
Aspekti brazilske književnosti: pogled iznutra

Benjamin ABDALA JUNIOR

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo

Putovanja Atlantikom i vode društvenoga života*

*Clavo mi remo en el água
Llevo tu remo en el río
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*El día le irá pudiendo poco a poco al frío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*Sobre todo creo que no todo está perdido
Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy un vaso vacío*

*Oigo una voz que me llama casi un suspiro
Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a*

*En esta orilla del mundo lo que no es presa es baldío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*Yo mui serio voy remando muy adentro sonrío
Creo que he visto una luz al otro lado del río*

*Sobre todo creo que no todo está perdido
Tanta lágrima, tanta lágrima y yo, soy un vaso vacío*

*Oigo una voz que me llama casi un suspiro
Rema, rema, rema-a. Rema, rema, rema-a*

*Clavo mi remo en el água
Llevo tu remo en el río
Creo que he visto una luz al otro lado del río¹*

Tekst je to lijepe pjesme “Na drugoj strani rijeke” urugvajskog skladatelja Jorgea Drexlera, dobitnika Oscara za najbolju izvornu skladbu. U njemu se govori o smjeru prelaska rijeke Amazone kako ju je 1952. prešao mladi Ernesto Guevara de La Serna. To je simbolična jezgra filma *Diários de motocicleta* (*Motociklistički dnevnic*) brazilskog redatelja Waltera Sallesa i vrhunac putovanja jednim dijelom Latinske Amerike tadašnjeg studenta medicine u društvu Alberta Granada, kolege liječnika specijaliziranog za lepru.

Film, a osobito pjesma, odišu atmosferom koja nas upućuje na treće² i ostale obale rijeka koje se po-

Zabijam svoje veslo u vodu
Nosim tvoje veslo u svome
Mislim da sam vidio svjetlo na drugoj strani rijeke

Dan malo-pomalo pobjeđuje hladnoću
Mislim da sam vidio svjetlo na drugoj strani rijeke

Više od svega vjerujem da nije sve izgubljeno
Koliko suza, koliko suza, a ja, ja sam prazna čaša

Čujem glas koji doziva... Gotovo uzdah
Veslaj, veslaj, vesla-aj. Veslaj, veslaj, vesla-aj

Na ovoj obali svijeta, sve što nije plijen, bezvrijedno je
Mislim da sam vidio svjetlo na drugoj strani rijeke

Vrlo ozbiljan, veslam, iako se u sebi smijem
Mislim da sam vidio svjetlo na drugoj strani rijeke

Više od svega vjerujem da nije sve izgubljeno
Koliko suza, koliko suza, a ja, ja sam prazna čaša

Čujem glas koji me doziva gotovo kao uzdah
Veslaj, veslaj, vesla-aj. Veslaj, veslaj, vesla-aj

Zabijam svoje veslo u vodu
Nosim tvoje veslo u svome
Mislim da sam vidio svjetlo na drugoj strani rijeke

javljuju u cjelokupnom djelu Guimarãesa Rose. Kontradiktorna jukstapozicija proturječnosti koja ponekad rekurzivno miješa perspektive sadašnjosti dilematski supostoji s utopijom shvaćenom u smislu “načela nade” Ernsta Blocha. To se događa u srazu raznih društvenopolitičkih situacija ili u međusobnim dodirima kultura.

Prešavši andsku Ameriku svojim motociklom po imenu Rocinante (Guevara je “gutao” knjige), tada budući “Che” Guevara stigao je u peruansku Amazoniju da bi stažirao u leprozoriju San Pablo nedaleko od IQUITOSA. Upravo od toga grada stoljeće prije toga započelo je fiktionalno putovanje u romanu *Splav* francuskog autora Julesa Vernea o kojem ćemo govoriti malo kasnije. Za mladoga Guevaru u filmu Waltera Sallesa na drugoj strani rijeke nalazi se svjetlo, mogućnost susreta s najpotrebitijim stanovništvom leprozarija. Njegove ruke u pjesmi Jorgea Drexlera su poput vesala, ne pripadaju samo njemu, već su kolektivne. Na društvenoj obali na kojoj se zatekao

* Izvorno objavljeno kao: *Travessias atlânticas e as águas da vida social*, u časopisu: *Revolución y cultura*, Havana, str. 04–11, 2008.

