slobode“, pokrenutog 1995. u Sarajevu, u tom je smislu jedan od simptoma promjene statusa glavnog grada, a od 2003, otkad izlazi u Zagrebu, „Fantom slobode“ sustavno otvara prostor velikom broju

postjugoslavenskih autorica i autora. Drugi medij važan za artikulaciju postjugoslavenskog stanja svakako je „Zarez“, dvotjednik za društvo i kulturu koji je, s novim suradnicima, pokrenulo bivše uredništvo kulturnog dvotjednika „Vijenac“ nakon sukoba sa svojim izdavačem, konzervativnom Maticom hrvatskom, šireći tako medijsko polje još jednom po liniji kozmopolitsko-nacionalne diferencijacije. „Gostovanja“ postjugoslavenskih autorica i autora postaju češća i u srednjoj struji, primjerice u „Jutarnjem listu“, a na marginama medijskog polja vrijedi zabilježiti pokretanje rubrike književne kritike na portalu „Booksa“, u suradnji s beogradskim „Betonom“: ondje od 2008. kritičarke i kritičari iz zemalja povezanih zajedničkim jezikom sustavno prate postjugoslavensku književnu produkciju.

Osim izdavanja „Fantoma slobode“, Durieux ulazi i u niz suradnji s nakladnicima iz drugih postjugoslavenskih država, prvenstveno sa sarajevskim Buybookom i Otvorenim kulturnim forumom Cetinje. Na taj je način, među ostalima, regionalno promoviran cijeli novi naraštaj crnogorskih prozaika – prije svih knjige Balše Brkovića, Andreja Nikolaidisa i Ognjena Spahića – koji, suprotstavljeni konzervativnom modelu kulture u vlastitoj državi, sada recepciju ostvaruju na širem prostoru zajedničkog jezika.¹⁴⁹ U našem kontekstu posebno je važno reizdanje knjige Predraga Matvejevića „Jugoslavenstvo danas“ (2003) – izvorno objavljene 1982. godine – u suradnji Durieuxa, Buybooka i beogradskog MVTC-a. Iako se primarno ne bavi književnošću, nego širim jugoslavenskim kulturnim kompleksom, upravo je tim esejističkim naslovom Matvejević osamdesetih ostao na liniji „antisistemskog“ jugoslavenstva koje kulturna pitanja izmiče političkoj heteronomiji. Pišući „na tragu *jugoslavenske ideje*“ (*ibid*: 3) pokušao je izbjeći „zatvoreni krug govora u kojem optužbe za unitarizam služe kao paravan nacionalizmu, a napadi na nacionalizam kao *alibi* za unitarizam“. (*ibid*: 13) „Nadideološko“ jugoslavenstvo koje zagovara za Matvejevića tako postaje „poseban internacionalistički stav“ i donosi „svojevrsan manjinski status i strast duhova koji pristaju ili žele – naspram nacionalnih trvenja i ograničenja – da budu u manjini“. (*ibid*: 19) Rekontekstualizirana, zamisao takvog jugoslavenstva nameće se kao vrlo precizna skica novog, postjugoslavenskog autorskog habitusa pa Matvejević, u predgovoru pisanom za novo izdanje s razlogom otvara dilemu: „Što je ostalo danas od jugoslavenstva? Možda vrlo malo, a možda ipak više nego što nam se čini.“ (*ibid*: 8.)

¹⁴⁹ Promociji pripomažu i antologije suvremene crnogorske kratke priče „Sinovi“ (2006a), odnosno poezije „Kćeri i sinovi“ (2006b), u suizdanju – ponovno zagrebačkog – Antibarbarusa.

Još jedan „obnovljeni“, šire kulturno postavljen izdavački projekt onaj je izrade „Leksikona YU mitologije“. Njega su još 1989. zajednički osmislili Dubravka Ugrešić i urednici tadašnjeg zagrebačkog lista „Danas“ Dejan Kršić i Ivan Molek. Početkom 21. stoljeća u zagrebačkoj redakciji Arkzina projekt je reaktualiziran, a na javni poziv pristizhe preko tisuću natuknica o specifičnim jugoslavenskim pop-kulturnim fenomenima, od glazbenih i sportskih do medijskih i gastronomskih, uz dosta pozornosti posvećene „visokoj“ književnosti.¹⁵⁰ Isprva objavljen na internetskoj stranici, „Leksikon YU mitologije“ 2004. godine izlazi i kao knjiga, u kolaboraciji zagrebačkog Konzora i beogradske kuće Rende, a jugonostalglični ključ čitanja zajedničke prošlosti osigurava mu golemi uspjeh. (Kršić *et al.* 2004) Vratimo li se uže književnom polju, posebno je značajna suradnja zagrebačkog Konzora i beogradskog Samizdata B92, koji od 2001. izdaju ediciju djela Dubravke Ugrešić: kroz devedesete, doba u kojem se afirmirala kao međunarodno prepoznata autorica, Ugrešić u Hrvatskoj i Srbiji gotovo da nije bila prisutna pa se njen „povratak“ na domaću scenu evidentno preklapa s početkom stvaranja čvršćih postjugoslavenskih nakladničkih veza.

Ključni dokaz transformacije Zagreba u izdavačko središte regije donosi ipak širenje jedne od najvećih hrvatskih nakladničkih kuća V.B.Z.: ona svoje podružnice otvara redom u Ljubljani 2002, Sarajevu 2003. i Beogradu 2007. godine, pri čemu urednički posao u Srbiji preuzima Vladimir Arsenijević, pozicioniran autorski, urednički i organizatorski kao iznimno važan agent zajedničkog polja. Urednički program V.B.Z.-ovih podružnica podrazumijevao je objavljivanje brojnih djela suvremenih hrvatskih autorica i autora, ali dominantno su pritom bili birani oni koje bismo svrstali upravo u zajedničko polje, poput Jergovića, Drakulić i Ante Tomića. U infrastrukturnoj izgradnji postjugoslavenske književnosti nezaobilazan je i V.B.Z.-ov natječaj za najbolji neobjavljeni roman s područja zajedničkog jezika, pokrenut 2002. uz, za domaće prilike, visoku novčanu nagradu: izuzev Josipa Mlakića, čiji „Živi i mrtvi“ pobjeđuju prve godine, nije doduše osigurao snažniju regionalnu afirmaciju nijednog novog imena, ali nije se, za razliku od niza sličnih projekata, ni ugasio. Pridodamo li V.B.Z.-ovoj regionalnoj dominaciji i brojnim primjerima nakladničkih suradnji vezanih uz Zagreb još

¹⁵⁰ Svoje su natuknice tako dobili Branko Ćopić, Igor Mandić, Miroslav Krleža, Milko Valent kao i naslovi „Kad su cvetale tikve“ Dragoslava Mihailovića, „Krvava bajka“ Desanke Maksimović, „Ljudi sa četiri prsta“ Miodraga Bulatovića, „Ti koja imaš nevinije ruke“ Vesne Parun, „Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji“ Bore Ćosića, lik Štefice Cvek iz romana „Štefica Cvek u raljama života“ Dubravke Ugrešić, žanrovska odrednica „proze u trapericama“ Aleksandra Flakera itd. (usp. Adrić *et al.* (ur.) 2004) Visok broj književnih primjera u ovoj leksikonskoj rekapitulaciji kolektivne memorije još je jedan signal društvenog statusa koji je književnost imala u Jugoslaviji.

i programe izdavača poput Frakture, koja među ostalim objavljuje sabrana djela Mirka Kovača, Profila, Algoritma i drugih, postoji dovoljno razloga za zaključak da je upravo „solidan rad književne industrije (...) u drugom krugu proizveo Zagreb u prvi infrastrukturni centar postjugoslavenske književnosti (...)“. (Duda 2017: 49)

Zagreb pritom, dakako, nije i jedini oslonac novonastajuće postjugoslavenske infrastrukture. U Beogradu, važna je pojava Rendea, gdje kao urednik, prije prelaska u V.B.Z., radi Arsenijević, potpisujući srpska izdanja knjiga Jergovića, Tomića, Vedrane Rudan, Muharema Bazdulja, Drakulić, Gorana Vojnovića i drugih. Dejan Ilić pokreće izdavačku kuću Fabrika knjiga, koja objavljuje Viktora Ivančića, Ugrešić, Veličkovića, Borisa Budena itd. U Sarajevu, svoj izdavački program regionalno profilira Buybook, aktivni su i OKF Cetinje, ulcinjska Plima itd. Medijski prostor postjugoslavenskim autoricama i autorima otvara beogradski „Beton“, koji 2006. s eksplicitnom misijom otpora nacionalističkom kulturnom diskursu pokreću pisci, novinari i kritičari Saša Ćirić, Saša Ilić, Tomislav Marković i Miloš Živanović: ondje među ostalima pišu Nikolaidis, Ivančić, Kovač, Veličković, a publikacija koja izlazi kao prilog listu „Danas“ ubrzo će, kao što smo već vidjeli, pokrenuti književno-kritičarsku suradnju sa zagrebačkom „Booksom“, dok će početkom idućeg desetljeća kao podlistak „Zareza“ osigurati distribuciju i u Hrvatskoj. Ilićeva Fabrika knjiga od kuće B92 preuzima časopis „Reč“ koji se također pretvara u nezaobilaznu adresu postjugoslavenske scene, objavljujući tekstove Ugrešić, Ivančića, Saše Ilića, Debeljaka, Šnajdera, Brebanovića, Dude... U postjugoslavenskom kontekstu, najznačajniji su medij ipak „Sarajevske sveske“. Pokrenute 2003, one su jedine sam uređivački koncept razvile posve u skladu s koordinatama postjugoslavenskog književnog prostora, ravnomjerno obuhvaćajući autore i priloge iz svih krajeva bivše države, kao i egzilantske punktove koji su postjugoslavensku književnost u međuvremenu geografski izmjestili. Koncept se pritom doima kao svojevrsna naknadna refleksija nekadašnjeg književnopovijesnog projekta jugokomparatistike: prostor bivše Jugoslavije s pridodanim egzilantskim enklavama u „Sarajevskim sveskama“ funkcionira prvenstveno kao okvir komunikacije različitih nacionalnih kultura i njihovih aktera, suprotstavljajući se pritom nacionalističkom izolacionizmu. Već programatski uvodnik glavnog urednika Velimira Viskovića, uz ritualno podcrtavanje kulturne autonomije spram politike, jasno ističe takvu orijentaciju:

Namjera pisaca okupljenih oko inicijative za pokretanje Sarajevskih sveski nije stvaranje platforme za političku rekonstituciju Jugoslavije; oni ne dovode u pitanje realnost postojanja novih država; aktivni su sudionici kulturnog života

u svojim matičnim sredinama i nisu lišeni osjećaja nacionalne pripadnosti.
(2002a: 7)

Uspostavljanje komunikacijske mreže, kakvu je priželjkivala Grupa 99, dominantno je tako u „Sarajevskim sveskama“ regulirano idejom dijaloškog „otvaranja“ nacionalnih kultura koje tim kulturama donosi korist i pritom ih ne dovodi u pitanje: inicijatori

(z)agovaraju normalnu komunikaciju među kulturama i pojedincima uvjereni da time obogaćuju vlastiti kulturni identitet te pomažu stvaranju uvjeta da prostor bivše Jugoslavije postane regijom plodonosnog prožimanja, suradnje i tolerancije i da se time neutraliziraju opasnosti ponavljanja sukoba. (*ibid.*)

Ova koncepcija uvelike odgovara drugom stanju postjugoslavenskog književnog polja, kada se izgradnja nakladničke, distribucijske i komunikacijske infrastrukture odvija u raznim vidovima bilateralnih i trilateralnih suradnji, nudeći upravo takvim oblicima surađivanja primjerenu uređivačko-koncepcijsku artikulaciju. Naslovno prizivanje Sarajeva može se utoliko čitati kao simbolički trag prethodnog desetljeća, preveden u nove proizvodno-distribucijske uvjete: „Sarajevske sveske“ jesu se tiskale u Sarajevu, ali uz potporu široke mreže međunarodnih ambasada i fondacija, distribuirane širom bivše zemlje, vođene uredništvom raspršenim po svim ex-jugoslavenskim državama dok je glavni urednik, primjerice, bio aktivan u Zagrebu. S jedne strane otplaćujući simbolički dug glavnom gradu književne republike Jugoslavije iz prethodne dekade, s druge strane uspostavljajući komunikacijsku mrežu kakvom ta dekada nije raspolagala, one upečatljivo označavaju točku prelaska u novo stanje polja.

Ne iznenađuje zato što je lista suradnica, suradnika i ključnih tema časopisa uvelike reprezentativna i što je se, barem dijelom, može čitati kao sažeti (p)opis istaknutih agenata i problemskih opsesija postjugoslavenske književnosti. Kroz četrnaest godina izlaženja, sve do 2017. godine i gašenja projekta, svaki od 51 opsežnog broja Sarajevskih sveski donosio je stožerni tematski blok markirajući tako glavne preokupacije zajedničkog kulturnog prostora: izmještenost autorskih putanja¹⁵¹, feminističku optiku¹⁵², kritički odnos spram nacionalne

¹⁵¹ Vidi temate „Pisci na granici“ u 3. broju, „Nomadizam“ u dvobroju 23-24. i „Književnost u egzilu, progonstvu i emigraciji“ u dvobroju 45-45.

¹⁵² Temati „Žensko pismo“ u 2. broju i „Da li je Balkan muškog roda?“ u dvobroju 39-40.

kulture i nacionalizma¹⁵³, afirmaciju međukulturne komunikacije¹⁵⁴, specifično postjugoslavenske tematske fokuse¹⁵⁵ itd. Nasuprot svojoj inicijalnoj namjeri, časopis je u različitim nacionalnim „matičnim sredinama“ uglavnom ostajao na recepcijskim marginama, ali zato se prometnuo u medijski najartikuliraniji opis zajedničkog, postjugoslavenskog književnog polja druge dekade: sasvim sigurno ne zahvaćajući sve njegove aspekte, ali se primakavši tom cilju bliže od ijednog drugog medija.

Zamah medijske artikulacije zajedničkog književnog prostora osigurao je uvjete i za književnokritičku refleksiju koja sustavno pristupa tekstovima s druge strane novouspostavljenih državnih i kulturnih granica: „(anti)herojsko doba“ devedesetih, kada je Mandićevo „gostovanje“ u Beogradu izazvalo javni skandal i pokrenulo sukobe, sada je iza nas. Kada beogradski kritičar Teofil Pančić 2007. godine u Zagrebu objavi knjigu izabranih kritika „Famoznih 400 kilometara“, tako, nikakvog skandala neće biti. Upravo se Pančićeva knjiga pritom nudi kao pouzdan signal promjene konteksta jer, baš poput Mandićeve, primarno „operira“ na relaciji Srbija-Hrvatska, donoseći kritike posvećene knjigama sa zapadne strane zajedničke granice: već se naslov, uostalom, referira na udaljenost Zagreba i Beograda. U „Predgovoru“, sam Pančić kontrastira prezent relativno normalizirane komunikacije s prethodnim desetljećem u kojem je ona, kako smo već vidjeli, počivala prvenstveno na osobnim vezama i inicijativama:

Od sredine devedesetih, kada sam nekako uspeo da (re)organizujem prijateljsko-jatačku mrežu koja će mi doturati knjige, počeo sam periodično – pa onda sve češće – da pišem, u magazinu Vreme, o knjigama koje njegovi čitaoci zapravo i nisu imali gde kupiti ili pozajmiti (...). (2007: 7)

Ono što se s idućim desetljećem mijenja upisano je pritom više u paratekst Pančićeve knjige nego u sam njen tekst. Počevši od naslova, koji nije samo oznaka udaljenosti između Zagreba i Beograda, nego aludira i na polemiku oko „Grobnice za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša (usp. Vučelić 1980), usidrujući tako knjigu u zajedničkom, „antisistemska“-jugoslavenskom kontekstu. Takvo usidrenje sugerira i izbor uvodne kritike, koja otvara

¹⁵³ Temati „Književnost i nacionalistička ideologija“ u 4. broju i „Nacionalni književni kanon“ u dvobroju 8-9.

¹⁵⁴ Temati „Interkulturno-poredbeno proučavanje književnosti“ u dvobroju 32-33. i „Susjedstvo riječi – klasici drugih“ u dvobroju 37-38.

¹⁵⁵ Temati „Ratno pismo“ u 5. broju, „Melankolija/nostalgija“ u dvobroju 29-30. i „Odjeci 1914. godine u književnosti“ u dvobroju 43-44.

„Famoznih 400 kilometara“: taj izbor, ne bez razloga, pada na tekst što ga je Pančić napisao upravo o knjizi Igora Mandića, objavivši ga 1989. u Ljubljani. (*ibid*: 12.) Selekcija knjiga o kojima zatim piše, izdanih kasnih devedesetih i u dvijetisućitima, znakovito odražava promjenu stanja polja: naslovu usprkos, vidimo da ovdje više nije riječ samo o hrvatsko-srpskim relacijama jer, zahvaljujući transformaciji Zagreba u izdavačko središte, sada u fokus ulaze i drugi regionalni autori. Svoju kritiku dobivaju tako naslovi sve trojice istaknutih predstavnika „novog crnogorskog vala“, Brkovića, Nikolaidisa i Spahića; roman „Escajg za teletinu“ srpske književnice Jelene Marković koji je pobijedio na V.B.Z.-ovom natječaju; knjige egzilanta Aleksandra Hemona i Muharema Bazdulja, koji tada živi u BiH itd. Pridodamo li im popis hrvatskih autorica i autora, vidimo kako izborom cirkuliraju ista ona imena na koja smo nailazili u dosadašnjem opisu druge dekade postjugoslavenske književnosti: osim Mandića, tu su Jergović, Tomić, Ugrešić, Perišić, Rudan, Dežulović, Ivančić, Drakulić, Buden... Posebni tekstovi posvećeni su „Arkzinu“ i „Zarezu“, jedan „Leksikonu YU mitologije“, a nekoliko njih FAK-u, Festivalu alternativne/A književnosti, kojim ćemo se baviti nešto kasnije. Same Pančićeve interpretacije i kritičke procjene mahom proizvode ili obnavljaju ustaljene matrice čitanja – „Sarajevski Marlboro“ je primjerice shvaćen u neorealističkom ključu, uz inzistiranje na „zaokruženosti“ naracije – ali ovdje ih možemo ostaviti po strani: iz perspektive proučavanja infrastrukturne konsolidacije postjugoslavenskog književnog polja, mnogo je zanimljivije uočiti što sve književnom kritičaru sada, čak i ako se „ograniči“ na knjige objavljene u Hrvatskoj, zapravo ulazi u vidno polje. A ulazi, očito, daleko širi spektar autorskih imena i naslova: spektar koji se nakon prijeloma desetljeća uvelike podudara s postjugoslavenskim okvirom.

U fazi infrastrukturne integracije samo polje, uz književnokritičke, razvija i druge mehanizme interne valorizacije: prvenstveno natječaje i nagrade. Osim V.B.Z.-ove, od 2002. godine važna je u tom smislu Nagrada Meša Selimović za najbolji roman s područja zajedničkog jezika, koju utemeljuje Općina Tuzla na inicijativu tadašnjeg tuzlanskog gradonačelnika i pisca Jasmina Imamovića. Među dobitnicima su, opet, odranije poznata imena: Spahić, Jergović, Kovač, David, Nikolaidis, Lovrenović, Šnajder, Mehmedinović itd. U razdoblju postjugoslavenske žanrovske dominacije romana, vrijedi zabilježiti transformacije Ratkovićevih večeri poezije u crnogorskom Bijelom Polju kao i pjesničke nagrade Risto Ratković koja se dodjeljuje u sklopu manifestacije. Od 1973, kada je ustanovljena, nagrada je bila jugoslavenski relevantna; devedesetih se, međutim, izrazito prilagođava nacionalističkom kulturnom modelu pa je 1993, primjerice, dodijeljena Radovanu

Karadžiću, predsjedniku Republike Srpske, vođi srpske strane u bosansko-hercegovačkom ratu i, kasnije, osuđenom ratnom zločincu. U novom desetljeću Ratkovićeve večeri se ponovno otvaraju prema regiji, a u sklopu toga zaokreta nagrada je 2008. trebala biti dodijeljena Marku Vešoviću, pjesniku iz Sarajeva koji je ondje proveo okupaciju, ali on je demonstrativno odbija upravo zato što prethodno nije oduzeta Karadžiću. S vremenom, postnacionalistička „tranzicija“ nagrade ipak uspijeva pa je od 2010. redovno dobivaju i pjesnikinje i pjesnici iz ostalih zemalja zajedničkog jezika ili pak postjugoslavenski egzilanti, poput Ivice Prtenjače, Faruka Šehića, Marka Pogačara, Olje Savičević Ivančević i Velibora Čolića.¹⁵⁶

Vešovićeva polemička reakcija nije, dakako, jedini sukob koji do paroksizma izvodi pozicije suprotstavljene unutar kulturnog polja. Emir Kusturica, međunarodno priznat sarajevski redatelj koji napušta grad na početku okupacije i svrstava se na srpsku stranu, tužit će tako beogradsku dramaturginju Biljanu Srbljanović zbog teksta „Hvala lepo“ iz 2001. (prema: Srbljanović 2004: 222-223) i, dvije godine kasnije, dobiti sudski spor. Kusturica tuži i – ponovno – dobiva spor i protiv Andreja Nikolaidisa, ovoga puta zbog novinskog komentara „Dželatov šegrt“ iz 2004. (prema: Nikolaidis 2004: 197-199) Taj proces izaziva snažnije javne reakcije, a peticiju podrške Nikolaidisu potpisuje preko tisuću ljudi iz cijele bivše države, uključujući većinu etabliranih autorica i autora onoga što ovdje prepoznamo kao postjugoslavensku književnost. Veliku javnu podršku dobiva i Predrag Matvejević, koji je pravomoćno osuđen u procesu što ga je protiv njega pokrenuo pjesnik Mile Pešorda, a povod su bile Matvejeviće optužbe zbog Pešordinih nacionalističkih istupa devedesetih, iznesene u novinskom tekstu „Naši talibani“. (2001) Slovenska policija 2009. godine privodi pisca Gorana Vojnovića zbog načina na koji je o policajcima pisao u romanu „Čefuri raus!“ (2009), a postupak je obustavljen tek nakon intervencije tadašnje ministrice unutarnjih poslova. Iz perspektive postjugoslavenskih država, odnosno njihovih pravosudnih i represivnih aparata, svi su ovi tekstovi prekoračili zakonski postavljene okvire javne komunikacije. Iz perspektive samih pisaca, s druge strane, procesi su potvrdili da autonomija intelektualnog i umjetničkog djelovanja, usprkos proklamiranoj „normalizaciji“ društva, ostaje fundamentalno suprotstavljena državnoj moći i u novom razdoblju, mada s nešto lakšim posljedicama nego devedesetih. Sukob koji paradigmatski artikulira stanje polja u drugoj dekadi postjugoslavenske književnosti ne vodi se, međutim, na relaciji nacionalista i

¹⁵⁶ Popis nagrađenih dostupan je na internetskoj stranici Ratkovićeve večeri: <https://ratkoviceve.bijelopolje.co.me/index.php/nagrade1>, pregledano 14.5.2023.

antinacionalista niti autonomnog umjetnika i države, nego samo polje – posve u skladu s procesom njegove infrastrukturne integracije – „presijeca“ iznutra, uvodeći u igru učinke tržišta. Riječ je o polemici u kojoj se 2003. godine raspao Festival alternativne/A književnosti.

5.3.2. Paradigmatska polemika: FAK

U povijesti suvremene hrvatske književnosti FAK ostaje zabilježen kao projekt koji nepovratno mijenja konfiguraciju polja, raspored uloga, društveni status autora. FAK-ovci su se, prije svega, suprotstavili nacionalnoj paradigmi elitne kulture, institucionalno utjelovljenoj u konzervativnom Društvu hrvatskih književnika: umjesto državne podrške računali su s interesom publike, umjesto inercije slabo posjećenih književnih večeri toj su publici ponudili opuštenu zabavu festivalskih čitanja i druženja pokraj klupskih šankova, umjesto figure autora oslonjenog na sinekure i dotacije promovirali su medijageničnu sliku novih književnih zvijezda, nerijetko i samih zaposlenih na „slobodnom“ tržištu komercijalnih medija. Prema autointerpretaciji istaknutijih sudionika, uspješno su potkopali onaj pristup književnosti koji „već desetljećima izaziva tek umor i dosadu“ (Pavičić 2004: 34), oponirali su „zlatnom pravilu hrvatske književnosti po kojemu književnost mora biti dosadna da bi bila dobra“ (Jergović 2009), trgnuli su tu književnost „iz dugogodišnje, već gotovo poslovične, učmalosti“. (Arsenijević 2001: 13) Sam je FAK – u početku nazvan Festival alternativne književnosti – pokrenut početkom 2000, na inicijativu Hrvoja Osvadića i Nenada Rizvanovića kojima se ubrzo pridružuju selektor Borivoj Radaković i voditelj Kruno Lokotar. Prvo izdanje održano je 13. i 14. svibnja u osječkom caffè baru Voodoo, uz veliko zanimanje publike i brojne, mahom pozitivne medijske odjeke. Već uoči sljedećeg nastupa, održanog od 24. do 26. listopada u zagrebačkom klubu Gjuro 2, organizatori mijenjaju ime: FAK je sada akronim za Festival A književnosti, pokazujući da pisci sebe ne vide samo kao alternativu sklerozi nacionalnog kulturnog sektora, nego i kao prvake književne scene. Do kraja 2003. godine, uz povremene sporedne projekte, FAK će gostovati ukupno 18 puta u raznim hrvatskim gradovima, Novom Sadu i Beogradu, a na njemu će nastupiti osamdesetak autorskih imena. (usp. Bagić 2016: 150) Zanimljiv publici i srednjostrujaškim medijima – posebno izdanjima EPH-a, gdje je dio sudionika zaposlen – on pritom doista mijenja poziciju književnog polja: neosporno je zaslužan za nagli skok tiraža suvremenih autorica i autora, kao i rast broja njihovih novih naslova. (Radak 2004: 63) Ugasit će se u prosincu 2003. objavom samoukinuća koju zajednički potpisuju organizatori, ovog puta bez Lokotara. Raspadu je

naime prethodila polemika između sudionika izazvana nepozivanjem dvije iznimno popularne autorice, Arijane Čuline i Vedrane Rudan, na Sajam knjiga u Puli. FAK-ovci Edo Popović Borivoj Radaković tada u dnevnim novinama objavljuju tekstove kojima se oštro obrušavaju na nisku vrijednost njihove književnosti, otpisujući je kao kič i trivijalu. (Popović 2003, Radaković 2003) Lokotar, Rudanin književni urednik, staje u njenu obranu. (2003) Nakon frontalnog medijskog okršaja organizatora, koji je dobio nastavak uz uključivanje brojnih drugih autorica i autora u raspravu, zajednički rad na festivalu postaje nemoguć.

Kritičarkama i kritičarima FAK-a – ili barem onima među njima koji su na vrijeme shvatili da novi tip javne (re)prezentacije književnosti traži i novi tip analize, kategorijalno pomaknut od književnog teksta prema njegovom pop-kulturnom i medijskom kontekstu – nije promakao središnji paradoks ovakvog raspleta. Andrea Radak polazi tako od osnovne FAK-ovske premise, prema kojoj „mjerilo čitanosti postaje odlučujuće. Marketizacijom književnosti kanilo se, dakle, suzbiti dotadašnji idejni i estetski monizam“. (2004: 57) Iz premise podriivanja dominantnih kulturnih vrijednosti popularizacijom književnosti, ispostavlja se, sami FAK-ovci izvukli su kontradiktornu konkluziju:

Nepune četiri godine nakon te, praktički proklamirane, deregulacije književno-izdavačke prakse, oni koji su je do jučer zagovarali odjednom okreću ćurak naopako i počinju tvrditi (...) da je sve otišlo u neželjenom pravcu, točnije, prema vladavini trgovaca knjigama, dominaciji niskog ukusa i posvemašnjoj deestetizaciji. (*ibid.*)

Na isti paradoks iz drugoga kuta cilja i Duda, podcrtavajući „podvojenost književnog i popularnokulturnog“ koja je sudionike festivala s jedne strane vodila prema klupskim ritualima demokratizirane zabave, a s druge prema priželjkivanoj institucionalnoj verifikaciji vlastite estetske vrijednosti. (2010: 26-27) Oboje su kritičara u svome tretmanu FAK-a aktivirali analitički aparat teorija popularne kulturne, socioekonomskog konteksta književnosti i medijske proizvodnje spektakla pa je festival, uz ostalo, hrvatskoj književnosti, odnosno njenoj kritičkoj refleksiji, indirektno donio i nešto angažiraniju metodološku emancipaciju od tekstocentričnih modela čitanja. Oboje su kritičara, pritom, genezu paradoksa u kojem će FAK okončati precizno prepoznali u njegovoj kapitalističkoj logici: za Radak, s festivalom je „*homo oeconomicus* otpočeo svoj hod po svetom tlu hrvatske književnosti“ (2004: 57), a za Duda FAK-ovska „tragedija se, izgleda, rodila baš iz duha tržišta“. (2010: 25) Oboje su kritičara, napokon – neovisno o žestokim prigovorima koncepciji

i medijskoj reprezentaciji festivala – FAK-u priznali prijelomnu ulogu, zaključujući da je „promijenio paradigmu hrvatske književnosti“ (Radak 2004: 63) i da se nakon njega „(u) književnosti (...) počelo misliti na neki drugi način“. (Duda 2004: 28)

Upravo zbog konsenzualne ocjene FAK-a kao događaja nakon kojeg u hrvatskoj književnosti više ništa neće biti isto – ocjene koja je, ne bez razloga, barem donekle pomirila njegove kritičare i apologete – posebno je zanimljiva kritička intervencija Borislava Mikulića. On povlači neočekivanu paralelu između finalne FAK-ovske polemike i paradigmatske hajke devedesetih na „vještice iz Rija“, podsjećajući da neke među njima – Slavenka Drakulić i, prvenstveno, Dubravka Ugrešić – nisu bile dezavuirane samo kao kćeri „jugooficira“, nego su se ugledni hrvatski intelektualci poput Branimira Donata, Antuna Šoljana i Viktora Žmegača potrudili da njihov javni angažman pritom proglase trivijalnim i eksplicitno ga svedu na kič. „Tako ista stvar – kič, trivijala i nepripadnost – markiraju danas i karakter spisateljstva novinarki i kolumnistkinje Vedrane Rudan i glumice Arijane Čuline“, zaključuje Mikulić. (2006: 140-141) Snažno rodno obilježena, strategija diskvalifikacije tako zapravo ostaje ista: visoke književne vrijednosti artikuliraju muški autori i, pozivajući se na njih, kič i trivijalu nepogrešivo prepoznaju u „ženskoj“ književnosti. Prisjetimo li se da je treća „vještica“, Vesna Kesić, prizivala razvoj tržišta kao garanciju liberalnog razvoja društva, sada vidimo da komercijalna transformacija književnog polja početkom nove dekade ipak nije ispunila donedavna očekivanja: naprotiv, može se argumentirati da su Čulinu i Rudan neki FAK-ovci iz gornjeg rakursa visokih književnih vrijednosti otpisivali upravo kao *tržišnu* konkurenciju, odnosno kao spisateljice koje su, pokazalo se, čitanije i popularnije od njih.¹⁵⁷ Ili se takav

¹⁵⁷ I dok Čulina u javnosti istupa primarno kao glumica, podvojena kolumnističko-književna pozicija Vedrane Rudan karakteristična je za postjugoslavensku konstelaciju. Devedesetih, kao i brojne druge postjugoslavenske autorice i autori, ona piše za „Feral Tribune“. Uz to, kao što podsjeća Jurica Pavičić, usprkos preziru (dijela) organizatora, prije raspada festivala zabilježila je i nastup na FAK-u. (usp. Pavičić 2004) Rudanine knjige, novinski komentari a kasnije i tekstovi s njenog internetskog bloga ostat će i kroz sljedeće dvije dekade iznimno popularni i čitani u tzv. regiji ili barem na prostoru zajedničkog jezika, posebno u Srbiji. Na njeno ime, međutim, nećemo naići na listama dobitnica i dobitnika uglednih nagrada, u većini antologija, u znanstvenim radovima o postjugoslavenskoj književnosti i na sličnim mjestima literarne konsekracije: književno polje joj nakon nepozivanja na pulski sajam i finalne FAK-ovske polemike 2003. godine nastavlja uskraćivati potvrdu književne vrijednosti, tretirajući je kao autsajdericu. U polju koje se gradi kroz autonomiju spram nacionalnih kultura, pa utoliko počiva na „imanentnim“, „čistim“ književnim vrijednostima kao ključnom sredstvu legitimacije, takva je presuda fatalna. U dvostrukoj artikulaciji tog polja – koja, osim „izvanjske“ opozicije kompletnog polja spram nacionalne heteronomije, podrazumijeva i njegovu „unutarnju“ opoziciju između komercijalnog i ekonomski autonomnog pola – autorska putanja Vedrane Rudan evidentno se primiče komercijalnom polu i utoliko autoricu u pravilu izostavlja iz razgovora o postjugoslavenskoj književnosti, mada je upravo njena pozicija važna za rekonstrukciju strukture polja, otkrivajući naličje onih vrijednosti koje poljem dominiraju i ukazujući na inherentne kontradikcije koje u njega, nakon šire uspostave kapitalističkih odnosa, uvodi komercijalizacija književnosti.

zaključak barem nameće pristanemo li na premisu čitanosti kao kriterija književnog uspjeha, što su FAK-ovci inicijalno činili. Drugim riječima,

segregacija i diskvalifikacija ženskih autorica po liniji razlikovanja trivijalne i „ozbiljne“, „prave“ književnosti javlja se sada u naizgled tolerantnijem, liberalnijem tranzicijskom ozračju, ali iznova – i ovoga puta znatno jasnije – kao efekt tržišnih, kapitalističkih odnosa. (Postnikov 2018: 222)

U perspektivi postjugoslavenskog književnog polja – u kojem je, kao što smo do sada mogli vidjeti, neusporedivo lakše susresti figuru autora negoli figuru autorice – takav nas zaključak upućuje na to da uvođenje tržišne paradigme, nasuprot nekadašnjim nadama u liberalizaciju društva, nipošto neće defoltno promijeniti odranije uspostavljene rodne odnose i pripadajuće simboličke uloge.

Postjugoslavenska perspektiva, međutim, uvelike je izmakla kritičarkama i kritičarima FAK-a: oni ga analiziraju gotovo isključivo unutar okvira hrvatske književnosti, bilo da u njemu vide subverziju kulturnog modela tuđmanističkih devedesetih ili da, poput Mikulića, otkrivaju iznenađujuće paralele s tim razdobljem. Mit o sveobuhvatnom rezu tako se iznova uspostavlja kao implicitna referentna točka interpretacije književnog prezenta. Zanimljivo, jer FAK-ovci su neprestano inzistirali na svojoj internacionalnoj orijentaciji, ugošćujući kolege iz Velike Britanije, Slovenije, BiH i Srbije, gostujući sami u Beogradu i Novom Sadu, najavljujući (kasnije neostvarene) nastupe u Londonu i Berlinu: riječima voditelja Krune Lokotara, „FAK je i kozmopolitski, antiksenofobičan, zbog čega s 'maticom' uvijek nastupaju i strani pisci (...)“. (2001: 12) Ovakva je orijentacija naknadno sažeta i u naslovu Jergovićeve novinske rekapitulacije festivala: „Fakovci – pisci koji su čitali svijetu“. (2009) Osim tijesne suradnje s britanskim tzv. novim puritancima, internacionalna je orijentacija prvenstveno usmjerena postjugoslavenski jer – iznova riječima Krune Lokotara – „(p)rirodan kontekst FAK-a je čitanje u sredinama gdje ga svi razumiju bez prevođenja, kao što su Novi Sad ili Beograd“. (2001: 12) U drugoj dekadi postjugoslavenske književnosti taj kontekst primarno podrazumijeva „bilateralnu“ komunikaciju na relaciji Hrvatska-Srbija. Autodeklaracija suradnje, međutim, jasno se referira na Jugoslaviju: višeznačni naslov zbornika tekstova kojim je popraćeno prvo izdanje FAK-a u Beogradu, u rujnu 2001, glasi tako „FAK-JU!“. Iz drugog plana, pritom, programski profil festivala oblikovan je upravo karakteristično postjugoslavenskim sociokulturnim kontekstom: ako je visok društveni status književnosti u Jugoslaviji – koji FAK pokušava „obnoviti“ tržišnim sredstvima – velikim dijelom bio

osiguran širenjem socijalističke srednjeklasne publike, onda je razumljivija Lokotarova tematska dijagnoza FAK-ovske proze kao one kojom dominiraju

statistički mjerljivi sociološki momenti o nestajanju građanstva i i apologija najproduktivnije, srednje klase koja je opasno osiromašila i približila se anonimnosti i anonimcima niže, aliterarne klase koju dobrim dijelom artikulira. (*ibid*: 11)

Upravo je suradnja sa srpskim piscima – nakon premijernog gostovanja FAK-a u Novom Sadu u travnju 2001. godine, a ujedno i prve veće poslijeratne srpsko-hrvatske književne kolaboracije – festival dovela u otvoreni sukob s hrvatskom državnom vlašću. Tadašnji ministar kulture Antun Vujić – član Socijaldemokratske partije, dakle nominalno lijevo i antinacionalistički pozicioniran – na konferenciji za tisak tada ih je napao zato što su otišli u Srbiju, iako Srbija u međuvremenu Hrvatskoj nije vratila umjetnine ukradene za vrijeme rata. (Jergović 2009) Iznova se tako pokazalo da navodna liberalna tranzicija društva i smjena vlasti ipak neće uključivati potpuno odustajanje od nacionalističke retorike, da diskontinuitet s devedesetima nije tako obuhvatan kao što se mogao činiti, a FAK-ovci su dobili novu potvrdu vlastite autonomije spram službene državne kulturne politike. I kasnije su je, ne bez ponosa, rado isticali:

Sve do samoukidanja FAK-a kroz alkoholna isparenja koja su u to vrijeme, poput londonske magle, pritiskala Ministarstvo kulture, stizali su napadi i kojekakve, često i sasvim blesave optužbe, a ministar se nije suzdržavao ni od nacionalističkih diskvalifikacija, koje je štedro, a širokogrudno izgovarao na račun Bore Radakovića i društva, sve u obranu dostojanstva hrvatske književnosti. Valja pamtiti da FAK od Ministarstva kulture nikada nije potpomognut ni s pišljivom lipom, niti je ikada ijedan dužnosnik Ministarstva nazočio festivalu. (*ibid.*)

Prostor mogućnosti koje su se nudile FAK-u, željnom da uspostavi regionalnu književnu komunikaciju, nije se tako promijenio u odnosu na prostor mogućnosti koje su stajale pred Nezavisnim piscima i Grupom 99: ostao je ograničen radikalnim odmakom od države i nacionalističke kulturne politike, a izlaz je tražio na tržištu. Ono što se promijenilo, dakako, jest da je taj izlaz napokon našao. Među nepisanim pravilima festivala stajalo je tako obavezno naplaćivanje ulaznica publici; mjesto održavanja moralo je imati šank pa su svoju

ekonomsku korist pronašli i klubovi u koje je FAK, na dvije ili tri večeri, tu publiku dovodio; materijalnu podršku osigurali su privatni sponzori, a među njima, posve primjereno profilu festivala, proizvođači kondoma i alkoholnih pića. (usp. *ibid.*) Distanciravši se od države i njenih proračunskih tokova, FAK je tako napravio ono što, prema Bourdieuu, ionako čine svi autonomni književni pokreti koji „moraju stvoriti sopstveno tržište i (...) čak mogu doprineti transformisanju sopstvenog okruženja“. (2003: 155) Širenje tržišta i redefinicija okruženja „prirodno“ ga je vodila prema prostoru zajedničkog jezika, s onu stranu političkih granica, a uključivanje postjugoslavenskog konteksta povratno ga je onda usmjerilo novom, ovoga puta izravnom i polemički zaoštrenom sukobu s državnom politikom, odnosno njenim ministarskim eksponentom: na taj je način zatvoren krug autonomizacije postjugoslavenskog književnog polja pomoću tržišnih odnosa, početkom novog desetljeća. Kao što smo, međutim, u analizi burdijeovskog modela autonomije već ustanovili, tretman ekonomije njegova je slijepa pjega jer Bourdieu propušta artikulirati kako tržište utječe na one koji preko njega pokušavaju pobjeći od političke heteronomije. Upravo iz tog previda proizašao je i Bourdieuov zaokret devedesetih, kada je, umjesto analitičke dekonstrukcije kulturne i umjetničke autonomije, tu autonomiju započeo jednoznačno braniti pred prijetnjama komercijalizacije, shvativši u eri neoliberalne kapitalističke deregulacije da prijetnje tržišta nipošto nisu manje od onih što ih za umjetnost predstavlja država. Sa zakašnjenjem ukalkuliranim u vlastitu perifernu poziciju i u odgođenu tranziciju, istu će lekciju uskoro proći i postjugoslavenska književnost, uvidjevši da je ona Mahmutćehajićeva stopostotna harmonija između neoklasične ekonomske paradigme i kulture koja u toj paradigmi traži oslonac naposljetku ipak samo iluzija.