¹ Raspoloživo na: www.carnecrua.com.br/archives/001376.htm.

² *Treća obala rijeke* (*A terceira margem do rio*) pripovijetka je iz zbirke *Primeiras histórias* Joãoa Guimarãesa Rose (nap. prev.).

nema rijeka i tokova, postoje samo brane koje se zatvaraju. U takvoj vrsti društvenog *apartheida* nema prostora za društvo, već samo pustopoljina po kojoj kruži bijeda. Usred tog svijeta suza, nije sve izgubljeno. On je poput prazne čaše, ali još ima nade.

Za Ernesta Guevaru, astmatičara od djetinjstva, prelazak rijeke, osim političko-socijalne simbolike susreta s najpotrebitijim stanovništvom leprozorija, imao je i egzistencijalno značenje. Zanesen snom o probijanju granica svih vrsta, budući "Che" tako je uspio nadići ne samo tjelesna, već i ograničenja društvenog položaja. Ovdje, međutim, valja dodati jednu opasku: u biografiji Paca Ignácia Taiba II. nailazimo na sljedeći odlomak: "Tri dana poslije, Ernesto je uspio ostvariti pothvat za koji bi dao život: preplivati Amazonu dijagonalno, oko četiri kilometra, koristeći se strujom. Izašao je na drugu obalu zadihan, ali sretan" (Taibo II, str. 51). U filmu se taj prelazak događa po poprečnoj osi, ne uzimajući u obzir struju. Diskursi povijesti i mita ovdje se, dakle, sijeku, utiskujući gustoću toj slici.

Pobuda koja pokreće Guevarine geste ostvaruje se u perspektivama koje je potaknuo Mariátegui, s čijim se djelom Guevara upoznao u Peruu. Odmah nakon što je na svoj rođendan održao govor o integraciji Latinske Amerike, mladi Ernesto zaranja u riječne vode. Mariátegui se smatrao pesimistom u odnosu na društvenu stvarnost svoje zemlje i optimistom u odnosu na budućnost.³

U putovanju budućeg "Chea" isprepleću se njegova unutarnja geografija s vanjskim predjelima Latinske Amerike. Ta projekcija neoromantičnih obilježja u odnosu je s konceptima vezanima uz otuđenje koji su stavljeni u optjecaj u doba francuskog egzistencijalizma, a na temelju *Ekonomsko-filozofskih rukopisa iz 1844.* Karla Marxa.⁴

U velikoj rijeci, simbolu bioraznolikosti i mješavina koje nas okružuju, moguće je razabrati tokove koji su sposobni dinamički integrirati raznolikost. Mreža je to koja se premješta s fikcije na izvanjezični predmet, slično mitu koji "oplođuje realnost" (Fernando Pessoa), kao što je razvidno iz sanjarskih formulacija Mariáteguijeve društvene misli. Kao što je to slučaj u dnevnicima Ernesta Guevare i Alberta Granada, mnogobrojne obale zabilježene prilikom prelaska prozori su koji gledaju prema obalama spoznaje – prelazak je to zajedničkih granica suradnje, na isti onaj način kao što se ostvaruje međunarodna filmska koprodukcija. Drugim riječima, to su oblici suradnje koji mogu ganuti svakoga tko još uvijek ima tračak dostojanstva u društvu temeljenom na kompetitivnosti.

³ Mariátegui, José Carlos: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México: Ediciones Era, 2002.

⁴ Marx, Karl: *Apêndice*. Prema: Fromm, Erich: *Conceito marxista do homem*. 8. izd. Rio Janeiro: Zahar Editores, 1983.

Kritička misao Mariáteguia – jednog od prvih latinoameričkih marksista – osim što je inovativna, potiče na razmišljanje u ovim vremenima globalizacije i izjednačava se s junačkim pohodom koji je poduzeo "Che" Guevara. Mariátegui je s nepovjerenjem gledao na stereotipne geste koje su dale oblik onom što se zvalo "realni socijalizam", a koje su bile sklone zanezmarivanju kulturalnih čimbenika u društvenim procesima i kastraciji subjektivnih potencijala obilježenih negativno kao individualne ili čak avanturističke geste. Ta negativna predviđanja pripisana su kako Mariáteguiju tako i Guevari. Nakon više od 70 godina od Mariáteguijeve (umro je s tek 35 godina) i de Guevarine smrti (umro je s tek 39 godina), osim mitifikacije koja ih često banalizira (osobito ovog drugog), nama ostaju snaga, težnja, smjer i obrisi njihove kritičke geste koja je u sukobu s bilo kakvim dogmatičkim i akritičkim shvaćanjem teorije.

Postoji, dakle, valorizacija subjektivnog potencijala i, na njezinom tragu, jedne perspektive koju bismo mogli nazvati konkretnom utopijom u kojoj volja pritječe i pokušava se materijalizirati u projektu. U tu svrhu, kao u bilo kojoj radnji koju poduzima subjekt, važno je znati gdje mu je stopalo, a gdje glava. Ako je europski doprinos socijalizmu bio važan, tada je bitno znati kako to teoretiziranje može doprinijeti razumijevanju lationameričke društveno-političke realnosti.

Mariátegui se nije ograničio na navodne isključivosti objektivnih određenja. Niti je dijalektički vjerovao u neizbježne sinteze. Svaki je prelazak, da se vratimo slici mladoga Ernesta, ovisio o međudjelovanju osobe i sredine. U nestabilnom i diskontinuiranom svijetu voda, putovanje se natapa neodređenostima. Odatle potječe potreba za kreativnim činom. I to je značenje praksisa kojim je bio nadahnut "Che" Guevara. A upoznavanje s Mariáteguijevim djelom u Peruu zasigurno je bila točka susreta. Za obojicu će tako marksizam biti svojevrzni vodič za akciju.

Inter/akcije na koje upućujemo između slika prelaska Ernesta Guevare de la Serne i onih koje je u optjecaj stavilo djelo Guimarãesa Rose potaknute su kontradiktornim odnosom suprotnosti u gibanju istovremene privlačnosti i odbojnosti. U toj dinamici, kao i radi rasprave o kontaktu između kultura, možemo uspostaviti dijalog između filma Waltera Sallesa i pripovijetke *Orientação (Orientacija)* iz zbirke *Tutameia (Treće priče)* koju je Guimarães Rosa objavio 1967. Potaknuta idejom integracije, slika mladog Ernesta koju prikazuje film ne uzima u obzir složenost prelazaka koju otkrivaju povijesni diskursi njegove biografije i autobiografije. Problematičan prelazak rijeke ostvario se uz pomoć struja a da se pritom – istina je – nije izgubio cilj dolaska na drugu obalu. Guevara zna s koje je točke krenuo i vizualizira točku mogućeg dolaska.

U pripovijetki *Orientação*, koja daje naslov i regulira diskurzivne strategije pripovijetki Guimarãesa Rose, ocrtane su geste koje navode na razmišljanje o

prelascima. Nema ondje mogućnosti za determinističke sinteze predviđene već od samog početka, nego za kontradiktorne aproksimacije bliske oksimoronu koji pretpostavlja problematično supostojanje drugačijeg, istražujući višestruke mogućnosti miješanja tih intrinzično hibridnih diskurzivnih niti bezbrojnih obala kulture.

Pripovijetka *Orientação*, koju je dobro analizirala Walnice Nogueira Galvão u studiji *Chinesices no sertão: um conto de Guimarães Rosa*⁵ (*Kineskost u pustari: o pripovijetki Guimarães Rose*), priča je o najamnom radniku kineskog podrijetla koji postaje kuharom. On je "Chim", što je nadimak za Kineza u Brazilu, koji je postao "Joaquim" i poslije samo "Quim". Njegov kulturalni *habitus* čovjeka ritualno priviknuta na rad dovest će ga do položaja sitnog zemljoposjednika. U kuharovoj simbolizaciji ustanovio se proces miješanja koji ga je doveo do toga da se zaljubi u pralju iz pustare, svoj kulturalni antipod. Par se zbližio između afektiranosti u književnom stilu Guimaraesa Rose i afektiranih gesta "Quima"/"China". Pralja po imenu "Rita Rola" u njegovu jeziku i pogledu postala je "Lita Lola" ili "Lolalita". Vrlo vjerojatno je pred očima Guimaraesa Rose ironično bio lik Lolite Vladimira Nabokova iz romana koji je skandalizirao Englesku i Francusku krajem 1950-ih, osobito pod utjecajem filma Stanleya Kubricka iz 1962. Poimanje istoka u toj pripovijetki Guimarães Rose prilično je široko. Osim moguće aluzije na Rusa Nabokova, riječ "salamaleque" je arapska, znači "izlazeće Sunce" i upućuje na Japan.