Zato je važno pažljivije istražiti kako točno izgleda početak hoda *homo oeconomicusa* svetim tlom hrvatske književnosti, o kojem je govorila Radak. Vratimo se Jergovićevoj rekapitulaciji FAK-a, pisanoj iz pozicije „insajdera“ i, prema vlastitim tvrdnjama, jedne od najvećih ili čak najveće zvijezde festivala.¹⁵⁸ Ondje, među nepisanim festivalskim pravilima, on navodi i ovo: „Sudionici su imali plaćen put, hranu i smještaj, ali nikada nikome nije ni obećan, ni isplaćen honorar. To je bilo jedno od čvrstih načelnih festivalskih pravila.“ (Jergović 2009) Informacija o načelnom besplatnom nastupanju nije popraćena dodatnim obrazloženjem ni argumentima pa je, očito, istodobno značajna i samorazumljiva.

¹⁵⁸ „Na kraju, nakon u prosjeku trosatnih čitanja, Lokotar bi najavljiavao one najjače performere i čitače (...) I – ništa se u našem položaju pod zvijezdama neće promijeniti ako priznam – ja bih u pravilu čitao zadnji ili predzadnji.“ (Jergović 2009)

Ili bi barem samorazumljiva trebala biti: Jergović je naprosto pušta da govori za sebe. Što nam dakle ona kaže? Iz dostojanstvene „žrtve“ pisaca koji nastupaju bez honorara progovara, u najkraćem, histereza habitusa. Čini se da je figura autora – oko koje najednom kola ekonomski kapital naplaćenih ulaznica, prometa na klupskim šankovima, sponzorskih donacija itd. – u središtu tog tržišno-festivalskog vrtloga naprosto morala ostati intaktna, načelno čista od ekonomskih interesa. Autori pristaju na komercijalizaciju književnosti – štoviše, radosno je potiču – ali samo tako što pritom, čak i usred opuštene klupske atmosfere, čuvaju posljednju liniju obrane vlastitog književnog poslanja, onaj umjetnički „višak“ koji nije svodiv na ekonomsku logiku. Indirektnu ekonomsku korist neki od njih pribavit će kasnije, kroz veću popularnost i više tiraže, ali, kao što smo preko Bourdieua već ustanovili, takva je ekonomska korist moguća tek u odgodi, nakon inicijalnog pribavljanja simboličkog kapitala kojim se, paradoksalno, od ekonomskog dobitka unaprijed principijelno odustaje. Dostojanstvo FAK-ovskog autora, sačuvano u internim festivalskim pravilima čak i nakon što je on stupio na klupsku scenu kako bi ondje zabavio publiku, utoliko je univerzalan aspekt habitusa autonomnog umjetnika. Ovdje, međutim, taj habitus, najednom prepušten tržištu, ima konkretnu historijsku genezu: strukturiran je u prethodnoj državi, kroz preklapanje visokog društvenog statusa književnosti i autonomije koju je ta književnost izborila.

Detalj besplatnog autorskog nastupanja, naizgled marginalan, nudi tako ključ za razumijevanje središnje FAK-ovske kontradikcije, one koja će generirati sva kasnija proturječja: kada je *homo oeconomicus* zakoračio svetim hrvatskim književnim tлом, ne bi li književnost izbavio od dosade i iz nacionalnih okova, autori u čije je ime koračao nisu hodali s njim ili su se, barem, potrudili da se sakriju iza njegovih leđa. Upravo odatle dolazi naknadna nelagoda u postfakovskim reminiscencijama Jurice Pavičića:

Potrebno je na ovom mjestu objasniti i to otkud taj egzibicionistički poriv da se proza širi kanalima i metodama koji inače priliče pop glazbi ili alternativnoj kulturi. Kod dijela komentatora, naime, postoji ustrajno uvjerenje da je motiv za takvo što bio goli egzibicionizam ili žudnja za medijskom promocijom. Mogu reći samo ovo: nismo se tamo na „stejđu“ majmunirali zato da bismo tržištu nametnuli sebe umjesto nekog drugog. Radili smo to da bismo se borili protiv zaborava knjige i usporili možda neumitnu smrt čitanja. (2004: 53)

Naivnu zamisao da se visoke kulturne vrijednosti knjige, književnosti, smisla pisanja i navike čitanja mogu braniti terenu tržišta i to tako da se pritom izbjegne logika konkurencije

koja tržište tržištem čini – taj, ukratko, ogledni primjer histereze habitusa strukturiranog u kasnom socijalizmu i zatim prepuštenog kapitalizmu – kritičari FAK-a nemilosrdno su eksploatirali. (usp. Radak 2004: 59-60; Duda 2010: 22-29) Postfakovski nastavak degradacije društvenog i javnog statusa književnosti zatim je samo potvrdio kako je festival – uz brojne izrazito pozitivne učinke koje je imao u hrvatskom i postjugoslavenskom književnom polju – vrlo brzo potrošio simbolički kapital književnosti u razmjeni s onim ekonomskim, dok se sama književnost transformirala u medijsku „robu“ s unaprijed ograničenim ciklusom javne cirkulacije: ciklusom kroz koji, uostalom, prolazi svaka nova roba propuštena kroz mehanizme komercijalnih medija. Ono na što ovdje želimo upozoriti jest da je taj „kratki spoj“ visokih kulturnih vrijednosti i „prizemne“ logike tržišta od samoga početka, još od onih neisplaćenih autorskih honorara, bio upisan u model festivala koji pokušava zaobići nacionalnu kulturnu politiku i jedinu dostupnu alternativu pronalazi na tržištu, kao i da je upravo taj „kratki spoj“ zatim vrlo konzekventno proizveo brojne FAK-ovske kontradikcije: od ideje književnog festivala koji je organiziran oko figure autora, ali se pritom izbjegava artikulirati kroz bilo kakvu autorsku poetiku, preko znakovitog preimenovanja „alternativaca“ u one „najbolje“ na književnoj sceni pa sve do završnog, iznenadnog otkrivanja književnih vrijednosti u polemici oko tržišno uspješnijih konkurentica, otkrivanja u kojem, kako vidimo, većeg iznenađenja zapravo i nije bilo. I kao što se logika koja je konzekventno vodila FAK do njegove propasti ne može u potpunosti opisati ne uključimo li u analizu postjugoslavenski kontekst festivala i sukob s državnom nacionalno-kulturnom politikom, tako FAK postjugoslavenskom književnom polju na početku druge dekade nosi pouku o kontradikcijama koje ga čekaju jednom kada napokon ostvari ono što već dugo priželjkuje: kakvu-takvu afirmaciju na ekonomskom tržištu.

5.3.3. Komercijalizacija u tekstu

Komercijalizacija književnog polja homološki se upisuje i u tekstove postjugoslavenske književnosti: niz je primjera takvog upisivanja nepregledan. Kada se Biljana Srbljanović, nakon afirmacije dramama tematski vezanima uz srpsko društvo devedesetih – „Beogradskom trilogijom“ iz 1997, „Porodičnim pričama“ iz 1998. i „Padom“ iz 2000. – na prijelazu dekade prvi put okrene zapadnoevropskim relacijama, ona piše „Supermarket“ (2002): odnosima dramskih likova ondje uvelike upravljaju financijske transakcije a naslov kritičku optiku uokviruje metaforom konzumerizma, društva kao hipertrofirane tržnice. Subverziju

konzumerističkih rituala pronalazimo u prozi Roberta Perišića, impregniranoj širokim repertoarom motiva tranzicijske ekonomije: pri samom kraju priče „Šoping“ iz zbirke „Užas i veliki troškovi“ dva lika pune u velikom dućanu kolica za kupovinu artikluma, zatim puna kolica ostavljaju i odlaze (2002: 84); pri samom kraju romana „Naš čovjek na terenu“ grupa ljudi izvodi u šoping-centru tzv. *flash mob*, naizgled besmisleni performans koji nakratko prekida monotoniju kolektivnog kupovanja. (2007: 338) Nije pritom neophodno da djela budu „izravno“ tematski usmjerena tranzicijskim prezentom. Romani Venka Andonovskog paradigmatički su postmodernistički tekstovi koji se metafikcionalnim i intertekstualnim strategijama poigravaju narativima makedonske (i hrvatske) povijesti, odgovarajući barem dijelom onome što Linda Hutcheon naziva historiografskom metafikcijom. (1988: 122-123) Njihovo je pripovijedanje pritom ipak strukturirano burdjevskom opozicijom umjetničke autonomije i ekonomskog tržišta: u „Pupku svijeta“ (2011) nailazimo na dva brata, cirkuskog artista i računovođu, pri čemu računovođa pripada privilegija posredovanja bratove pripovijesti; u „Vještici“ (2016) važan je pripovjedni glas povjeren Charlieju Hitu, kako glasi pseudonim pisca koji u potrazi za zaradom piše umjetnički „bezvrijedne“ krimi priče za dnevne novine.

Ako smo egzemplarnu točku ulaska u postjugoslavensku književnost početkom devedesetih otkrili u Kovačevim „Kristalnim rešetkama“, onda usporedivu točku na početku nove dekade ipak nudi roman „Privatna galerija“ Balše Brkovića, jedan od onih naslova „nove crnogorske proze“ koji su regionalno afirmirani prvenstveno zahvaljujući nakladničkoj kolaboraciji hrvatskog, bosansko-hercegovačkog i crnogorskog izdavača. Prisjetimo se: „Kristalne rešetke“ upućuju na autonomiju umjetničkog polja kroz koje se, u skladu s njegovim samozadanim pravilima, „prelama“ šira socijalna zbilja, a čine to počevši već od naslova, koji autoreferencijalnom gestom „preuzima“ naslov slike o kojoj roman govori. U naslovu „Privatne galerije“ ponovno nailazimo na likovni motiv, ali ovoga puta s ključnom razlikom: „galerija“ je postala *privatna*. I ovaj roman inzistira na autonomiji književnosti spram pretpostavljene „stvarnosti“ tranzicijske Crne Gore, koju pritom neprestano priziva. Već uvodna napomena, tako, upozorava: „Vrlo je vjerojatno da će neko u priči što slijedi prepoznati događaje i ljude veoma slične onima iz sopstvene memorije. No, to ne znači ništa. Nijedan književni lik nije čovjek.“ (2002a: 5.) Priču što slijedi pripovijeda Bartolomej Braunović, intelektualac, ljubitelj umjetnosti i „bezinteresnog verbalnog *jazziranja*“ (*ibid*: 86), novinar komercijalnih novina u čijoj redakciji sjede brojni pisci, a svoj karakterističan postjugoslavenski habitus elitističkog marginalca sam ovako opisuje:

(J)edan cinični opservator, neko ko vjeruje da umjetnost iskupljuje i da, uprkos svemu, postoji Bog, te da će BB jednom biti vlasnikom raskošne galerije (na otvaranju će biti najljepše žene, svakako), da je biti u manjini, jednostavno, pitanje stila, a ne sudbine, da je život zasigurno besmislen, ali da igre poput ljubavi, literature, šaha, teologije ili fudbala ovo somnambulno trajanje mogu učini interesantnim. (*ibid*: 9)

Bartolomej i njegov prijatelj, slikar Kuzma izrađuju i zatim na tržištu prodaju „fiktivne“ slike – ulja na platnu koja se spominju u poznatim književnim djelima, iako u zbilji ne postoje – uvjeravajući naivne kupce da su misteriozno otkrili do sada nepoznate „originale“. Ponovno se dakle, kao u „Kristalnim rešetkama“, priča gradi oko motiva posredovanja i oko motiva posredovanih unutar umjetničkog polja, samo što ovdje višestruko kodirana fikcija – „stvaranje“ lažnih originala koji izvorno ne postoje drukčije nego kao referenti književne „iluzije“ – naposljetku tržišnim transakcijama biva prevedena u materijalnu „stvarnost“ novca. Krajnji cilj takve operacije za protagonista je onda, posve logično, otvaranje privatne galerije. Iz putanje koja ga do cilja vodi moguće je burdjeovskim tipom analize neobično detaljno rekonstruirati društveno polje postjugoslavenske tranzicije, sagledano iz Bartolomejeve perspektive: putanja je usmjerena nizom nama odranije poznatih distinkcija spram nacionalizma¹⁵⁹ i spram države¹⁶⁰, spram neuke mase¹⁶¹ i spram neobrazovanih novih bogataša¹⁶², spram sive komunističke prošlosti¹⁶³ i spram aktualne političke vlasti.¹⁶⁴ U romanu, drugim riječima, razotkrivamo matricu društvenih odnosa koji homološki reproduciraju odnose unutar socijalno kontekstualiziranog književnog polja, otvarajući pred protagonistom isti onaj prostor mogućnosti koji se otvara pred

¹⁵⁹ „Naprimjer, ona beskrajno podržava Miloševića, i u toku rata išla je po frontovima da čita pjesme srpskim ratnicima. Ne znam kako, ali postala je banalni nacionalista.“ (*ibid*: 17)

¹⁶⁰ „A da je koncept Države samo magla, vidiš čim se osjetiš nezaštićen među primitivcima, još više, osjetiš da je njihova gadost mjera te Države, nabijem je na kurac...“ (*ibid*: 44)

¹⁶¹ „Jednom sam u ovoj pekari zaboravio nekolike knjige, i vratili su mi ih nakon četiri dana. Porazno – četiri dana niko nije došao na ideju da prisvoji te knjige (uključujući i prijevod Pynchonove 'Objave predmeta 49').“ (*ibid*: 38)

¹⁶² „Na raskrsnici kod 'Maše', tik pored Milvinog Audija, model A4, zaustavlja se moćna machina, A *acht*. Kroz otvoren prozor vidi se bizonska glava nekog novopečenog bogatuna.“ (*ibid*: 81-82)

¹⁶³ O glavnom gradu Crne Gore Bartolomej govori: „Jebiga, četrdesetpete bio je potpuno srušen... A onda su ga, nakon razorenja, gradili komunisti. To je najgore što mu se moglo desiti. Neestetični pakao, vjeruj mi. Oni su gajili stanoviti prezir prema bilo kakvoj volji za lijepo', velim, ipak.“ (*ibid*: 154)

¹⁶⁴ Bartolomej napušta svoju djevojku nakon što je ova snimila promotivni spot za turiste po narudžbi crnogorske vlasti: „Zapravo, to je jednostavno: ni po koju cijenu ne želim da budem sa ženom kojoj je o bilo čemu važnije mišljenje Predsjednika, ili Pape, ili Princa, od onoga što ja mislim.“ (*ibid*: 177)

postjugoslavenskim agentima i koji, istodobno, ograničava njihovo kretanje. Rješenje problema koji takav prostor mogućnosti pred autore postavlja i ovdje se nalazi na ekonomskom tržištu. I zato tek onda kada, u završnoj dionici romana, napokon ostvari svoj projekt i otvori galeriju, Bartolomej napušta svijet falsifikata: „Uzgred, prvi put prodajem slike pod pravim imenima autora.“ (*ibid*: 199) „Privatna galerija“, dakle: rijetko upečatljiva naslovna formula spoja umjetnosti i tržišta kao jedinog dostupnog izlaza za postjugoslavenskog autora na početku 21. stoljeća.

Na izmaku druge dekade, s druge strane, kontradikcije koje će pokušaji komercijalizacije književnog polja proizvesti otkrivamo pregnantno sažete u knjižici „Vegeta Blues“ (2009.) Ante Tomića, koja izlazi uz njegov matični Jutarnji list. Ukoričena novela, naime, napisana je po izravnoj narudžbi prehrambene tvrtke Podravka pa likovi u njoj, neovisno o glavnoj liniji radnje, kompulzivno konzumiraju Podravkine proizvode, od „jugonostalgičarske“ Vegete nadalje. Tomić, jedna od većih zvijezda FAK-a i pisac koji se u širem postjugoslavenskom kontekstu etablirao humorističkim romanom „Ništa nas ne smije iznenaditi“ (2003) o završnim danima SFRJ, s „Vegetom“ je do krajnosti pomaknuo svoju poziciju u polju. Tu poziciju zauzima prvenstveno inzistiranjem na vlastitoj popularnosti i tržišnom uspjehu, suprotstavljajući se dosadi i nezanimljivosti „visokih“ književnih vrijednosti. Strategiju jasno vidimo na djelu, primjerice, u njegovoj reakciji na inicijativu hrvatskih pisaca Pravo na profesiju koja je tražila ozbiljniju državnu potporu književnom radu. Tomić im poručuje:

Nema zaista ništa čime bi oni (hrvatski pisci, op. B.P.) uvjerljivo potkrijepili traženje državnog novca, osim njihove dirljive, ali rijetko kad opravdane vjere kako pišu i štampaju djela besmrtno umjetničke vrijednosti, kojima neizmjerljivo zadužuju i nas gluhe i ćorave, nezahvalne suvremenike i, nadajmo se inteligentnija, pokoljenja koja dolaze. (Tomić 2012a)

Podučavajući ih kako, prije svega, trebaju biti zabavni, a ako im to ne ide, onda je bolje promijeniti zanimanje, naposljetku dodaje:

Laž je da se prozni naslov ne može prodati u više od tisuću primjeraka. Ako se zaista potrudite, možete prodati i petnaest puta više. Mogao bih vam sada

imenom i prezimenom navesti neke svijetle primjere, ali neću da ne bi ispalo da se kurčim.¹⁶⁵ (*ibid.*)

Najamno pisanje po marketinškoj narudžbi velike tvrtke tako do paroksizma izvodi poziciju pisca koji vlastitim tržišnim uspjehom dokazuje izlišnost proračunskog financiranja elitne kulture, a „Vegeta Blues“ u hrvatsku i postjugoslavensku književnost donosi znakovit novitet: umjesto prodora reklamnog diskursa u književne tekstove – koji je simptomatski ukazivao na obuhvatniju komercijalizaciju tranzicijske ekonomije, prepuštene privatizaciji i deregulaciji – prvi put susrećemo književni tekst koji čitav, od prvog do posljednjeg slova, preuzima funkciju reklame. (Postnikov 2012b: 149) Postavlja se dakle pitanje: kada uzmemo u ruke „Vegetu Blues“, je li ono što čitamo zapravo reklama ili književnost? I je li Tomić književni autor ili marketinški *copywriter*? Pomirljiv bi odgovor, vjerojatno, glasio: oboje. Da stvari ipak nisu tako jednostavne pokazao je sam Tomić, koji isti taj tekst dvije godine kasnije objavljuje ponovno, ali sada kao knjigu kod uglednog izdavača, distribuiranu u knjižarama, pod novim naslovom „Punoglavci“. (2011) Iznova dakle, kao u slučaju „Sarajevskog Marlboro“, vidimo kako tekst status „prave“ književnosti stječe iz svog konteksta dok „prelazak“ iz medijskog u književno polje biva simbolički obilježen promjenom parateksta. Ono što se razlikuje jest da se ova transformacija više ne odvija na relaciji književnosti i novinarstva, nego na relaciji književnog i reklamnog diskursa: to je ujedno potvrda ubrzane komercijalizacije medijskog sektora koji, zajedno sa svojim kolumnističko-književnim zvijezdama, sada gotovo u potpunosti ovisi o oglašivačima. Ono što ostaje isto presudna je funkcija „prelaženja“ teksta u polje institucionalno verificirane književnosti. Iz njega postaje jasno da je Tomićevo inzistiranje na vlastitom tržišnom uspjehu samo vidljivo lice strategije čije se naličje razotkriva u akumulaciji simboličkog kapitala. Da bi bio angažiran u sklopu reklamne kampanje kao popularan pisac, naime, on mora neprestano potvrđivati svoj književni status, čak i pod cijenu „falsificiranja“ teksta već objavljenog izvan književnog polja naknadnom promjenom njegovog naslova. Operacija kojom status potvrđuje pritom je dakako strogo relacijska, jer ovisi o simboličkom kapitalu koji je prethodno u polju akumulirala ista ona „dosadna“, elitna književnost od koje se Tomić sada s prezirom distingvira. A to je, pritom, samo dio paradoksa njegove pozicije. Pisac koji se zaigrano izruguje kolegicama i kolegama koji traže državnu podršku, pozivajući se na vlastiti uspjeh na tržištu, reklamno-književni komercijalni aranžman sklapa naime upravo s Podravkom:

¹⁶⁵ Na ovaj je tekst polemički reagirao Jurica Pavičić braneći zahtjeve Prava na profesiju (2012), a Tomić mu odgovara zaoštavanjem stavova. (2012b)

tvrtkom koja je u tom trenutku u državnom vlasništvu. S Antom Tomićem kao jednim od najdosljednijih zagovornika komercijalizacije književnosti tako na izmaku druge postjugoslavenske dekade vrlo brzo nailazimo na limite istog onog književnog tržišta u koje se književna republika Jugoslavija dulje vrijeme uzdala.

5.3.4. „Zabranjeno čitanje“ Dubravke Ugrešić: vještica na tržištu

Odnos književnosti i tržišta upisan je i u opus Dubravke Ugrešić, jedne od najistaknutijih figura postjugoslavenskog književnog polja, premda taj odnos nije dolazio u prvi plan dosadašnjih istraživanja njezina djela. Ugrešićinu autorsku putanju presudno je odredio izbor egzila početkom devedesetih: proizišao, kao što smo vidjeli, iz javne hajke na „vještice iz Rija“, ali i iz napada i prijetnji kojima je bila izložena zbog kritičkog pisanja o hrvatskom nacionalizmu u stranim medijima.¹⁶⁶ Još od kraja sedamdesetih priznata hrvatska i jugoslavenska književnica, znanstvenica zaposlena na zagrebačkom Institutu za teoriju književnosti, Ugrešić napušta državu i nastanjuje se, nakon SAD-a i Berlina, u Amsterdamu, gradeći status međunarodno prepoznate autorice koja dosljedno odbija nacionalnu pripadnost.¹⁶⁷ Njen je feministički angažman pritom neodvojiv od takve pozicije: u naciji i nacionalizmu redovito detektira i napada reprodukciju patrijarhalnih obrazaca. (Lukić 2001: 91-94; Stepanović 2018: 90) Ništa od svega ovoga nije, međutim, omelo asimilacijske strategije nacionalne književne historiografije pa u hrvatskim povijestima književnosti, leksikonskim i enciklopedijskim natuknicama Ugrešić – zajedno s onim dijelom opusa koji je napisala u egzilu i nasuprot njezinom nedvosmislenom pozicioniranju – ostaje zabilježena kao hrvatska književnica.

Međunarodna recepcija, s druge strane, beziznimno naglašava njen odmak od okvira nacionalne književnosti. Neovisno o tome opisuje li je kao autoricu svjetske književnosti,

¹⁶⁶ Većina tih članaka u tom trenutku nije bila objavljena na našem jeziku, tako da ih dobar dio onih koji su Ugrešić progonili po svemu sudeći zapravo i nije pročitao. (usp. Lukić 2001: 94) Recepcija, skupa s njenim fatalnim posljedicama, iznova je dakle bila usmjerena kontekstom više no samim tekstovima.

¹⁶⁷ Pozicioniranje izvan nacionalnog okvira provlači se kao crvena nit kroz njene fiktionalne tekstove, eseje i javne istupe od početka devedesetih sve do samog kraja. U intervjuu koji daje Merimi Omeragić, objavljenom u sklopu jedne od posljednjih Ugrešićinih knjiga „Brnjica za vještice“, ona tako govori: „Je li književniku ili književnici primjereniji egzil ili sigurno gnijezdo nacionalne književnosti? Mislim da su to dvije dijametralno suprotstavljene, ali jednako relevantne optike, dvije književne prakse, dvije književne pozicije, dva različita umjetnička prosedea, dva različita iskustva i dvije različite književne biografije, i u krajnjoj liniji dvije različite istine.“ (2021: 104)

transnacionalnu književnicu, postnacionalnu spisateljicu ili pak poseže za nekim drugim modelom a(nti)nacionalne kontekstualizacije, u pravilu pritom naglašava upravo *postjugoslavensku* dimenziju Ugrešićinih tekstova i njenog pozicioniranja. Stijn Vervaet smješta je tako u tzv. kozmoplitisku postjugoslavensku književnost (2016) kao i Vedrana Veličković, koja istražuje „karakteristike i ograničenja Ugrešićina postjugoslavenskog kozmopolitizma“. (2019: 170) Naslov rada Renate Schellenberg glasi „Postjugoslavenska književnost Dubravke Ugrešić“: ondje, ona je „nedvosmisleno postjugoslavenska spisateljica“. (2020: 110) Tako je predstavlja i Nataša Kovačević. (2013: 63) Sanja Bahun analizira „nemogući kronotop“ bivše Jugoslavije u njenim tekstovima (2010: 65), David Williams ih čita kroz prizmu raspada Jugoslavije (2012) kao i Eva C. Karpinski (2013), Stephenie Young se koncentrira na probleme jugonostalgije i prelaska s postnacionalnog narativa određenog raspadom Jugoslavije prema širem, transnacionalnom kontekstu (2010) itd. Takvu optiku diktira već na tematskoj razini Ugrešićino inzistiranje na specifično postjugoslavenskim emigrantskim iskustvima i onim modusima pamćenja Jugoslavije koji se opiru nacionalističkom revizionizmu, ali barem podjednako i gusta mreža referenci na Andrića, Krležu, Kiša i druge eminentno jugoslavenske autore s kojima sklapa intertekstualna savezništva. (usp. Karpinski 2013: 49; Vervaet 2016) Pozicionirana „između“ nacionalne književnosti koja će je naposljetku svesti upravo na ono što je sama odbijala biti i internacionalnog književnog polja koje prepoznaje njezin postjugoslavenski status, izrazito je kritična prema obje „strane“: meta joj nisu samo postjugoslavenski nacionalizmi, nego i „zapadni“ pogled koji podriva različitim modusima strateške egzotizacije. Prema Jasmini Lukić,

(t)o je pozicija onoga ko se nalazi na margini, a u ovom slučaju njena marginalizacija je višestruka, jer se pripovedačica intencionalno pozicionira „između“ svetova o kojima piše; napustila je svet u kojem je ranije živjela, a u svetu u koji je došla tek privremeno boravi. Pogled sa margine jeste subverzivni pogled koji se odupire glavnom toku mišljenja. (2001: 81)

Što o takvom pogledu možemo otkriti konceptualiziramo li ovu marginalnu poziciju „između svjetova“ kao paradigmatiku poziciju postjugoslavenskog književnog polja, koje se i samo pozicionira „između“ nacionalne i svjetske književnosti? Ili, drugim riječima: kako nam se opus Dubravke Ugrešić otvara ako ga ne čitamo ni kao „otpadnički“ višak koji sredstvima nacionalne historiografije treba disciplinirati i privesti nacionalnom kanonu, ali ni kao djelo eminentno postjugoslavenske autorice na „privremenom radu“ u internacionalnom

književnom polju, nego ako kao njegov referentni okvir postavimo upravo postjugoslavensku književnost? Odgovor možemo potražiti, ponovno, na tragu interpretacije Jasmine Lukić koja taj opus dijeli u dvije faze, razdvojene odlaskom u egzil 1991. godine, pri čemu je prva faza „postmodernistička“, „metaprozna“ i obuhvaća fikcionalne knjige poput romana „Štefica Cvek u raljama života“ (1981) ili „Forsiranje romana-reke“ (1988), dok je druga faza obilježena žanrovskim iskorakom prema esejistici i bavljenjem „društvenim i kulturnim problemima na prostoru bivše Jugoslavije“.¹⁶⁸ (2001: 73) Ovako formulirana dihotomija, pretvarajući se u „stalno mjesto novije literature o autorici“ (Stepanović 2018: 102), evidentno brka kriterije: prvu fazu određuje *poetički* kao „postmodernističku“, drugu *tematskim* fokusom na postjugoslavenske društvene i kulturne probleme, pri čemu se žanrovski obrat eseju – koji smo ranije analizirali – ipak nameće kao pouzdana razdjelnica. Kasnija se čitanja zbog toga na nju orijentacijski oslanjaju, ali je i relativiziraju, ističući različite aspekte poetičkog kontinuiteta autorskog opusa. (Zlatar 2004: 122-123; Kolanović 2010: 157; Stepanović 2018: 102) Ni sama Lukić, uostalom, ne slijedi je do kraja: napomenut će da se i esejistika „druge faze“ može čitati u postmodernističkom ključu. (2001: 76-77) Čini se, utoliko, da smo kod Ugrešić suočeni s istim onim, karakteristično postjugoslavenskim problemom (*poetičkog kontinuiteta u (kontekstualnom) diskontinuitetu*) koji smo već prepoznali kod Davida Albaharija, još jednog autora čiji opus ne trpi jednoznačnu podjelu na „jugoslavensku“ (postmodernističku, metatekstualnu) i „postjugoslavensku“ (angažiranu, zaokupljenu aktualnom zbiljom) fazu, podjelu izvedenu iz činjenice egzilantskog iskustva.

Rješenje problema stoga je uputnije potražiti slijedeći drugu liniju Lukićine argumentacije koja polazi od Ugrešićine autonomne poziciju jugoslavenskom književnom polju. Ona pokazuje kako je postulat autonomije književnosti spram zbilje – ta premisa autoričine postmodernističke poetike – uspostavljen šezdesetih godina u sklopu specifične jugoslavenske kulturne politike, uvjetovane prije svega vanjskopolitičkom nesvrstanošću, i da je bio povezan s „težnjom vlasti da dokaže svoju demokratičnost, pre svega u opoziciji prema drugim komunističkim diktaturama“.¹⁶⁹ (2001: 86-87) Ono što Lukić ovdje opisuje ranije smo

¹⁶⁸ Ovakvu podjelu, ponuđenu na početku 21. stoljeća, danas svakako treba nadopuniti. Lukić sama naglašava da žanrovski zaokret prema esejizmu ne isključuje pisanje novih romana: u tom se trenutku, u sklopu Ugrešićina postjugoslavenskog „povratka kući“ kroz izdanja sabranih djela u kolaboraciji zagrebačkog Konzora i beogradskog Samizdata B92, upravo bio pojavio roman „Muzej bezuvjetne predaje“. (2002d) Do svoje smrti 2023. godine Ugrešić će objaviti još šest zbirki eseja i tri romana: u kasnijim naslovima, treba napomenuti, očito je pomjeranje fokusa od „uže“ postjugoslavenskih ka „šire“ transnacionalnim temama i problemima, pri čemu pisanje o Jugoslaviji i postjugoslavenskom egzilantskom iskustvu ipak ostaje dijelom opusa.

¹⁶⁹ Na istom tragu interpretaciju razvija i David Williams (2012: 145)

saželi paradoksalnom formulom jugoslavenske *heteronomne autonomije*, politički omogućene slobode književnosti od politike. Ono što se pak uoči raspada Jugoslavije i s njim mijenja jest „dominantni odnos prema prostoru javnog govora, i posebno prema književnosti. (...) Reč je o jednom izrazito tradicionalističkom, i valja odmah reći, patrijarhalnom odnosu prema literaturi kao izrazu 'nacionalnog bića'“. (*ibid*: 89-90) Pođemo li od ovih uvida, možemo reći da, u uvjetima dominantnog podređivanja književnosti imperativu nacionalnog projekta, pozicija autonomne autorice, formirana u jugoslavenskom kontekstu, postaje politički subverzivna već samim time – i upravo zato – što je autonomna. Obrćući raniju formulu, mogli bismo tako govoriti o *autonomnoj heteronomiji*: ne više, dakle, o politički omogućenoj slobodi od politike, nego o slobodi od politike kao o političkoj poziciji. Malo gdje je ta pozicija sažeta tako pregnantno kao u Ugrešićinoj odluci da svoju zbirku „Kultura laži“ – konsenzualno promoviranu u njen stožerni esejistički naslov devedesetih – podnaslovom odredi kao „Antipolitičke eseje“. (2002b) Programatski odgovor na ratnu stvarnost koju „Kultura laži“ nudi pritom ostaje dosljedno postmodernistički:

Kada bismo strašnu ratnu zbilju na bivšim jugoslavenskim prostorima čitali kao književni tekst, mogli bismo sastaviti cio repertoar narativnih strategija, cio leksikon stilskih postupaka, tropa i figura. Pritom će metoda analize ratne zbilje kao književnog teksta biti isto onoliko točna (i netočna) kao i svaka druga: politička, ekonomska, vojno-strateška ili psihoanalitička. Od riječi je, naime, sve započelo i s riječima će sve i završiti. (*ibid*: 75)

Na ovom mjestu postaje jasan temeljni problem s Lukićinom inicijalnom podjelom Ugrešićina opusa na dvije faze, od kojih je prva označena kao „postmodernistička“: taj je opus zadržao svoje postmodernističke karakteristike i nakon prijeloma početkom devedesetih, ali se susreo s novim kontekstom i na njega formulirao odgovor u skladu s vlastitom premisom književne autonomije, čitajući stvarnost kao tekst.

Paradoks autonomne heteronomije, odnosno političkog angažmana iz antipolitičke pozicije, za Lukić se pritom razrješava u imperativu rigoroznog intelektualnog individualizma:

Da bi mogli prihvatiti (...) ulogu kritičkih korektiva društva, intelektualci moraju zadržati svoju individualnost, i ne mogu se potpuno poistovjećivati sa bilo kojom društvenom grupom, koliko god ciljevi te grupe bili opravdani ili

plemeniti. Njihov je zadatak da u svakoj situaciji zadrže distancu (...). (2001: 100)

I doista: često citirani završetak „Kulture laži“, u kojem Ugrešić preuzima kolektivno nametnutu stigmu „vještice“ i pretvara je u znak vlastitog trijumfa, kao da govori tome u prilog. Prizivajući 1998. godine sjećanja na javnu hajku, ona piše:

Sredina koja uništava knjige nema milosti ni prema njihovim autorima. Prije nekoliko godina moja me (nacionalna) kulturna sredina proglasila „vješticom“ i s neskrivenim veseljem spalila na medijskoj lomači. (...) Danas, iz svoje nomadske perspektive, svojoj bivšoj sredini mogu biti samo zahvalna. Novac za kupovinu metle zaradila sam sama. I letim sama. (2002b: 334-335)

Zadržimo se nakratko na ovoj heretičnoj proslavi vlastitog vještičjeg nomadizma i slici osamljenog leta na metli. Zadržimo se, preciznije, na jednom detalju: novcu kojim je metla kupljena. Njega je „zaradila sama“: ekonomska neovisnost, očito, ovdje je neodvojiva od intelektualne distance i autorske autonomije. Na pitanje koje se nameće – kako je novac zaraden – „Kultura laži“, međutim, ne odgovara. Taj ćemo odgovor zato pronaći u drugoj zbirci eseja pisanih devedesetih koja premijerno izlazi pri samom početku druge dekade postjugoslavenske književnosti, 2001. godine, pod naslovom „Zabranjeno čitanje“. Postavljajući kao problemsku okosnicu odnos književnosti i tržišta u internacionalnom književnom polju, ona je recepcijski dobrim dijelom ostala u sjeni „Kulture laži“ pa joj, primjerice, Lukić posvećuje vrlo malo prostora, zaključujući, među ostalim, ovo:

Važno je naglasiti da ni „Zabranjeno čitanje“ (...) ne funkcioniše po principu pojednostavljenih binarnih opozicija, niti jednostavnih sudova tipa dobro/loše. Upućivati na trivijalizaciju i marketizaciju svekolikog prostora savremene kulture ne znači biti protiv tržišta, već protiv jedne totalizujuće logike profita koja ne ostavlja prostor za alternativu. Govoriti o razočaranjima istočnoevropljana nakon desetogodišnjeg iskustva tranzicije ne znači biti protiv promena, već protiv stereotipnog tumačenja istorije regiona u kojem se te promene zbivaju i stereotipnog nametanja pojednostavljenih rešenja. Govoriti o problemima globalizacije ne znači biti protiv same globalizacije, ali znači nepristajanje na manipulaciju idejama koje se vezuju uz globalizaciju i na teror

lokalnog totalitarizma pod izgovorom očuvanja prava na lokalnu posebnost.
(2001: 82-83)

Znakovito je da ovakvo čitanje nije potkrijepljeno nijednim mjestom iz samog teksta koje bi ga potvrdilo. Znakovit je i nagli zaokret od – inače točne – tvrdnje da Ugrešićini eseji ne funkcioniraju po principu binarnih opozicija prema nizanju binarnih opozicija njihovog „krivog“ i „ispravnog“ čitanja. Znakovito je, napokon, da interpretacija koja se bori protiv „stereotipnog nametanja pojednostavljenih rešenja“ sama nameće krajnje pojednostavljena rješenja interpretacije. Lukićino čitanje „Zabranjenog čitanja“ tako na mjesto ironične naslovne „zabrane“ postavlja posve neironične upute za čitanje: njihova je primarna funkcija unaprijed otupiti oštricu kritike tržišta i upozoriti čitateljicu ili čitatelja da ta kritika zapravo nije toliko radikalna koliko bi se mogla činiti. Štoviše, kao što vidimo, ta kritika prema Lukić uopće nije usmjerena „protiv tržišta“, nego „protiv jedne totalizujuće logike profita koja ne ostavlja prostor za alternativu“. Ostaje pritom nejasno kako u kapitalističkoj organizaciji društvenih odnosa samo tržište može funkcionirati ako ne funkcionira prema logici profita, a ostaje nejasno i kako bi izgledala „alternativa“ toj totalizirajućoj logici koja samo kapitalističko tržište ne bi dovela u pitanje. U nedostatku ponuđenih odgovora, provjerimo što govori sam tekst „Zabranjenog čitanja“: „Ne znam zašto, ali pravila tržišno orijentirane književne kulture podsjećaju me na dobri stari socijalistički realizam.“ (Ugrešić 2002c: 41)

I dalje:

Na demokratskom tržištu svatko ima pravo na svoj umjetnički glas. Umjetnost je stoljećima, uz rijetke izuzetke, ipak bila rezervirana za pismene. Tržište danas stvara iluziju da su vrata otvorena svima. Dapače, tržišna praksa dokazuje da su umjetnički nepismeni češće tržišno uspješniji od umjetnički pismenih. (*ibid*: 70)

I dalje:

Tržište je srušilo zatvorene umjetničke institucije, akademije i fakultete, pregazilo staromodne umjetničke arbitre, čuvare dobrog ukusa, teoretičare umjetnosti i književnosti, otpuhnuo je stroge i zahtjevne kritičare, prešlo valjkom preko važećih vrijednosnih hijerarhija i izgradilo svoje tržišno-estetske kriterije. To što se prodaje je dobro, to što se ne prodaje je loše. (*ibid*: 70-71)

I dalje:

Obrevši se na književnom tržištu, pisac-egzilant postepeno shvaća da se zapravo obreo u dvostrukom egzilu. Jer, književno tržište ima najmanje razumijevanja baš za njih, za „umjetnike književnog egzila“. U suprotnom se tržište ne bi zvalo tržištem, kao što se izdavaštvo ne bi zvalo izdavačkom industrijom. Književno tržište traži prilagođavanje normama produkcije. Ono u pravilu ne trpi umjetničke neposlušnike, ne podnosi eksperimentatore, umjetničke subverzivce, performatore začudnih strategija u književnom tekstu. Ono nagrađuje književno poslušne, adaptibilne, marljive, te koji poštuju književne norme. Književno tržište ne trpi staromodnu ideju o umjetničkom djelu kao jedinstvenom, neponovljivom, duboko individualnom umjetničkom činu. U lancu književne industrije pisci su poslušni radnici, kotačić u proizvodnom lancu. (*ibid*: 164-165)

I dalje:

Današnji kolonizator je Tržište. Tržište usisava svaku rezistenciju, uzima u obzir svaku kritiku na svoj račun, štoviše, anticipira je i pretvara u vlastiti profit. Tržište nas kolonizira tako da to i ne znamo, štoviše, kolonizira nas s našim vlastitim vrijednostima, zvale se one *identitet*, *eticitet*, pravo na različitost, ili kako već tko želi. Protiv novca, medijskih moćnika, konglomerata, protiv monopola distribucijskih lanaca, sve u svemu, protiv „tržišnog fundamentalizma“ koji uključuje i kulturu, teško je zamisliti efikasan otpor. (*ibid*: 225)

I tako dalje, sve do, primjerice, ovog odlomka:

A ja sama, kome ja pripadam? Teško je reći: ja sam i ona *unutra* i ona *vani*, i *domaća* i *strana*. Od honorara za ovaj tekst namjeravam kupiti cipele. I pritom neću ni trepnuti. Toliko sam u međuvremenu postala drska. Toliki mi je, međutim, tržišni rejting. (*ibid*: 181-182)

Odlomak kojim završavamo ovaj izbor kritičkih opservacija tržišta iz „Zabranjenog čitanja“ posebno je zanimljiv čita li ga se usporedno s odlomkom kojim završava „Kultura laži“. Ondje, gdje samo tržište nije bilo u fokusu, novac zarađen pisanjem poslužio je, vidjeli

smo, za kupovinu metle i vještici let; ovdje, nakon što se fokus prebacio na tržište, tim se novcem kupuju cipele za hodanje po zemlji. Posve sažeta, Ugrešićina esejistička „definicija“ tržišta tako bi mogla glasiti: mjesto na kojem su vještice prizemljene.

U svakom slučaju, žestina kritike komercijalizacije književnosti i umjetnosti koju upućuje subjekt Ugrešine esejistike evidentno stoji u raskoraku s Lukićinim pokušajem da taj kritički glas pacificira. Ako je kritika tržišta pritom nečim „ograničena“, onda to nije usmjerenost prema „totalizujućoj logici profita“ umjesto prema samom tržištu, nego perspektiva esejističkog subjekta koja je zadana pozicijom u književnom polju: tržište se, vidjeli smo, kritizira u ime izgubljenih umjetničkih vrijednosti i kriterija, individualnog stvaranja i književnih transgresija, originalnosti i autorskog prava na neposluš. Kritizira se, drugim riječima, iz pozicije *spisateljice*, i to one postjugoslavenske, čiji je habitus formiran u znatno drukčijim uvjetima socijalističke autonomije književnosti: kritika je tržišta, dakle, „prelomljena“ književnim poljem.¹⁷⁰ Da se esejistički subjekt pozicionira i orijentira u tom polju jasno je već od uvodne rečenice: „Prije nekih desetak godina zadesila sam se na otvaranju godišnjeg sajma knjiga u Londonu.“ (*ibid*: 11) Da će zauzimanjem pozicije upravljati logika histereze habitusa postaje jasno odmah nakon toga, kada, vidjevši kako sajam otvara glumica i novopečena spisateljica Joan Collins, komentira:

Kakve sve to veze ima s književnošću? Gotovo nikakve. Zašto onda spominjem takve trice kao što je roza kostimić Joan Collins? Zato što su trice okupirale suvremeni književni život i postale važnije od samih knjiga. Važniji

¹⁷⁰ Utoliko se deplasiranom čini i kritika Eve C. Karpinski koja Ugrešić, s druge strane, zamjera nedovoljno oštar stav spram kapitalizma: „Uzimajući očito nacionalizam i identitetske politike kao mete, ona (Ugrešić, op. B.P.) propušta usmjeriti kritiku prema kapitalizmu i neoliberalizmu (...) Na djelu je nevoljko prihvaćanje *statusa quo*, prihvaćanje činjenice da je kapitalizam tu da ostane.“ (2013: 56) Ovaj je prigovor zapravo komplementaran Lukićinom čitanju: obje autorice posve doslovno uzimaju esejistički formulirane stavove, propuštajući analizirati strategije izlaganja i konstrukciju esejističkog subjekta, i obje ih vrednuju s obzirom na vlastite ideološke kriterije: razlika je dakako u tome što Lukić kritiku kapitalističkog tržišta pokušava predstaviti manje zaoštrenom, dok joj Karpinski zamjera to što nije dovoljno radikalna. Za razumijevanje Ugrešićinog esejističkog prosedea korisna je zato intervencija Tee Rokolj koja upozorava da njegove „narrativne strategije neprestano šire granice eseja kao književne forme i dovode u pitanje biografski determinizam koji bi mogao saturirati čitanja tekstova“. (2018: 7) Nasuprot biografskom poistovjećivanju stavova autorice sa stavovima formuliranim u nenoj esejistici, Rokolj naglašava „unutarnju tenziju“ između inzistiranja na „neposrednom“ životnom iskustvu i konstrukcije esejističkog subjekta eminentno književnim tehnikama koja tu esejistiku prožima, zaključujući da žanrovski izbor eseja predstavlja Ugrešićino „polaganje prava na diskurzivni autoritet u ekspanzivnom svjetskom književnom sistemu koji prihvaća neke, a ignorira mnoge“. (*ibid*: 4) Ranije smo Ugrešićin esejistički žanrovski zaokret protumačili iz njegove infrastrukturne geneze u medijskom polju kao zauzimanje „rezervnog“ autorskog položaja, a ova intervencija takvo tumačenje značajno nadopunjuje. U „zahtjevu za diskurzivnim autoritetom“ moguće je naime prepoznati rad histereze habitusa koji brani svoje ranije stečeno pravo na autorsku formulaciju književnih vrijednosti zatekavši se na tržištu koje te vrijednosti prevodi u ekonomski registar: pritom, naravno, ne bi trebalo gubiti iz vida da esejistički subjekt i vlastitu poziciju neprestano ironizira i dovodi u pitanje.

je *blurb* na knjizi nego sama knjiga, važnija je fotografija autora na omotnici knjige nego njezin sadržaj, važnije je da se autor knjige pojavi u kakvim tiražnim novinama i TV-showu nego to što je autor napisao. (*ibid*: 11-12)

„Zabranjeno čitanje“ potom se većim dijelom razvija kao esejistička anatomija komercijaliziranog internacionalnog književnog polja, njegovih nepisanih pravila, tržišnih zakona i legitimacijskih praksi, ironično opisujući urednike, navike publike, *book proposals*, autorske zvijezde i književne agente (u burdjevskom i u konvencionalnom smislu). Esejistički subjekt ih promatra iz dominantno elitističke perspektive – koja će u Ugrešićinoj esejistici s vremenom postajati sve izraženija (usp. 2010: 237-319) – ali pritom i vlastitu poziciju ironizira i podvrgava autorefleksiji, potvrđujući eksplicitno opravdanost čitanja kroz optiku histereze habitusa, za koju smo se ovdje odlučili:

Najveći šok u formiranom istočnoevropskom piscu koji se obreo na zapadnom književnom tržištu izaziva odsustvo književnovrijednosnih kriterija. Jer vrijednosni kriteriji bili su kapital koji je naš *Istočnjak* marljivo zgrtao cijeli svoj književni život. A onda se ispostavilo da kapital ne vrijedi ni pišljiva boba. (2002c: 94)

U tom smislu, rasprava o postmodernističkim karakteristikama Ugrešićina pisanja može se reformulirati ako postmodernizam ne shvatimo tekstocentrično, kao set metaproznih, intertekstualnih, autoreferencijalnih itd. poetičkih strategija, nego ako ga socioekonomski kontekstualiziramo kapitalističkim odnosima: bilo kao „kulturnu logiku kasnog kapitalizma“, što je predlagao Fredric Jameson (1991), ili u relaciji s fleksibilnim režimom akumulacije kapitala, što je predlagao David Harvey. (1990) Histereza habitusa tada se reartikulira kao sraz umjetničke autonomije formirane u jugoslavenskom socijalizmu s relativizacijom umjetničkih vrijednosti na globalnom kapitalističkom tržištu.

Pojavljujući se 2001. godine, „Zabranjeno čitanje“ tako postjugoslavenskom književnom polju – koje tek započinje eksperimentirati s različitim oblicima komercijalizacije književnosti – donosi vijesti iz njegove skore budućnosti. Čini to zahvaljujući „isturenoj“ egzilantskoj poziciji Dubravke Ugrešić koja se s komercijalizacijom susreće u samom središtu svjetske književne republike, odakle ona tek treba doći do periferije.¹⁷¹

¹⁷¹ Ovdje možemo povući i završnu paralelu s Albaharijem: nije li i njemu „isturena“ egzilantska pozicija omogućila tematsko preusmjerenje postjugoslavenske antiratne književnosti prema internacionalno legitimiranom rukavcu književnosti holokausta?

Moguće je, utoliko, da je upravo zbog ove „avangardne“ uloge donekle ostalo u sjeni naslova poput „Kulture laži“ i „Muzeja bezuvjetne predaje“, da je naišlo na pokušaj inicijalne recepcijske pacifikacije i da je – posve u skladu sa svojim naslovom – barem dijelom ostalo nepročitano.

5.3.5. „Komo“ Srđana Valjarevića: kontradikcije štiftungsliterature

S Dubravkom Ugrešić stupili smo u onaj žanrovski rukavac postjugoslavenske književnosti koji Duda naziva „egzilantsko-nomadskom matricom“ i koji tu književnost dvostruko markira: s jedne strane, diferencira je od književnosti nacionalno orijentiranih hrvatskih, srpskih itd. pisaca, a s druge strane je izdvaja iz istočnoevropskog konteksta u kojem egzilantska figura nestaje upravo onda kada se u postjugoslavenskoj književnosti figura egzilanta javlja. Kao poseban podžanr egzilantsko-nomadske matrice možemo pritom prepoznati tzv. štiftungsliteraturu.¹⁷² Taj je pojam, bez većih teorijskih pretenzija, skovao kritičar Vladimir Arsenić u novinskom tekstu o knjizi „Putopisi slijepog putnika“ Saladina Dina Burdžovića:

U ovdašnjoj književnosti posljednjih godina cveta jedan novi tematski žanr koji bi se mogao nazvati štiftungsliteratura (od nemačke reči Stiftung – stipendija, zadužbina, studijski boravak). Za ovu vrstu knjiga karakteristično je da se pripovedač, koji je ujedno i glavni junak, nalazi negde na zapadu, izvan svog uobičajenog boravišta, zahvaljujući stipendiji koju je dobio, te nam odande pripoveda priču koja se neretko tiče samog doživljaja inostranstva. (2007)

Među naslove ovako definirane štiftungsliterature Arsenić svrstava romane „Snežni čovek“ Davida Albaharija, „Mexico“ Vladimira Arsenijevića i „Komo“ Srđana Valjarevića – kojim ćemo se ovdje detaljnije baviti – a djelomično i „Berlinsko okno“ Saše Ilića i „Parisku menažeriju“ Dejana Maka. Popis se, međutim, može proširiti na barem još petnaestak naslova, od „Izgnanika“ Bore Ćosića, preko poetske štiftungs-trilogije Branka Čegeca (zbirke pjesama „Pun mjesec u Istanbulu“, „Uspon i pad Koševskog brda: Sarajevo za prolaznike“ i „Cetinjski rukopis“), „Dnevnika jednog nomada“ Bekima Sejanovića, „Mamasafari i ostale stvari“ Olje Savičević Ivančević i tako dalje, primjerice do tekstova Marka Pogačara „Slijepa karta“,

¹⁷² Izvod koji slijedi argumentacijski se dijelom oslanja na rad „Štiftungsliteratura' u postjugoslavenskom kontekstu“. (Postnikov 2022b)

„Pobuna čuvara / Čitati noću“ i knjige „Korov, ili protiv književnosti“. (usp. Postnikov 2022b: 245-246) Umjesto šaljivog, ironijski kodiranog pojma štiftungsliterature moglo bi se pritom govoriti o „rezidencijskoj“ ili „stipendijskoj“ književnosti, ali ovdje ćemo preuzeti Arsenićevu usputnu terminološku inovaciju upravo zato što je proizvedena unutar zajedničkog postjugoslavenskog polja i što je njegovim kontekstom obilježena.¹⁷³

Analizirajući mehanizme vertikalne diferencijacije književnih polja, odnosno kompleks socioliterarnih institucionalnih praksi kojima se ta polja izdvajaju iz nacionalnih okvira i konstituiraju na transnacionalnoj razini, Larissa Buchholz – kao što smo ranije vidjeli – među njih kao posebno važne uvrštava „globalne institucije za prekograničnu razmjenu“ poput, primjerice, književnih sajmova. (2016: 44-45) Očito je da takvoj definiciji odgovaraju i književne rezidencije: dulji ili kraći stipendijski boravci pisaca u inozemstvu koji im osiguravaju materijalne uvjete za nesmetan književni rad. U ovdašnjem kontekstu, kriterij izbora rezidencijalnih pisaca tako nepogrešivo obuhvaća one autore koje uvrštavamo upravo u postjugoslavensku književnost, zaobilazeći one koji djeluju isključivo unutar nacionalnog okvira. Štoviše, u kasnijoj fazi razvoja postjugoslavenskog polja, a zahvaljujući prvenstveno književnoj mreži Traduki, međusobno će se povezati rezidencijalni programi u Hrvatskoj, Srbiji, Sloveniji, Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Sjevernoj Makedoniji i na Kosovu, omogućujući tako cirkulaciju autorica i autora *unutar* zajedničkog postjugoslavenskog prostora, a ne samo njihov odlazak u inozemstvo, najčešće na zapad.¹⁷⁴

Zbog svega ovoga, „štiftungsliteraturu“ je moguće shvatiti kao simptomatski tematski žanr postjugoslavenske književnosti:

Boravak na književnoj rezidenciji marker je internacionalne orijentacije pisca, a istodobno i znak legitimacije njegove pozicije: ako je pozvan ili odabran da u materijalno osiguranim uvjetima posveti izvjesno vrijeme književnom radu, onda to znači da je prepoznat i priznat kao figura vrijedna participacije u međunarodnom književnom polju. (Postnikov 2022b: 252)

¹⁷³ Sam Arsenić naime u svojim kritikama redovno i eksplicitno piše o „postjugoslavenskoj književnosti“, a ovdje prizivanjem germanizma „štiftung“ stilski markira, među ostalim, internacionalnu orijentaciju pisaca o čijim knjigama govori.

¹⁷⁴ Traduki je ovaj projekt pokrenuo na izmaku druge dekade postjugoslavenske književnosti, ali se on infrastrukturno konsolidirao tek u trećoj. Uz postjugoslavenske gradove, u suradnju su uključeni Tirana, Sofija i Bukurešt. Detaljnije informacije moguće je pronaći na službenoj internetskoj stranici Tradukija (usp. Traduki – Grants).

Uključujući isključivo a(nti)nacionalne pisce, rezidencija se pritom pretvara u mjesto ukrštanja dviju različitih osi na kojima se uspostavlja književna autonomija, one koju Bourdieu povlači s obzirom na ekonomsku heteronomiju tržišta i one koju povlači Casanova s obzirom na heteronomiju nacionalnih kulturnih zadaća:

Stipendija postaje ekonomskim ekvivalentom kulturnog kapitala što ga je (pisac, op. B.P.) stekao u borbi protiv porobljavanja književnosti imperativima nacionalnih zadaća. (...) Ukoliko je rezidencija internacionalna legitimacija takve pozicije, ona anacionalnu autonomiju izborenu u ime slobodnog književnog „kreativnog čina“ nagrađuje vremenom rezerviranim za slobodno pisanje. Autonomija sada postaje potpuna: odbacivši prethodno političke autoritete i uske okvire nacionalne kulture, autori su napokon oslobođeni i od onog nezgodnog svakodnevnog imperativa ekonomske reprodukcije vlastite egzistencije, od obaveze da pisanjem nešto zarade ili da uz pisanje nešto rade, pa se mogu potpuno i bez suvišnih distrakcija posvetiti stvaranju. (*ibid.*)

Takva koncepcija književne rezidencije podrazumijeva, međutim, nekoliko kontradikcija.¹⁷⁵ Ona središnja tiče se privremenosti stipendijskog boravka: oslobađajući pisca od pritiska ekonomske nužde pomoću velikodušne donacije koja potvrđuje da se njegov umjetnički rad ne može mjeriti ekonomskim kriterijima, rezidencijalni boravak to čini isključivo unutar unaprijed zadanog vremenskog razdoblja što ga naposljetku vodi do paradoksa. Odnosno:

Upravo zato što je boravak na rezidenciji nužno privremen i nerijetko kratak, ona (...) kao ekscesna situacija paradoksalno potvrđuje načelnu neostvarivost istog onog ideala autonomije koji realizira: taj se ideal, drugim riječima, ostvaruje samo kao iznimka. Sloboda od ekonomske prisile moguća je tek kao interval dokolice, a sloboda od izravnog odnosa s nacionalnom paradigmom jedino kao kratkoročna eskurzija. (*ibid.*: 254)

Iz ovoga slijedi druga kontradikcija: apsolutna sloboda umjetničkog rada koju na rezidenciji ništa ne ometa istodobno – i upravo zato što je apsolutna – biva *zadana*. Sam žanr štiftungsliterature nudi paradoksalan odgovor na takvu situaciju. S jedne strane, budući da su

¹⁷⁵ Za sličnu, ali drukčije akcentiranu analizu kontradikcija književne rezidencije usporedi: Postnikov 2022b: 252-259.

djela štiftungsliterature nastala ili barem „začeta“ na stipendijskom boravku, ona potvrđuju da im je boravak doista pružio neophodnu „inspiraciju“. S druge strane, time što se na boravak tematski fokusiraju – odnosno, što nam, preliminarno govoreći, donose *pisanje o pisanju na rezidenciji* – ta djela demonstriraju neočekivano ograničeno korištenje ponuđene prilike: jednom kada je boravak na rezidenciji piscu osigurao apsolutnu slobodu i nepregledan niz mogućnosti, on tu slobodu i te mogućnosti, kao što vidimo, koristi za to da piše o boravku na rezidenciji.

Treća i posljednja u nizu kontradikcija također ukazuje na neočekivano sužavanje naizgled apsolutno ostvarenog ideala umjetničke autonomije. Konceptija književnih rezidencija promiče naime prekograničnu suradnju i interkulturnu razmjenu, temeljeći se na zamisli komunikacije među različitim kulturama i vodeći se idealom njihovog međusobnog obogaćivanja. U praksi, međutim – budući da je vremenski ograničena i da stipendistima „nameće“ slobodu umjetničkog rada – ona najčešće vodi njihovoj izolaciji od sredine u kojoj su se našli. Evo kako vlastiti boravak na likovnoj rezidenciji u Njemačkoj analizira zagrebačka kustosica Vesna Vuković:

Rezidencijalni program kao prevladavajući model umjetničkog rada (...) počiva na ideji povlačenja umjetnika iz svijeta. S uglavnom pristojnom potporom lokalnih vlasti ili privatnih fondacija umjetniku je dodijeljen prostor i drugi materijalni uvjeti kako bi slobodno radio, prakticirao umjetničku slobodu, pojednostavljeno: kako bi radio što god hoće, samo da ostane izoliran od društva i odnosa koji ga grade. Odjeljivanje od vlastite zajednice i nemogućnost uspostavljanja kontakta s lokalnim kontekstom u koji dolazi (s obzirom na ipak uvijek prekratak boravak) tako je još jedan element u formiranju umjetnika kao genija individualca koji zauzima posebno mjesto u društvu. (Vuković 2014)

Ova se izolacija, možemo dodati, u književnosti po pravilu uobličuje autodijegetičkim tehnikama pripovijedanja zahvaljujući kojima pisac na rezidenciji postaje glavnim likom priče o piscu koji piše na rezidenciji, odgovarajući na nalog apsolutne slobode stvaranja autorefleksijom solipsizma vlastite pozicije. Tri međusobno povezane kontradikcije književne rezidencije pritom jasno ukazuju na to da proklamirana sloboda stvaranja i autonomija ipak nisu apsolutne: one utoliko ograničavaju prostor mogućnosti koji se nalazi pred piscem. Kako se u tom prostoru snalazi postjugoslavenska književnost?

U potrazi za odgovorom sada se napokon možemo okrenuti „Komu“: romanu koji neke konvencije štiftungsliterature reproducira, ali većinu podriva, pa se utoliko nameće kao primjerena ulazna točka u logiku podžanra. Unutar autorskog opusa Srđana Valjarevića „Komo“ je pritom, prema konsenzualnom sudu, uvjerljivo najuspješnije djelo. Dosadašnja recepcija prepoznala je u njemu „književnost izgubljene generacije“ (Milašinić 2007), doprinos konstituiranju podžanra „roud-romana“, odnosno romana ceste u suvremenoj srpskoj književnosti (Aksentijević 2016) i, riječima kritičara Mihajla Pantića, „knjigu o dolaženju do sebe“ (prema: Postnikov 2017c), akcentirajući tako elemente autodeklarirane socijalne marginalnosti pripovjedača, njegova putovanja na rezidenciju i svojevrsne samospoznaje do koje to putovanje vodi. Vladan Bajčeta rezimira recepcijske uvide: „Upadljiva je u tim kritičkim naporima teškoća da se pronikne u 'složenu jednostavnost' kojom je uobličena ova prozna cjelina.“ (2013: 886) Bajčeta „Komo“ poredi s Flaubertovom vizijom „idealne knjige“ oslonjene samo na vlastitu stilsku perfekciju i naglašava poistovjećivanje piščeva života sa samim pisanjem, pri čemu

„ono što se piscu dešava“, postaje katkad, paradoksalno govoreći, sama bit književnog postupka, gdje se pisac ponaša kao puki stenograf stvarnosti koja je, kako nam i sugeriše ta spisateljska neutralnost, sama po sebi dovoljno poetizovana iznutra. (*ibid*: 874)

Ovim analizama i pohvalama treba pridodati i da je u velikoj anketi koja je obuhvatila „oko 250 autora, kritičara, profesora književnosti, novinara, izdavača i pisaca“ Valjarevićev roman proglašen najboljom knjigom objavljenom u tzv. regiji između 2000. i 2016. godine: premda detaljniji podaci o anketi i njejoj metodologiji nisu dostupni, u cirkulaciji simboličkog kapitala i ona svakako doprinosi ustoličenju „Koma“ među najvažnije naslove kompletnog korpusa postjugoslavenske književnosti. (Krajišnik 2018)

Provjerimo sada koji se aspekti romana otkrivaju onda kada ga pročitamo iz podžanrovske perspektive štiftungsliterature. Za naš rakurs ključno je to što se pripovjedač – koji donosi priču o vlastitom boravku na jednomjesečnoj rezidenciji u luksuznoj vili na talijanskom jezeru Como, u drugoj polovici devedesetih – od početka do kraja pripovijesti dosljedno pozicionira kao autsajder u književnom polju. Ovako se priča otvara:

Bio je utorak, bio je početak novembra, bio je sunčan i topao dan, i nikako nisam znao baš tačno, ni zbog čega, ni zašto, ni kako se to desilo, ništa nisam

znao tada, ali eto, tako je bilo, našao sam se u tom avionu za Ciri, sedeo sam na svom sedištu, u avionu švajcarske aviokompanije. U Cirihi je trebalo da presedam za Milano. (Valjarević 2008: 5)

Sam poziv na rezidenciju protagonist zatim tumači kao nešto što mu se, mimo njegovog truda i angažmana, naprosto dogodilo:

(I)mao sam u džepu poziv od te strane fondacije, bio sam tada, za njih, još uvek, nekakav mladi pisac iz Srbije, koja je bila u očajnom stanju, i u kojoj je bilo loše živeti. I ne znam kako, i nikada to nisam ni saznao, ali dobio sam tu stipendiju, da mesec dana provedem na jezeru Komo, da tamo radim i pišem na miru. To je bila njihova ideja, ne moja. (*ibid.*)

Predstavljajući se kao netko tko je „krivo prepoznat“ kao pisac – odnosno, kao netko tko je pisac samo „za njih“ – protagonist tako već u uvodnim rečenicama napušta *illusio* sudjelovanja u polju u koje ga stipendija uvodi, *illusio* koji samo to polje proizvodi. Raščinjavanje *illusija*, kao što smo ranije ustanovili, nije međutim moguće a da se pritom iz polja ne istupi: upravo ta činjenica istodobnog boravka na rezidenciji i osviještenog napuštanja njezina socijalnog konteksta ono je što omogućuje „Komu“ podrivanje podžanrovskih obrazaca.

Odustajanje od društvene uloge pisca pritom je jasno saturirano socioekonomskom devastacijom kulturne infrastrukture u Srbiji devedesetih koja protagonista, kao i tolike druge agente postjugoslavenskog polja, vodi prema „rezervnom položaju“ suradnje u novinama:

Od objavljivanja knjiga sam već odustao. U Srbiji je zaista bilo loše (...) Pisao sam jedino kratke priče za jedne dnevne novine povremeno, plaćao sam stan time, i jeo sam i pio, i uglavnom pio, i uopšte živeo nekako, ali od pisanja najmanje.¹⁷⁶ (*ibid:* 5-6)

Umjesto pisanja, dodat će, „radio sam razne poslove po malo, i živeo, uspevao u tome.“ (*ibid:* 5) Ovo svrstavanje među „obične“ prekarne radnike, toliko različito od reprodukcije karakteristično srednjeklasnih habitualnih dispozicija postjugoslavenskih pisaca,

¹⁷⁶ Nonšalantno indiferentan prema svom spisateljskom pozivu, protagonist ni kasnije u romanu neće imati većih problema oko toga da ga smatraju novinarom: „'A, žurnalista!!', viknula je. 'E, si, si, žurnalista...', slagah, na italijanskom, da se ne mučimo više oko toga, oko mog zanimanja.“ (*ibid:* 38) Lokalnom barmenu Augustu slagat će, za svaki slučaj i da olakša razgovor, još i da je sportski novinar. (*ibid:* 66)

ne vodi ga pritom pobuni ni otporu, nego nekoj vrsti melankolične rezignacije koja na društvenoj margini traži prostor za eskapističke rituale opijanja, šetanja, promatranja, čitanja. U završnom potezu rekonstrukcije habitusa protagonista, neophodne za razumijevanje pripovjednih strategija romana, treba napomenuti još i da time što odustaje od društvene uloge pisca on ipak ne odustaje od pisanja kao svoje „unutarnje“, intimne vokacije: „Pisao sam i nešto samo za sebe, u obične male sveske, i s tim nisam imao nikakve ozbiljne namere, niti bilo kakve ambicije.“ (*ibid*: 6) Ili, nešto kasnije: „Jer i onako sam pisao za vrapce.“ (*ibid*: 87) Ustrajavanje u nesvrhovitom pisanju „za vrapce“ uvodi izvjesnu ambivalenciju u autsajdersku poziciju, osiguravajući zadnju točku oslonca iz koje povratno postaje moguća narativna subverzija mehanizama i propisanih praksi internacionalnog književnog polja kao socijalnog prostora koji zahtijeva ulazak isključivo „pravih“ pisaca: onih vođenih „ambicijama“ i „ozbiljnim namjerama“.

Pred tako konstruiranim protagonistom prostor mogućnosti koji otvara književna rezidencija neizbježno se onda razotkriva u svojoj izolaciji od društvenog konteksta. Vila Belaggio, podignuta na posjedu ispod brda neobičnog imena Tragedija – gdje mu društvo čine upravo „ambiciozni“ i „ozbiljni“ pisci, ali i drugi ugledni umjetnici i znanstvenici iz cijelog svijeta – ograđena je i zatvorena za lokalne stanovnike obližnjeg mjesta pa oni, iako pored velikog imanja žive, ondje nikada nisu kročili. Sam stipendijski boravak donosi dobrodošao odmor od siromašnog i besperspektivnog života u Beogradu, ali, kako vrijeme odmiče, postaje sve jasnije da ne nudi dugoročno rješenje. Jedan od konobara u vili s kojima se sprijatelji reći će mu zato pri kraju rezidencije: „Kapiram te. Život nije ovo brdo Tragedija, i ova vila, jebiga', rekao je Mahatma, tiho i iskreno.“ (*ibid*: 204) Protagonist potvrđuje: „Jebena stipendija. Nisam bio spreman za sve to. Suviše je to lako stiglo, i bilo je daleko od mog života.“ (*ibid*.)

Ako se odgovor na prvu kontradikciju književne rezidencije, sadržanu u njenoj ekscesnoj privremenosti, sastoji u tome da se kontradikcija podcrta i eksplicitno prihvati – čime se „Komo“ izdvaja iz dotadašnje struje postjugoslavenske štiftungsliterature – onda odgovor na onu drugu, koja podrazumijeva propisanu slobodu pisanja, počiva na subverziji. Iako je naime organizatorima najavio da će za vrijeme boravka raditi na romanu, naprosto zato što je nešto morao obećati, protagonistu to nije ni na kraj pameti: „Mene tada nikakav rad i nikakvo pisanje na miru nije zanimalo. Nikakav rad uopšte me tada nije zanimalo.“ (*ibid*: 5) I dok na zajedničkim večerama svojim sustanarima iz vile najčešće laže da piše, neprestano inzistira na tome da ga književni rad nimalo ne interesira: „Meni je ideja da radim bilo šta na

ovakvom mestu bila potpuno nezamisliva.“ (*ibid*: 15) Ovaj naizgled paradoksalan odgovor na propisanu slobodu pisanja, koji se sastoji u tome da se od pisanja odustane, zapravo je konzekventan: ako je apsolutna sloboda zadana, onda se jedini dosljedan odgovor autonomnog autora sastoji u slobodi *od* pisanja. U „Komu“ on doduše proizlazi (i) iz socijalnog pozicioniranja protagonista, ali upravo zato što je načelno dosljedan dominira cijelim podžanrom postjugoslavenske štiftungsliterature: likovi pisaca ondje obilaze rezidencije namijenjene za pisanje kako bi na tim rezidencijama, u većini slučajeva, pisanje izbjegavali.¹⁷⁷ Naravno, romani, dnevnici i zbirke pjesama nastale ili „začete“ na stipendijskim boravcima naposljetku jesu napisane, pa na ovom mjestu možemo redefinirati naš raniji, privremeni opis štiftungsliterature kao „pisanja o pisanju na rezidenciji“: ona nam zapravo najčešće donosi *pisanje o ne-pisanju na rezidenciji*, što je i završni autorefleksivni odgovor autonomnih autora na proturječje zadane slobode pisanja.

Ako se u tom odgovoru „Komo“ podudara s većinom naslove postjugoslavenske štiftungsliterature, onda ga njegovo „rješenje“ treće kontradikcije iz takvog konteksta radikalno izdvaja. Prisjetimo se: riječ je o kontradikciji između interkulturene komunikacije koju rezidencijski model promiče, s jedne strane, i socijalne izolacije u koju gura autore, s druge. Protagonist „Koma“, budući da u internacionalno književno polje ulazi kao autodeklarirani autsajder, ovoj zamci izmiče tako što neprestano krši socijalne konvencije rezidencije. Umjesto da provodi vrijeme s cijenjenim umjetnicima i znanstvenicima on radije odlazi na duge šetnje prirodom ili se pak spušta dolje, u mjesto, gdje se druži s lokalcima: tako započinje i njegova ovlašana prijateljsko-erotska avantura s konobaricom Aldom, koja ne govori srpski ni engleski kao što ni on ne zna talijanski, pa se međusobno sporazumijevaju crtežima. Umjesto da posjećuje koncerte i predavanja u vili, on radije gleda nogometne utakmice. Umjesto da vodi duge i dosadne razgovore s epidemiolozima i povjesničarima iz Gane i Kanade, on se brzo udružuje s konobarima koji mu kriomice doturaju alkohol. I tako dalje: mreža odnosa do kojih mu je stalo uključuje vozača, čistačicu, lokalnog barmena,

¹⁷⁷ Protagonist „Snežnog čoveka“ Davida Albaharija, došavši na stipendiju u neimenovanu sjeverozapadnu zemlju, tako najavljuje: „Došao sam ovde da pišem.“ (2009: 63) Do kraja romana, međutim, neće napisati ništa. Pri završetku „Slijepe karte“ Marka Pogačara rezimira se jednomjesečni boravak na pariškoj rezidenciji: „I nije pisao. Osim onog apsolutno nužnog nije radio ništa, samo je gledao, jebem li ga u oči.“ (2016: 37) Ne trudi se pretjerano ni protagonist „Dnevnika jednog nomada“ Bekima Sejanovića: „U Pazinu sam najprije dva dana samo ležao, pušio, čitao, jeo, gledao televiziju, zijevao, češkao se, pa onda opet pušio. Ništa živo mi se nije dalo ni pomisliti, a kamoli uraditi.“ (2017: 83) Eksplicitnom odbijanju pisanja možemo pridodati i različite strategije zaobilaznja ozbiljnijeg književnog plana, pa tako pripovjedač „Mexica“ (2000) Vladimira Arsenijevića umjesto romana na kojem je trebao raditi vodi usputne dnevničke bilješke, „39 dana lipnja“ Teofila Pančića otvaraju se napomenom kako „(o)vo što sledi jeste moj dnevnik, slučajno i spontano začet.“ (2014: 5) itd. Za ove i druge primjere usporedi: Postnikov 2022b: 252-254.

prodavače, a eliminira mahom pretenciozne međunarodne kulturne i znanstvene „zvijezde“ kojima bi, po rezidencijskoj logici, trebao pripadati. Postoje doduše i iznimke. Stari profesor Somerman, primjerice, najveći je autoritet među okupljenim stipendistima, ali upravo zbog toga što ga visoki status izdvaja najradije će se družiti sa simpatičnim i pripitim čudakom iz Beograda. S američkom fotografkinjom Brendom Flanders, suprugom uglednog njujorškog arhitekta, protagonist će pri samom kraju boravka započeti kratkotrajnu, tajnu ljubavnu vezu. I tako dalje: rad distinkcija koje upravljaju njegovim odnosima ne sastoji se, ukratko, u potpunoj inverziji zadanih socijalnih pozicija, nego naizgled nepremostivu razliku između cijenjenih gostiju vile i „običnog“ svijeta koji ih okružuje naprosto zanemaruje. Ignorirajući propisane uzuse, on nam sada povratno ukazuje na to kako upravo društvene konvencije rezidencije, naizgled neprimjetno, oblikuju postjugoslavensku štiftungsliteraturu. „Iza“ autodijegetičkog solipsizma njezinih protagonista, naime, pozornijim je čitanjem redovito moguće rekonstruirati guste mreže socijalnih odnosa. Umjetnička izolacija, drugim riječima, nikada nije potpuna: likovi pisaca na rezidencijama ipak obilaze književne večeri, održavaju promocije, družu se s lokalnim kolegama s kojima ih povezuje zajednička „profesija“ i s kojima dijele literarno poslanje.¹⁷⁸ Privremena geografska dislokacija tako prikriva činjenicu da se njihov društveni kontekst nije značajnije izmijenio: ostali su, naprosto, u okvirima istog onog književnog polja kojem su pripadali i ranije, zarobljeni vizurom *illusija* koje to polje proizvodi i zahtijeva, vizurom koja u pravilu isključuje konobare, vozače, čistačice i sav onaj „obični“ proletarijat bez čijeg svakodnevnog rada njihova izolacija ne bi bila moguća. Neophodno je zato da u polje stupi protagonist koji će izmaći sveobuhvatnoj logici *illusija*. Tek tada postaje jasno da slobodna igra umjetnosti ima svoja stroga socijalna pravila.

¹⁷⁸ U Arsenijevićevom „Mexicu“, dok na Kosovu traju sukobi Srba i Albanaca, beogradski protagonist sklapa intenzivno prijateljstvo upravo s albanskim kosovskim pjesnikom Xhevdetom Bajrajem, a spaja ih dakako individualistički otpor svakom nacionalizmu: „Usuđujem se čak da primetim da postoji jedna temeljna sličnost između Dževdeta i mene. Obojica smo, imam utisak, na gotovo istovetan način prirodno otporni na 'šarm' različitih ideologija i dogmi: prozreli smo ih odavno, ne verujemo im nimalo, nismo u stanju da ih razumemo ali možemo slobodno da ih se grozimo, da im se čudimo ili podsmevamo, već u skladu sa trenutnim raspoloženjem, nezavisno od toga s koje strane da dolaze. Našem prijateljstvu ta vrsta saglasnosti izuzetno pomaže.“ (2000: 190) Povezivanje individua utemeljeno na njihovoj individualnosti i antikolektivizmu naposljetku opet vodi u paradoks, kao što rezonira pripovjedač „Izgnanika“ Bore Ćosića: „U posljednje vreme uznemirava me nekakvo tiho saznanje da smo na ovom bregu okupljeni, moguće, greškom. Jer smatram da okupljanje nije nikakvo lekovito rešenje za osobe naše vrste, zato što je izgnaništvo slučaj subjektivan i ličan, pa sve što u njemu naginje kolektivizmu, liči na zbeg i na smeštaj logorski. Jer mi smo, svak pojedinačno na nekom svom putu, otpadničkom od ko zna čega, od porodice, domovine, i sveta. U tome onda ne može biti nikakve skupnosti zato što zajednica čini uglavnom skupinu ljudi pomirenih sa stanjem stvari, zajednica je dokaz tog zlog udesa ovlašnog istomišljeništva, taj pakao istosti.“ (2005: 111)

Kako se, međutim, protagonist „Koma“ socijalno orijentira dok ta pravila podriva? Bajčeta govori o „neodoljivoj privlačnosti i neusiljenosti humora“ čija

unutrašnja snaga isijava iz arhetipskog jezgra oko kog je obavijena, a to je priča o došljaku koji mijenja okamenjena pravila sredine u kojoj se zadesio, što rezultira „egzistencijalnim prosvjetljenjem“ sa obje strane. (2013: 887)

Slijedeći Carla Junga, ovu narativnu „arhetipsku jezgru“ dalje naziva „pričom o životnoj prekretnici, ili, jednostavnije, *spoznaji*“. (*ibid*: 888) Naposljetku dodaje:

(N)ajvažniji uslov koji dovodi do preokreta u životima junaka ovog romana mogao bi se podvesti pod pojam *susretanja* i to u onom značenju koje obuhvata i nehodično spajanje različitih sudbina, ali i suštinsko, dubinsko prepoznavanje – intuitivno razumijevanje između slučajem spojenih ljudi. (*ibid.*)

Odustanemo li od jungovske optike, od traženja „arhetipske jezgre“ teksta i otkrivanja „egzistencijalnih prosvjetljenja“ njenih likova, od pripisivanja intuicija tim likovima i mistike njihovog „suštinskog, dubinskog prepoznavanja“ pa se odlučimo za onaj tip analize koji će naspram takvih uvida zasigurno djelovati reduktivno, onda u mreži savezničkih odnosa koje gradi protagonist „Koma“ možemo prepoznati dva ključna, međusobno povezana elementa: *ekonomiju darivanja* i *transgresiju granica*. Darivanje, ta implicitna subverzija logike tržišnih transakcija, neizbježno prati i gradi odnose unutar male, privremene zajednice protagonista romana. Darovi mogu biti materijalni, usputni i sitni – pića koja konobarica Alda ne želi naplatiti protagonistu, teka sa zajedničkim crtežima koju joj on na odlasku poklanja, dvije boce viskija koje će mu na rastanku dati konobari iz vile, jedna od njih koju on zatim daje vozaču itd. – ali ih se može tumačiti i nešto slobodnije. Kada supruga profesora Somermana na klaviru odsvira melodiju zvona s tornja korčulanske katedrale, ona mu „daruje“ izgubljeno sjećanje na Korčulu. Kada ga Somerman, strastveni ornitolog, zamoli da umjesto njega, starog i slabog, obiđe okolna brda pa popiše ptice koje je ondje vidio, protagonist mu na dar donosi detaljnu listu, a zauzvrat i sam dobiva nešto: veličanstveni prizor velikog zlatnog orla koji nadlijeće kraj. Evidentno je pritom da se na logiku darivanja nadovezuje drugi element koji smo izdvojili, neprestana transgresija zadanih granica. Kada protagonist, služeći se svojom stipendijskom privilegijom, u goste na Rockefellerovo imanje pozove Aldu i nekolicinu mještana, on im daruje priliku da, prvi put u životu, prekorače granicu posjeda i da s obližnjeg

brda vide svoje mjesto iz nove perspektive. Mali „ornitološki“ dar omogućit će profesoru da barem sluša o pticama koje ne može vidjeti, korčulanska muzika prekoračuje vremenske i prostorne granice bivše Jugoslavije¹⁷⁹, teka sa zajedničkim crtežima zaobilazi jezičnu granicu, ograničenja društvenih konvencija prelazi i fotografkinja Brenda koja s protagonistom prvi put vara svog supruga itd. Ono što se s likovima pritom zbiva nije dakako nemoguće opisati Bajčetinim pojmovima „životne prekretnice“, „spoznaje“ i „suštinskog, dubinskog prepoznavanja“, ali najčešće je moguće samo po cijenu učitavanja. Zadržimo se na epizodi susreta s velikim zlatnim orlom, retorički izrazito markiranoj dionici romana. Taj je susret prema Bajčeti opisan tako „da u njemu možemo prepoznati sve elemente jednog metafizičkog uvida“. (*ibid.*) Neovisno o razumljivoj interpretacijskoj nadgradnji sugestivnog Valjarevićevog opisa, uvid o kojem Bajčeta govori ipak je fizički: barem utoliko što nigdje u tekstu ne napušta okvir *physis*a, prirode u kojoj se odvija. Od teksta se udaljava i tumačenje prema kojem je „gospodin Somerman, njegov prijatelj iz vile i naučnik, moleći ga uslugu da mu popiše ptice na brdu San Primo znao da ga upućuje na izlet koji će mladom piscu doneti mnogo više od obične šetnje“. (*ibid.*) Ako je profesor nešto takvo „doista“ znao, naime, mi u romanu nismo saznali ništa o njegovoj namjeri. Ovakav tip analize može djelovati kao suvišno semantičko cizeliranje, ali ključno je uočiti pomak: taj nas pomak vodi od metafizičkih uvida i pripisanih intencija lišenih oslonca u samom tekstu „Koma“ prema rekonstrukciji homološke strukture društvenih odnosa zahvaljujući kojima sugestija „suštinskih prepoznavanja“ i skrivenih namjera likova tek postaje moguća. Ako je dakle „Komo“ roman o nekoj vrsti samospoznaje, onda je samospoznaja uvijek prethodno posredovana specifičnim socijalnim relacijama; ako se pisac ponaša kao „puki stenograf stvarnosti“, ta je stvarnost društvena; ako čitamo knjigu „o dolaženju do sebe“, onda put do sebe vodi samo kroz odnose s drugima. Ili se barem tekst takvim razotkriva onom pristupu koji polazi od sociokulturnih „okolnosti“ njegova nastanka i od prelamanja tih „okolnosti“ kroz strukturu književnog polja, ograničavajući unaprijed „Komo“ podžanrovskim okvirima postjugoslavenske štiftungsliterature ne bi li nam roman pomogao da, povratno, razmotrimo njezine granice.