A "sretnikom" – izraz koji je upotrijebio Guimarães Rosa – toliko se zaljubio u pralju (prisjetimo se karnevalskog marša iz 1930-ih na koji je upozorila Walnice Nogueira Galvão: "Hoda na prstima, gospon Kinez / Lig li lig li lig li lê"), toliko se zaljubio da je često čučao uz nju kao da je i sâm iz pustare. Međutim, u univerzumu Guimarães Rose, različitost ne dovodi do jedinstvenosti. Prema pripovjedaču, između njih su se upleli "škrtošć život, nepreciznosti neposredne zbilje, loš zadržavanje stvarnosti".

"Chin"/"Quim", koji je prije preplitao noge na kineski način kako bi bolje "u sjećanju zadržao lepet ptica ili razumio narod koji je prolazio" pogledao je i zaljubio se u Ritu Rolu, svoju Lolalitu (između Lola i Lolita). U njoj je vidio sliku ljepote, iako je ona, kako cinično primjećuje pripovjedač, bila ružna, "toliko ružna da je čovjeku bilo žao njezina zrcala."

To je "svijet rijeke" koji – prema pripovjedaču – nije "svijet mosta", jednog jedinog prethodno utvrđenog puta. Kako bi se izbjegao "loš zadržavanje svijeta" i "nepreciznosti neposredne zbilje", pripovjedač razotkriva posredovanje kultura viđenih u njihovim raznolikostima. "Chin"/"Quim" ga uviđa *in absentia*, kad prekida s voljenom Lolalitom. Ona, koja je

izbliza iskusila poznanstvo s kineskim kuharom u borbi s raznolikostima, naposljetku ga je integrirala kad se uspjela dovoljno udaljiti od "lošeg zadaha stvarnosti". Dakle, problematično udruživanje iskustva (povijesti) i mita. Taj prikaz slike Kineza koji je za pralju postao mit posjeduje analogne obrise kao i Mariáteguijev društveni mit koji je senzibilizirao buduće "Chea".

Treba istaknuti problematičan registar prelazaka predočenih u tim oblicima imaginarnog. Postoje bezbrojni oblici prelazaka. Neki od njih otkrivaju se u pustari-svijetu Guimarães Rose. Ako se usredotočimo na amazonske horizonte, možemo uputiti na etnocentrične prelasku koji nastanjuju imaginarij regije, od vremena Pizarra do mita o Eldoradu. U romanu *Splav* Julesa Vernea, lik Joam Garral srušio je šumu kako bi izgradio golem drveni splav i na njega smjestio obitelj, najamne radnike, crkvu, kuće, staje, itd. i krenuo od Iquitos, grada u blizini leprozorija u kojem je stažirao mladi student medicine, pa sve do grada Beléma na amazonskom ušću. Rušenje šume nije važno za izričaj jer će ona biti zamijenjena pravilnijim, jednolikijim, discipliniranijim i isplativijim proizvodima u kojima nema mješavina. Tamo se mit susreće s poviješću. Stigavši u Belém, splav je rastavljen, a drvo prodano u inozemstvo.

Ako se to putovanje do ušća rijeke odvijalo uz pomoć riječne struje, pri povratku u Iquitos koristila se snaga parnog stroja. S Joama Garrala moglo bi se prijeći na povijesnu ličnost na kojem se film temeljio, Fitzcarralda, plantažera s posjedima u Iquitosu. Fitzcarraldo je otkrio prolaz koji danas nosi ime Fitzcarraldova prevlaka, a koji je omogućio vezu između dvije rijeke koje su u to doba bile važne za prijevoz kaučuka. Bilo je to spajanje Amazonskog bazena s bazenom rijeke Prata. U filmu se putovanje brodom odvija usponom brežuljkom, Indijanci ga vuku rukama, i gura ga snaga parnog motora. To je prelazak područja između dviju rijeka koje se sada postavljaju kao obale. Reverzibilnost pozicija.