¹⁷⁹ U našem kontekstu, naravno, nije nevažna suptilna jugonostalgija protagonista, niti je ona vezana samo za korčulanske uspomene. Evo njegove prve večeri u vili na jezeru Como: „Posle sam se izvalio na veliki krevet za dve osobe, i vrteo stanice na tranzistoru i na dugim talasima pronašao neku hrvatsku radio stanicu. Javili su da je beogradski 'Partizan' pobedio zagrebački 'Zagreb' u košarci, što me i nije posebno dotaklo, osim što sam napokon razumeo svaku izgovorenu reč. Bio je to moj jezik. Čak i posle svih ratova, ipak sam razumeo svaku reč, to nije moglo da se promeni... A onda sam slušao neke voditelje i muziku iz Hrvatske, tiho, i tako zaspao.“ (*ibid.*: 11)

U završnom koraku analize, napuštajući privremeni boravak na jezeru Como zajedno s njegovim protagonistom, možemo zato provjeriti kako točno te granice funkcioniraju unutar šireg žanrovskog okvira „egzilantsko-nomadske matrice“. Naizgled, „cvjetanje“ štiftungsliterature početkom 21. stoljeća – o kojem govori Vladimir Arsenić i koje se nastavlja i nakon njegove terminološke intervencije – djeluje kao podžanrovski ekvivalent društvene „normalizacije“ karakteristične za drugu dekadu postjugoslavenske književnosti. Ako su devedesete, doba jugoslavenskog raspada i nacionalizmom motiviranih ratova, u književnosti bile obilježene egzilima, onda štiftungsliteratura nomadsko iskustvo pisaca reartikulira tako što ga prevodi u uvjete novog, relativno profesionaliziranog modusa izmještenosti posve uklopljenog u standardne globalne mreže interkulture cirkulacije autora. U prilog takvom shvaćanju govori i činjenica da su samo dva naslova postjugoslavenske štiftungsliterature, kako smo je ovdje definirali, objavljena tokom devedesetih,¹⁸⁰ dok golema većina tekstova nastaje tek nakon dekadnog prijeloma. Štiftungsliteratura donosi nam dakle, sažeto, neku vrstu „normalizacije“ književnog egzila. Za sam egzil pritom je ključno to što je on, prema Casanovi, „(z)a pisce iz nacionalno određenih prostora (...) gotovo istovjetan s autonomijom“. (2004: 110) Odlazak u egzil radikalni je dokaz umjetničke slobode, odluka kojom pisac neopozivo napušta nacionalne okvire upravo u ime književne autonomije, izbor kojim se potvrđuje *kao pisac*. Promotrimo li međutim egzilantske pozicije i egzilantske tekstove devedesetih, već u njima ćemo neobično često naići na motiv „štiftunga“.

Pripovjedačica „Muzeja bezuvjetne predaje“ Ugrešić pri samo početku nam se obraća iz svog „privremenog egzilantskog boravišta“ (2002d: 16), ali odmah potom doznajemo da je egzilantsko boravište zapravo rezidencija:

Uvečer, ako izađem iz sobe u predsoblje, čujem šum televizora (iz sobe gospođe Kire na mome katu) i zvuk pisaće mašine (ruski pisac na katu ispod moga). Malo kasnije može se čuti neravnomjerno kuckanje štapa i škripa sitnih koraka nevidljivog njemačkog pisca. Umjetnike, rumunjski par (kat ispod moga), viđam često, prolaze nečujno kao sjene. (*ibid.*)

I Albaharijev štiftungs-roman „Snežni čovek“ do sada je dominantno klasificiran kao dio njegove „neformalne *emigrantske trilogije*“ (Brajović 2012: 274), iako se privremeni stipendijski boravak načelno ne može izjednačiti s emigracijom: čini se da takvim čitanjima

¹⁸⁰ Riječ je o Ćosićevim „Izgnanicima“ i Albaharijevom „Snežnom čoveku“.

upravlja biografska činjenica Albaharijevog odlaska na rezidenciju u Kanadu, nakon koje se odlučio ondje trajnije nastaniti. Kao što upozorava Iva Kosmos, i Aleksandar Hemon, koji se u međunarodnom književnom polju dijelom pozicionira svojim nekadašnjim egzilantskim ili barem izbjegličkim statusom, 1992. je, uoči rata, iz Sarajeva otišao u Sjedinjene Američke Države „unutar programa kulturne razmjene“ (2015: 51) da bi tek potom ondje ostao živjeti. „Štiftung“, drugim riječima, ipak nije samo podžanrovska artikulacija „normaliziranih“ postjugoslavenskih autorskih migracija nakon devedesetih, nego se od početka nalazi u samoj jezgri egzila, kao neka vrsta „ulazne točke“ u egzilantsko iskustvo. Što je, dakako, samo drugi način da se kaže da čak i egzilantske putanje radikalne izmještenosti unaprijed podrazumijevaju sudjelovanje u internacionalnom književnom polju. Ili, gotovo tautološki: da bi pisac postao egzilant, on prethodno mora biti pisac. Tematsko razgraničenje štiftungsliterature tako se naposljetku ispostavlja kao orijentacijski koristan potez koji nas povratno upozorava da su granice unutar „egzilantsko-nomadske matrice“ porozne i da se čak ni najodvažniji izbor egzila, ta radikalna potvrda naizgled apsolutne autorske autonomije, ne može adekvatno tumačiti ne počemo li prethodno od analitičke optike književnog polja i njoj svojstvene socijalne rekontekstualizacije individualne umjetničke i etičke slobode.¹⁸¹

5.4. Uvod u desete: balkanski P.E.N. i autorefleksija polja

Prijelaz iz druge u treću dekadu postjugoslavenske književnosti nije obilježen tako radikalnim društvenim, političkim i ekonomskim lomovima kao prethodna dva: onaj prvi koji je bio označen raspadom Jugoslavije i onaj drugi koji je, odlaskom ratotvornih političara s vlasti na izmaku devedesetih, donio izvjesnu liberalizaciju postjugoslavenskih društava i neoliberalizaciju njihovih ekonomija, popraćenu nadama u nastupajući proces „normalizacije“. Širi zaokret kojim taj prijelaz ipak možemo kontekstualizirati imao je zapravo globalne razmjere: riječ je o velikoj ekonomskoj recesiji započetoj burzovnim slomom na Wall Streetu i krizom finansijskih tržišta krajem 2008. godine. Ona će u nekim postjugoslavenskim državama potrajati i do šest godina, donekle osporivši – kao i drugdje u svijetu – dotadašnju hegemoniju prokapitalističkog diskursa. U književnom polju, učinke joj možemo pratiti u

¹⁸¹ Ako socijalna kontekstualizacija egzila teorijom polja samim agentima u polju nužno ostaje skrivena logikom *illusija*, onda teorijsko „raščinjavanje“ te logike, naravno, ne oduzima ništa od moralne i političke hrabrosti koju odlazak u egzil zahtijeva. Jer, prisjetimo se Bourdieua: „Sudjelovati u *illusu* – znanstvenom, književnom, filozofskom ili nekom drugom – znači uzeti ozbiljno pravila (nekada i do točke na kojoj ona postaju pitanje života i smrti).“ (2000: 11)

rasponu od još izraženijeg urušavanja materijalne infrastrukture, sada izazvanog proračunskim mjerama štednje kojima su države odgovorile na kapitalističku krizu, pa sve do novih žanrovskih i tematskih izbora poput propulzivnog razvoja distopijske i antiutopijske postjugoslavenske književnosti (Levanat-Peričić 2022, Postnikov 2022a) ili remodeliranja figure radnika u književnim tekstovima (Levanat-Peričić 2017, Postnikov 2017a). Nagriženim nadama u pravocrtni tranzicijski hod prema kapitalističkom blagostanju s početka stoljeća treba pridodati i izgubljene iluzije jednosmjerne političke liberalizacije: nedugo nakon početka ekonomske recesije u većini postjugoslavenskih država vlast će ponovno, makar privremeno, preuzeti nacionalistička desnica, nerijetko promovirajući fobiju od obnove Jugoslavije i teze o golemom prikrivenom utjecaju nekadašnjih jugoslavenskih struktura na aktualne društvene procese u standardne trope svoje retorike.

Želimo li pak slijediti dosadašnju periodizacijsku logiku markiranja dekadnih prijeloma događajima unutar samog polja, onda nailazimo na novi pokušaj organiziranja i povezivanja postjugoslavenskih pisaca. I ponovno, on prethodi kalendarskoj logici: na 73. međunarodnom kongresu PEN-a u Senegalu 2007. godine predsjednica PEN centra Srbije Vida Ognjenović plasirala je zamisao osnivanja mreže balkanskih PEN centara. Prijedlog je uskoro izazvao polemiku uokvirenu specifično i tipično postjugoslavenskim kontekstom. Zvonko Maković, predsjednik hrvatskog PEN-a, napada ga uvjeren da bi „kolege (iz Srbije, op. B.P.) željeli biti nešto što su nekoć u političkom smislu dijelom bili, a to je da su imali veće regionalno značenje nego što ga danas imaju“. (prema: Jergović 2008) Na to mu novinskim tekstom odgovara Miljenko Jergović, podcrtavajući zajednički povijesni kontekst balkanskih država i njihovu jezičnu i kulturnu bliskost, naglašavajući slabljenje i parcelizaciju nekadašnjeg jugoslavenskog tržišta knjiga, ne bi li zaključio:

Ne znam na što je sve mislila Vida Ognjenović spominjući osnivanje regionalnog, balkanskog PEN-a, ali sigurno nije pomišljala na obnovu Jugoslavije, niti na vraćanje važnosti Beogradu, kako to Maković sugerira. (...) Ognjenovićkina ideja dobra je za onoga tko o njoj razmišlja kao o kulturnoj inicijativi, a loša je za onoga tko u njoj vidi političku urotu. Tako je i iz hrvatske i iz srpske perspektive. (*ibid.*)

Za Makovića, ova je Jergovićeva teza „potpuno nesuvislo“ sročena, a sam Jergović njom zauzima „poziciju janjičara“. (prema: Dežulović 2008) U završnom činu rasprave na takav Makovićev istup reagira Boris Dežulović, inzistirajući u satiričkom tekstu iznova na autonomiji kulturne suradnje spram politike:

Fascinantna je, naime, ta hrvatska panika od Jugoslavije, koja se hrvatskoj inteligenciji pričinja i kad kratki, letimičan pogled na stvarnost pokazuje da je čak i paranoja od restauracije Nezavisne Države Hrvatske manje klinički suspektna nego paranoja od obnove nesvrstane države Jugoslavije. I liberalnim će hrvatskim intelektualcima, međutim, svaka ideja o institucionalizaciji međunacionalnog dijaloga imati politički kontekst (...). (*ibid.*)

Nevelika hrvatska polemika pokrenuta idejom balkanskog PEN-a premještenom u postjugoslavensku optiku obnovila je tako nama odranije poznate strategije pozicioniranja agenata: s jedne strane zagovaranje kulturne autonomije, zajedničkog jezika ili barem jezične bliskosti i neophodne međunacionalne književne suradnje, s druge strane inzistiranje na političkoj instrumentalizaciji svakog kulturnog projekta vezanog uz prostor bivše države i naglašavanje kulturnih razlika. Postoje, međutim, najmanje dva aspekta po kojima se inicijativa za osnivanje balkanske mreže PEN centara razlikuje od svojedobnih inicijativa Nezavisnih pisaca i Grupe 99. Prvi se sastoji u tome što je ona, za promjenu, zaživjela: mreža je ustanovljena polovicom rujna 2011. i službeno predstavljena na dvodnevnom skupu u Beogradu, održanom 9. i 10. svibnja 2012, a postoji i danas, jedanaest godina kasnije. Drugi, važniji, sastoji se u tome što se ostvarena inicijativa zapravo ne podudara s prostorom Jugoslavije: osim sedam postjugoslavenskih država, obuhvaća još i PEN centre Albanije, Rumunjske i Bugarske. Zbog toga bismo je, u kontekstu periodizacije postjugoslavenske književnosti, ipak samo uvjetno mogli uzeti kao orijentir.

Na prijelazu iz druge u treću dekadu odvija se, međutim, nešto značajniji proces koji nije moguće fiksirati točnim datumom. Kako bismo ga osvijetlili, pođimo od izjave Balše Brkovića u intervjuu za beogradski B92:

Ja sam jednom prilikom u Frankfurtu i „lansirao“ pojam „postjugoslovenska književnost“. Tim pojmom ne želim da negiram nikog, nijednu nacionalnu književnost, ali smo svi rođeni u istim okolnostima, na istom prostoru, i svi smo obilježeni istim iskustvom. (2010)

Brković nažalost ne daje preciznije informacije o ovom događaju pa ne možemo provjeriti je li njegovo „lansiranje“ pojma prethodilo, primjerice, Wachtelovom uvođenju „postjugoslavenske književnosti“ u historiografski diskurs 2006. godine ili je ipak uslijedilo nešto kasnije. To ipak nije presudno: sama faktografska potvrda Brkovićevog iskaza ovdje je sporedna. Ključno je – uz znakoviti mizanscen Frankfurta, u kojem je svoju kratkotrajnu

avanturu započela i Grupa 99 – to što iskaz iz 2010. godine neizravno potvrđuje da je u tom trenutku pojam postjugoslavenske književnosti već javno prisutan, da cirkulira i da je uspio namaknuti izvjestan simbolički kapital: u svakom slučaju dovoljan da se jedan priznati pisac odluči deklarirati i pozicionirati kao njegov tvorac. Činjenično nedokaziva, Brkovićeva izjava tako je sama po sebi dokaz diskurzivne legitimacije postjugoslavenske književnosti.

Vratimo se sada Larissi Buchholz i onom njenom mehanizmu vertikalne diferencijacije transnacionalnih književnih polja koji se odnosi na „uspon i institucionalizaciju globalnog diskursa specifičnog za polje“. (2016: 44) U postjugoslavenskim okolnostima, taj diskurs doduše nije globalan, nego lokaln, ali logika ostaje ista: treću dekadu postjugoslavenske književnosti presudno obilježava to što je zajednički kulturni prostor napokon prepoznat i imenovan upravo kao „postjugoslavenska književnost“. Tek je ovim imenovanjem i prepoznavanjem kroz niz znanstvenih studija, eseja, književnih kritika i javnih intervencija u književnosti zapravo diskurzivno formirano ono postjugoslavensko „stanovište sadašnjosti“ s kojeg, napokon, i mi poduzimamo ovo istraživanje. I tek s tog stajališta vidimo cjelokupnu dijakronijsku logiku tri sukcesivna dekadna stanja postjugoslavenskog književnog polja: ako je u „antiherojskim“ devedesetim počivalo na osobnim kontaktima i individualnim inicijativama i ako se svome drugom desetljeću razvijalo strukturiranim organizacijskim povezivanjem, sada, gradeći na tim infrastrukturnim temeljima, polje proizvodi vlastitu autorefleksiju, polažući pravo na to da bude prepoznato i priznato. Osnivanje balkanske mreže PEN centara možda nije ispunilo strepnju Zvonka Makovića od političke obnove Jugoslavije, ali je zajednički književni prostor na početku treće dekade bez dileme diskurzivno obnovljen.

Temeljni dokaz diskurzivne obnove zajedničkog književnog prostora nije nužno šire obrazlagati: on je sadržan u popisu stručne literature na koju smo se do sada oslanjali, koja eksplicitno progovara o postjugoslavenskoj književnosti i koja – uz doista rijetke iznimke poput Wachtelova teksta o Kišu – nastaje tek na prijelomu desetljeća i nakon njega. U svojoj trećoj dekadi, problemski kompleks postjugoslavenske književnosti tako napokon dobiva akademsku verifikaciju, praćenu sporovima oko njegovog statusa. Kako je postjugoslavensko književno polje presudno obilježeno vlastitom prekarnošću, odnosno oslanjanjem na nedržavnu infrastrukturu festivala, rezidencija, fundacija i kratkoročnih međunarodnih projekata, tako se i dobar dio proizvodnje znanja o njemu pritom odvija u „vaninstitucionalnim“ diskursima esejistike, književne kritike i novinskih tekstova: barem jedan segment tog korpusa također smo već naveli.

Točku ulaska u šire, ne samo književno uokviren dekadni prijelom uspostave refleksije o zajedničkom postjugoslavenskom prostoru možemo pronaći u izvještaju koji za London School of Economics, pod naslovom „Jugoslavija je mrtva, živjela Jugosfera“ (2009) piše britanski istraživač i novinski analitičar Tim Judah. Pod „Jugosferom“ on ne misli na političku obnovu Jugoslavije niti poriče postojanje pojedinih nacionalnih „sfera“ na njenom području, nego pokušava konceptualizirati procese sve snažnije međudržavne i nadnacionalne kulturne i ekonomske razmjene. (*ibid*: 21) U našem kontekstu, važno je primijetiti da glavnom linijom argumentacije – spomenuvši prethodno jezičnu bliskost kao nužan uvjet komunikacije – slijedi upravo primjere ekonomskog povezivanja i trgovine (*ibid*: 3), uvrštavajući među njih primjerice i V.B.Z.-ovo regionalno širenje (*ibid*: 5). „Jugosfera“ je tako terminološka inovacija predložena radi obuhvaćanja onih, primarno ekonomskih integrativnih procesa koji prema Judahu u tom trenutku traju već neko vrijeme: „(I)ako ideja Jugosfere nije bila formalno artikulirana sve do sada, ona (Jugosfera, op. B.P.) se očito pojavila u prethodnih nekoliko godina.“ (*ibid*: 2-3) Sam pojam izazvao je brojne prijepore (usp. Luketić 2020: 159-163), ostao je zarobljen patronizacijskom perspektivom zapadnog centra koja u povezivanju vidi jednodimenzionalni proces društvenog „sazrijevanja“ (Judah 2009: 20) i naposljetku nije zaživio, ali svejedno neobično precizno označava upravo onu liminalnu točku prijelaza desetljeća čiju smo osnovnu logiku skicirali: mjesto na kojem sve razvijenija i dominantno tržišna infrastruktura zajedničkog postjugoslavenskog prostora vodi prema njegovoj (auto)refleksiji.

5.4.1. Glavni grad: Beograd

S promjenom dekadne paradigme mijenja se i glavni grad književne republike Jugoslavije kao i njegova funkcija. Zagreb će ostati važnim infrastrukturnim osloncem polja, ali se infrastruktura, a s njom sada i proizvodnja znanja o tom polju, dominantno premješta prema Beogradu. Najavila je to već beogradska inicijativa osnivanja balkanske mreže PEN centara, suradnje koje potom i službeno započeta na beogradskom skupu. Postoje međutim i relevantniji primjeri. Nezaobilaznu ulogu u nastavku integracije zajedničkog književnog prostora i njegova samoosvješćivanja igra udruženje Krokodil, osnovano 2009. godine, otkada u Beogradu organizira veliki istoimeni festival i predstavlja ga kao „jedan od najistaknutijih i

najposećenijih književnih događaja u regionu bivše Jugoslavije“.¹⁸² Tzv. Krokodilova kuća za pisce rezidencijski je projekt u sklopu kojeg su, uz druge evropske autore, na stipendijskim boravcima gostovali brojni postjugoslavenski pisci, dok rezidencijski program Pisac u egzilu onaj „egzilantski obrat“ s početka postjugoslavenskih devedesetih sada iznova obrće, nudeći smještaj i financijsku potporu egzilantima iz drugih država. Među izdavačkim aktivnostima Krokodila posebno je značajna koautorska, eksplicitno (post)jugoslavenski koncipirana edicija Zajednička čitaonica, o kojoj smo već govorili. Aktivnosti udruženja nisu pritom isključivo književne. U sklopu antirevizionističkog historiografskog projekta Ko je prvi počeo?, uz niz konferencija, rezidencija i seminara, objavljena je višejezična deklaracija „Obranimo povijest“ (2020).¹⁸³ Znatno veće polemike izazvala je četiri godine ranije objavljena „Deklaracija o zajedničkom jeziku“ (2016), nastala u sklopu projekta Jezici i nacionalizmi.¹⁸⁴ Sukobi su se tada predvidljivo odvijali na relaciji nacionalističkih i antinacionalističkih pozicija, ali jedan je, posebno interesantan polemički krak suprotstavio dvoje potpisnika Deklaracije, Snježanu Kordić i Borisa Budena. U krajnje pojednostavljenoj interpretaciji, Buden je pritom naglašavao političku dimenziju zajedničkog jezika u razlici spram njegovog (neosviješteno političkog) znanstvenog određenja, a Kordić je navodima iz vlastitih radova pedantno osporavala kritike. (usp. Buden 2017, 2018; Kordić 2018b, 2018c) Naš je pristup, slijedeći Bourdieuovu tezu o simboličkoj dominaciji, evidentno blizak Budenovoj poziciji, ali na ovom je mjestu važnije primijetiti promjenu okvira same rasprave. Ona se više ne odvija isključivo na fronti borbe protiv nacionalnih modela, nego uključuje sudionike pozicionirane *unutar* zajedničkog polja. Da bi takvo nešto postalo moguće, polje je prethodno moralo ostvariti viši stupanj relativne autonomije koji otvara prostor za njegovu unutarnju diferencijaciju: međusobni sukobi postjugoslavenskih agenata tako u trećoj dekadi indeksiraju autorefleksiju polja koja proizlazi iz njegove autonomizacije.¹⁸⁵

¹⁸² Informacije o festivalu i brojnim drugim projektima udruženja moguće je pronaći na službenoj internetskoj stranici (usp. Krokodil).

¹⁸³ Detaljniji podaci kao i tekst deklaracije dostupni su na službenoj internetskoj stranici projekta (usp. *U odbranu istorije*).

¹⁸⁴ Detaljniji podaci i tekst deklaracije dostupni su na službenoj internetskoj stranici (usp. *Deklaracija o zajedničkom jeziku*).

¹⁸⁵ Protuargument bi mogao ukazati na to da je i paradigmatička polemika druge dekade, ona u kojoj se raspao FAK, također međusobno suprotstavila dojučerašnje saveznike. Ipak, iako se slučaj FAK-a ne može opisati mimo njegove postjugoslavenske dimenzije, ta se polemika primarno i gotovo u potpunosti odvijala unutar hrvatskog književnog polja, a ne postjugoslavenskog, pa su i njene tadašnje interpretacije, kao što smo vidjeli, ostale uokvirene nacionalnom optikom.

Sam festival Krokodil odvija se, nimalo slučajno, u amfiteatru ispred Muzeja Jugoslavije: još jednog nezaobilaznog punkta zajedničkog postjugoslavenskog kulturnog prostora. Među njegovim značajnim aktivnostima u trećoj dekadi ovdje možemo izdvojiti dvije: organizaciju Projekta Jugoslavija (2016-2019) i izdavanje publikacije „Jugoslavija, zašto i kako?“ (Baković *et al.* 2019). U okviru Projekta Jugoslavija autorica Ane Adamović i Milice Pekić 101 sugovornik i sugovornica rekonstruiraju povijest zajedničke države polazeći od pojedinih artefakata Muzeja, a među govornicama i govornicima su dakako i oni koji pripadaju užem, književnom polju, od Svetlane Slapšak, preko Jetona Neziraja, Igora Štiksa, Ivana Čolovića, Deana Dude do Shkëlzena Maliqija, Miklavža Komelja itd.¹⁸⁶ Publikacija „Jugoslavija, zašto i kako?“, zbornik radova pedesetak autorica i autora iz 2019. godine, s druge strane već na samom početku uvodnog teksta uredničkog tima koji čine Ildiko Erdei, Branislav Dimitrijević i Tatomir Toroman donosi jasnu potvrdu diskurzivne proliferacije problemskog kompleksa Jugoslavije u trećoj dekadi postjugoslavenskog polja pa ga utoliko vrijedi opsežnije citirati:

Posljednjih desetak godina Jugoslavija, posebno socijalistička, sve je prisutnija i zanimljivija tema u raznim sferama društva i kulture u postjugoslavenskom prostoru, pa i šire. Taj „povratak potisnutog“ sve se teže može kontrolisati od strane predstavnika zvaničnih istina i dominantnih diskurzivnih formacija – u pitanju su desetine i desetine istraživanja, knjiga, dokumentarnih filmova, izložbi, konferencija, tribina, predavanja, umetničkih intervencija, aktivističkih projekata, bezbroj televizijskih emisija i priloga u elektronskim i štampanim medijima, bezbroj stranica na internetu i rasprava po društvenim mrežama, u širokom rasponu od ličnih sećanja i uspomena, preko raznoraznih tumačenja prošlih događaja, do transdisciplinarnih naučnih istraživanja. Kroz sve te mnogobrojne aktivnosti oblikuje se jedan novi objekat znanja, ali i fascinacije, koji remeti red stvari. (Baković *et al.* 2019: 8)

I dok je Muzej Jugoslavije državna institucionalna adresa proizvodnje znanja o zajedničkoj državi iz postjugoslavenske perspektive, polje nastavlja sukonstituirati „parainstitucionalne“, uže književne organizacije i inicijative. Beogradska grupa Pobunjene čitateljke deklarira se kao „kolektiv mladih književnih kritičarki iz zemalja nastalih na tlu Jugoslavije“, a svoj pristup programatski određuje koordinatama primarno feminističke, ali i

¹⁸⁶ Audiovizualnu arhivu projekta može se pronaći na službenoj internetskoj stranici (usp. Projekat Jugoslavija).

kvir, marksističke, dekolonijalne i ekokritičke teorije.¹⁸⁷ Među projektima Pobunjenih kritičarki i stalnim rubrikama njihove internetske stranice „Bookvica“ su i „Mape jugoslovenskog nasleđa“, zbirka tekstova o naslovima i fenomenima specifično jugoslavenske književnosti i umjetnosti. Od 2022. godine, u suradnji s drugim postjugoslavenskim kulturnim kolektivima i nezavisnim kritičarkama i kritičarima, Pobunjene čitateljke dodjeljuju i nagradu „Štefica Cvek“ za književna djela objavljena „na BHSC i makedonskom jeziku“.¹⁸⁸ Ime nagrade, dakako, posveta je romanu „Štefica Cvek u raljama života“ (1981) Dubravke Ugrešić, odnosno njegovom naslovnom liku. Feministički angažman, feministička teorija i feministički okvir čitanja književnih tekstova, koji se javljaju kao jedna snažnijih tendencija u trećoj dekadi postjugoslavenskog književnog polja, uspostavljaju tako izravnu vezu s jednom od najistaknutijih postjugoslavenskih književnica – prije tridesetak godina jedinom ženom među tridesetak Nezavisnih pisaca – legitimirajući je kao vlastitu prethodnicu. Ugrešić potvrđuje međusobno prepoznavanje i legitimaciju u odgovarajućem postjugoslavenskom okviru:

Ni mlade feministkinje, koje i dalje žive i djeluju u sredinama Jugo-zone, ne mare za nacionalne okvire. Tu su „pobunjene spisateljice“ i „pobunjene čitateljice“; nove tinejdžerke koje rastu uz knjige kakva je „Furam feminizam“ (autorica Maše Veličković i Lamije Begagić); uz časopise i portale kakvi su Knjiženstvo, Bonamag.ba, lgtb.ba, Bookvica.net, Booksa.hr, časopis Kuš (Kulturno-umetnički špajz), čupava keleraba, Elektrobeton, Glif (portal za književnost i kulturu), Libela (portal o rodu, spolu i demokraciji), VoxFeminae, i drugi. Ti mladi ljudi, mahom žene, predstavljaju otpor *mainstream* kulturi i bez zadržke međusobno komuniciraju na relaciji Ljubljana-Sarajevo-Skopje-Podgorica-Beograd-Zagreb. (2021: 70)

Povezivanje različitih generacija, saveznička razmjena simboličkog kapitala, međusobno prepoznavanje i legitimacija: još jedan signal rastuće autonomije postjugoslavenskog književnog polja koje svoje kriterije vrijednosti sada izvodi iz vlastite povijesti.

¹⁸⁷ Detaljnije podatke o grupi i tekstove „pobunjenih čitateljki“ moguće je pronaći na njihovoj internetskoj stranici (usp. *Pobuna u čitanju*).

¹⁸⁸ Pravilnik s propozicijama nagrade dostupan je na internetskoj stranici (usp. *Pravilnik za izbor „Štefica Cvek“*).

Slijedeći primjer nagrade „Štefica Cvek“ napustit ćemo zato nakratko novoustoličeni glavni grad književne republike Jugoslavije i promotriti kako se isti proces odvija i drugdje: upravo književne nagrade, naime, u trećoj dekadi postaju jednim od upečatljivih dokaza infrastrukturne konsolidacije i simboličke autolegitimacije polja. Od 2016. do 2020. godine, u sklopu Dana Mirka Kovača u Rovinju, dodjeljivana je nagrada s Kovačevim imenom za djela nastala na zajedničkom jeziku, a među dobitnicama i dobitnicima bili su Sinan Gudžević, Josip Mlakić, Ivan Lovrenović, Slobodan Šnajder, Hana Jušić, Ivan Čolović, Semezdin Mehmedinović itd. Od 2016. uručuje se u Subotici i nagrada „Radomir Konstantinović“, za 2019. i 2020. dodijeljena kao povelja, također za tekstove zajedničkog jezika, a među dobitnicima su ponovno Šnajder i Lovrenović, potom Filip David, Bora Ćosić, Božo Koprivica, Tomislav Brlek, Slavoj Žižek itd. U Zagrebu je 2021. ustanovljena nagrada „Predrag Matvejević“, ovoga puta za knjige objavljene na cijelom području bivše Jugoslavije, pod uvjetom da su po potrebi prevedene i izdane na dominantnom jeziku kulturnog prostora: dobitnik prvog izdanja bio je Borče Panov, drugog Elvedin Nezirović. I dok imena laureata i njihovi nagrađeni naslovi označavaju ono što samo polje prepoznaje kao najvrjednije, ovdje su barem podjednako važna imena samih nagrada. Ugrešić, Kovač, Konstantinović, Matvejević: figure koje su gradile postjugoslavensko književno polje u „antiherojskim“ devedesetim, figure koje su zato sada mjera njegovih vrijednosti.

Vratimo se Beogradu, koji je postao novo čvorište regionalnog umrežavanja. U organizaciji Centra za nenasilnu akciju Sarajevo-Beograd 2016. pokrenut je godišnji natječaj Biber za „kratku, angažovanu priču na albanskom, bosanskom, crnogorskom, hrvatskom, makedonskom i srpskom jeziku“.¹⁸⁹ Cijeli postjugoslavenski prostor obuhvaća i natječaj „Trenutak kad je meni počeo rat“, a zbornik izabranih kratkih priča 27 autorica i autora – među kojima su brojna etablirana imena poput Selvedina Avdića, Olje Savičević Ivančević, Dejana Dukovskog, Andreja Blatnika itd. – priredili su Vladimir Arsenić i Ana Pejović. (2022) Izlaze i druge panorame i pregledi: značajna je „dvosmjerna“ objava zbornika „Iz Prištine, s ljubavlju“ (2011) koju priređuje Jeton Neziraj, a izlazi u Beogradu, i „Nga Beogradi, me dashuri“ („Iz Beograda, s ljubavlju“) (2011) koju priređuje urednički tim „Betona“, a izlazi u Prištini. Beton je i dalje prisutan i utjecajan na regionalnoj književnoj medijskoj sceni, a jedan od njegovih urednika, Saša Ćirić, uređuje i vodi i emisiju „Oko Balkana“ na Drugom programu Radio Beograda, najvećim dijelom posvećenu upravo postjugoslavenskim

¹⁸⁹ Detaljniji podaci o natječaju dostupni su na službenoj internetskoj stranici (usp. Biber).

autoricama i autorima.¹⁹⁰ Među ključnim organizacijskim punktovima svakako je i Centar za kulturnu dekontaminaciju, osnovan još 1995. godine.

Infrastruktura polja razvija se, dakako, i drugdje. U Zagrebu, na Trećem programu Hrvatskog radija od 2013. do 2015. emitira se emisija „Pojmovnik postjugoslavenske književnosti“ urednice Gordane Crnković Raunić, koju autorski potpisuje autor ovog rada, a objavljuje, među ostalima, priloge Andreja Nikolaidisa, Marka Pogačara, Deana Dude, Roberta Alagjozovskog, Viktora Ivančića, Dinka Krehe, Ive Kosmos, Sanje Šakić, Vladimira Arsenića, Saše Ćirića itd. Biblioteka KonTEKST urednice Jagne Pogačnik u izdavačkoj suradnji zagrebačkih Europapress Holdinga i Novog Libera eksplicitno je posvećena postjugoslavenskoj produkciji, a od 2009. do 2011. u njoj izlaze naslovi Davida Albaharija, Gorana Vojnovića, Vladimira Pištala, Nebojše Lujanovića itd. Istim, postjugoslavenskim okvirom inicijalno je određena i biblioteka Avantura zagrebačkog Sandorfa koja, pod uredništvom Ivana Sršena, od 2008. objavljuje knjige Srđana Valjarevića, Marka Pogačara, Asje Bakić, Ajle Terzić, Tomislava Osmanlija i drugih. Književna mreža Traduki, kao što smo ranije napomenuli, u ovom se razdoblju uspostavlja kao jedna od glavnih adresa regionalnog povezivanja, a među njenim brojnim prevoditeljskim, rezidencijskim i drugim projektima svakako treba izdvojiti onaj pod imenom Arhipelag Jugoslavija (od 1991. do danas).¹⁹¹ Medijska je proizvodnja znanja o postjugoslavenskom književnom prostoru dominantno je vezana uz internet: „Proletter.me“, „jugoslovenski portal za umjetnost i društvene odgovore“, pokrenut je 2014. godine, portal za književnost i kulturu „Strane.ba“ četiri godine kasnije itd. Dobar primjer toga kako se konceptualizacija polja oslanja na njegovu sve razvijeniju infrastrukturu nudi Ivica Baković, koji u radu „Postjugoslavenska Odiseja: Putovanje i nostalgija u 'Odiseju' Gorana Stefanovskog“ u postjugoslavenskom ključu analizira predstavu po tekstu makedonskog dramskog pisca, nastalu u koprodukciji nekoliko kazališnih kuća i festivala iz Hrvatske, Makedonije, Slovenije i Srbije i namijenjenu gostovanjima u zemljama bivše države. (2016)

Promjena paradigme u trećoj dekadi zahvaća i književnu kritiku: nakon „ekscenog“ Mandićevog „gostovanja“ u Beogradu devedesetih i Pančićevog širenja optike u prethodnom desetljeću, sada je aktivan niz kritičarki i kritičara koji se nedvosmisleno deklariraju kao jugoslavenski i postjugoslavenski autori i autorice ili sustavno prate

¹⁹⁰ Audio-arhiva emisije dostupna je na službenoj internetskoj stranici (usp. Oko Balkana).

¹⁹¹ Podaci o projektu dostupni su na službenoj internetskoj stranici (usp. Archipelago Yugoslavia).

regionalnu produkciju, od Pobunjenih čitateljki, preko Vladimira Arsenića, Marka Pogačara, Dinka Krehe do, među ostalima, autora ovog teksta. Važan zamah umrežavanju dao je projekt Criticize This! u suradnji nekoliko udruga iz Hrvatske, Srbije i Crne Gore, koji 2011. i 2012. okuplja niz mladih kritičarki i kritičara koji rade pod mentorstvom onih etabliranih, a njihovi tekstovi zatim izlaze u raznim medijima na području zajedničkog jezika.¹⁹²

Ovu nužno nepotpunu listu projekata, autorskih imena i naslova, čija je osnovna funkcija gustim (p)opisom sugerirati sve kompleksniju strukturu polja u njegovom „trećem stanju“, vrijedi naposljetku nadopuniti primjerom paradigmatičke polemike dekade: taj ćemo primjer, ponovno, pronaći u Beogradu.

5.4.2. Polemika oko NIN-ove nagrade

19. siječnja 2020. godine, dan uoči dodjele NIN-ove nagrade za najbolji roman – priznanja koje je, ustanovljeno 1954, veći dio svoga simboličkog kapitala akumuliralo u Jugoslaviji kao jedna od tada najuglednijih književnih nagrada – osamnaestero autorica i autora objavljuje zajedničko javno pismo pod naslovom „Bojkot NIN-ove nagrade“, preneseno zatim u brojnim medijima.¹⁹³ Ondje dovode u pitanje kompetencije žirija:

Već preterano dugo i preterano često, o ovoj nagradi odlučuju što stručno, što moralno, a najčešće i stručno i moralno nekompetentni ljudi, za koje nije jasno po kom su merilu birani. (prema: Đorđević 2020a)

Dovodeći kompetencije žirija u pitanje, sam žiri potom dovode u vezu s promjenom vlasničke strukture tjednika NIN koji izbor organizira:

Od trenutka u kom su nedeljne novine NIN postale vlasništvo jedne inostrane privatne kompanije, taj negativan trend primetno raste, da bi do kulminacije proizvoljnosti došlo ove godine. (*ibid.*)

Među potpisnicima su i dvojica ranijih dobitnika nagrade. U posebnim, izdvojenim izjavama Vladimir Tabašević tako dodatno pojašnjava zajedničku motivaciju potpisnica i

¹⁹² Detaljnije informacije o projektu dostupne su na službenoj internetskoj stranici (usp. Criticize This!).

¹⁹³ Potpisnice i potpisnici su: Vladimir Kecmanović, Dejan Stojiljković, Đorđe Pisarev, Emir Kusturica, Igor Marojević, Laura Barna, Lidija Jelisavčić Ćirić, Ljubica Arsić, Marko Krstić, Milan Ružić, Muharem Bazdulj, Nikola Malović, Sava Damjanov, Slaviša Pavlović, Slobodan Vladušić i Franja Petrinović. (prema: Đorđević 2020a) Neki među njima u književnom su polju priznatiji kao romanopisci, neki manje priznati, a Kusturica ne piše romane pa je ostao nejasan smisao njegovog bojkota nagrade.

potpisnika: „Pisci ustaju protiv terora političke korektnosti koja se za sada uspešno predstavlja kao književnoteorijski razlog.“ (prema: Đorđević 2020b) Miro Vusanović pak podcrtava:

Dužni smo da sačuvamo nacionalne institucije, jer ako ih rušimo i razgrađujemo, ostajemo bez oslonca, s tabanima u zraku, kao u Vukovoj poslovinci: „Popni luda na visoko da nogama maše!“ (prema: Đorđević 2020b)

Argumentacijska strategija bojkotaša povezuje tako činjenicu inozemnog vlasništva NIN-a s urušavanjem strogo književnih i moralnih kriterija, s „terorom političke korektnosti“ kao šifrom nametanja ideološki podobnih izvanknjiževnih vrijednosti i s podrivanjem nacionalnih institucija. Njihovi će se protivnici uglavnom fokusirati na posljednji aspekt. Filip David tako govori:

Pismo za bojkot i ovo što se trenutno događa vidim kao pokušaj srpske nacionalističke književne elite da preuzme potpunu kontrolu nad srpskim književnim institucijama. (prema: Ćirić 2020)

Nakon samog proglašenja dobitnika nagrade sljedećeg dana, međutim, okvir polemike uvelike se mijenja i sada uključuje eksplicitno postjugoslavensku konstelaciju. Nagradu je naime dobio Saša Ilić za roman „Pas i kontrabas“ (2019), dok je ona za samo jedan glas izmakla romanu „Po šumama i gorama“ (2019) Milenka Bodiropića. Obje su knjige objavljene u jugoslavenski kodiranoj ediciji Noć republike Bodiropićeve izdavačke kuće Orfelin, dvojica su autora jedan drugome bili urednici, a Ilić, pozicionirajući se javnom izjavom na svečanosti dodjele, nedvosmisleno naglašava njihovu ideološku vezu i pritom priziva nezaobilazni autoritet Danila Kiša:

Dve ključne niti povezuju oba romana, a to su antifašizam i jugoslovenstvo i trudićemo se nadalje da biramo knjige koje će se uklapati u ovu ediciju, baš onako kao što su se priče uklapale u Kišovu „Grobnicu za Borisa Davidoviča“. (prema: Saša Ilić: *Moja knjiga slavi jugoslovenstvo i antifašizam* 2020)

Linija sukoba sada je reartikulirana pa, u optici protivnika bojkotaša, prema poznatoj matrici s jedne strane razvrstava nacionaliste, a s druge „projugoslavenske“ ili barem postjugoslavenske autore.¹⁹⁴ Istaknut će to u kritičkom komentaru polemike i Betonov urednik i suradnik zagrebačkih Novosti Saša Ćirić:

¹⁹⁴ U prilog ovoj liniji argumentacije govori i to što se među petero finalista nagrade našao i roman „Yugoslav“ (2019) Ane Vučković.

Bojkotaše je ubola u srce izjava novog laureata da njegov i roman Milenka Bodirogića govore o „poziciji jugoslovenstva i antifašizma u postjugoslovenskim društvima“. ¹⁹⁵ (2020)

Svoju tezu dokazuje istupima dvojice potpisnika javnog pisma: Vladimir Kecmanović žiriju pripisuje „potpunu ideološku ostrašćenost koja isključuje bilo kakvu književnu raspravu“ (prema: *ibid.*), dok Igor Marojević tvrdi da „(s)ve se tiče eks ju prostora i uopšte jugoslovenske ideje i revitalizovanja te priče“. (prema: *ibid.*) Ćirić zato zaključuje: „U Hrvatskoj notorna floskula, u Srbiji novina: Jugoslavija i antifašizam postali su neoprostiv greh i kao književne teme.“ (*ibid.*) Polemiku u specifično – i eksplicitno – postjugoslavenskom kontekstu reartikulira i predsjednik prozvanog NIN-ovog žirija Teofil Pančić pišući za zagrebački Jutarnji list (koji njegov tekst kroatizira):

Ono što njih zapravo žulja je osjećaj da se sama ova nagrada (...) polagano, ali nezaustavljivo strateški pomiče prema književnosti kakva je u Srbiji donedavno bila margina margine, mada upravo odatle dolaze najkreativniji impulsi (...). (Pančić 2020)

Evo kako te impulse opisuje:

(T)o je književnost novoga senzibiliteta, i te kako zainteresirana i za kritičko preispitivanje nasljeđa „velikih otaca“, za novo promišljanje – estetski relevantnim književnim sredstvima i nikako drugačije, to se podrazumijeva – postratne, postjugoslavenske, postsocijalističke, neokapitalističke zbilje. (*ibid.*)

Nakon što je logika sukoba reformulirana uvođenjem postjugoslavenskog konteksta, iz nastavka polemike vrijedi izdvojiti intervenciju Muharema Bazdulja, jednoga od potpisnika bojkota, upravo zato što on rezolutno odbacuje raspored pozicija zadan novim okvirom rasprave:

Naši mediji skoro programski skloni simplifikacijama odjednom su počeli da kroje narativ po kome je projugoslovenski žiri nagradio projugoslovenski roman, a tome se, eto, suprotstavljaju nekakvi srpski nacionalisti. (...) Dio javnosti se olako upecao na tu priču, pa u tom smislu može biti zanimljiv pokušaj da je se malo detaljnije analizira. (2020)

¹⁹⁵ Ćirićeva intervencija uključuje i širenje rasprave prema kontekstualno relevantnim problemima polja kao što je ubrzano urušavanje ugleda i utjecaja književne kritike, ali ti su aspekti ostali izvan dosega kasnije polemike, samim akterima nezanimljivi.

Slijedi Bazduljeva detaljnija analiza:

Dakle, u teoriji, na jednoj strani imamo: Sašu Ilića iz Jagodine, Ivana Milenkovića iz Čuprije, Mariju Nenezić iz Beograda, Marjana Čakarevića i Branka Kukića (oba iz Čačka) i Teofila Pančića koji je rođen u Skoplju, a svjestan sebe postaje u Pirotu. Na drugoj strani su Vladimir Tabašević iz Mostara, Miro Vuksanović iz Crne Gore, Emir Kusturica i Vladimir Kecmanović (oba iz Sarajeva), Igor Marojević, rodom iz Vrbasa, a formativno Bokelj, Franja Petrinović iz Novog Slankamena, Dejan Stojiljković iz Niša, Laura Barna iz Banata, Muharem Bazdulj iz Travnika. I zaista, zamislimo samo poslovičnog Marsovca koji treba da odgovori na pitanje koja je od ove dvije petorke jugoslovenska: Saša, Ivan, Marija, Marjan i Teofil odnosno Laura, Muharem, Franja, Vladimir i Emir. Na jednoj strani, sve duboka Srbija, na drugoj Bosna, Hercegovina, Crna Gora, Boka, Srbija, Banat, Srem i Bačka, tri srca junačka, i tako dalje, i tako bliže. Nešto mi se čini da ne bi bilo pretjerane dileme. (*ibid.*)

Neovisno o tome stoji li iza ovakvog dokazivanja „istinskog“ jugoslavenstva bojkotaša satirička namjera redukcije protivničke pozicije *ad absurdum* ili ne, vrijedi odmah primijetiti da Bazduljeva strategija argumentacije, polazeći od mjesta rođenja i od porijekla, evidentno napušta onu liniju jugoslavenske i postjugoslavenske književnosti koju smo ovdje rekonstruirali. Štoviše, ona joj izravno oponira: umjesto socijalnog prostora taj prostor svodi na geografske pojmove, a umjesto borbenog antinacionalizma barata hereditarnom logikom rodnog lista. Na tom tragu, Bazdulj zatim pokušava suparnicima oteti „pravo“ na jugoslavenstvo: „Ne znam s kojim pravom Ilić i 'ilići uveoci' misle da zahtjevaju apropijaciju pojmova jugoslovenstva i antifašizma, ali im to svakako neće uspjeti.“ (*ibid.*) Slijedi *coup de grâce*:

Oni koji su se rugali Peteru Handkeu, koji je branio Jugoslaviju u jedinom trenutku u kojem ju je imalo smisla braniti, sada bi da budu Jugosloveni, sada kad to ne povlači bilo kakav rizik i ne nosi ikakvu subverziju. Njihovo tobožnje jugoslovenstvo lišeno svake političke dimenzije je običan kič. Njihova Jugoslavija je fondacijski projekat birokratske provenijencije. Više je jugoslavenstva u razočarenju onih koji su se za nju borili prije trideset godina, a u međuvremenu su pljunuli na svaku Jugoslaviju, negoli u pragmatičnim mantrama današnjih „regionalaca“. (*ibid.*)

Nakon što je proklamiranu autonomiju onog tipa jugoslavenstva koje se artikulira unutar književne republike Jugoslavije obrnuo u njezinu izravnu suprotnost heteronomne zadanosti porijeklom i mjestom rođenja, dakle, Bazdulj se u nastavku argumentacije, u novom obratu, služi upravo strategijama karakterističnim za struju koju napada – pozivanjem na književne autoritete (Handke), prozivanjem politikantske pragmatičnosti, neizbježnom estetski kodiranom optužbom za kič – ne bi li, naposljetku, obrnuo polemičke pozicije i prisvojio simbolički kapital jugoslavenstva inzistiranjem na „autentičnosti“ vlastite pozicije nasuprot „falsificiranom“ jugoslavenstvu protivnika. U pozadini ovog višestrukog strateškog obrata krije se, međutim, kontradikcija: simbolički kapital oko kojeg se dvije struje bore kroz prethodne je tri dekade akumuliran upravo sredstvima raznih fundacija, medija u inozemnom vlasništvu, projektima „regionalaca“ itd, i to zato što je takva akumulacija bila strukturno zadana odmakom postjugoslavenskog književnog polja od državne podrške. Bazduljevo „autentično“ jugoslavenstvo handkeovske provenijencije tako nije ništa drugo nego retroaktivni efekt specifičnog oblika akumulacije simboličkog kapitala, a jedan od dokaza u prilog toj tezi sama je Bazduljeva autorska putanja. Ona, među ostalim, uključuje nagradu Soros fondacije – Otvoreno društvo BiH za zbirku priča „Druga knjiga“ (2000), suradnje s brojnim medijima u inozemnom vlasništvu, sudjelovanje u dugom nizu projektno financiranih aktivnosti unutar postjugoslavenskog književnog polja poput festivala Krokodil: dovoljno je, primjerice, pogledati 17. broj Sarajevskih sveski u kojem Bazdulj, u rubrici „Dijalog“, razgovara s Mirjanom Miočinović, pa ondje pronaći popis dvadesetak fundacija, inozemnih kulturnih institucija i ambasada brojnih država kojima se uredništvo zahvaljuje na podršci. Kada kritizira fundacijsku podlogu projekata „regionalaca“ Bazdulj tako precizno gađa slijepu pjegu postjugoslavenskog književnog polja – mjesto na kojem je njegova proklamirana autonomija relativizirana logikom financiranja – ali propušta uočiti da je relativizacija strukturna i da iz nje nema izlaza ni za koga tko je u polju aktivan, pa ni za samog Bazdulja. Njegova intervencija stoga nipošto ne nudi dokaz „istinskog“ jugoslavenstva naspram onog „lažnog“, fundacijskog, nego se u sklopu borbe oko simboličkog kapitala uzaludno pokušava izuzeti iz logike polja koju istodobno prokazuje. A ukoliko nešto doista dokazuje, onda je to upravo logika postjugoslavenskog polja u njegovoj trećoj dekadi: razdoblju kada „projugoslavenska“ ili barem postjugoslavenska orijentacija više nije samo šifra zajedničkog otpora nacionalistima, nego podrazumijeva unutarnju diferencijaciju polja i izravne međusobne sukobe oko prisvajanja simboličkog kapitala prethodno namaknutog pod egidom Jugoslavije.

5.4.3. Jugoslavija u tekstu

Autonomizacija postjugoslavenskog književnog polja – proces koji, kontraintuitivno, vodi njegovoj integraciji umjesto fragmentiranju i međusobnom udaljavanju agenata – homološki se upisuje i u književne tekstove, u širokom rasponu od popularno pisanih jugonostalgijačkih naslova kao što je „SFRJ za ponavljače“ (2009) Dejana Novačića do literarno „ambicioznijih“ djela poput romana Gorana Vojnovića „Jugoslavija, moja domovina“ (2013) koji jedan od središnjih postjugoslavenskih problemskih kompleksa devedesetih, pitanje (post)ratne krivnje i odgovornosti, premješta u novu generacijsku optiku likom Vladana, mladića koji otkriva da mu je otac zapravo general JNA optužen za ratne zločine. Na Jugoslaviju nailazimo dakle sada već u naslovima: u zbirci kolumni Vladimira Arsenijevića „Jugolaboratorija“ (2009) ili u zbirci kolumni Svetislava Basare „Yugonostalghia“ (2015b). Karakteristično postjugoslavenski je kronotop romana „Uhvati zeca“ (2019a) Lane Bastašić, čije protagonistkinje putuju kroz BiH, Hrvatsku i Sloveniju do Beča, postjugoslavenskim okvirom oblikovana je osnovna pripovjedna situacija romana „Rezervni život“ (2016) Lidije Dimkowske, čije protagonistkinje, sijamske blizanke, bivaju operativno razdvojene u vrijeme raspada zajedničke države. Mimo postjugoslavenskog iskustva reducirano će ostati čitanje tekstova izvorno napisanih na stranim jezicima i za strano književno tržište, poput romana Saše Stanišića ili „Moje mačke Jugoslavije“ (2019) Pajtima Statovcija: tekstova koji se zatim u pravilu prevode u eksjugoslavenskim državama. Nakon reizdanja „Jugoslavenstva danas“ u prethodnom desetljeću, Predrag Matvejević objavljuje zbirku novinskih tekstova „Granice i sudbine“ s podnaslovom „O jugoslavenstvu prije i poslije Jugoslavije“ i ondje zapisuje svojevrsni *credo* obnovljene eksplicitne tematizacije i problematizacije Jugoslavije u postjugoslavenskom ključu:

Postoji jugoslavenstvo koje ne mora biti ni državnost ni nacionalnost, koje ne zaboravlja i ne briše zajednički dio prošlosti i povijesti u kojima su naraštaji dijelili ideje i ideale, nade i zablude, oduševljenja i razočaranja, muke i žrtve. (2015: 268)

U uvodnom tekstu svoje zbirke eseja i novinskih članaka „Jugoslavija živi vječno“ Viktor Ivančić, pod naslovom „Protokoli dinarskih mudraca“, zajednički postjugoslavenski prostor satirički transformira u okvir uznapredovale suradnje naizgled nesvodivo različitih nacionalističkih elita:

Svaki Ivan Aralica imat će svoga Dobricu Ćosića, da bi se moglo reći: „Što je naš Dobrica Ćosić prema vašem Ivanu Aralici?“ i obratno. Tajna je u tome da Ivan Aralica i Dobrica Ćosić mogu biti jedna te ista osoba (...) što najvjerojatnije i jesu. (2011: 17)

I zato: „Tek kada je postala bivša, Jugoslavija je osigurala svoju budućnost!“ (*ibid*: 13) Ovo je, dakako, samo vrlo sažet izbor iz znatno šireg korpusa tekstova koji različitim strategijama u trećoj dekadi postjugoslavenske književnosti označavaju svojevrsni „povratak Jugoslavije“.

U podžanrovskom rukavcu štiftungsliterature, protagonisti tako više ne odlaze isključivo na Zapad: „Dnevnik jednog nomada“ (2017) Bekima Sejranovića vezan je za rezidenciju u Pazinu, „39 dana lipnja“ (2014) Teofila Pančića za stipendijski boravak u Splitu, zbirke pjesama Branka Ćegeca „Uspón i pad Koševskog brda“ (2019) i „Cetinjski rukopis“ (2020) za Sarajevo i Cetinje.¹⁹⁶ Rukavac antiratne književnosti nastavlja voditi autorice i autore obrnutom kronologijom od ratova devedesetih preko Drugog svjetskog rata „unatrag“ do Principovog atentata: oko stogodišnjice tog događaja, kao što smo već vidjeli, izlaze prozni naslovi Svetislava Basare i Miljenka Jergovića, kao i dramski tekstovi Biljane Srbljanović i Milene Marković, reinterpetirajući na različite načine jedan od utemeljujućih jugoslavenskih mitova.

Ako se s promjenom stanja polja mijenja i prostor mogućnosti otvoren pred autoricama i autorima, onda ga možemo rekonstruirati preko žanra koji po definiciji počiva na redefiniranju prostora mogućnosti: riječ je o utopiji. Žanr utopije ovdje određujemo epistemološki, slijedeći Darka Suvina koji ga shvaća kao

konstrukciju specifične zajednice u kojoj su sociopolitičke institucije, norme i odnosi među ljudima organizirani prema *radikalno različitom principu* od onoga u autorovoj zajednici; ova se konstrukcija temelji na očuđenju koje proizlazi iz hipoteze alternativne povijesti; stvaraju je nezadovoljne klase zainteresirane za alternativu i promjenu. (2010: 383)

Ukoliko je princip organizacije fikcionalno konstruirane zajednice *bolji* od principa organizacije autorove zajednice onda, prema Suvinu, govorimo o *eutopiji*; ako je *lošiji*, riječ

¹⁹⁶ Završna i najdulja pjesma „Uspóna i pada Koševskog brda“ pod naslovom „Balkankan“ poetska je rekonstrukcija postjugoslavenskog iskustva: strofe, započete anaforičkim iskazom „Ne želim zaboraviti...“, prizivaju uspomene lirskog subjekta na Niš, Prištinu, Ohrid, Bosanski Šamac, Sarajevo, Ljubljano, Prijepolje... (2019: 143-159)

je *distopiji*. (*ibid.*) Prema početnoj, vrijednosno neutralnoj definiciji čini se tako da utopijskima možemo smatrati i roman „E baš vam hvala“ (2017) Marka Vidojkovića i priču Asje Bakić „1740“ iz zbirke „Sladostrašće“ (2020). Ta dva naslova, međutim, počivaju na dijametralno suprotnim narativnim premisama.

Vidojkovićeva se sastoji u suvinovskoj „hipotezi alternativne povijesti“ prema kojoj se Jugoslavija početkom devedesetih, usprkos porazu istočnoevropskog socijalističkog bloka, nije raspala. U 2017. godini, ona je jedna od ekonomski najuspješnijih država na svijetu: kompanije poput Oboda Cetinje, EI Niša i Gorenja proizvode sofisticirane tehnološke naprave, jugoslavenske željeznice prometuju levitirajućim vlakovima, radna snaga uvozi se iz Čehoslovačke. Državu u jednopartijskom sistemu i dalje vode komunisti, ali neke su njihove političke mjere izrazito liberalne: marihuana je, primjerice, legalizirana. Istodobno, vlada snažna socijalna politika: likovi romana žive u društvenim stanovima, ugrožene skupine su materijalno zbrinute. Polazeći od ovako konstruirane zajednice, pripovijest romana uvodi zatim motiv paralelnih povijesti kako bi „stvarnu“ povijest postjugoslavenskih ratova postavila u perspektivu alternativne jugoslavenske eutopije, ali ovdje ćemo se zadržati na njezinoj hipotezi ključnog događaja koji je omogućio da država opstane. U avionskoj nesreći 1989. godine, naime, poginuli su svi članovi Predsjedništva SFRJ: s njima je nestala i opasnost od međurepubličkih sukoba pa je velika protržišna ekonomska reforma premijera Ante Markovića mogla zaživjeti. Ili, prema „službenoj“ verziji alternativne jugoslavenske povijesti koju roman donosi:

Ekonomске reforme kojima je SFRJ ustanovila tržišnu jednakost i podjednak tretman privatnih i društvenih preduzeća, pojačane jednopartijskim delegatskim sistemom, dovele su do vrtoglavog razvitka u svakom smislu. (...) Posle decenija muka i truda, konačno smo stigli tamo kuda smo i krenuli. Postali smo društvo sa besprekornom zdravstvenom zaštitom, vrhunskim besplatnim školstvom, prepuno genijalnih mladih stručnjaka koji su pomogli da se društvena preduzeća, pod izazovom jednake konkurencije sa privatnim, pretvore u privredne kolose (...) (2017: 25)

Iako je Vidojkovićeva alternativna Jugoslavija prema službenoj ideologiji antikapitalistička, vidimo da je njezin eutopijski potencijal zapravo ostvaren (reguliranim) uvođenjem kapitalističkih odnosa i snažnijim tržišnim usmjerenjem ekonomije: zajednica koju konstruira utoliko se doima kao bešavni spoj najboljih aspekata oba sustava, socijalističkog i kapitalističkog. U kontekstu postjugoslavenskog književnog polja, „E baš

vam hvala“ tako homološki reproducira procese komercijalizacije s čijim se ograničenjima samo polje odavno susrelo pa ga se može čitati kao svojevrsnu inverziju poznate teze pripisivane Fredricu Jamesonu prema kojoj je „lakše zamisliti kraj svijeta nego kraj kapitalizma“ (2003: 76): premisa Vidojkovićevog romana, s druge strane, pokazuje da može biti teže zamisliti kraj kapitalizma nego kraj Jugoslavije.

Hipoteza alternativne povijesti na kojoj počiva priča Asje Bakić „1740“ značajno se razlikuje. Pripovijedanje započinje u 2040. godini: kapitalistička ekonomija u međuvremenu je devastirala okoliš, nastupilo je globalno zatopljenje, Balkan je poplavljen a ljudi životare u improvizaciji nekadašnje civilizacije. Skupina teorijskih fizičarki i fizičara iz Zagreba zato konstruira stroj za putovanje kroz vrijeme od ostataka spomenika Vojina Bakića ne bi li se vratili u Jugoslaviju 1964. godine i spriječili katastrofu. Jedna od njih, ujedno i pripovjedačica, traži razjašnjenje:

– Ali zašto baš 1964., i to baš u Jugoslaviju? Zašto ne u Sjedinjene Američke Države? Zašto ne koju godinu kasnije? Ljudi tad nisu imali čak ni internet. (2020: 123)

Upućeniji kolega joj odgovara:

– Komunisti su avangarda. Jugoslavija je nesvrstana. Višnja se boji da bi ovo moglo pasti u pogrešne ruke. Želi doći do Kardelja i Krleža. (*ibid.*)

Također, nešto kasnije, riječima pripovjedačice:

Vilko mi je objasnio da je važno da u 1964. godinu stignemo prije zasjedanja 8. kongresa SKJ u Beogradu na kojem će jugoslavenski komunisti opozvati Petogodišnji plan 1961 - 1965 i najaviti „veliku privrednu reformu“ kojom će jugoslavensko društvo otvoriti prema tržišnoj ekonomiji i kapitalizmu. (*ibid.*: 127)

Ako Vidojkovićev roman reproducira dominantne obrasce ranijih stanja postjugoslavenskog književnog polja, onda se naspram njegove eutopije jasno ocrta višestruka subverzivnost distopije Asje Bakić. S jedne strane, ona zaobilazi mit o posvemašnjem rezu i genezu procesa koji će širenjem kapitalističkog tržišta odvesti prema okolišnoj katastrofi pronalazi dublje u jugoslavenskoj povijesti, vezujući je uz reforme iz šezdesetih. S druge strane, ključni aspekt tih reformi ne otkriva u političkom obračunu između rankovićevskog centralizma i kardeljevske deatizacije, nego u ekonomskom zaokretu prema

uvođenju tržišnih odnosa. S treće strane, napokon, umjesto komercijalizacije kao rješenja prepoznaje kapitalističko tržište kao izvor problema. Ovakvo kritičko distopijsko izvrtanje donedavno dominantnih obrazaca narativizacije jugoslavenske povijesti moguće postaje tek u trećoj dekadi postjugoslavenskog književnog polja: priča „1740“ tako povratno ukazuje na novi prostor mogućnosti, proširen učincima recesijske distorzije kapitalističke ekonomije i obuhvatnijim književnim „povratkom Jugoslaviji“.

5.4.4. „Balkansko brvno“ Aleša Debeljaka: rekapitulacija postjugoslavenske književnosti

Književnost i kapitalističko tržište u svome „Balkanskom brvnu“ izravno suprotstavlja i Aleš Debeljak:

Čitanje i pisanje knjiga razgovor je s drugima. Istovremeno, to je otpor kapitalističkoj zapovijedi o smislenom iskorištavanju vremena te poticaj da se odupremo postmodernističkom zahtjevu za zaboravom. (2014: 24)

Antikapitalistička kritika pritom je ipak sporedni akcent ove zbirke eseja koja nam nudi privilegiranu točku ulaska u treću dekadu postjugoslavenske književnosti. Izvorno objavljena 2010, a nekoliko godina kasnije dvama prijevodima sa slovenskog uvedena u središnji prostor dominantnog jezika, Debeljakova knjiga ne markira međutim samo paradigmatički obrat na prijelomu drugog i trećeg postjugoslavenskog desetljeća, nego – upravo zahvaljujući *autorefleksiji* polja karakterističnoj za njegovo treće sukcesivno stanje – omogućuje da se povratno uoče i ključni mehanizmi prethodne dvije dekade. Između njenih korica možemo tako homološki detektirati, redom, logiku individualnih inicijativa i (sa)veza „antiherojskih“ devedesetih, zatim logiku infrastrukturne izgradnje i konsolidacije polja u drugoj dekadi kao i, napokon, logiku autorefleksivnog pogleda koji omogućuje da se sve ove strukturne promjene povratno „prisvoje“, prepoznaju i artikuliraju u sklopu povijesti jedinstvene i zasebne književnosti: onoga što u podnaslovu knjige Debeljak naziva „književnošću 'jugoslavenske Atlantide'“. Poput esejističkog retrovizora, „Balkansko brvno“ tako burdjevovski orijentiranom čitanju otvara priliku za neku vrstu socioliterarne

arheologije tri uzastopna strukturalna „sloja“, tri stanja polja čiji se mehanizmi pritom međuosobno nadovezuju i omogućuju.

Sam Debeljak u književno polje socijalističke Slovenije, ali i Jugoslavije, ulazi krajem sedamdesetih, afirmira se osamdesetih, a raspad zajedničke države dočekuje u SAD-u, na sveučilišnoj stipendiji. Kao što rekonstruira autobiografski označen subjekt njegove esejistike:

U kolovozu 1988. u Ameriku sam oputovao na poslijediplomski studij. Otišao sam s jugoslavenskom putovnicom. (...) Pet godina poslije vratio sam se sa slovenskom putovnicom u rodni grad (Ljubljanu, op. B.P.), ali ne više u istu domovinu. (*ibid*: 10)

Nova domovina donijela je dakle nove dokumente, novi dokumenti propisivali su nov identitet. On ga međutim ne prihvaća:

U rubrici „država rođenja“ samo su sitni tragovi: Jugoslaviju su birokratski prešutjeli trima točkama srama. Mene nije sram: u Jugoslaviji sam se rodio i u Jugoslaviji sam odrastao. (*ibid*: 11)

Otpor dominantnoj reinterpetaciji i brisanju zajedničke jugoslavenske prošlosti iz javnog diskursa obilježava tako Debeljakov opus odmah nakon početka ratova. Već 1993. godine napisat će često citiran i preveden esej „Sumrak idola“. (1995) Ondje prepoznajemo većinu egzemplarnih strateških manevara postjugoslavenskih autora: radikalno individualizirano izlagačko pozicioniranje koje se suprotstavlja kolektivizmu i, posebno, nacionalizmu, naglašavajući vlastitu moralnu superiornost¹⁹⁷; autonomni odmak od jugoslavenskog državnog okvira i politike u ime zajedničke kulturne tradicije¹⁹⁸; set habitualnih dispozicija oblikovan upravom tom tradicijom i eksplicitno internacionalnom, kozmopolitskom orijentacijom.¹⁹⁹ Esej je pisan u obranu kompleksnog kulturnog identita, koji

¹⁹⁷ „Kada se u imperij sjećanja skloni nadareni pojedinac, čovječanstvo dobije vrhunsko umjetničko djelo. Kada se vrtlozima sjećanja prepusti cijeli narod, suočavamo se s katastrofom. Individualni bijeg u sjećanje dostojanstvena je avantura umjetnika, koji cijenu *narcizma kao vrhunskog oblika umjetničkog izraza* plaća individualnom izolacijom. Kolektivni bijeg u prošlost, kojom se opravdava krvava sadašnjost – upravo suprotno – cijenu za *šovinizam kao krajnji oblik nacionalističkog izraza* prebacuje na ramena drugih.“ (*ibid*: 11)

¹⁹⁸ „(Ž)alost za jugom prepoznajem na metafizičkoj ravni, koja nema – suvišno je naglašavati – nikakve veze s bivšom državnom strukturom.“ (*ibid*: 31)

¹⁹⁹ „Meni, naime, popularno geslo o *razlikama kao bogatstvu svijeta* nikad nije predstavljalo filozofsku spekulaciju. (...) Raznolikost jugoslavenske stvarnosti za mene je bila *prirodna činjenica*.“ (*ibid*: 22) Unutar jugoslavenske multikulturne zajednice formira se onda specifičan – evidentno srednjeklasni, urbani, intelektualni i generacijski – habitualni sklop koji transnacionalno povezuje one koji slušaju Johnnyja B. Štulića i jugorock,

je, osim slovenskom nacionalnom tradicijom, barem podjednako određen jugoslavenskim multikulturalizmom i kozmopolitizmom. (*ibid*: 28) U završnim recima zato postavlja temelje za izgradnju književne (i kulturne) republike Jugoslavije: u tim je temeljima

onaj izbor po srodnosti, zbog kojega „lijepi trenuci nostalgije, ljubavi i siromaštva“ nisu prolazan povijesni dokument, nego magična šifra koja otključava ulaz u utočište između vječno mladih predjela duha, u kojima ćemo uvijek biti kod kuće. (*ibid*: 57)

Ako je „Sumrak idola“ donio izravnu apologiju zajedničke pripadnosti „po srodnosti“, signali te srodnosti su više ili manje diskretno upisani i u druge tekstove postjugoslavenskog dijela Debeljakova opusa. Brojne njegove pjesme posvećene su tako piscima zajedničke književne republike: u zbirci „Grad i dijete“ pjesma „Kozmopolis“ napisana je „za Josipa Ostija“ (1998: 17), „Ljepota neuspjeha“ za Tomaža Šalamuna (*ibid*: 22), „Bosanska elegija“ za Miljenka Jergovića (*ibid*: 26), „Ponovno krštenje“ za Milana Đorđevića (*ibid*: 38), u zbirci „Krijumčari“ pjesma „Balkanski most“ posvećena je Igoru Štiksu (2011: 45). Prepoznavanje je, naravno, obostrano: kada, nakon Debeljakove smrti, bude pisao pogovor za hrvatsko izdanje njegove knjige „Kako postati čovjek“, Štikš će ga primjerice pozdraviti kao „jednog od najvažnijih građana naše Književne Republike“. (2019: 110) „Balkansko brvno“ zaokružuje i do logičnih kozekvenci izvodi ove Debeljakove postjugoslavenske autorske tendencije: logično je, utoliko, da kao jedno od poglavlja uključuje manifestni esej „Sumrak idola“ (2014: 105-137)²⁰⁰, kao i da u cijelosti citira neke od ranijih pjesama. Tu je ponovno i paratekstualni element književne posvete, iako sada mijenja funkciju. U svakom od poglavlja posvećenih pojedinim postjugoslavenskim autorima „književnosti 'jugoslavenske Atlantide“ – redom: Davidu Albahariju, Muharemu Bazdulju, Charlesu Simicu i Igoru Štiksu – priložen je po jedan faksimil stranice iz neke njihove knjige na kojoj su rukom napisali posvetu Debeljaku. U poglavlju o Aleksandru Hemonu usporedivu funkciju ima zajednička fotografija Hemon i Debeljaka, dok signali privatnog druženja izostaju jedino kod dvojice pisaca koje autor nije osobno poznao, ali ih uvrštava kao svojevrsne prethodnike ove grupe okupljene po (jugoslavenskoj) „srodnosti“: riječ je o Milošu Crnjanskom i, dakako, Danilu Kišu. Rukom pisane posvete autora u njihovim vlastitim knjigama te su primjerke označile

čitaju iste domaće i strane pisce: subjekt esejistike opsežno rekonstruira to kulturno i pop-kulturno polje, prizivajući vlastitu nedavnu mladost koja „bi bila okrnjena (...) bez rocka, prijateljstava i književnosti, kojima sam bio usidren u širu jugozajednicu.“ (*ibid*: 38)

²⁰⁰ Naslov je pritom dopunjen i sada glasi: „Sjećanja na raspad: sumrak idola“.

osobnom relacijom, dok reprodukcije osobnih posveta u „Balkanskom brvnu“ vraćaju relacije iz privatne u javnu sferu: jedan je to od postupaka kojima se esejistički subjekt – u izravnoj suprotnosti, primjerice, protagonistu Valjarevićeva „Koma“ – pozicionira kao *insajder* u polju i netko za koga, kao pravog „posvećenika“ autonomne književnosti, zapravo nema granice između intimne i javne predanosti literaturi, između „profesije“ i „poziva“, između prijateljstva i čitanja. Osobni saveznički odnosi između njega i pisaca kojima posvećuje poglavlja ispunjena posvetama pritom su onaj infrastrukturni *conditio sine qua non* koji poznajemo iz devedesetih, nužna pretpostavka kasnije čvršće integracije polja. Iz takvog pozicioniranja proizlazi onda i naslovna metafora. „Balkan“ je tu, više ili manje, ekvivalent Jugoslavije: „Jugoslaviju sam doživljavao kao sažetak Balkana. (...) Nasljeđe *balkanske* hibridnosti, protočnosti i miješanja kultura u 20. se stoljeću očuvalo još samo u Jugoslaviji.“ (*ibid*: 23) Ali zašto „brvno“, a ne, recimo, uobičajeniji „most“ kao metonimija povezivanja?

Brvno je tu zato što sam knjigu zamislio kao pojedinačno priručno pomagalo za prelaženje ponora ili rijeke, bezdana ili sutjeske. (...) Knjiga se grana u raznim smjerovima i nema više utvara o mostu kao čvrstoj strukturi. Previše je osobna i pristrana. Veselo odbacuje sistematičnost, hibridna je kao život koji živim i žalosno ustvrđuje da ne može biti antologija književnika. (*ibid*: 23-24)

I dalje: „Prednost koju brvno ima pred mostom u njegovoj je gipkosti i mobilnosti.“ (*ibid*: 24) Individualistička strategija gipkog i mobilnog povezivanja, pristranost nasuprot sistematičnosti, hibridnost koja briše granicu između knjige i života njenog pisca: pridodajmo ovome decidirano odbacivanje nacionalističkog šovinizma²⁰¹, pridodajmo deklarativni kozmopolitizam suprotstavljen kako nacionalizmu, tako i komunizmu²⁰²,

²⁰¹ „U ime metafizičke ideje 'njemstva', 'slovenstva' itd. suparnik se preobražava u neprijatelja, odnosno u biće lišeno čovječnosti. Kada se pripadnici nekog naroda smatraju nadmoćnima pripadnicima drugih naroda, nacionalizam se preobražava u etnički šovinizam i postaje neprihvatljiv.“ (*ibid*: 20)

²⁰² „Drukčija od obje spomenute suparničke priče jest ideja kozmopolitizma. Kozmopolit iskustvo crpi iz brojnih slojeva u iskustvu zajednice, jezika i tradicija – slojeva koji se međusobno potiru ili međusobno preklapaju. Kozmopolitski je identitet nestabilan, ali ga pokreću spoznajna radoznalost i sposobnost istovremenog suosjećanja i empatije. (...) Kozmopolitski stav uključuje 'dom' i 'svijet', dvije polovice cjeline koje se nikad ne sastavljaju.“ (*ibid*: 21) U paradoksu koju uvodi završna rečenica slikom cjeline čije se polovice nikad ne sastavljaju prepoznajemo dakako problem koji nas prati od početka rasprave: „kozmpolitizam“ je ovdje, čini se, formula prihvaćanja unutarnje tenzije između nacionalne i kozmopolitske orijentacije (tj. „doma“ i „svijeta“), tenzije koja se zatim razrješuje u hibridnosti, mobilnosti, nomadizmu i drugim strategijama individualističkog insajderskog pozicioniranja. Utoliko, pozicija esejističkog subjekta „Balkanskog brvna“ bliža je pozicijama zauzetima unutar paradigme interkulture povijesti književnosti negoli našoj poziciji, koja inzistira na radikalnom antagonizmu i njegovom poništavanju (nacionalne) cjeline. Ovakvu interpretaciju podupire i činjenica da se esejistički subjekt ne suprotstavlja izravno nacionalizmu kao povijesnom fenomenu koji, kako

pridodajmo nužno individualističku crtu tog kozmopolitizma²⁰³, pridodajmo jasnu uspostavu umjetničke autonomije spram države i njene birokracije²⁰⁴, pridodajmo napokon uvodno predstavljanje esejističkog subjekta koji se pozicionira kao „boemski građanin i profesionalni čitatelj“ (*ibid*: 9) i dobili smo elementarni repertoar habitualnih dispozicija postjugoslavenskih autora.

Ovako artikuliran habitus esejističkog subjekta ne lebdi, međutim, u socijalnom vakuumu, nego je izravno povezan sa strukturiranim prostorom književnog polja. Prvenstveno onog jugoslavenskog: „Balkansko brvno“ uvodi nas u polemiku Dušana Pirjevca i Dobrice Ćosića (*ibid*: 14-15), ocrtava Debeljakovu putanju koja vodi od uređivanja ljubljanskog gimnazijskog književnog časopisa do pozicije kritičara i kolumnista na Radio Študentu i u tjedniku „Mladina“ (*ibid*: 31), govori o pokretanju nakladničke kuće Aleph sa šaćicom „zanesenjaka koju nije zanimao novac“ (*ibid*: 30), skicira hijerarhiju časopisne scene na kojoj se prema nepisanim pravilima zna koliko „vrijedi“ objava teksta u kojoj publikaciji (*ibid*: 31), priziva dodjelu nagrade Sedam sekretara SKOJ-a koju u Zagrebu primaju ljubljanski pisac Debeljak i beogradski pisac Mihajlo Pantić (*ibid*: 57) itd. Rekonstruirano je, pritom, i *postjugoslavensko* književno polje. Posebno poglavlje, posvećeno „Sarajevskim sveskama“ u kojima je Debeljak jedan od urednika i autora, zaokupljeno je Sarajevom kao globalnim „simbolom smrti 20. stoljeća“ (*ibid*: 222), a sam časopis smješta u „kozmpolitsku tradiciju koja slavi multikulturni, multivjerski i multijezični karakter“ grada. (*ibid*: 228) Rekonstrukcija postjugoslavenskog književnog polja prvenstveno ipak počiva na latentnoj mreži savezničkih autorskih odnosa koju čitanjem tek treba rekonstruirati. Oslonjena na individualistički kodiranu naslovnu metonimiju „brvna“, postupak publikacije osobnih posveta i organizaciju poglavlja eksplicitno posvećenih pojedinim autorima, naime, gradi se šira struktura relacija u polju, homologna – prema hipotezi Roberta W. Spellera – intertekstualnim relacijama u „prostoru djelâ“. Tomaž Šalamun tu postaje „moj slovenski most do jugoslavenske književne scene“ (*ibid*: 183); Šalamun prevodi Charlesa Simica, Simic piše tekst o Debeljaku (*ibid*: 183-

ističe, ima i svoje pozitivne karakteristike, nego isključivo njegovim šovinističkim „malformacijama“. Napokon, u rekonstrukciji kasnih osamdesetih eksplicitno će ustvrditi: „Nacionalistički zahtjev za svojom državom mnogi su Slovenci, skupa sa mnom, vidjeli kao najbolju od loših mogućnosti.“ (*ibid*: 16) Ponovno se tako – kao i u slučaju interkulture povijesti književnosti – već u drugom koraku analize razotkriva neočekivana bliskost između proklamiranog individualizma i nacionalne (ovdje čak i nacionalističke) paradigme.

²⁰³ „Tu se skriva snažna simbolika: kozmopolit je samotnjak.“ (*ibid*: 167)

²⁰⁴ „Gledam u tamnomodre pjege na večernjem nebu, ali još nije vrijeme za popodnevnu kavu i cigaretu, gledam kroz povremene raspukline između oblačnih krpa i jako me malo zanima kaže li se politički korektno 'Piranski zaljev' ili 'Savudrijska uvala', i baš me briga zbog kojih se domoljubnih demona Republika Slovenija i Republika Hrvatska još od raspada Jugoslavije nisu bile sposobne dogovoriti o zajedničkoj morskoj granici (...)“ (*ibid*: 40)

185); Muharem Bazdulj, literarni „potomak“ Ive Andrića i Danila Kiša, preko Debeljaka dolazi do knjiga Davida Albaharija kojeg zatim susreće na književnom okupljanju na Hvaru (*ibid*: 50-52); Albahari piše pismo podrške Aleksandru Hemonu (*ibid*: 205) itd. A ukoliko se iz dvostranih relacija postupno plete mreža odnosa u polju, onda u svojevrsnom središtu te mreže, na mjestu čvorišta kroz koji prolazi svaki pojedini odnos, neizbježno nailazimo na figuru i opus Danila Kiša: „jugoslavenskog pisca *par excellence*“ (*ibid*: 22) i onoga tko je, u „konkurenciji“ Meše Selimovića, Ive Andrića i Miroslava Krleže, naposljetku ipak glavni „izvor inspiracije za postjugoslavensku književnost“. (*ibid*: 146-147) U „Balkanskom brvnu“ Šalamun tako usmjerava subjekta esejistike prema Kišovom opusu (*ibid*: 142); ondje je citirana Bazduljeva pjesma posvećena Kišu i analiziran „dug“ Bazduljeve zbirke priča „Druga knjiga“ spram Kišove „Enciklopedije mrtvih“ (*ibid*: 96-97); Albaharijevo pisanje izvodi do krajnjih konzekvenci poetičke premise Kišove „kritičke metode“ (*ibid*: 61-62); Hemon Kiša eksplicitno imenuje svojim „učiteljem“ (*ibid*: 212); sa „Štiksom me povezuje i zbližava zaljubljenost u 'život i djelo Danila Kiša'“ (*ibid*: 234) itd. Figura „posljednjeg jugoslavenskog pisca“ i njegov opus dakle gravitacijska su sila polja, oni provlače liniju (jugoslavenskog) kontinuiteta kroz (postjugoslavenski) diskontinuitet pa mimo Kišova „antisistemskog“ jugoslavenstva – koje mu omogućuje da se u krajnjem izvodu autodeklarira kao „(m)ožda (...) jedini na svijetu koji se smatra jugoslavenskim piscem“ (prema: *ibid*: 145) i koje ga razlikuje od jugoslavenstva Selimovića, Andrića ili Krleže – nije razumljiva geneza individualističkog i kozmopolitskog habitusa autonomnih postjugoslavenskih autora niti je shvatljiv homološki raspored njihovih dispozicija i odgovarajućih pozicija unutar polja, kako bi glasio manje poetičan, tehnički opis onoga što subjekt Debeljakove esejistike naziva „izborom po srodnosti“. Samopercipirana autonomija pritom je učinak specifične pozicije i tom pozicijom zadane perspektive iz koje se širi društveno-politički procesi javljaju „prelomljeni“ i reartikulirani strukturom književnog polja: književno polje utoliko zadržava „spoznajni“ primat naspram pretpostavljene „neutralne“ točke gledišta autora na kojoj je, suprotno vlastitim teorijskim premisama, inzistirao Bourdieu. Ovaj se primat književnog polja homološki reproducira osnovnom strategijom izlaganja u „Balkanskom brvnu“: esejističke dionice i epizode nisu, naime, nanizane kronološki, slijedeći „neutralnu“ logiku kalendarskih punktova, nego su povezane intertekstualnim kopčama i asocijativnim umnožavanjem odnosa među postjugoslavenskim autorima o kojima knjiga govori. Čak je i provodni postupak elementarne kronološke orijentacije izlaganja kojim esejistički subjekt vremenski „usidruje“ svoje akronologijski nanizane dionice i digresije, napokon, zapravo intermedijalni

citat postupka iz jugoslavenske televizijske serije „Grlom u jagode“.²⁰⁵ Sasvim sažeto: iako opsežno prepričava i komentira okolnosti društvene erozije i političkog raspada Jugoslavije kao i okolnosti postjugoslavenskog prezenta, „Balkansko brvno“ nije knjiga „o“ sociopolitičkom kontekstu, nego „o“ tome kako se sociopolitički procesi prelamaju u književnom i kulturnom polju.

Nakon što su individualnom gestom otpora postavljena prva „brvna“ prema književnim „srodnicima“ i nakon što je umrežavanjem odnosa izgrađena šira struktura polja, postaje, napokon, moguća i pozicija autodeklariranog postjugoslavenskog autora: pozicija koja iz tako strukturiranih odnosa s jedne strane proizlazi, a s druge strane sama povratno omogućuje da se strukturiranje odnosa prepozna kao dio jedinstvenog procesa. To je pozicija iz koje onda, na početku treće dekade postjugoslavenske književnosti, mogućim postaje iskaz: „Član sam velike obitelji, dijete 'jugoslavenske Atlantide' koje sastavlja komadiće za portret nestale civilizacije (...)" (ibid: 24) To je pozicija koja na „nestaloj civilizaciji“ svjesno počiva, odupirući se političkoj realnosti:

Unatoč novopostavljenim granicama, na teritoriju i u glavama kozmopolitska književnost „jugoslavenske Atlantide“ još uvijek živi. Rok trajanja prošao je Jugoslaviji, ali ne i njezinim piscima. (ibid: 145)

To je napokon pozicija iz koje se prepoznaju saveznici i zajednički prethodnici:

Brojni lokalno omiljeni i međunarodno poštovani pisci „jugoslavenske Atlantide“, na primjer Dubravka Ugrešić, Dragan Velikić, Aleksandar Hemon, Muharem Bazdulj, Igor Štiks i Miljenko Jergović, možda najbolji, a sigurno najpopularniji i najraznovrsniji postjugoslavenski pisci, potražili su izvor inspiracije u djelu (ako ne i u životu) Danila Kiša. (ibid.)

Pozicija koju Debeljak zauzima, ne zaboravimo, naglašeno je insajderska. Time je zadana njezina vizura: ne samo subjektivan pristup i ne samo nesistematična organizacija ukoričenih eseja, nego i otvoreno saveznička interpretacija tekstova „srodnih“ autora koja se kreće u rasponu od umjerenih pohvala do euforične adoracije. Insajderska pozicija esejističkog subjekta, međutim, omogućuje nam ono što Bourdieu naziva homološkom

²⁰⁵ Izlaganje tako „oponaša“ karakteristične iskaze Baneta Bumbara u seriji „usidrujući“ ispriopovijedano vrijeme na osi globalno-lokalno-osobno, primjerice: „1991. – Te je godine Nobelovu nagradu za mir dobila Aung San Suu Kyi, predvodnica političke opozicije u Burmi, nogometaši Crvene zvezde iz Beograda postali su svjetski klupski prvaci, a ja sam izgubio jugoslavensku domovinu.“ (ibid: 68)

„rekonstrukcijom tačke gledišta autora“ (usp. 2003: 303-400): polazeći od te tačke gledišta, možemo zatim rekonstruirati objektivnu strukturu polja, kao i dijakronijske smjene njegovih strukturnih stanja. Na početku treće dekade, „Balkansko brvno“ nudi tako neophodni „subjektivni“ ulaz u objektivnu logiku postjugoslavenskog polja koje postaje svjesno vlastite autonomije i vlastite razlike spram nacionalno kodiranih književnosti. Ako je ključna književna figura ove zbirke Danilo Kiš, literarni „predak“ i „učitelj“ Albaharija, Hemon, Štiksa i svih ostalih, i ako je on „jugoslavenski pisac *par excellence*“, onda je Debeljak paradigmatički postjugoslavenski autor: jedan od onih koji su se, dva desetljeća nakon raspada zajedničke države, izborili za status i za artikulaciju onog socioliterarnog prostora koji će sam imenovati „književnošću 'jugoslavenske Atlantide““, a koji smo mi konceptualizirali kao postjugoslavensko književno polje.

5.4.5. „Dnevnik 2020“: Lana Bastašić i Rumena Bužarovska, dvije autorske putanje

Među ključna imena „književnosti 'jugoslavenske Atlantide““, mogli smo uočiti, Debeljak uvrštava gotovo isključivo autore: ne i autorice.²⁰⁶ I makar je njegova priručna skica postjugoslavenskog kanona deklarativno nesustavna i subjektivna, takav je izraziti rodno-reprezentacijski disbalans zapravo karakterističan za većinu prikaza i interpretacija postjugoslavenske produkcije, kao i za većinu intervencija unutar zajedničkog polja. Na samim počecima konstituiranja tog polja, vidjeli smo, među tridesetak Nezavisnih pisaca našla se tek jedna žena, Dubravka Ugrešić; deset godina kasnije, među potpisnicama i potpisnicima manifesta Grupe 99 bile su samo dvije. Hajka na „vještice iz Rija“ početkom devedesetih egzemplarno je pokazala kako se dominantni nacionalistički diskurs obračunava s pokušajima subvertiranja nacionalne paradigme utemeljenima na rodnoj solidarnosti, a polemika u kojoj se raspao FAK dokazala je da ni dugo priželjkivana tržišna reartikulacija književnih odnosa neće defoltno promijeniti stereotipnu distribuciju uloga: visoke umjetničke vrijednosti ostale su vezane za djela autora, kič i trivijala za tekstove spisateljica. Tek u trećoj dekadi postjugoslavenske književnosti ovakva će se konstelacija donekle izmijeniti i to zahvaljujući kontinuiranoj borbi književnica za transformaciju vlastitih pozicija u polju.

Prema Dubravki Djurić i Aleksandri Nikčević-Batričević, autoricama istraživanja o feminističkim inicijativama koje su omogućile promjenu statusa autorica u

²⁰⁶ Iznimka je već navedeno usputno spominjanje Dubravke Ugrešić. (usp. Debeljak 2012: 145)

postjugoslavenskim kanonima, ta se borba od početka odvijala u sklopu hegemonije anglo-saksonskih i francuskih modela feminizma kojima su se priklanjale kozmopolitski orijentirane postjugoslavenske književnice, kao i pod utjecajem nevladinih organizacija iz civilnodruštvenog sektora. (usp. 2019) Presudno su je utoliko obilježila dva procesa. S jedne strane, onaj vezan za

transnacionalne emancipatorne feminističke diskurse koji su, u skladu s proklamacijama drugog vala feminizma, zahtijevali da žene postanu vidljivije u polju proizvodnje simboličkih dobara. (*ibid*: 583)

S druge pak strane, uvjetovala ju je „uspostava neoliberalnog kapitalizma u postsocijalističkim društvima tijekom devedesetih godina dvadesetog stoljeća“ (*ibid*: 576) zahvaljujući kojoj je, među ostalim, „književnost izgubila nekadašnje prvenstvo u postjugoslavenskim državama“. (*ibid*.) Iz ovakvog dvostrukog ograničenja područja borbe sada možemo – razvijajući analizu Djurić i Nikčević-Batričević – izvesti i njegovu središnju kontradikciju. S jedne strane, rodno kodirana borba za pozicije veće moći unutar književnog polja slijedi logiku drugovalnog feminizma i artikulira se kao borba oko identitetske simboličke reprezentacije; s druge strane, ta se borba odvija unutar polja koje istodobno samo gubi nekadašnju moć i nekadašnji status u širem društvenom kontekstu. Feminističke pobjede – prema autoricama istraživanja još uvijek nedovoljne da bi posve osporile asimetriju rodnih odnosa moći i utoliko još uvijek potrebne – upisuju se tako, u ironičnom obratu, unutar prostora kolektivnog književnog „poraza“. Ovakvu će podvojenju poziciju Djurić i Nikčević-Batričević opisati prepoznajući osciliranje „praksi autorica (...) između partikularističkog zahtjeva za priznavanje prava na razliku i univerzalističkog zahtjeva“. (*ibid*: 589) Oscilacija praksi autorica odvija se dakle unutar prostora mogućnosti definiranog hegemonijom zapadnih feminističkih modela orijentiranih prema simboličkoj reprezentaciji i neoliberalne devalvacije simboličkog kapitala književnosti: kako se u tom prostoru mogućnosti snalaze autorice treće dekade postjugoslavenskog književnog polja?

Moguće odgovore nude njihove različite autorske putanje, a ovdje ćemo rekonstruirati dvije: onu Rumene Bužarovske i onu Lane Bastašić. Obje spisateljice u polje stupaju tek u njegovoj kasnijoj fazi, obje pritom reproduciraju neke ranije strateške izbore tipične za postjugoslavensku književnost i obje, istodobno, aktiviraju nove strategije pozicioniranja. Pođimo od točke u kojoj se njihove putanje ukrštaju: riječ je o knjizi „Dnevnik 2020“ koja

2021. izlazi u izdanju zaprešičke Frakture. Bastašić, inicijatorica projekta iz kojeg je knjiga nastala, ovako objašnjava njen koncept u uvodnoj bilješci:

U septembru 2019. godine kontaktirala sam tri spisateljice i dva pisca iz regiona s idejom da naredne godine zajedno pišemo dnevnik. Pravila su bila jednostavna: svako piše po dva odvojena mjeseca, svaki dan, do 300 riječi dnevno. (2021: 5)

„Dnevnik 2020“ evidentno dakle nastavlja liniju autodijegetičkih žanrova postjugoslavenske književnosti, koji znaju signalizirati svoju dijarističku orijentaciju čak i onda kada ne donose dnevničke zapise u strogom smislu, kao što vidimo na primjerima „Dnevnika apatrida“ Bore Ćosića (1993), „Dnevnika selidbe“ Dževada Karahasana (1993) ili „Dnevnika jednog nomada“ Bekima Sejranića (2017). Usmjerava je pritom prema liniji kolaborativnih transnacionalnih žanrova poput brojnih knjiga pisama i drugih koautorskih suradnji. Osim ovog križanja linija, vrijedi međutim primijetiti još jedan pomak koji unosi u žanrovsku konstelaciju postjugoslavenske književnosti. Iako uvodna bilješka ne govori o Jugoslaviji, nego o „regionu“, šestero okupljenih autorica i autora mlađe generacije – uz Bastašić i Bužarovsku riječ je Luizi Bouharaouovoj, Danilu Lučiću, Dijani Matković i Nikoli Nikoliću – očito „predstavlja“ po jednu od šest nekadašnjih jugoslavenskih socijalističkih republika. Ako zbirka zajedničkih dnevničkih zapisa u kojoj se, mjesec za mjesecom, izmjenjuju autorice i autori, s jedne strane razvija žanrovske linije postjugoslavenske književnosti i time pokazuje da polje nastavlja funkcionirati i trideset godina nakon raspada Jugoslavije, onda njezina eksplicitno postjugoslavenska konceptualna premisa dokazuje i drugu tezu koju smo ranije izložili: da se polje, kontraintuitivno, zapravo tek protokom vremena integrira i konsolidira s obzirom na okvir zajedničkog i jedinstvenog književnog prostora. Kolaboracije su se i ranije odvijale unutar tog prostora, ali uglavnom na bilateralnim, rjeđe trilateralnim ili, kao u slučaju knjige „Vjetar ide na jug i obrće se na sjever“, kvadrilateralnim relacijama: u znakovitom iskoraku, nova dijaristička suradnja autorica i autora, za razliku od prethodnih, napokon iscrpljuje i simboličko-representacijski „pokriva“ kompletan postjugoslavenski socioliterarni prostor.

Na završetku citirane uvodne bilješke Lane Bastašić stoji rečenica: „Suvišno je reći da u tom trenutku (dogovoranja projekta, op. B.P.) niko od nas nije znao kako će izgledati 2020. godina.“ (*ibid.*) Naizgled samorazumljiva, ona se referira na događaj globalnih razmjera koji će obilježiti 2020. godinu i svojim se dalekosežnim socijalnim učincima nametnuti kao

moгуća dekadna razdjelnica za neko buduće stanovište sadašnjosti i eventualne buduće pokušaje historiografske rekonstrukcije zajedničkog književnog polja: riječ je o smrtonosnoj pandemiji koronavirusa, više ili manje restriktivnim reakcijama različitih država, ograničenju kretanja građana, propitivanju legitimiteta takvih odluka, javnim sukobima oko poduzetih medicinskih mjera, ekonomskoj krizi i ostalim posljedicama velike zaraze. Zadaća vođenja zajedničkog dnevnika u trećem mjesecu 2020, kada se koronavirus tek započeo širiti, rotacijskom je logikom dopala Rumenu Bužarovsku. Njene se bilješke tako neplanirano pretvaraju u kroniku prvih dana izvanrednog stanja: u zapisu datiranom 3. ožujka čitamo kako je „panična paranoja stigla i u Makedoniju gdje su se ljudi zbog jedne oboljele žene (od jebene gripe, da ponovimo) koja je kombijem stigla iz Italije masovno prepali da su im ugroženi, ionako bezvrijedni, životi“. (*ibid*: 62) Samo šest dana kasnije, Bužarovska zapisuje: „Dobro, više ne mislim da je ovo samo 'jebena gripa'. Ne mogu vjerovati koliko se brzo sve mijenja, u konstantnom sam šoku. Na internetu – linč, željni krvi. Grozno.“ (*ibid*: 66) Njen dnevnik tako rekonstruira prva, još uvijek nesigurna saznanja o koronavirusu, spekulira o potencijalno dalekosežnim posljedicama političkih mjera, bilježi rasističke napade na makedonske Rome u anonimnim internetskim komentarima, priziva primjere solidarnosti i proziva slučajevne sebičnosti. U fokusu mu je pozicija društveno najugroženijih:

Evo, dok sam završila sa zadnjom rečenicom, uveli su policijski sat. Ako me muž ubija batinama ili mi se otac opija u kući i sve nas lijepi za zidove, neću smjeti izaći ni pred kuću. Trebat ću čekati da me izmlati do 6.00 pa da onda smijem izaći, a da me policija ne uhapsi. (*ibid*: 77)

Čak i usred izvanrednog stanja, međutim, primjećujemo kako se gusta faktografija prelama kroz specifično autorsku, književnu perspektivu: “(N)e mogu vjerovati kada pišem NE MOGU VJEROVATI, čini mi se kao da pišem neki SF tekst, neku distopiju, a *mrzim znanstvenu fantastiku*, ne želim se osjećati kao da je pišem (...)” (*ibid*: 76) Štoviše, mjesec bilješki o najvećem socijalnom šoku u (ne samo) 2020. godini uokviren je metatekstualnim refleksijama o pisanju dnevnika: u nama odranije poznatom pomaku, pisanje o pandemiji pretvara se, kroz autoreferencijalnu petlju, u pisanje o pisanju u pandemiji.²⁰⁷

²⁰⁷ Ovako se otvaraju zapisi Bužarovske iz ožujka 2020.: „Nedjelja, 1.3. Skopje. Danas je neobičan dan za započeti dnevnik jer sam ovaj dan završila s raspravom o jednom dnevniku – dnevniku moje bake Vere koja je također bila spisateljica. I ona je poput mene pisala dnevnik imajući u vidu da će ga ljudi čitati. Samim tim predznanjem, nekako je nemoguće pisati pravi dnevnik.“ (*ibid*: 61) Pri kraju, pretposljednog dana u mjesecu, Bužarovska zapisuje: „Nema ničeg dosadnijeg od dnevnika u karanteni. Žao mi je što je ispalo tako da budem opsjednuta s ovim i da posvuda pišem iste stvari, da pišem stvari koje svi drugi isto pišu.“ (*ibid*: 83) Kao i u

Polu godine kasnije, kada u rujnu Bužarovska ponovno dođe na red za jednomjesečno vođenje zajedničkog postjugoslavenskog dnevnika, pripovijedanje o masovnoj zarazi već se znatno upečatljivije prelama logikom pozicije u književnom polju. Ona sada piše o svome nedavnom nastupu na festivalu Krokodil u Beogradu i tome kako se u Ljubljani priprema predstava po njenoj zbirci priča „Moj muž“, o *online* promociji zbirke „Nikamo ne idem“ na festivalu Vrisak u Rijeci i o pripremi skopskog književnog festivala PičPrič, o susretima i razgovorima s Markom Tomašem, Krunom Lokotarom, Markom Pogačarom, o intervjuu koji daje njemačkoj televiziji i o tome kako izgledaju književna gostovanja na području nekadašnje Jugoslavije u pandemiji: „(O)djednom shvaćam da putujem autom kroz tri države i da ću stalno morati raditi nove PCR-testove i da je to polu-nemoguće.“ (*ibid*: 242) Vrlo brzo nakon inicijalnog proglašenja izvanrednog stanja vidimo kako se u dnevničkim zapisima pomalja nama odranije poznata, relativno stabilna socijalna struktura: ona postjugoslavenskog književnog polja, njegovih festivalskih punktova i istaknutih agenata, transnacionalnih suradnji i projektnih savezništava. „Dnevnik 2020“ Bužarovsku dakle otkriva kao već etabliranu autorsku figuru postjugoslavenske književnosti i time nudi ulaznu točku u retrospektivnu rekonstrukciju putanje koja ju je do te pozicije dovela. U osnovnim crtama: nakon premijerne zbirke priča „Žvrljotine“ iz 2006. već je njena druga zbirka, „Osmica“ iz 2010. prijevodima uvedena u prostor dominantnog jezika, a Bužarovska je počela nastupati na regionalnim festivalima i promocijama. Instantna postjugoslavenska recepcija tako je dočekala „Mog muža“ iz 2014, treću zbirku koja počiva na rodno kodiranom konceptu: jedanaest priča pripovijeda jedanaest pripovjedačica različitih generacija, obrazovanja i društvenog statusa, povezanih tek paralelizmom bračnih odnosa. Likovi njihovih supruga najčešće su ironijski kodirani: u uvodnoj priči „Moj muž, pjesnik“ upoznajemo tako pretencioznog pisca, neku vrstu karikiranog „autonomnog“ umjetnika opsjednutog vlastitom poezijom, koji obilazi festivale, uporno traži prevoditelje i zavodi mlade pjesnikinje iako mu – govori pripovjedačica – „poezija zapravo i nije baš dobra. Često se ne odnosi ni na što drugo, osim na to kako on piše poeziju“. (2016: 8) Četvrta zbirka „Nikamo ne idem“ iz 2018. do sada je i najkompleksnija. U sedam ondje okupljenih priča moguće je rekonstruirati komplicirane odnose moći koji uvelike upravljaju postupcima likova, a proizlaze iz rodničkih, klasničkih,

slučaju antiratne književnosti devedesetih, ono što bi površnija interpretacija mogla shvatiti kao puklo dokumentarno bilježenje bremenite „stvarnosti“ počiva zapravo na pripovjednim strategijama posredovanja i distingviranja homolognima relativno autonomnoj poziciji u književnom polju: uočavamo ih u autorefleksivnom preispitivanju „autentičnosti“ dijaristike koja unaprijed računa s čitateljskim očekivanjima i žalu koji proizlazi iz samopercipiranog gubitka autorske originalnosti, iz najgorega što se književnoj autorici može dogoditi, a to je da piše ono što „svi drugi isto pišu“.

statusnih, obrazovnih razlika. Os asimetrija dominantno je pritom povučena na relaciji globalnog centra i periferije, kao u uvodnoj priči „Vaza“ koja permutira odnose tri bračna para – dva makedonska i jednog američkog – ili pak u „Ovdje sam, nikamo ne idem“ koja govori o povratku razočaranog sredovječnog Skopjanina kući, majci, nakon dugogodišnjeg života u Australiji. Strateška egzotizacija, taj karakteristični (pseudo)subverzivni postupak velikog broja postjugoslavenskih autorica i autora koji kozmopolitsku orijentaciju „kod kuće“ plaćaju perifernom pozicijom „u svijetu“, kod Bužarovske je izvedena do posljednjih konzekvenci. Globalni centar, sagledan s periferije, tu gubi posljednje tragove kulturalne, političke ili civilizacijske superiornosti nad postjugoslavenskom, sjevernomakedonskom „provincijom“ i sada biva postavljen u isti rakurs kritike i ironizacije, bez diskriminacije. Na tom se tragu čak i naslov zbirke – „Nikamo ne idem“ – može čitati kao gotovo programatsko istupanje iz utjecajne egzilantsko-nomadske matrice.

I dok odnosima likova u njenim književnim tekstovima dobrim dijelom upravlja neravnoteža globalnog centra i periferije, u svojim javnim istupima Bužarovska se nerijetko pozicionira ističući asimetriju periferije i centra *unutar* postjugoslavenskog prostora. U intervjuu ženskom magazinu Nada, podlistku zagrebačkog tjednika Novosti, ona tako govori:

Svi Makedonci i Makedonke lijepo pjevaju, plešu i po cijeli dan jedemo paradajz, papriku i ajvar, tako bih ukratko sažela zamišljenu makedonsku svakodnevicu u očima mnogih ljudi u Hrvatskoj i Srbiji. Egzotizacija je toliko daleko otišla da je u nekom mediju izašao naslov „Sočno otkriće s juga!“. To sam, naime, ja. (2022)

Obrnuti je pogled, usmjeren s postjugoslavenske periferije prema postjugoslavenskom centru, dakako, drukčiji:

Starije generacije imaju kompleks inferiornosti prema Hrvatima i Srbima. Mene u Makedoniji najviše cijene kada nastupam u Zagrebu ili Beogradu, oni po mnogočemu žive u nekim imaginarnim granicama Jugoslavije. S druge strane, ljudi mlađi od trideset godine ne pričaju srpskohrvatski, a kulturu upoznaju isključivo preko muzike, prvenstveno folka i trapa, a u zadnje vrijeme i preko srpskih serija. (*ibid.*)

Iz ovako postavljenih odnosa slijedi i strategija afirmacije u postjugoslavenskom polju:

Iskreno, svim mlađim autorima i autoricama koji se žele probiti na regionalnu književnu scenu prvo kažem da nauče jezik jer će u protivnom teško uspjeti. Meni je logično da vi ne govorite makedonski jer ga nemate prilike čuti, ali me isto čudi što su svi podrazumijevali da ja tečno govorim hrvatski ili srpski, što nije bio slučaj, nego sam na Krokodilovoj rezidenciji u Beogradu uzela gramatiku i učila. (*ibid.*)

Zadržimo se nakratko na završnom detalju učenja jezika: od Beograda kao glavnog grada književne republike Jugoslavije, preko udruge Krokodil kao jednog od istaknutijih organizacijskih punktova i rezidencijalnog boravka kao jednog od važnijih oblika povezivanja autorica i autora do potrebe da se dominantni jezik nauči ne bi li se u polju moglo ravnopravno participirati, on izvanredno sažima logiku treće dekade postjugoslavenske književnosti koju smo ranije izložili. Putanja Rumene Bužarovske utoliko je barem dvostruko značajna za analizu trećeg stanja postjugoslavenskog književnog polja. S jedne strane, ona potvrđuje da – puna tri desetljeća nakon raspada Jugoslavije – još uvijek opstaje književna „scena“ koja je, usprkos jezičnim razlikama i međusobnom udaljavanju postjugoslavenskih država, vezana uz nekadašnji jugoslavenski okvir. S druge strane, ukazuje na položaj postjugoslavenske književne periferije: Bužarovska je, napokon, posljednja u zapravo kratkom nizu sjevernomakedonskih autorskih imena afirmiranih (i) u sklopu (post)jugoslavenskog književnog polja poput Gorana Stefanovskog, Dejana Dukovskog, Venka Andonovskog, Igora Isakovskog ili Lidije Dimkovske. Periferni položaj unutar književne republike Jugoslavije pritom je, vidimo, određen obrascima egzotizacije homolognim onima kojima je određen periferni položaj čitave postjugoslavenske književnosti na globalnoj sceni, u svjetskoj književnoj republici.

Autorska putanja Lane Bastašić značajno se razlikuje time što je načelno nesvodiva na okvire nacionalnih književnosti ili, barem, time što se autorica eksplicitno pozicionira izvan nacionalnih okvira:

Ja jesam bosanskohercegovačka spisateljica po svom obrazovanju i varijanti jezika na kojem pišem (jezika koji zovem srpsko-hrvatski jer bolji naziv za njega nemam, a on se ne uklapa sasvim u pravopis ni jednog ni drugog navedenog jezika, u njihovim „čistim“ varijantama), jednako kao što sam po porijeklu srpska spisateljica, a po pasošu hrvatska. Tu šarolikost svog identiteta smatram privilegijom, kao žena i kao autorica. I kao autorka. (2019b)

Iako je Bastašić, poput Bužarovske, zahvaljujući nizu prijevoda prepoznata i u internacionalnom književnom polju, njena je putanja vezana uz postjugoslavenski prostor još od svoga početka: prvu kratku priču tako je objavila u sklopu regionalnog natječaja „Ulaznica“ 2008. godine, roman „Uhvati zeca“ (2019a) tematski je vezan uz specifično postjugoslavensko poslijeratno iskustvo i uklopljen u egzilantsko-nomadsku žanrovsku matricu, zbirka priča „Mliječni zubi“ (2021) otkriva idiomske jezične varijacije o kojima je autorica govorila dok u paratekstualnoj autorskoj bilješci ukazuje na vlastitu genezu vezanu uz sarajevski rezidencijalni boravak i regionalne književne časopise (*ibid*: 137) itd. Želimo li provjeriti kako zajednički postjugoslavenski književni kontekst usmjerava njeno pozicioniranje, možemo se zadržati na naizgled manje važnom tekstu iz opusa: riječ je polemičkoj intervenciji pod naslovom „Danas kada postajem vještica“ (2019b) iz koje smo već citirali iskaz o višestrukome bosanskohercegovačko-hrvatsko-srpskom književnom identitetu. Tim se novinskim člankom Bastašić uključila u raspravu dvojice povjesničara, od kojih je jedan njen otac: „Gospodin Veljko Đurić Mišina, direktor Muzeja žrtava genocida u Beogradu, napisao je otvoreno pismo mom ocu, Dušanu Bastašiću, predsjedniku udruženja Jadovno 1941.“ (*ibid.*) Historiografski meritum rasprave pritom ostavlja po strani: neposredni povod za reakciju ulomak je iz Đurić Mišinog otvorenog pisma posvećen upravo Lani Bastašić, u kojem povjesničar polazi od njezine pjesme „Epske gume“ ne bi li dokazao kako je otac nije obrazovao ni odgojio. Taj ulomak, koji se na nju odnosi, Bastašić navodi u cijelosti:

„Ovako blasfemična i suluda modernistička naklapanja neće ući u neku antologiju poezije o genocidu, ali će posvedočiti o neuspješnom roditeljskom odgoju Dušana Bastašića koji, svedoci smo, pokušava preko interneta da vaspitava naciju, a u sopstvenoj kući ima kćer-pesnikinju koja poetizuje koitus sa dželatima rođene familije. Lana Bastašić, takođe potomak 'žrtava Pokolja', kako to voli da ističe Dušan Bastašić, ukrašena je čudesnim tetovažama, prikladnim standardnom pokloniku 'Noći veštica', a poznata je i kao autorka lezbejskih pripovedaka.“ (prema: *ibid.*)

Ove dvije rečenice autorica zatim detaljno analizira, demontirajući seksističke obrasce objektivizacije ženskog tijela, ukazujući na patrijarhalnu redukciju ženskog autorskog subjekta na „kćer-pesnikinju“, upozoravajući na jezičnu genezu nasilja nad slabijim društvenim skupinama i proglašavajući, među ostalim, čitav ekskurs nastavkom „fašističkog“ diskurzivnog kontinuiteta koji prepoznaje od Drugog svjetskog rata preko

postjugoslavenskih ratova do danas: „(C)ijeli život imam posla s fašistima.“ (*ibid.*) Iz naše perspektive, ono što je pritom posebno zanimljivo njezina je osnovna izlagačka strategija. Ako Đurić Mišin Bastašićinu umjetničku pjesmu, taj „autonomni“ književni tekst, svodi na dokaz nećudoređa i ideološko-odgojnog zastranjenja, Bastašić mu uzvraća tako što Đurić Mišinovu difamaciju čita upravo kao (loš) književni tekst, a njega „pretvara“ u (sporednog) književnog lika.

Ovaj paragraf me fascinira iz nekoliko razloga. Prvenstveno kao spisateljicu, jer uvijek volim kada neko uspije u samo nekoliko rečenica u potpunosti otkriti svog književnog lika i učiniti da on bude dosljedan u svojoj nebulozi. (*ibid.*)

I dalje, govoreći o Đurić Mišininom komentiranju njenih tetovaža:

Pretpostavljam da mu je najviše zasmetala Margarita koja leti na mom lijevom ramenu. To ima smisla, budući da je i sam gospodin Mišina poput kakvog sporednog lika iz Bulgakovljevog romana. (*ibid.*)

Obrnuvši postupak objektivizacije ponovnim prisvajanjem autonomne autorske pozicije, Bastašić potom Đurić Mišina podučava tome zašto njezina poezija nije „modernistička“, pojašnjava da teme poput koitusa odavno nisu literarno neprihvatljive i – ukratko – drži mu lekciju iz osnova umjetničke autonomije kako bi, u nama odranije poznatom obratu, iz autonomne pozicije poduzela političku intervenciju. Na rubovima glavnog toka argumentacije njezin je tekst pritom nizom signala usidren u postjugoslavenskom književnom kontekstu: od naslovne parafraze pionirske zakletve, preko usputne napomene kako bi „radije (...) provodila vrijeme na književnoj rezidenciji u Sarajevu pišući prozu“ (*ibid.*) nego da piše novinske reakcije do prizivanja Danila Kiša kao svojevrsnog učitelja građanske neposlušnosti. Nimalo zato ne iznenađuje to što kao moto svoje „vještičje“ autodeklaracije – „Ovim pismom, dakle, javno revindikujem termin vještica, oduzimam ga gospodinu Mišini i kleropatrijarhatu, i prisvajam kao simbol ženske moći i samostalnosti“ (*ibid.*) – Bastašić navodi citat Dubravke Ugrešić: „Novac za kupovinu metle zaradila sam sama. I letim sama.“ (*ibid.*) Njeno polemičko pismo tako ne donosi samo obračun s ideološkim protivnikom, nego počiva na strategijama koje ne bi bile moguće mimo tridesetogodišnje povijesti postjugoslavenskog književnog polja. Ono izravno i eksplicitno nastavlja borbu koju su početkom devedesetih vodile „vještice iz Rija“, odbijajući hegemoniju

nacionalističkog diskursa i ističući, njoj nasuprot, feminizam utemeljen na transnacionalnoj postjugoslavenskoj solidarnosti. Upravo stoga, tekst završava riječima:

Pozivam, takođe, sve druge vještice srbijanskog, ali i hrvatskog, bosanskohercegovačkog i crnogorskog društva, da prestanu puštati budale, i da ustanu protiv onih koji nas godinama zaćutkuju. Iako naše metle, nažalost, ne mogu letjeti, one svakako mogu da pometu nazadne, i nasilne, ostatke fašizma i mizoginije u svim njihovim oblicima. (*ibid.*)

Postjugoslavenski autorski habitus nepogrešivo ćemo rekonstruirati i u Bastašićinim dnevničkim zapisima, počevši, dakako, od činjenice da je sam postjugoslavenski koncept „Dnevnika 2020“ upravo ona predložila. Prepoznamo ga u karakteristično „nomadskom“ itineraru koji uključuje Beograd, Zagreb, Banju Luku, Lisabon i Barcelonu, u kritici nacionalističke politike, u ekskursu o prijatelju, kosovskom pjesniku Tristanu kojem zbog državnih pograničnih pravila ne može poslati primjerak njegove zbirke objavljene u Srbiji (2021: 17-18), u informaciji da je pandemiju, zatekavši se u Zagrebu, dijelom provela u stanu Dubravke Ugrešić koji joj je ona ustupila. (*ibid.*: 189) Na izmaku treće dekade postjugoslavenske književnosti, iz ovakvih habitualnih dispozicija kod Lane Bastašić proizlazi konzekventno ambivalentna autorefleksija vlastitog spisateljskog poziva, a postupak *paralelne mistifikacije i demistifikacije* autorske pozicije iz naše se perspektive doima kao posebno zanimljiv. Dnevnik tako povremeno inzistira na svojevrsnoj društvenoj iznimnosti književnika i književnica: „U bačenim novogodišnjim flašama ima neke istine o nama i ona se razgoliti na ponovnom početku. A mi koji pišemo uvijek smo za flašu prazniji od drugih.“ (*ibid.*: 9) Za spisateljski poziv vrijede utoliko posebna, iracionalna pravila:

Ne vjerujem u boga, ne vjerujem u horoskop, ne vjerujem u numerologiju, torbu na podu, šešir na krevetu, crnu mačku koja presijeca putanju. Ali vjerujem u sva prokletstva vezana za pisanje. Jer su sva tačna i sva su mi se desila. (*ibid.*: 204)

Drugdje, međutim, autorska se iznimnost ironizira: „Mi smo pisci i spisateljice, najdosadniji ljudi na svijetu. Zato moramo da izmišljamo.“ (*ibid.*: 31) Ovakvo je kolebanje ponegdje intenzivirano i zgusnuto unutar istog, kratkog odlomka:

Zatvaram laptop i ostavljam svijet da gori. To me podsjeti na jedan stih Borisa Marune. *Sve me manje brine sudbina svijeta*, ili tako neka poetska privilegija,

nisam sigurna. (...) Onda osjetim sramotu što mislim na poeziju dok se svijet raspada. Potom me sramota što sam doživjela da me je sramota poezije. (*ibid*: 11)

Demistifikacija autorskog poziva najčešće je pritom vezana za njegovu ekonomsku dimenziju:

Stigao mi je napokon novac od španskog i talijanskog izdavača. To znači da sam mirna bar neko vrijeme, do sljedećeg honorara. Ovo je prvi put u deset godina da mogu da živim od toga. Osjećaj je čudan. S jedne strane me gotovo sramoti veličina privilegije, kao da smo naučeni da treba da se patimo ako pišemo, a ja se ne patim dovoljno. (...) S druge strane napokon mogu da stavim književnost u centar svog života, bez rezerve i bez objašnjenja. (*ibid*: 15)

Opisana situacija privremeno osigurane egzistencije okidač je za novu mistifikacijsku digresiju:

Mada to više i nije izbor – književnost je u centru ne samo zato što mi je najvažnija, već i zato što prosto nema drugih kandidata za tu poziciju. Ispraznila sam sve druge kategorije dok se nisu samoukinule. Sad su tu samo riječi. (*ibid*: 15-16)

Nekoliko dana kasnije, međutim, jedan posjet bolnici i jedan viši bolnički račun ponovno ljuljaju mistifikacijsko-demistifikacijsku klackalicu: „Računam da ću do kraja januara jesti paprikaš. Ona priča o življenju od pisanja ne ide uz zdravstveno osiguranje.“ (*ibid*: 21)

U konstantnom kolebanju između „višeg“ naloga literarnog poziva i deklarirane odluke da se život podredi stvaranju književnosti, s jedne strane, i pritiska ekonomskih zahtjeva osiguravanja vlastite egzistencije, s druge strane, kod Lane Bastašić tako je do krajnosti izvedena logika histereze postjugoslavenskog autorskog habitusa strukturiranog u uvjetima jugoslavenskog socijalističkog privilegiranja književnosti, a zatim prepuštenog kapitalističkom tržištu. Ona nas, obilaznim putem, napokon vraća tezi Dubravke Djurić i Aleksandre Nikčević-Batričević o neoliberalnom podrivanju književnog polja koje, u kombinaciji s hegemonijom modela simboličke reprezentacije, određuje prostor mogućnosti feminističke borbe za osnaživanje pozicija autorica.

Kao što smo mogli vidjeti, feministički angažman nezaobilazna je dispozicija habitusa i Lane Bastašić i Rumene Bužarovske: u svojim učincima razaznatljiva kako u njihovim javnim istupima i polemičkim intervencijama, tako i u književnim tekstovima koji već na tematskoj razini prizivaju rakurse feminističkih čitanja. Umjesto metodološkog otklizavanja prema hipotezi izravne determinacije – prema kojoj feministički angažirane autorice naprosto pišu „feminističke“ književne tekstove – model definiranog prostora mogućnosti nudi nam priliku za analizu artikulacije njihovog angažmana s obzirom na specifičnu strukturu trećeg stanja postjugoslavenskog polja. Pođimo od hegemonije zapadnih, izvorno drugovalnih feminističkih teorija koje inzistiraju na prioritetu simboličke identitetske reprezentacije. U trećoj dekadi i u fazi relativno visoke autonomizacije polja, simbolička se borba – homologno sukobu oko razumijevanja zajedničkog jezika između Snježane Kordić i Borisa Budena – sada više ne vodi isključivo na liniji „zajedničkog fronta“ prema nacionalističko-patrijarhalnim protivnicima, kao što je to bio slučaj devedesetih, nego se premješta (i) *unutar* samog postjugoslavenskog polja. Bužarovska tako u dnevniku piše o gostovanju na sarajevskom regionalnom književnom festivalu: „To je bilo isto kao kad smo Lana Bastašić i ja bile na Bookstanu i jedan od urednika nas je pitao jesmo li došle da bismo uljepšale festival.“ (*ibid*: 65) Slična se situacija ponavlja i na festivalu u Bugarskoj:

Inače, na sceni su nas predstavili ne samo kao lijepe, već i talentirane. Rekla sam jednom mladom piscu da sam uvrijeđena takvim predstavljanjem. Rekao je – ali nemoj, bilo je dobronamjerno. Rekla sam mu da kad sljedeći put nastupi na festivalu, želim da ga spisateljica, voditeljica festivala predstavi ne samo kao jako zgodnog, već i talentiranog. Zamislio se. (*ibid*: 65-66)

Nasuprot ovima, stoji iskustvo beogradskog Krokodila:

Ondje sam imala prekrasne trenutke, još sam festival i jako emotivno doživjela jer bile smo samo žene i imala sam osjećaj da smo u sigurnom prostoru, osobito što su voditeljice bile mlade i pametne djevojke, i tako sam se raznježila, čak mi se i pomalo plakalo (...). (*ibid*: 242-243)

Kod Lane Bastašić, provodna razmišljanja o smislu vlastitog poziva znaju završiti u rodno kodiranoj ironiji:

Trebalo je da budem stolarka. Htjela bih da napravim stolicu, stol, krevetac za sestrihog psa. (...) Ovako samo neumorno trtljam i trtljam i trtljam. Da sam makar muško, pa da povjerujem kako sam zbog toga jebeni genije. (*ibid*: 20)

Rodni kod sukoba, međutim, nije jedini niti je isključiv. Slijedi primjer distinkcije povučene ne samo unutar književnog polja, nego upravo unutar njegovog feminističkog „krila“:

Tek sam danas shvatila da sam jučer provela cijeli dan s curom koja je napisala tekst o tome kako sam mizogina. Stajala sam na izricanju presude Jutki, sa transparentom u rukama, pored cure koja misli da ja, Lana Bastašić, *mrzim žene*. To je, o meni lično, zaključila čitajući moj roman. Iz nekog razloga, ima tih obrazovanih beogradskih feministkinja koje imaju problem sa mnom. Meni je to najsmješnija stvar na svijetu. Valjda im je stalo da napišem roman iz perspektive jedne obrazovane beogradske feministkinje koja će na prvoj stranici reći: „Smrt patrijarhatu!“ To je taj nivo čitanja. Drugovi i drugarice, to je *taj* nivo čitanja! (Uvijek imam potrebu da se obratim AVNOJ-u kad me hejtaju Beograđanke.) (*ibid*: 197)

I dok obračun s neimenovanom beogradskom kritičarkom iznova počiva na manevru autonomnog pozicioniranja kojim se unaprijed odbija svaki „izvanknjiževni“, heteronomni nalog – bio on nacionalistički ili feministički – citirani odlomak nas već usmjerava prema drugom tipu strategija postjugoslavenskih autorica. Izricanje presude koje spominje odnosi se na Milutina Jeličića Jutku, lokalnog političara optuženog – i osuđenog – za seksualno nasilje, a Bastašić ondje odlazi kao „nezavisna građanka“ ne bi li se s transparentom u ruci pridružila prosvjednicama. (*ibid*: 196-197) U dnevničkim zapisima datiranim prethodnih dana čitamo kako je sudjelovala u beogradskim demonstracijama protiv predsjednika Srbije Aleksandra Vučića koji su završili policijskim nasiljem: komentira dezorganiziranost prosvjednika, iz feminističkog rakursa kritizira nesposobnost beogradske aktivističke ljevice. (*ibid*: 195-196) Već u polemičkom odgovoru Đuriću Mišinu, uostalom, mogli smo naići na Bastašićine evokacije vlastitog sudjelovanja u velikim prosvjedima u Barceloni i bježanja od policije. Građanski aktivizam koji više ni na koji način nije povezan s autorskim statusom javlja se kao strategija komplementarna intervencijama u književnom polju: ako su intervencije usmjerene unutar polja čija relativna autonomizacija stvara prostor za distinkciju različitih feminističkih pozicija, aktivizmom se to polje – lišeno nekadašnjeg simboličkog kapitala – napušta radi

sudjelovanja u „čisto“ političkom, više ili manje masovnom otporu. Slično i kod Bužarovske, koja piše o iskustvu organiziranja regionalnog feminističkog književnog festivala PičPrič u Skopju, ali i o masovnom skopskom noćnom maršu za Dan žena:

Sjedili smo i izrađivali transparente. Nekako smo svi bili preplašeni od toga što se događa, ali šutjeli smo i nije nam bilo posve jasno što je što. Ugodno je bilo dok smo izrađivali transparente. Jana i ja smo napravile jedan s nekim stričekom koji se mužjači u stilu „Da ti JA kažem“, kako je govorio taj naš striček s kravatom. Zatim smo pjevale prepjev čileanske pjesme „Silovatelj si ti“. Bilo mi je lijepo sa svim tim ženama. (*ibid*: 66)

U „Dnevniku 2020“, zbirci dijarističkih zapisa koja konceptualno zaokružuje tridesetogodišnju liniju razvoja postjugoslavenskog književnog polja i, istodobno, to polje otvara prema novoj generaciji autorica i autora, moguće je tako rekonstruirati nove specifične strategije borbe za osnaživanje ženskih pozicija u književnosti, ali i u (naj)širem društvenom kontekstu. One su, s jedne strane, okrenute „prema unutra“, pokušavajući promijeniti odnose moći u polju koje, izborivši vlastitu emancipaciju od nacionalnih okvira i nacionalističke hegemonije, ipak nije uravnotežilo rodni disbalans agenata i agentica; s druge strane, usmjerene su „prema vani“, odnosno prema izravnoj masovnoj akciji u sociopolitičkom prostoru unutar kojega je simbolički kapital književne autorske pozicije odavno devalvirao, gurajući autorice prema ulozi „običnih“ prosvjednica i aktivistkinja. Ukoliko se ova dva tipa strategija čine kontradiktornima, onda je to zato što nude odgovor na temeljnu kontradikciju hegemonije drugovalnih zahtjeva za simboličkom reprezentacijom i kapitalističkog deprivilegiranja književnosti koju smo detektirali ranije, onako kako je ona prelomljena kroz logiku književnog polja i njegove pozicije u širem društvenom polju. Dva su tipa strategija, drugim riječima, dva tipa snalaženja agentica unutar unaprijed definiranog prostora mogućnosti. Zahvaljujući njihovim reakcijama, gotovo trideset godina nakon velike hajke na „vještice iz Rija“, feministička borba unutar postjugoslavenskog književnog polja nastavlja se tako novim sredstvima.

6. ZAKLJUČAK

U proučavanju književnosti, matrica nacionalne historiografije odavno je dovedena u pitanje, a njene su ekplanatorne pretenzije uvjerljive osporene: posljednji put u sklopu velikog „transnacionalnog obrata“ prema proučavanju svjetske književnosti koji su na prijelomu 20. i 21. stoljeća poduzele autorice i autori poput Pascale Casanove (2004), Franca Morettija (2000; 2003) ili Linde Hutcheon (2002). I nakon ove intervencije, međutim, povijest književnosti ostala je u raskoraku između uvjerljive teorijsko-metodološke dekonstrukcije nacionalnog modela i dominantne historiografske prakse: usprkos evidentnim slijepim pjegama i paradoksima koje uzaludno prikriva, osnovni okvir izlaganja povijesti književnosti i dalje je onaj nacionalni. Zato mu izmiču brojna autorska imena, opusi, tekstovi i drugi književni fenomeni koji se u nacionalnom ključu ne mogu čitati ili se čitati mogu isključivo reduktivno.

Unutar takvog globalnog konteksta, specifičnost je lokalnog postjugoslavenskog književnog prostora u tome što već raspolaže naslijeđenim modelima jedne nadnacionalne književnosti – one jugoslavenske – premda je linija osmišljavanja zajedničke književnosti još u samoj Jugoslaviji bila isprekidana i marginalizirana, a nakon raspada Jugoslavije nerijetko je prešućena i uvelike zaboravljena. U ovom smo radu zato predložili metodološki obrat u odnosu na oba današnja dominantna narativa vezana uz Jugoslaviju – kako onaj „jugoalergični“, tako i onaj „jugonostalgični“ (Lacko Vidulić 2017: 29) – koji se radikalno razlikuju po tome kako Jugoslaviju vrednuju, ali se prešutno slažu oko toga da je tretiraju kao objekt naknadno proizvedenog znanja, izmješten s onu stranu „posvemašnjeg reza“ (usp. Lacko Vidulić 2017) povučenog u skladu s političkim raspadom države početkom devedesetih godina 20. stoljeća. Tom se konsenzualnom operacijom blokira pristup znanju proizvedenom u samoj Jugoslaviji i obilježenom svjetski jedinstvenim povijesnim okolnostima, a usto se i gube iz vida načini na koje jugoslavenska prošlost – daleko od apsolviranog, nijemog i okamenjenog objekta proučavanja – nastavlja aktivno (su)oblikovati sadašnjost postjugoslavenskog prostora. Nasuprot vladajućoj revizionističkoj tendenciji, ovdje smo rekonstruirali incidentalnu povijest jugoslavenske književnosti, pristupivši joj sa stajališta postjugoslavenske sadašnjosti koju nam sama ta povijest, kroz rad svoga najistaknutijeg predstavnika Svetozara Petrovića, otvara. (2003: 236-250) Pokazalo se, u najkraćim crtama, da se povijest jugoslavenske književnosti može čitati u ključu postupne emancipacije od nacionalnog modela i ostvarenja vlastite disciplinirane autonomije: u vrijeme nastanka prve Jugoslavije, ona je još uvijek podređena zadaći legitimacije jugoslavenske nacije, iako joj, u

radovima Pavla Popovića i, osobito, Antuna Barca, dijelom izmiče; šezdesetih godina 20. stoljeća, u prijelomnom razdoblju ekonomsko-političke rekonstrukcije druge Jugoslavije, ostvaruje autonomiju spram političkih naloga vodeći se, naizgled paradoksalno, lijevim političkim nalogima, zalaže se za socijalno kontekstualizirano čitanje književnih tekstova i ostvaruje se kao nadnacionalno koncipirana književnost koja književnosti pojedinih jugoslavenskih nacija ne poriče, ali ih na različite načine obuhvaća i nadilazi, inzistirajući na vlastitoj internacionalnoj, „svjetskoj“ orijentaciji.

Napuštena iz političkih razloga, osamdesetih se konceptualizacija jugoslavenskog književnog prostora oslonila na komparatističku metodologiju koja polazi od različitih nacionalnih okvira i ne odmiče dalje od njihova poređenja, a nakon raspada Jugoslavije takav se pristup transformirao u paradigmu interkulture povijesti književnosti: ona je, počivajući na podjednakoj benevolenciji spram nacionalne optike, presudno usmjerila proučavanje književnih veza i odnosa na ovom prostoru nakon državnog kolapsa. Iako je potkopala izolacionističku tendenciju nacionalnih historiografija, jugokomparatističko-interkulturalna linija, vidjeli smo, zapravo je osnažila nacionalnu matricu uzimajući je kao polazište koje se ne dovodi u pitanje. Zato smo je napustili, a poligon za reartikulaciju nekadašnje zamisli nadnacionalne, socijalno kontekstualizirane i kozmopolitski orijentirane jugoslavenske književnosti pronašli smo, slijedeći prijedlog Deana Dude (2017), u teorijskom modelu Pierrea Bourdieua. Ovaj zaokret podrazumijevao je kritičku reevaluaciju Bourdieuovog modela kojem smo osporili izvornu makrosociološku ambiciju. Refokusiran i metodološki zauzdan u skladu s vlastitim teorijskim premisama, ispostavio se kao izrazito koristan za artikulaciju *kontinuiteta u diskontinuitetu* kao temeljne logike postjugoslavenskog književnog polja: socioliterarnog prostora koji se ne da niti svesti na zbroj pojedinih nacionalnih polja, niti bez ostatka obuhvatiti širim nadnacionalnim koncepcijama poput istočnoevropske književnosti. Upravo zbog ambivalancije istodobne reprodukcije nekih aspekata jugoslavenskog književnog polja i radikalnog raskida s njim odgovara mu postjugoslavenska oznaka: kao i svaki „postizam“, ona u isti mah objavljuje napuštanje prethodnog stanja i vlastitu nemogućnost da novo stanje koncipira mimo prizivanja onoga s kojim deklarativno raskida. Analiza različitih aspekata (post)jugoslavenskog konntinuiteta i diskontinuiteta, kojom smo zaobišli cezuru „posvemašnjeg reza“, pretvorila se tako u metodološko težište našeg istraživanja i konstrukcije postjugoslavenskog književnog polja na više analitičkih razina.

Iz ovako postavljenog problema i razrade njegovog rješenja proizišao je naposljetku, u skladu s Petrovićevim postulatima, i pokušaj izgradnje kreativne vizije postjugoslavenske književnosti u razdoblju između 1989. i 2022. godine. Podijelili smo je u tri dekade ili, burdjevovski govoreći, tri stanja polja, pri čemu svako ima svoju specifičnu logiku. U devedesetima, pokazalo se, postjugoslavensko književno polje počivalo je prvenstveno na individualnim vezama, inicijativama i projektima. U narednoj deceniji, nakon prijeloma stoljeća, započelo je graditi vlastitu infrastrukturu književnih medija, nagrada, natječaja, festivala itd. Napokon, u završnoj fazi iz ovakvog je razvoja proizišla i (auto)refleksija postjugoslavenskog književnog polja kao specifičnog socioliterarnog prostora. Nasuprot intuitivnoj pretpostavci i razrađenim tezama prema kojima će se nakon raspada države postjugoslavenski kulturni i književni prostor fragmentirati, a pojedini njegovi dijelovi međusobno udaljavati, naše je istraživanje tako pokazalo posve obrnuti slijed: s protokom vremena postjugoslavensko se književno polje zapravo integriralo i konsolidiralo. Kako bi se takva logika njegovog razvoja uočila, neophodno je da ga shvatimo u radikalnom raskidu s nacionalnim okvirom, zamijenivši ga radikalnim antagonizmom koji svako nacionalno polje iznutra dijeli na nacionalni i kozmopolitski pol, odnosno na agente, opuse, tekstove itd. koji gravitiraju svakom od ta dva suprotstavljena pola. Polazeći od tog strukturnog reza, postjugoslavensko književno polje smo u prvom koraku zamislili kao socioliterarni prostor savezništava antinacionalnih i antinacionalističkih pozicija, uspostavljenih u osloncu na specifičnu tradiciju jugoslavenske književnosti paradigmatski obilježenu autorskom figurom Danila Kiša, koji se zatim u drugom koraku suočava s heteronomnim pritiscima kapitalističkog tržišta i s njima na kraj izlazi različitim strategijama. U ovako postavljenom interpretacijskom okviru književni tekstovi, ali i izvantekstualni književni fenomeni koje smo analizirali otvaraju se novim kutevima čitanja, bitno različitima od onih usmjerenih nacionalnim pristupom. Neke među novim, „postjugoslavenskim“ interpretacijama one nacionalno kodirane proširuju i dopunjuju, neke im izravno oponiraju. U oba slučaja, raspravu o ovdašnjoj suvremenoj književnosti željeli smo učiniti kompleksnijom, a njene naizgled samorazumljive pretpostavke dovesti u pitanje. Koliko smo u tome uspjeli, procijenit će, naravno, drugi: naposljetku i s nekog novog stajališta sadašnjosti, u budućnosti.

7. LITERATURA

Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. Suverena moć i goli život*. Prev. Mario Kopic. Zagreb: Multimedijalni institut i Arkzin.

Ahmad, Aijaz (2000). The Communist Manifesto and 'World Literature'. *Social Scientist*, Vol. 28, No. 7-8: 3-30.

Aladžozovski, Robert et al. (2014) Odjeci 1914. godine u književnosti. U: *Sarajevske sveske*, br. 43-44: 109-348.

(Aksentijević, O. =) Аксентијевић, Огњен (2016). Конституисање роуд-романа као поджанра у савременој српској књижевности. *Годишњак*, год. 12: 415-424.

Althusser, Lous (1996). A Letter on Art in Reply to André Daspre. Prev: B. Brewster. U: *Marxist Literary Theory. A Reader*. Ur. Terry Eagleton i Drew Milne. Oxford i Cambridge: Blackwell Publishers: 269-274.

Althusser, Louis (2005). *For Marx*. Prev. Ben Brewster. London – New York: Verso.

Althusser, Louis (2018). *Ideologija & ideološki aparati države*. Prev. Vesna Arsovski i Ozren Pupovac. Zagreb: Arkzin.

Anderson, Benedict (1990). *Nacija: zamišljena zajednica*. Prev. Nata Čengić i Nataša Pavlović. Zagreb: Školska knjiga.

Anderson, Perry (1979). *Considerations on Western Marxism*. London – New York: Verso.

Arendt, Hannah (2002). *Eichmann u Jerzulemu. Izveštaj o banalnosti zla*. Prev. Mirjana Paić Jurinić. Zagreb: Politička kultura.

Bagdikian, Ben H. (2004). *The New Media Monopoly*. Boston: Beacon Press.

Bagić, Krešimir (2016). *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost. 1970 – 2010.*. Zagreb: Školska knjiga.

Bahtin, Mihail (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Prev. Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail (2019). *Teorija romana*. Prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.

Bahun, Sanja (2010). There Was Once A Country. An impossible chronotope in the writings of Slavenka Drakulić and Dubravka Ugrešić. *European Journal of English Studies*, Vol. 14, No. 1: 63-74.

(Bajčeta, V. =) Bajčeta, Vladan (2013). Писање је живот је писање. *Летопис Матице српске*, год. 189, књ. 492, св. 6: 872-889.

Baković, Ivica (2016). Postjugoslavenska Odiseja: putovanje i nostalgija u Odiseju Gorana Stefanovskog. U: *Słowanie w podróży: Tom II. Literatura*. Ur. Maša Guštin, Natalia Wyszogrodzka-Liberadzka. Gdajnsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 244-254.

Baković, Nikola et al. (2019). *Jugoslavija: zašto i kako?*. Ur. Ildiko Erdei, Branislav Dimitrijević i Tatomir Toroman. Beograd: Muzej Jugoslavije.

Barac, Antun (1919a). Književno jedinstvo. *Književni jug*, god. 2, br. 4: 145-153.

Barac, Antun (1919b). Nacionalna filozofija. *Književni jug*, god 2, br. 6: 241-251.

Barac, Antun (1963). *Jugoslavenska književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.

Barthes, Roland (1974). *S/Z*. Prev. Richard Miller. Maiden – Oxford – Melbourne – Berlin: Blackwell Publishing.

Beganović, Davor (2016). Filologija i politika iznova: aktualnost ideja Svetozara Petrovića u promijenjenom kontekstu. *Croatica*, br. 60: 1-14.

Beganović, Davor i Kazaz, Enver (2011). Između tamo i ovdje – slobodna zona unutrašnjeg prijevoda. U: *Unutarnji prijevodi*. Ur. Davor Beganović i Enver Kazaz. Podgorica i Zagreb: Sibila – Knjižara Karver i Naklada Ljevak: 9-42.

Begić, Midhat et al. (1965a). Diskusija (1). U: *Putevi*, god. 11, br. 3: 247-282.

Begić, Midhat et al. (1965b). Diskusije (1). U: *Putevi*, god. 11, br. 3: 337-361.

Bennett, Tony (1990). *Outside Literature*. London – New York: Routledge.

Beronja, Vladislav (2014). *History and Remembrance in Three Post-Yugoslav Authors: Dubravka Ugrešić, Daša Drndić, and Aleksandar Zograf*. Doktorski rad. University of Michigan.

Biti, Vladimir (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Bogutovac, Dubravka (2013). *Bauk postmodernizma kruži palankom. Polemika „tradicionalista“ i „postmodernista“ u Književnim novinama*, Beograd, 1996.. U: *Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva*. Ur. Maša Kolanović. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola: 421-443.

Bourdieu, Pierre (1986). *The Forms of Capital*. Prev. Richard Nice. U: *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Ur. John Richardson. Westport: Greenwood: 241-258.

Bourdieu, Pierre (1990). *In Other Words. Essays Toward a Reflexive Sociology*. Prev. Matthew Adamson. Stanford: University Press.

Bourdieu, Pierre (1992). *Što znači govoriti? Ekonomija jezičnih razmjena*. Prev. Alka Škiljan i Mladen Škiljan. Zagreb: Naprijed.

Bourdieu, Pierre (1998). *Acts of Resistance. Against the Tyranny of the Market*. Prev. Richard Nice. New York: The New Press.

Bourdieu, Pierre (1999). *The Social Conditions of the International Circulation of Ideas*. U: *Bourdieu. A Critical Reader*. Ur. Richard Shusterman. Oxford i Malden: Blackwell Publishers: 220-228.

Bourdieu, Pierre (2000). *Pascalian Meditations*. Prev. Richard Nice. Cambridge: Polity Press.

(Bourdieu, P. =) Бурдије, Пјер (2003). *Правила уметности. Генеza и структура поља књижевности*. Прев. Владимир Капор et al. Нови Сад: Светови.

Bourdieu, Pierre (2005). *The Social Structures of the Economy*. Prev. Chris Turner. Cambridge i Malden: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (2011). *Distinkcija. Društvena kritika suđenja*. Prev. Jagoda Milinković. Zagreb: Antibarbarus.

Bourdieu, Pierre et al. (1999). *The Weight of the World. Social Suffering in Contemporary Society*. Prev: Priscilla Parkhurst Fergusson et al. Stanford; University Press.

Bourdieu, Pierre i Wacquant, Loïc (2001). *Nova planetarna vulgata*. Prev. Dijana Lazar. *Diskrepancija*, god. 2, br. 3: 45-48.

Brajović, Tihomir (2012). *Komparativni identiteti. Srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik.

- Brebanović, Predrag (2016). *Avangarda krležiana: pismo ne o avangardi*. Zagreb: Jesenski i Turk i Arkzin.
- Brebanović, Predrag (2017). Jugoslavenska književnost: stanovište sadašnjosti. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 57-64.
- Brlek, Tomislav (2009). David Albahari, izgnan u svom labirintu. U: David Albahari, *Snežni čovek*. Zagreb: EPH i Novi Liber.
- Brouillette, Sarah (2007). *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan.
- Buchholz, Larissa (2016). What is a Global Field? Theorizing Fields beyond the Nation-State. *The Sociological Review Monographs*, Vol. 64, No. 2: 31-60.
- Buden, Boris (2002). *Kaptolski kolodvor. Politički eseji*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Buden, Boris (2020). *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*. Berlin: Archive Books.
- Burawoy, Michael (2018). Making Sense of Bourdieu. *Catalyst*, Vol. 2, No. 1: 51-87.
- Calhoun, Craig (1993). Habitus, Field, and Capital: The Question of Historical Specificity. U: *Bourdieu. Critical Perspectives*. Ur. Edward LiPuma, Moishe Postone i Craig J. Calhoun. Cambridge: Polity Press: 61-88.
- Casanova, Pascale (2004). *The World Republic of Letters*. Prev. M. D. DeBevoise. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Compagnon, Antoine (2007). *Demon teorije*. Prev. Morana Čale. Zagreb: AGM.
- Cornis-Pope, Marcel i Neubauer, John (2004). General introduction. U: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Volume I*. Ur. Marcel Cornis-Pope i John Neubauer. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 1-18.
- Cosovschi, Agustín (2015). Between the Nation and Socialism in Yugoslavia. The Debate between Dobrica Ćosić and Dušan Pirjevec in the 1960s. U: *Slovanský přehled*, God. 101, No. 2: 41-65.

- Crnković, Gordana P. (2012). *Post-Yugoslav Literature and Film*. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsbury.
- Crossley, Nick (2008). Social Class. U: *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Ur. Michael Grenfell. Durham: Acumen: 87-99.
- Ćulavkova, Katica (2003). Ulomci o makedonskoj suvremenoj književnosti. Prev. Borislav Pavlovski. *Republika*, br. 5: 41-46.
- Damrosch, David (2003). *What Is World Literature?*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Danto, Arthur C. (1999). Bourdieu on Art: Field and Individual. U: *Bourdieu. A Critical Reader*. Ur. Richard Shusterman. Oxford i Malden: Blackwell Publishers: 214-219.
- (Deretić, J. =) Деретић, Јован (1996). *Пут српске књижевности. Идентитет, границе, тежње*. Београд: Српска књижевна задруга.
- (Deretić, J. =) Деретић, Јован (2004). *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.
- Djokić, Dejan (2013). The Past as Future: Post-Yugoslav Space in the Early Twenty-First Century. U: *After Yugoslavia. The Cultural Spaces of a Vanished Land*. Ur. Radmila Gorup. Stanford: Stanford University Press: 55-74.
- Djurić, Dubravka i Nikčević-Batrićević, Aleksandra (2019). Demarginalizations and Destination(s) of Post-Yugoslav Literary Canons. *Neohelicon*. No. 46: 575-590.
- Dragović-Soso, Jasna (2003). Intellectuals and the Collapse of Yugoslavia: the End of the Yugoslav Writers' Union. U: *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918-1992*. Ur. Dejan Djokić. London: Hurst & Company: 268-285.
- Duda, Dean (2004). Analiza književnog neokapitalizma. Intervju. *Fantom slobode*, god. 2, br. 1-2: 8-33.
- Duda, Dean (2010). *Hrvatski književni bajkomat*. Zagreb: Disput.
- Duda, Dean (2017). Prema genezi i strukturi postjugoslavenskog književnog polja (bilješke uz Bourdieua). U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 45-56.
- Duraković, Enes (2003). *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti*. Zenica: Vrijeme.

- Dušanić, Dunja (2019). Constructing Yugoslav Literature 1913-1919. U: *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma / Yugoslav Literature: The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Ur. Adrijana Marčetić, Bojana Stojanović-Pantović, Vladimir Zorić i Dunja Dušanić. Beograd: Čigoja: 29-40.
- Đorđević, Biljana, Đorđević, Igor i Štiks, Igor (2019). Zašto zajedno, zašto odvojeno? Epistolarna rasprava o Jugoslaviji i ovima poslije nje. U: *Jugoslavija: zašto i kako?* Ur. Ildiko Erdei, Branislav Dimitrijević i Tatmori Toroman. Beograd: Muzej Jugoslavije: 322-340.
- Đurčinov, Milan (1965). Književna istorija i književna kritika. U: *Putevi*, god. 11, br.3: 241-246.
- Đurović, Žarko (2008). Osvrt na stavove o naučnome doprinosu akademika Vojislava P. Nikčevića. *Lingua Montenegrina*, god. 1, br. 1: 5-52.
- (Đurišin, D. =) Ђуришин, Диониз (1997). *Шта је светска књижевност?*. Прев. Мирослав Дудок. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Eckermann, Johann Peter (2006). *Razgovori s Goetheom posljednjih godina njegova života*. Prev. Daniela Tkalec. Zagreb: Scarabeus naklada.
- Elsie, Robert (1996). *Studies in Modern Albanian Literature and Culture*. New York: Columbia University Press.
- Fisher, Mark (2011). *Kapitalistički realizam. Zar nema aletarnative?*. Prev. Danijel Baturina. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Gajević, Dragomir (1985). *Jugoslovenstvo između stvarnosti i iluzija: ideja jugoslovenstva u književnosti početkom XX vijeka*. Beograd: Prosveta.
- Genette, Gérard (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Prev. Jane E. Lewin. Cambridge: University Press.
- Genette, Gérard (2006). *Metalepsa*. Prev. Ivana Franić. Zagreb: Disput.
- Gessen, Anna (2005). Where Imagination Fails: Remembering the Holocaust in *Götz and Meyer* by David Albahari. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*. Vol. 19, No. 1: 95-102.
- Go, Julian i Krause, Monika (2016). Fielding transnationalism: an introduction. U: *Fielding Transnationalism*. Ur. Julian Go i Monika Krause. Chichester: Wiley Blackwell: 6-30.

- Grčević, Franjo (1983). Problemi i perspektive proučavanja odnosa jugoslavenskih književnosti. *Gesta*, br. 17-18-19: 6-11.
- Grenfell, Michael (2008). Introduction to Part II. U: *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Ur. Michael Grenfell. Durham: Acumen: 43-47.
- Hakalović, Anela (2013). O subverzivnosti interkulture povijesti književnosti. U: *Nacija i poststrukturalizam. Alternativna književna tumačenja*. Ur. Mirnes Sokolović i Haris Imamović. Sarajevo: Interkultura: 228-231.
- Hardy, Cheryl (2008). Hysteresis. U: *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Ur. Michael Grenfell. Durham: Acumen: 131-148.
- Harvey, David (1990). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge – Oxford: Blackwell Publishing.
- Harvey, David (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1987). *Enciklopedija filozofijskih znanosti*. Prev. Viktor D. Sonnenfeld. Sarajevo: Veselin Masleša i Svjetlost.
- Heinrich, Michael (2015). *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*. Prev. Stipe Ćurković i Alen Sućeska. Zagreb: CRS.
- Hoesel-Uhlig, Stefan (2004). Changing Fields: The Directions of Goethe's *Weltliteratur*. U: *Debating World Literature*. Ur. Christopher Prendergast. London – New York: Verso: 26-53.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York – London: Routledge.
- Hutcheon, Linda (2002). Rethinking the National Model. U: *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Ur. Linda Hutcheon i Mario J. Valdás. New York: Oxford University Press: 3-49.
- Jakobson, Roman (1978). *Ogledi iz poetike*. Prev. Ljubica Došen et al. Beograd: Prosveta.
- (Jameson, F. =) Džejmson, Fredrik (1984). *Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Rad.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- Jameson, Fredric (2003). *Future City*. New Left Review, No. 25: 65-79.
- Jauss, Hans Robert (1999). Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti. Prev. Miroslav Beker. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska: 281-329.
- Jelčić, Dubravko (2004). *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Joas, Hans i Knöbl, Wolfgang (2011). Between Structuralism and Theory of Practice: The Cultural Sociology of Pierre Bourdieu. Prev. Alex Skinner. U: *The Legacy of Pierre Bourdieu. Critical Essays*. Ur. Simon Susen i Bryan S. Turner. London – New York – Delhi: Anthem Press: 1-32.
- Jović, Dejan (2003). *Jugoslavija – država koja je odumrla*. Zagreb i Beograd: Prometej i Samizdat B92.
- Judah, Tim (2009). *Yugoslavia is Dead, Long Live the Yugosphere*. London: Research on South Eastern Europe i London School of Economics.
- Kangrga, Milan (1971). Fenomenologija ideološko-političkog nastupanja jugoslavenske srednje klase. *Praxis*, god. 8, br. 3-4: 425-446.
- Kapović, Mate (2011). *Čiji je jezik?*. Zagreb: Algoritam.
- Karpinski, Eva C. (2013). Postcards from Europe: Dubravka Ugrešić as a Transnational Public Intellectual, or Life Writing in Fragments. *European Journal of Life Writing*, Vol. 2: 42-60.
- Kazaz, Enver (2003). Sveci blago dijele – tamničari nacija. U: *Sarajevske sveske*, god. 1, br. 1: 301-306.
- Kazaz, Enver (2004). *Bošnjački roman XX vijeka*. Sarajevo: Naklada Zoro.
- Kazaz, Enver (2008). *Neprijatelj ili susjed u kući. Interliterarna bosanskohercegovačka zajednica na prijelazu milenija*. Sarajevo: Rabic.
- Kodrić, Sanjin (2018). *Bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost (Književnoteorijski i književnohistorijski aspekti određenja književne prakse u Bosni i Hercegovini)*. Sarajevo: Dobra knjiga.

- Kolanović, Maša (2010). Patchwork identitet (esejistika Dubravke Ugrešić). *Ulaznica*, br. 211-212: 153-165.
- Konstantinović, Zoran (1983). Teorija sistema i modela u proučavanju jugoslavenskih književnosti. *Gesta*, br. 17-18-19: 12-19.
- Kordić, Snježana (2018a). *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux.
- Kosmos, Iva (2015). *Mapiranje egzila u djelima postjugoslavenskih autora*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta.
- Kovač, Zvonko (1991). Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 4*. Ur. Franjo Grčević. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta: 45-61.
- Kovač, Zvonko (2001). *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Kovač, Zvonko (2016). *Interkulturalne studije i ogledi: međuknjiževna čitanja, mentorstva*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta.
- Kovačević, Nataša (2013). Storming the EU Fortress. Communities of Disagreement in Dubravka Ugrešić. *Cultural Critique*, No. 83: 63-86.
- Krašovec, Primož (2017). Post-Yugoslav Notes on Marx's Class Theory and Middle-Class Classism. U: *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia. (Post)Socialism and Its Other*. Ur. Dijana Jelača, Maša Kolanović i Danijela Lugarić. New York – London: Palgrave Macmillan: 121-136.
- Krause, Monika (2017). The Patterns in Between. 'Field' as a Conceptual Variable. U: *Social Theory Now*. Ur. Claudio E. Benzecry, Monika Krause i Isaac Ariail Reed. Chicago – London: The University of Chicago Press: 227-250.
- Kravar, Zoran (1987). Komparatističke kategorije i hrvatsko-srpski književni odnosi. *Gesta*, br. 26-27-28: 10-14.
- Kripke, Saul (1997). *Imenovanje i nužnost*. Prev. Tomislav Ogrinšak. Zagreb: Kruzak.
- Lacko Vidulić, Svjetlan (2017). Književno polje SFRJ-a: podsjetnik na tranziciju dugog trajanja. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 27-43.

Lacko Vidulić, Svjetlan (2018). 'Out of Nation'. Konstruktionen des (post)jugoslawischen literarischen Feldes bei Dubravka Ugrešić. U: *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen*. Ur. Diana Hitzke und Miriam Finkelstein. Innsbruck: University Press: 147-166.

Lahire, Bernard (2010). The Double Life of Writers. Prev. Gwendolyn Wells. *New Literary History*, Vol. 41, No. 2: 443-465.

Lane, Jeremy F. (2006). *Bourdieu's Politics. Problems and possibilities*. London – New York: Routledge.

Lash, Scott (1993) Pierre Bourdieu: Cultural Economy and Social Change. U: *Bourdieu. Critical Perspectives*. Ur: Craig Calhoun, Edward LiPuma i Moishe Postone. Cambridge: Polity Press: 193-211.

Lešić-Thomas, Andrea (2019). Not Looking at a Coffee Mug: Bosnian-Herzegovinian, Yugoslav and Post-Yugoslav Literatures as Postcolonial Polycentric Literary Polysystems. U: *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma / Yugoslav Literature: The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Ur. Adrijana Marčetić, Bojana Stojanović-Pantović, Vladimir Zorić i Dunja Dušanić. Beograd: Čigoja: 125-138.

Levanat-Peričić, Miranda (2016). Kako se gnijezdio Balkan na „jugoslavenskoj Atlantidi“ (četiri pogleda na reprodukciju orijentalizma u postjugoslavenskoj književnosti). *Sic (Zadar)*, br. 6 (2), <https://www.sic-journal.org/Article/Index/396>, pristupljeno 26.5.2023.

Levanat-Peričić, Miranda (2017). Radnička klasa u postjugoslavenskoj zbilji i reprezentacija radnika u hrvatskoj književnosti: u procjepu između heterotopije krize i devijacije. *Narodna umjetnost*, br. 54: 131-147.

Levanat-Peričić, Miranda (2018). The Chronotope of Exile in the Post-Yugoslav Novel and the Boundaries of Imaginary Homelands. *Colloquia Humanistica*, No. 7: 82-97.

Levanat-Peričić, Miranda (2021). Periferni polemički diskursi povodom Mandićeve knjige *Romani krize* – kritički paratekst ili „politikantska uzbuna“?. U: *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi / Peryferiew chorwackiej literaturze i kulturze*. Ur. Krešimir Bagić, Miranda Levanat-Peričić i Leszek Małczak. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 50-64.

- Levanat-Peričić, Miranda (2022). Post-Yugoslav Dystopian Dilemmas and Writing the History of the Future: Alternative Version or Parodic Subversion?. U: *Reconsidering (Post-)Yugoslav Time. Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post-)Yugoslav Literatures*. Ur. Aleksandar Mijatović, Brian Willems. Leiden – Boston: Brill: 93-106.
- LiPuma, Edward (1993). Culture and the Concept of Culture in a Theory of Practice. U: *Bourdieu. Critical Perspectives*. Ur. Edward LiPuma, Moishe Postone i Craig J. Calhoun. Cambridge: Polity Press: 14-34.
- Lujanović, Nebojša (2018). *Prostor za otpadnike: od ideologije i identiteta do književnog polja*. Zagreb: Leykam International.
- Luketić, Katarina (2020). *Balkan: od geografije do fantazije*. Zagreb: Pelago.
- Lukić, Jasmina (2001). Pisanje kao antipolitika. *Reč*, br. 64/10: 73-102.
- Lukić, Jasmina (2017). Rod i migracija u postjugoslovenskoj književnosti kao transnacionalnoj književnosti. *Reč*, br. 87/33: 273-291.
- Lukić, Sveta (1968). *Savremena jugoslovenska literatura 1945-1965. Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*. Beograd: Prosveta.
- Lukić, Sveta (1983). *U matici književnog života 1953-1983. Tekstovi o angažovanju*. Niš: Gradina.
- Lyotard, Jean-Francois (2005). *Postmoderno stanje*. Prev. Tatjana Tadić. Zagreb: Ibis grafika.
- Maanen, Hans van (2009). *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: University Press.
- Magaš, Branka (1993). *The Destruction of Yugoslavia. Tracking the Break-up 1980-92*. London – New York: Verso.
- Majić, Ivan i Hitzke, Diana (2012). The State(s) of Post-Yugoslav Literature. U: *Kakanien Revisited*, https://bib.irb.hr/datoteka/680445.DHitzke_IMajic1.pdf, pristupljeno 26.5.2023.
- Marx, Karl (1977). *Kapital I*. Prev. Moša Pijade i Rodoljub Čolaković. Beograd: Prosveta.
- Marx, Karl i Engels, Friedrich (1976). Njemačka ideologija. U: *Rani radovi*. Zagreb: Naprijed: 355-428.

- Marx, Karl i Engels, Friedrich (1998). *Komunistički manifest*. Prev. Moša Pijade. Zagreb: Arkzin.
- Matijević, Tijana (2016). National, Post-national, Transnational: Is Post-Yugoslav Literature an Arguable or Promising Field of Study?. U: *Grensräume – Grenzbewegungen*. Ur: Nina Frieß Gunnar Lenz, Erik Martin. Potsdam: Universitätverlag: 101-113.
- Matijević, Tijana (2020). *From Post-Yugoslavia to the Female Continent. A Feminist Reading of Post-Yugoslav Literature*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Maton, Karl (2008). Habitus. U: *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Ur: Michael Grenfell. Durham: Acumen: 49-65.
- Mattick, Paul (ur.) (1993) *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. New York: Cambridge University Press.
- McChesney, Robert W. (2008). *The Political Economy of Media. Enduring Issues, Emerging Dilemmas*. New York: Monthly Review Press.
- Mijatović, Aleksandar (2020). *Temporalities of Post-Yugoslav Literature. The Politics of Time*. Lanham: Lexington Books.
- Mikulić, Borislav (2006). *Scena pjevanja i čitanja. Između Hesioda i FAK-a. Dva ogleda iz epistemologije metaknjiževnog diskursa književnosti*. Zagreb: Demetra.
- (Milašinović, S. =) Милашиновић, Светлана (2007) Књижевност изгубљене генерације. *Свеске*, год. 18, бр. 84: 63-66.
- Milojković-Djurić, Jelena (1996). Approaches to National Identities: Ćosić's and Pirjevec's Debate on Ideological and Literary Issues. U: *East European Quarterly*, Vol. 30, No. 1. 1996: 63-73.
- Milošević, Nenad (2002). Lustracija za književnike?. U: *Sarajevske sveske*, br. 1: 311-316.
- Milutinović, Zoran (2013). What Common Yugoslav Culture Was, and How Everybody Benefited from It. U: *After Yugoslavia. The Cultural Spaces of a Vanished Land*. Ur. Radmila Gorup. Stanford: Stanford University Press. 75-87.
- Milutinović, Zoran (2021). A Note on the Meaning of the 'Post' in Post-Yugoslav Literature. *Slavonic and East European Review*. Vol. 99, No. 4: 734-741.

- Močnik, Rastko (2003). *3 teorije. Institucija, nacija, država*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Moretti, Franco (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, No. 1: 54-68.
- Moretti, Franco (2003). More Conjectures. *New Left Review*, No. 20: 73-81.
- Nazečić, Salko (1965). Problemi rada na istoriji jugoslovenskih književnosti. U: *Putevi*, god. 11, br. 3: 207-212.
- Neubauer, John (2009). Exile: Home of the Twentieth Century. U: *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Ur. John Neubauer i Borbála Zsuzsanna Török. Berlin – New York: Walter de Gruyter: 4-103.
- (Nikolić, N. =) Николић, Ненад (2009). Концепције српске и југословенске књижевности Павла Поповића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Београд: Матица српска: 267-295.
- Norris, David (2019). Pavle Popović, Yugoslav Literature and the Categories of Literary History. U: *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma / Yugoslav Literature: The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Ur. Adrijana Marčetić, Bojana Stojanović-Pantović, Vladimir Zorić i Dunja Dušanić. Beograd: Čigoja: 19-28.
- Novak, Slobodan Prosperov (2004a). *Povijest hrvatske književnosti III: sjećanje na dobro i zlo*. Split: Marjan tisak.
- Novak, Slobodan Prosperov (2004b). *Povijest hrvatske književnosti IV: suvremena književna republika*. Split: Marjan tisak.
- Palmberger, Monika (2008). Nostalgia Matters: Nostalgia for Yugoslavia as Potential Vision for a Better Future. *Sociologija*, Vol. L, No. 4: 355-370.
- Pavletić, Vlatko (1970). *Protivljenja*. Zagreb: Znanje.
- Peleš, Gajo (1983). Odrednice za književnohistorijsko proučavanje jugoslavenskih književnosti. *Gesta*, br. 17-18-19: 25-28.
- Petrović, Svetozar (2003). *Priroda kritike*. Beograd: Samizdat B92.

- Pogačnik, Jagna (2008). Širenje područja borbe (Suvremena hrvatska proza 1994-2007). U: *Tko govori, tko piše. Antologija suvremene hrvatske proze*. Ur. Jagna Pogačnik. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Popović, Pavle (1926). *Iz književnosti*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Popović, Pavle (1930). *Jugoslovenska književnost (Književnost Srba, Hrvata i Slovenaca)*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Popović, Pavle (1934). *Ogled o jugoslovenskoj književnosti*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Postnikov, Boris (2012b). Književnost i/ili reklama? Diskurs i ekonomija oglašavanja u suvremenoj hrvatskoj prozi. U: *Vila – kiklop – kauboj. Čitanja hrvatske proze*. Ur. Anera Ryznar. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Postnikov, Boris (2017a). Povratak radnika. Književna reartikulacija klasnog antagonizma u postjugoslavenskom kontekstu. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 187-196.
- Postnikov, Boris (2017b). Između fikcije i svjedočanstva: Kiš, Albahari, Drndić. *Kultura*, br. 156 (2017): 48-61.
- Postnikov, Boris (2018). Drei Polemiken und ein Kalender: Das Medienporträt der Schriftstellerin in Kroatien. U: *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext*. Ur. Angela Richter, Tijana Matijević i Eva Kowollik. Berlin: Lit Verlag.
- Postnikov, Boris (2022a). The End of the World as We Know It? Anti-utopia in Post-Yugoslav Literature. U: *Reconsidering (Post-)Yugoslav Time. Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post-)Yugoslav Literatures*. Ur. Aleksandar Mijatović i Brian Willems. Leiden – Boston: Brill: 81-92.
- Postnikov, Boris (2022b). „Stiftungsliteratura“ u postjugoslavenskom kontekstu. U: *Ekonomija i književnost*. Ur. Marijana Hameršak, Maša Kolanović i Lana Molvarec. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 279-298.
- Radak, Andrea (2004). Dugovi kulturne tranzicije. *Fantom slobode*, god. 2, br. 1-2: 56-64.

- Rakočević, Robert (2011). „Post-jugoslovenska književnost?“ Ogledala i fantomi. *Sarajevske sveske*, br: 34-35: 202-210
- Ribnikar, Vladislava (2005). History as Trauma in the Work of David Albahari. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*. Vol. 19, No. 1: 53-81.
- Richter, Angela (2019). Književnost kao sastavni deo duhovne nadgradnje – rani pokušaj mapiranja „Savremene jugoslavenske literature“ (Sveta Lukić). U: *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma / Yugoslav Literature: The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Ur. Adrijana Marčetić, Bojana Stojanović-Pantović, Vladimir Zorić i Dunja Dušanić. Beograd: Čigoja: 51-61.
- Riley, Dylan (2017). Bourdieu's Class Theory. The Academic as Revolutionary. *Catalyst*, Vol. 1, No. 2: 107-136.
- Riley, Dylan (2018). Science and Politics. A Response to Burawoy, Heilbron, & Steinmetz. *Catalyst*, Vol. 2, No. 1: 89-132.
- Rokolj, Tea (2018). Many a Footnote and Afterword: Dubravka Ugrešić and the Essay. *Open Library of Humanities*, Vol. 4, No. 1., <https://olh.openlibhums.org/article/id/4488/>, pristupljeno 17.6.2023.
- Samary, Catherine (1995). *Yugoslavia Dismembered*. Prev. Peter Drucker. New York: Monthly Review Press.
- Schellenberg, Renata (2020). The Post-Yugoslav Literature of Dubravka Ugrešić. U: *The Many Voices of Europe*. Ur. Gisela Brinker-Gabler and Nicole Shea. Berlin – Boston: De Gruyter: 103-114.
- Snel, Guido (2004). The footsteps of Gavrilo Princip: The 1914 Sarajevo assault in fiction, history, and three monuments. U: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Volume I*. Ur. Marcel Cornis-Pope i John Neubauer. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 202-216.
- Snel, Guido (2011). Post-Yugoslav Literature: The Return of History and the Actuality of Fiction. U: *Reconsidering the Postmodern*. Ur. Thomas Vaessens i Yra van Dijk. Amsterdam: University Press: 115-132.
- Speller, John R.W. (2011). *Bourdieu and Literature*. Cambridge: Open Book Publishers.

- Stepanović, Natalija Iva (2018). Ženska antiratna esejistika: autsajderka i vještica kao feminističke otpadnice u *Trima gvinejama* i *Kulturi laži*. *Genero*, br. 22: 89-112.
- Suvin, Darko (2010). *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Wien: Peter Lang.
- Suvin, Darko (2014). *Samo jednom se ljubi. Radiografija SFR Jugoslavije*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Šakić, Sanja (2022). *Povijest u metafikciji – konfiguracija vremena u prozi Davida Albaharija*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta.
- Štiks, Igor (2019). Aleš Debeljak ili umijeće (p)ostajanja čovjekom. U: Aleš Debeljak, *Kako postati čovjek*. Prev. Edo Fičor. Zaporešić: Fraktura: 109-115.
- Thomsen, Mads Rosendahl (2008). *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London – New York: Continuum.
- Thomson, Patricia (2008). Field. U: *Pierre Bourdieu. Key Concepts*. Ur. Michael Grenfell. Durham: Acumen: 67-81.
- Todorova, Maria (2013). My Yugoslavia. U: *After Yugoslavia. The Cultural Spaces of a Vanished Land*. Ur. Radmila Gorup. Stanford: Stanford University Press. 23-37.
- Veličković, Vedrana (2019). *Eastern Europeans in Contemporary Literature and Culture. Imagining New Europe*. London: Palgrave Macmillan.
- Velikonja, Mitja (2010). *Titostalgija*. Prev. Branka Dimitrijević. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Vervaeet, Stijn (2016). Ugrešić, Hemon, and the Paradoxes of Literary Cosmopolitanism: Or How to 'World' (Post-)Yugoslav Literature in the Age of Globalization. U: *Komparativna književnost: teorija, tumačenja, perspektive. Encompassing Comparative Literature: Theory, Interpretation, Perspectives*. Ur. Adrijana Marčetić, Zorica Bečanović-Nikolić i Vesna Elez. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta: 161-169.
- Vervaeet, Stijn (2019). Yugoslav Literature as Post-Imperial Constellation: Towards a Transnational and Multilingual Literary History of Yugoslav Literature. U: *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma / Yugoslav Literature:*

- The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Ur. Adrijana Marčetić, Bojana Stojanović-Pantović, Vladimir Zorić i Dunja Dušanić. Beograd: Čigoja: 109-123.
- Wachtel, Baruch Andrew (1998). *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford: Stanford University Press.
- Wachtel, Baruch Andrew (2006a). The Legacy of Danilo Kiš in Post-Yugoslav Literature. *The Slavic and East European Journal*, Vol. 50, No 1: 135-149.
- (Wachtel, B.A. =) Baruh, Vahtel Endru (2006b). *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma*. Prev. Ivan Radosavljević. Beograd: Stubovi kulture.
- Wallerstein, Immanuel (2004) *World-Systems Analysis. An Introduction*. Durham – London: Duke University Press.
- Warwick Research Collective (2015). *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: University Pres.
- Williams, David (2012). Literary Aesthetics and Ethical Engagement: The End of Yugoslavia and the Fiction of Dubravka Ugrešić. U: *Literature and Politics: Pushing the World in Certain Directions*. Ur. Peter Marks. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 143-154.
- Woodmansee, Martha (1994). *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Woodward, Susan L. (1995). *Socialist Unemployment. The Political Economy of Yugoslavia, 1945-1990*. Princeton: University Press.
- Young, Stephenie (2010). Yugonostalgia and the *Post-National Narrative*. U: *The New Order of War*. Ur. Bob Brecher. Amsterdam – New York: Rodopi: 89-110.
- Young, Stephenie (2013). Transnational Memories and A Post-Yugoslav Writer. U: *Transnationalism and Resistance. Experience and Experiment in Women's Writing*. Ur. Adele Parker and Stephenie Young. Amsterdam – New York: Rodopi: 159-182.
- Zdravec, Franc (2001) Čas in prostor. U: Joža Pogačnik et al., *Slovenska književnost 3*. Ljubljana: DZS: 11-27.
- Zlatar, Andrea (2004). *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Žižek, Slavoj (2008). *The Sublime Object of Ideology*. London – New York: Verso.

7.1. Izvori

(Adašević, Borivoje et al. =) Adasheviq, Borivoje et al. (2011) *Nga Beogradi, me dashuri*.
Prev. Anton Berishaj et al. Ur. (Miloš Živanović et al. =) Milosh Zhivanoviq et al. Prishtinë:
MM.

Albahari, David (1973). *Porodično vreme*. Novi Sad: Matica srpska.

Albahari, David (1997). *Mamac*. Zagreb: Arkzin.

Albahari, David (1998). *Gec i Majer*. Beograd: Stubovi kulture.

Albahari, David (2008). *Mrak*. Beograd: Stubovi kulture.

Albahari, David (2009). *Snežni čovek*. Zagreb: EPH i Novi Liber.

Albahari, David i Pantić, Mihajlo (2003). Umetnik je po prirodi stvari izgnanik. Intervju. U:
Sarajevske sveske, br. 2: 19-44.

Andonovski, Venko (2011). *Pupak svijeta*. Prev. Borislav Pavlovski. Zagreb: Algoritam.

Andonovski, Venko (2016). *Vještica*. Prev. Borislav Pavlovski. Zagreb: Algoritam.

Andrić, Ivo (2015) O priči i pričanju (Govor Ive Andrića u Stokholmu prilikom primanja
Nobelove nagrade). U: Ivo Andrić: *Eseji i kritike, I*. Ur. Krešimir Nemeć. Zagreb: Školska
knjiga: 167-171.

Aranitović, Merima et al. (2022). *Trenutak kad je meni počeo rat*. Ur. Vladimir Arsenić i Ana
Pejović. Beograd: Forum ZFD.

Arsenić, Vladimir (2020). *Arbitri i modeli*. Zagreb: Sandorf.

Arsenijević, Vladimir (1998). *U potpalublju*. Zagreb: Arkzin.

Arsenijević, Vladimir (2000). *Mexico. Ratni dnevnik*. Beograd: Rende.

Arsenijević, Vladimir (2001). Da li se osećate fakovano?. U: Stanko Andrić et al., *FAK-JU!*
Antologija. Ur. Kruno Lokotar i Vladimir Arsenijević. Beograd: Rende: 13-16.

Arsenijević, Vladimir (2009). *Jugolaboratorija*. Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug.

Arsenijević, Vladimir i Zograf, Aleksandar (2004). *Išmail*. Zagreb: Profil International.

- Ataši, Arben et al. (2011). *Iz Prištine, s ljubavlju*. Prev. (Shkëlzen Maliqi =) Škeljzen Malići. Ur. Jeton Neziraj. Beograd: Algoritam Media.
- Bakić, Asja (2020). *Sladostrašće*. Zagreb: Sandorf.
- Basara, Svetislav (2015a). *Anđeo atentata*. Beograd: Laguna.
- Basara, Svetislav (2015b). *Yugonostalgia*. Beograd: Dan Graf.
- Bastašić, Lana (2019). *Uhvati zeca*. Sarajevo i Zagreb: Buybook.
- Bastašić, Lana (2021). *Mliječni zubi*. Zaprešić: Fraktura.
- Bastašić, Lana et al. (2021). *Dnevnik 2020*. Zaprešić: Fraktura.
- Bazdulj, Muharem (2000). *Druga knjiga*. Sarajevo: Bosanska knjiga.
- Bečanović, Aleksandar et al. (2006a) *Sinovi. Pogled u suvremenu crnogorsku prozu*. Ur. Albert Goldstein. Zagreb, Ulcinj i Pula: Antibarbarus, Plima plus i Udruga Sa(n)jam knjige u Istri.
- Bečanović, Aleksandar et al. (2006b) *Kćeri & sinovi. Pogled u suvremenu crnogorsku poeziju*. Ur. Albert Goldstein. Zagreb, Ulcinj i Pula: Antibarbarus, Plima plus i Udruga Sa(n)jam knjige u Istri.
- Bodirogić, Milenko (2019). *Po šumama i gorama*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Bogdanović, Bogdan i Markovina, Dragan (2020). *Grad*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Brković, Balša (2002a). *Privatna galerija*. Zagreb, Sarajevo i Cetinje: Durieux, Buybook i Otvoreni kulturni forum.
- Brković, Balša (2002b). Fatalna privlačnost između svake vlasti i diletanata. U: *Sarajevske sveske*, br. 1: 329-331.
- Brković, Balša (2010). *Paranoja u Podgorici*. Beograd: Booka.
- Bulatović, Miodrag et al. (1980). *Treba li spaliti Kiša?*. Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus.
- Bužarovska, Rumena (2016). *Moj muž*. Prev: Ivica Baković. Zagreb: V.B.Z.
- Bužarovska, Rumena (2020). *Nikamo ne idem*. Prev: Ivica Baković. Zagreb: V.B.Z.
- Čegec, Branko (2019). *Uspon i pad Koševskog brda. Sarajevo za prolaznike*. Zagreb: Meandarmedia.

- Čegec, Branko (2020). *Cetinjski rukopis*. Zagreb: Meandarmedia.
- Ćosić, Bora (1993). *Dnevnik apatrida*. Zagreb: Durieux.
- Ćosić, Bora (1999). Tri koraka u budućnost. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 117-124.
- Ćosić, Bora (2005). *Izgnanici*. Zagreb: Meandar.
- David, Filip (1999). Iz populizma ne nastaje demokratija. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 143-159.
- David, Filip i Kovač, Mirko (1998). *Knjiga pisama 1992-1995.*. Split: Feral Tribune.
- Debeljak, Aleš (1995). *Sumrak idola*. Prev: Branko Čegec. Zagreb: Meandar.
- Debeljak, Aleš (1998). *Grad i dijete*. Prev: Branko Čegec. Zagreb: Meandar.
- Debeljak, Aleš (2011). *Krijumčari*. Prev: Edo Fičor. Zaporešić: Fraktura.
- Debeljak, Aleš (2014). *Balkansko brvno*. Prev: Jagna Pogačnik. Zaporešić: Fraktura.
- Dežulović, Boris (2005). *Pjesme iz Lore*. Zagreb: Durieux.
- Dimkovska, Lidija (2016). *Rezervni život*. Prev: Borislav Pavlovski. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Drakulić, Slavenka (1997). *Kako smo preživjeli*. Split: Feral Tribune.
- Drndić, Daša (2000). *Totenwände*. Zagreb: Meandar.
- Drndić, Daša (2002). *Doppelgänger*. Beograd: Samizdat B92.
- Drndić, Daša (2003). *Leica format*. Zagreb: Meandar.
- Drndić, Daša (2007). *Sonnenschein*. Zaporešić: Fraktura.
- Drndić, Daša (2009). *April u Berlinu*. Zaporešić: Fraktura.
- Drndić, Daša (2012). *Belladonna*. Zaporešić: Fraktura.
- Drndić, Daša (2016). *EEG*. Zaporešić: Fraktura.
- Drndić, Daša i Nikolaidis, Andrej (2020). *Anti/fašizam*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Duve, Freimut (1999). Uvod. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 7-14.

- Haxiu, Baton (1999). Kosovo – gdje mrtvi govore. U: *U obranu budućnosti*. Prev. Riza Hoxa. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 109-116.
- Hemon, Aleksandar (2003). *Hemonwood I*. Zagreb i Sarajevo: Zoro.
- Hemon, Aleksandar (2008). *Hemonwood II*. Zagreb i Sarajevo: Zoro.
- Hemon, Aleksandar (2016). *Povratak u Hemonwood*. Zagreb i Sarajevo: Buybook.
- Ilić, Saša (2019). *Pas i kontrabas*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Ivančić, Viktor (2011). *Jugoslavija živi vječno*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Ivančić, Viktor (2018a). *Robi K I-V*. Rijeka, Zagreb i Beograd: Ex libris, Srpsko narodno vijeće i Fabrika knjiga.
- Iveković, Rada et al. (1994). *Vjetar ide na jug i obrće se na sjever*. Beograd: Samizdat B92.
- Isakovski, Igor (2002). Društva pisaca u Makedoniji. U: *Sarajevske sveske*, br. 1: 325-328.
- Jančar, Drago (1999). U jutarnjoj magli anđeo zla. U: *U obranu budućnosti*. Prev. Mirjana Hećimović. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 161-171.
- Jergović, Miljenko (1997). *Sarajevski Marlboro*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (1998). *Naci bonton*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (1999). Strah od budućnosti možda. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 35-51.
- Jergović, Miljenko (2000). *Historijska čitanka*. Zagreb – Sarajevo: Naklada Zoro.
- Jergović, Miljenko (2001). *Hauzmajstor Šulc*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (2002). *Buick Rivera*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (2003). *Dvori od oraha*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (2004a). *Historijska čitanka 2*. Zagreb – Sarajevo: Naklada Zoro.
- Jergović, Miljenko (2004b). *Inšallah Madona, inšallah*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (2005). *Gloria in excelsis*. Zagreb: EPH.
- Jergović, Miljenko (2006a). *Ruta Tannenbaum*. Zagreb: Durieux.

- Jergović, Miljenko (2006b). *Žrtve sanjaju veliku ratnu pobjedu. Novinske kronike (1993-1995)*. Zagreb: Durieux.
- Jergović, Miljenko (2007). *Freelander*. Sarajevo: Ajfelov most.
- Jergović, Miljenko (2009a). *Volga, Volga*. Zagreb: Naklada Ljevak..
- Jergović, Miljenko (2010). *Zagrebačke kronike*. Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug.
- Jergović, Miljenko (2011). *Muškat, limun i kurkuma*. Zagreb: EPH.
- Jergović, Miljenko (2013). *Rod*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2014). *Levijeva tkaonica svile*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2015a). *Doboši noći*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2015b). *Sarajevo, plan grada*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2016). *Nezemaljski izraz njegovih ruku*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2017). *Autobus za Vavilon*. Beograd: Službeni glasnik.
- Jergović, Miljenko (2018a). *Imenik lijepih vještina*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2018b). *Selidba*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2022a). *Imaginarni prijatelj*. Zaprrešić: Fraktura.
- Jergović, Miljenko (2022b). *Trojica za Kartal*. Zagreb: Bodoni.
- Jergović, Miljenko i Mehmedinović, Semezdin (2009). *Transatlantic mail (dopisivanje juli 2008 – april 2009)*. Zagreb: V.B.Z.
- Jergović, Miljenko i Basara, Svetislav (2014). *Tušta i tma*. Beograd: Laguna.
- Jergović, Miljenko i Basara, Svetislav (2015). *Drugi krug*. Beograd: Laguna.
- Jergović, Miljenko i Basara, Svetislav (2020). *Bajakovo-Batrovci*. Beograd: Službeni glasnik.
- Karahasan, Dževad (1993). *Dnevnik selidbe*. Zagreb: Durieux.
- Kebo, Ozren (2000). *Sarajevo za početnike*. Split: Feral Tribune.
- Kiš, Danilo (1979). *Čas anatomije*. Beograd: Nolit.
- Kiš, Danilo (1990). *Homo poeticus*. Sarajevo: Svjetlost.

- Kiš, Danilo i Bastašić, Lana (2019). *Identiteti*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Kovač, Mirko (2004). *Kristalne rešetke*. Zapršić: Fraktura.
- Kovač, Mirko (2009). *Elita gora od rulje*. Zapršić: Fraktura.
- Kovač, Mirko i Iveković, Rada (2021). *Neprilagođenost*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Kreho, Dinko (2019). *Bio sam mladi pisac*. Zagreb: Sandorf.
- Krleža, Miroslav (1952). Govor na Kongresu književnika u Ljubljani. *Republika*, god. VIII, Knj. II, br. 10-11: 205-243.
- Krleža, Miroslav (1953). *O nekim problemima enciklopedije*. Zagreb: Zora.
- Krleža, Miroslav i Štiks, Igor (2019). *Evropa*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Kršić, Dejan et al. (2004). *Leksikon Yu mitologije*. Beograd i Zagreb: Rende i Postscriptum.
- Lasić, Stanko (2004). Pismo Igoru Mandiću. U: Stanko Lasić, *Članci, razgovori, pisma*. Zagreb: Gordogan: 451-460.
- Lazarevska, Alma (1996). *Smrt u muzeju moderne umjetnosti*. Sarajevo: Bosanska knjiga.
- Lešić, Zdenko (2001). *Sarajevski tabloid*. Split: Feral Tribune.
- Lokotar, Kruno (2001). Spektakl autoironije. U: Stanko Andrić et al., *FAK-JU! Antologija*. Ur. Kruno Lokotar i Vladimir Arsenijević. Beograd: Rende: 9-12.
- Lovrenović, Ivan (1999). Pet fragmenata o imploziji (1999). U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 53-68.
- Lujanović, Nebojša (2015). *Oblak boje kože*. Zapršić: Fraktura.
- Mahmutćehajić, Rustmir (1999). S obratnice milenija. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 15-34.
- Mandić, Igor (1996). *Romani krize*. Beograd: Prosveta.
- Mandić, Igor (2004a). Pismo Stanku Lasiću. U: Stanko Lasić, *Članci, razgovori, pisma*. Zagreb: Gordogan: 470-477.
- Mandić, Igor (2004b). Fatalna privlačnost. Intervju. U: Stanko Lasić, *Članci, razgovori, pisma*. Zagreb: Gordogan: 461-469.

- Marković, Milena (2014). *Zmajeubice*. Beograd: LOM.
- Marković, Tomislav (2009). *Vreme smrti i rasonode*. Beograd, Zagreb, Sarajevo: V.B.Z.
- Matvejević, Predrag (2003). *Jugoslavenstvo danas. Pitanja kulture*. Beograd: MVTC, Sarajevo: Buybook i Zagreb: Durieux.
- Matvejević, Predrag (2015). *Granice i sudbine. O jugoslavenstvu prije i poslije Jugoslavije*. Zagreb: V.B.Z.
- Matvejević, Predrag i Arsenijević, Vladimir (2019). *Jugoslavija*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Mehmedinović, Semezdin (2004). *Sarajevo Blues*. Sarajevo: Civitas.
- Nikolaidis, Andrej (2004). Dželatov šegrt. *Fantom slobode*, god. 2, br. 3: 197-199.
- Novačić, Dejan (2009). *SFRJ za ponavljače*. Zagreb: Znanje.
- Pančić, Teofil (2007). *Famoznih 400 kilometara*. Zagreb: V.B.Z.
- Pančić, Teofil (2014). *39 dana lipnja*. Zagreb: Profil knjiga.
- Pavelić, Dragan (1999). Pismo s odgođenom isporukom. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 69-78.
- Pavelić, Dragan (2001). *Sarajlije*. Zagreb: Durieux.
- Pavičić, Jurica (2004a). Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi. U: *Sarajevske sveske*, br. 5: 125-136.
- Pavičić, Jurica (2004b). 14 neistina o novoj hrvatskoj prozi. *Fantom slobode*, god. 2, br. 1-2: 34-55.
- Pavićević, Borka i Buden, Boris (2020). *Društvo*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Pavlović, Živojin (1999). *Diarium I*. Novi Sad i Beograd: Prometej i Kwit Podium.
- Perišić, Robert (2002). *Užas i veliki troškovi*. Zagreb: Ghetaldus optika.
- Perišić, Robert (2007). *Naš čovjek na terenu*. Zagreb: Profil International i Ghetaldus optika.
- Pogačar, Marko (2013). *Jugoton gori!*. Zagreb: Sandorf.
- Pogačar, Marko (2016). *Slijepa karta*. Zaprešić: Fraktura.
- Pogačar, Marko (2018) *Pobuna čuvara / Čitati noću*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

- Postnikov, Boris (2012a). *Postjugoslavenska književnost?*. Zagreb: Sandorf.
- Prodanović, Mileta (2000). *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan*. Beograd i Zagreb: Arkzin.
- Rakovac, Milan i Nikolaidis, Jovan (2021). *Adrianske kartoline (korešpondenca 2010-2020.)*. Opatija: Shura publikacije.
- Sbutege, Branko (1999). Zapisi o Boki Kotorskoj 1993., 1999.. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 95-108.
- Sejranović, Bekim (2017). *Dnevnik jednog nomada*. Zagreb: V.B.Z.
- Serdarević, Seid (2022). Druga imaginacija istog vremena. U: Miljenko Jergović, *Trojica za Kartal*. Zagreb: Bodoni: 281-285.
- Slapšak, Svetlana i Hemon, Aleksandar (2021). *Mladost*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Srbljanović, Biljana (2000). *Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče*. Beograd: Otkrovenje.
- Srbljanović, Biljana (2002). *Supermarket. Soap opera*. Zagreb, Sarajevo i Cetinje: Durieux, Buybook i Otvoreni kulturni forum.
- Srbljanović, Biljana (2004). Hvala lepo. *Fantom slobode*, god. 2, br. 3: 223-224.
- Srbljanović, Biljana (2014). Mali mi je ovaj grob. *Kazalište* br. 57-58: 161-199.
- Statovci, Pajtim (2019). *Moja mačka Jugoslavija*. Prev: Boris Vidović. Zagreb: V.B.Z.
- Stefanovski, Goran (1994). Sarajevo (Tales from a City). U: *Performing Arts Journal*, Vol. 16, No. 2: 53-86.
- Šarotar, Dušan (2016). *Biljar u Dobrayu*. Prev. Jagna Pogačnik. Zaprešić: Fraktura.
- Šimpraga, Dalibor (1999). Novi hrvatski prozaici. U: *22 u hladu. Antologija nove hrvatske proze 90-ih*. Ur. Dalibor Šimpraga i Igor Štiks. Zagreb: Celeber: 5-7.
- Šnajder, Slobodan (1999). Od Vardara do Triglava. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 79-86.
- Štiks, Igor (2006). *Elijahova stolica*. Zaprešić: Fraktura.
- Tomaš, Marko (2020). *Pisma s juga*. Zagreb: V.B.Z.
- Tomić, Ante (2003). *Ništa nas ne smije iznenaditi*. Zaprešić: Fraktura.

- Tomić, Ante (2009). *Vegeta blues*. Zagreb i Koprivnica: Jutarnji list i Podravka.
- Tomić, Ante (2011). *Punoglavci*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Ugrešić, Dubravka (1981). *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ugrešić, Dubravka (1988). *Forsiranje romana-reke*. Zagreb: August Cesarec.
- Ugrešić, Dubravka (2002a). *Američki fikcionar*. Zagreb i Beograd: Konzor i Samizdat 92.
- Ugrešić, Dubravka (2002b). *Kultura laži*. Zagreb i Beograd: Konzor i Samizdat 92.
- Ugrešić, Dubravka (2002c). *Zabranjeno čitanje*. Zagreb i Beograd: Konzor i Samizdat 92.
- Ugrešić, Dubravka (2002d). *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb i Beograd: Konzor i Samizdat 92.
- Ugrešić, Dubravka (2010). *Napad na minibar*. Zaprešić: Fraktura.
- Ugrešić, Dubravka (2021). *Brnjica za vještice*. Zagreb: Multimedijalni institut.
- Ugrešić, Dubravka i Mehmedinović, Semezdin (2020). *Egzil*. Beograd: Udruženje Krokodil.
- Valjarević, Srđan (2008). *Komo*. Sandorf: Zagreb.
- Veličković Nenad (2003). *Konačari*. Sarajevo: Omnibus.
- Velikić, Dragan (1999). Kuda i nazad. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 125-142.
- Vidojković, Marko (2017). *E baš vam hvala*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Visković, Velimir (2002a). Riječ urednika. *Sarajevske sveske*, br. 1: 7-10.
- Visković, Velimir (2002b). Jesu li nam društva književnika još potrebna?. *Sarajevske sveske*, br. 1: 299-300.
- Vojnović, Goran (2009). *Čefuri raus!*. Prev. Anita Peti-Stantić i Jagna Pogačnik. Zagreb: EPH i Novi Liber.
- Vojnović, Goran (2013). *Jugoslavija, moja domovina*. Prev. Anita Peti-Stantić i Jagna Pogačnik. Zaprešić: Fraktura.
- Vučelić, Milorad (1980). Tih famoznih četiri stotine kilometara. U: Miodrag Bulatović et al., *Treba li spaliti Kiša?*. Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus.

Vučković, Ana (2019). *Yugoslav*. Kikinda: Partizanska knjiga.

Zlatar, Andrea (1999). U obranu budućnosti. U: *U obranu budućnosti*. Ur: Freimut Duve i Nenad Popović. Zagreb: Durieux i OSCE: 87-94.

7.2. Novine

Arsenijević, Vladimir (2008). Izdavačka tržišta. U: *Vreme*, br. 936: 48.

Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika (1967). U: *Telegram*, 17.3.1967: 1.

Donat, Branimir (1993a). Nova šminka za hrvatske feministice. U: *Globus*, 19.2.1993: 42.

Donat, Branimir (1993b). Babe progone Hrvatsku. U: *Večernji list*, 9.5.1993: 6.

Grupa 99 (1999). Proglas. *Zarez*, god. 1, br. 17: 3.

Hrvatske feministice siluju Hrvatsku (1992). U: *Globus*, 11.12.1992: 41-42.

Ivkošić, Milan (1992). Refleks „jata“ i nuklearna bomba. U: *Večernji list*, 15.12.1992: 4.

Kesić, Vesna (1993). Ispovijed hrvatske vještice. U: *Nedjeljna Dalmacija*, 5.5.1993: 24-25.

Konjikušić, Davor (2016). Književnost nakon Jugoslavije. *Novosti*, br. 867: 20-21.

Kukuljević, Ivan et al. (1850) Bečki književni dogovor. *Narodne novine*, br. 76: 1.

Lobistice promukla glasa (1992). U: *Večernji list*, 5.12.1992: 56.

Lokotar, Kruno (2003). Ti si posljednji koji smije potpisati onakav tekst. *Jutarnji list*, 13.12.2003.

Popović, Edo (2003). Bezobrazna buka trivijalnih autorica. *Jutarnji list*, 5.12.2003.

Radaković, Borivoj (2003). Ne mogu više podnijeti da to zovu literaturom. *Jutarnji list*, 6.12.2003.

Šta sadrži Predlog za razmišljanje (1967). U: *Borba*, 2.4.1967: 5.

Ujević, Dunja (1993). Uklete Holandanke siluju Hrvatsku. U: *Večernji list*, 2.3.1993.

Velikić, Dragan (1999). Komunikacija među kulturama. *Zarez*, god. 1, br. 17: 3.

7.3. Mrežne stranice

Archipelago Yugoslavia. <https://traduki.eu/archipelago-yugoslavia/>, pristupljeno 14.5.2023.

Arsenić, Vladimir (2007). Zagrebi i.... U: *Danas*, <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/zagrebi-i/>, pristupljeno 10.6.2023.

Bastašić, Lana (2019b). Danas kada postajem vještica. *Danas*, <https://www.danas.rs/dijalog/reakcije/danas-kada-postajem-vjestica/>, pristupljeno 17.6.2023.

Bazdulj, Muharem (2020). Kič jugoslovenstvo i Ninova nagrada. *Danas*, <https://www.danas.rs/dijalog/licni-stavovi/kic-jugoslovenstvo-i-ninova-nagrada/>, pristupljeno 17.6.2023.

Biber. <https://biber.nenasilje.org/>, pristupljeno 14.5.2023.

Brković, Balša (2010). BB: Kontroverza u noir maniru. Intervju. *B92*, https://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1082&nav_id=464595, pristupljeno 17.6.2023.

Buden, Boris (2017). Padaj (jezična) silo i nepravdo! Produktivni paradoks Deklaracije o zajedničkom jeziku. *Slobodni Filozofski*, <http://slobodnifilozofski.com/2017/12/padaj-jezicna-silo-nepravdo-produktivni-paradoks-deklaracije-zajednickom-jeziku.html>, pristupljeno 17.6.2023.

Buden, Boris (2018). Šamar, letva, kamen, znanost, jezik. Odgovor Snježani Kordić. *Slobodni Filozofski*, <http://slobodnifilozofski.com/2018/08/samar-letva-kamen-znanost-jezik.html>, pristupljeno, 17.6.2023.

Bužarovska, Rumena (2022). Bile smo na meti desnice. Intervju. *Nada*, <https://www.portalnovosti.com/rumena-buzarovska-bile-smo-na-meti-desnice>, pristupljeno 17.6.2023.

Criticize This!. <http://www.criticizethis.org/>, pristupljeno 14.5.2023.

Ćirić, Saša (2020). Fama o NIN-ovoj nagradi. *Novosti*, <https://www.portalnovosti.com/fama-o-nin-ovoj-nagradi>, pristupljeno 17.6.2023.

Deklaracija o zajedničkom jeziku (2017). <https://jezicinacionalizmi.com/deklaracija/>, posjećeno 26.5.2023.

Dežulović, Boris (2008). Strah od Jugoslavije. *e-novine*, https://kovceg.tripod.com/kojim_jezikom_je_napisano.htm, pristupljeno 17.6.2023.

Đorđević, Branislav (2020a). Sunovrat Ninove nagrade: Ugledni srpski pisci bojkotuju kultno priznanje. *Večernje novosti*, <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:842374-Sunovrat-Ninove-nagrade-Ugledni-srpski-pisci-bojkotuju-kultno-priznanje>, pristupljeno 17.6.2023.

Đorđević, Branislav (2020b). Bojkot Ninove nagrade: Pisci ustali protiv terora političke korektnosti. *Večernje novosti*, <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:842549-Bojkot-Ninove-nagrade-Pisci-ustali-protiv-terora-politicke-korektnosti>, pristupljeno 17.6.2023.

Ivančić, Viktor (2018b). Polako, ali sigurno, sve ide u kurac. Intervju. *Forum.tm*, <https://forum.tm/vijesti/viktor-ivancic-polako-ali-sigurno-sve-ide-u-kurac-6943>, posjećeno 5.6.2023.

Ivo Andrić – Facts. The Nobel Prize. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1961/andric/facts/>, pristupljeno 30.5.2023.

Jergović, Miljenko (2008). Balkanski PEN nije sadnja tikava sa Srbima. *Jutarnji list*, <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/balkanski-pen-nije-sadnja-tikava-sa-srbima-3905742>, pristupljeno 17.6.2023.

Jergović, Miljenko (2009b). Između gradova. Intervju. *Vreme*, br. 959, <https://www.vreme.com/kultura/izmedju-gradova/>, pristupljeno 12.6.2023.

Jergović, Miljenko (2009c). Fakovci – pisci koji su čitali svijetu. *Jutarnji list*, <https://www.jutarnji.hr/vijesti/fakovci-pisci-koji-su-citali-svijetu-3854514>, pristupljeno 13.6.2023.

Književni jug (2021). U: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32124>, pristupljeno 26.5.2023.

Kordić, Snježana (2018b). Reagiranje na tekst Borisa Budena povodom Deklaracije o zajedničkom jeziku. *Slobodni Filozofski*, <http://slobodnifilozofski.com/2018/01/reagiranje-na-tekst-borisa-budena-povodom-deklaracije-zajednickom-jeziku.html>, pristupljeno 17.6.2023.

Kordić, Snježana (2018c). Kratke noge laži (odgovor Borisu Budenu). *Slobodni Filozofski*, <http://slobodnifilozofski.com/2018/08/kratke-noge-lazi-odgovor-borisu-budenu.html>, pristupljeno 17.6.2023.

Krajišnik, Đorđe (2018). Književna anketa: Najbolje knjige iz regije za razdoblje 2000.-2016., *Oslobodjenje*, <https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/knjizevnost/knjizevna-anketa-najbolje-knjige-iz-regije-za-razdoblje-2000-2016>, pristupljeno 17.6.2023.

Krokodil. <https://www.krokodil.rs/>, pristupljeno 14.5.2023.

Matvejević, Predrag (2001). Naši talibani. *Jutarnji list*, 27.5.2010, <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/nasi-talibani-2312225>, pristupljeno 13.6.2023.

Odbranim o istoriju (2020). Ko je prvi počeo? Istoričari protiv revizionizma. <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeAZnr4VGNhPmJCJZXNOBYKSfMc5d7hI4j0b56ui5MYArnPjQ/viewform>, pristupljeno 17.6.2023.

Oko Balkana. <https://m.rts.rs/page/radio/sr/series/24/radio-beograd-2/4047/oko-balkana.html>, pristupljeno 14.5.2023.

Pančić, Teofil (2020). Rušenje najuglednije književne nagrade. Tko je i zašto ustao protiv „zlog, nekompetentnog i nacionalno nepouzdanog žirija i njegovog demonskog šefa“. *Jutarnji list*, <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/rusenje-najuglednije-knjizevne-nagrade-tko-je-i-zasto-ustao-protiv-zlog-nekompetentnog-i-nacionalno-nepouzdanog-zirija-i-njegova-demonskog-sefa-9893524>, pristupljeno 17.6.2023.

Pavičić, Jurica (2012). Što je pisac bez državne potpore?. *Slobodna Dalmacija*, 25.4.2012, <https://slobodnadalmacija.hr/sd-plus/stil/jurica-pavicic-odgovara-anti-tomicu-sto-je-pisac-bez-drzavne-potpore-164873>, pristupljeno 13.6.2023.

Pobuna u čitanju. <http://bookvica.net/>, pristupljeno 14.5.2023.

Postnikov, Boris (2017c). „Štiftungsliteratura“: spoiler alert. *Bilten*, <https://www.bilten.org/?p=16565>, pristupljeno 18.6.2023.

Pravilnik za izbor „Štefica Cvek“. <http://bookvica.net/pravilnik-za-izbor-stefica-cvek/>, pristupljeno 14.5.2023.

Projekat Jugoslavija. <https://www.muzej-jugoslavije.org/projekat-jugoslavija/>, pristupljeno 14.5.2023.

Saša Ilić: Moja knjiga slavi jugoslovenstvo i antifasizam (2020). *Nezavisne novine*, <https://www.nezavisne.com/kultura/knjizevnost/Sasa-Ilic-Moja-knjiga-slavi-jugoslovenstvo-i-antifasizam/579388>, pristupljeno 17.6.2023.

Šicel, Miroslav (1993). „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani“. U: *Krležijana*, mrežno izdanje. Ur. Velimir Visković. Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=373>, pristupljeno 30.5.2023.

Tomić, Ante (2012a). Piscima je jako teško! E, pa što?. *Slobodna Dalmacija*, 20.4.2012,
<https://slobodnadalmacija.hr/kolumne/piscima-je-jako-tesko-e-pa-sto-164458>, pristupljeno 13.6.2023.

Tomić, Ante (2012b). Ljekovito šutiranje. *Slobodna Dalmacija*, 2.5.2012,
<https://slobodnadalmacija.hr/sd-plus/stil/ante-tomic-uzvraca-jurici-pavicicu-ljekovito-sutiranje-165601>, pristupljeno 13.6.2023.

Traduki – Grants. <https://traduki.eu/grants/>, pristupljeno 14.5.2023.

Ugrinov, Pavle (2011). Nulta Egzistencija. Iz neobjavljenog dnevnika. *Peščanik*,
<https://pescanik.net/nulta-egzistencija/>, pristupljeno 10.6.2023.

Ustav Republike Hrvatske (2014). <https://www.zakon.hr/z/94/Ustav-Republike-Hrvatske>, pristupljeno 18.6.2023.

Visković, Velimir (2009). Trodimenzionalni Jergović. U: *Vreme*, br. 960,
<https://www.vreme.com/mozaik/trodimenziionalni-jergovic/>, pristupljeno 12.6.2023.

Vuković, Vesna (2014). O problemima politizacije umjetničkog polja. *Bilten*,
<https://www.bilten.org/?p=581>, pristupljeno 17.6.2023.

7.4. Filmografija

Dugo putovanje kroz istoriju, historiju i povijest (Željko Mirković, 2010)

ŽIVOTOPIS

Boris Postnikov (Split, 1979) diplomirao je filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2005. godine. Radio je kao izvršni urednik knjižnog magazina *Op.a* i urednik portala *Knjiga.hr* (2006-2007), copywriter u reklamnoj agenciji Digitel (2007-2009), član uredništva, a potom glavni urednik dvotjednika za kulturu i društvo *Zarez* (2008-2013), viši stručni savjetnik za medijsku politiku, a potom voditelj Službe za javnu komunikaciju u Ministarstvu kulture RH (2013-2015), autor emisije *Pojmovnik postjugoslavenske književnosti* na Trećem programu Hrvatskoga radija (2013-2015), izvršni urednik, a potom zamjenik glavne urednice Samostalnog srpskog tjednika *Novosti* (od 2016). U nizu domaćih i stranih medija objavio je više stotina književnih kritika, komentara i eseja. S Bojanom Gagićem i Dinkom Krehom uredio je panoramu eksjugoslavenske antiratne književnosti prevedenu na rumunjski jezik pod naslovom *A fost odată o țară (Bila jednom jedna zemlja*; Editura Paralela 45, Pitești, 2018). Za vrijeme Poslijediplomskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture (Filozofski fakultet u Zagrebu) boravio je godinu dana na stipendiji Basileus programa u Novom Sadu. Sudjelovao je na više domaćih i međunarodnih znanstvenih konferencija te objavio više stručnih i znanstvenih radova.

Izbor iz objavljenih radova

- Knjige

Postjugoslavenska književnost?, Sandorf, Zagreb, 2012.

Nekoliko poruka naših sponzora, V.B.Z., Zagreb, 2013.

- Radovi u zbornicima i časopisima

Postnikov, Boris (2012). Književnost i/ili reklama? Diskurs i ekonomija oglašavanja u suvremenoj hrvatskoj prozi. U: *Vila – kiklop – kauboj. Čitanja hrvatske proze*. Ur. Anera Ryznar. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.

Postnikov, Boris (2017). Povratak radnika. Književna reartikulacija klasnog antagonizma u postjugoslavenskom kontekstu. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 187-196.

Postnikov, Boris (2017). Između fikcije i svjedočanstva: Kiš, Albahari, Drndić. *Kultura*, br. 156 (2017): 48-61.

Postnikov, Boris (2018). Drei Polemiken und ein Kalender: Das Medienporträt der Schriftstellerin in Kroatien. U: *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext*. Ur. Angela Richter, Tijana Matijević i Eva Kowollik. Berlin: Lit Verlag.

Postnikov, Boris (2021). Retorika sjećanja. Stilske regulacije izlaganja u filmu „Amarcord“ Federica Fellinija. U: *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 27, br. 106: 18-29.

Postnikov, Boris (2022). The End of the World as We Know It? Anti-utopia in Post-Yugoslav Literature. U: *Reconsidering (Post-)Yugoslav Time. Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post-)Yugoslav Literatures*. Ur. Aleksandar Mijatović i Brian Willems. Leiden – Boston: Brill: 81-92.

Postnikov, Boris (2022). „Stiftungsliteratura“ u postjugoslavenskom kontekstu. U: *Ekonomija i književnost*. Ur. Marijana Hameršak, Maša Kolanović i Lana Molvarec. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 279-298.