Ta Fitzcarraldova slika daleko je od one koju je stavila u optjecaj fikcionalizacija Wernera Herzoga u njemačkom filmu iz 1982.⁶ *Fitzcarraldo (Cijena jednog sna)*. U filmu je Fitzcarraldo računao samo na sebe i na još tri člana posade; u stvarnosti je imao potporu oko tisuću urođenika iz plemena Piro i Kampa i još stotinjak bijelaca. Središnji lik filma kojeg tumači Klaus Kinski⁷ vizionar je koji čini sve za kulturu, u ovom slučaju za operu. Sposoban je učiniti sve kako bi došao do Manausa i prisustvovao nastupu talijanskog pjevača Carusa u veličanstvenom kazalištu na obali Rio Negra ili radi postavljanja velikog spektakla,

⁶ Herzog, Werner. *Fitzcarraldo (Cijena jednog sna)*. FilmProduktion, Zweites Deutsche.

⁷ Ostali glumci u filmu: Claudia Cardinale, José Lewgoy, Paul Hittscher, Miguel Angel Fuentes i Huerequeque Enrique Bohorquez, kao i Milton Nascimento i Grande Otelo.

⁵ U: *Lusophonies asiatiques: asiatiques em lusophonies*, Paris, Karthala, 2003, str. 283–293.

u nomadizmu voda rijeke Amazone, pred peruanskim gradom Iquitosom, kao što se to događa na kraju filma.

Fitzcarraldovo putovanje simbolično je za mnoge druge sudionike putovanja u Amazoni. On je u svojim lutanjima bio motiviran mitom o Eldoradu koji je nekoć opčinjavao španjolske osvajače. Filmska aluzija na taj mit već se pojavljuje u filmu *Aguirre, gnjev Božji*, koji je također režirao Werner Herzog,⁸ kad Pizarro šalje u Amazonu skupinu ljudi u potragu za legendarnim gradom Eldoradom. U filmu također glumi Klaus Kinski te mozambički glumac Ruy Guerra.

U filmu Wenera Herzoga prelazak broda prevlakom podrazumijevao je uspon brežuljkom koji se odvijao zahvaljujući fizičkoj snazi domorodaca i pogonu motora samoga broda. Onaj tko se sjetio ujediniti pogon motora s fizičkim naporom bio je mješanac koji se brinuo o strojevima. Ime tog lika je Huerequeque, isto kao i glumac koji ga je tumačio, a koji je također bio mješanac. "Prirodnoj" snazi domorodaca pridodala se i tehnološka snaga civilizacije kako bi se pokrenuli koloturi koji su vukli brod preko tračnica.

Kako se može vidjeti, u tim putovanjima miješaju se mitski imaginarij i povijesna putovanja. Pokazuju načine bivanja na svijetu koji su prilično različiti, razmjenjivi, zamjenjivi, rekurzivni.

Važno je primijetiti da se društveni akteri zanose kad imaju horizonte. No, u svakom od tih praksisa, bilo individualnom ili kolektivnom, moraju se konkretizirati lica sanjane sutrašnjice. Od tih iskustava ostat će put koji više nikada neće biti ponovno utrt, da se poslužimo slikom iz glasovite pjesme Antonia Machada. U vodenim strujama, kao i u tokovima društvenog života, ništa nije stabilno i budućnost nikad nije sigurna. Simplicistička redukcija vodi samo do stranputica, mosta koji ne vodi nikamo. Ili, da se poslužimo opaskom pripovjedača iz pripovijetke *Orientação* Guimarãesa Rose: "Svijet rijeke nije svijet mosta." Prelazak se ostvaruje u dinamici samih voda, s njihovim plimama i osekama, u nepostojanom carstvu provizornog, ali na valovima prikaza *in absentia* onoga što nedostaje.

Prilikom prelaska Anda mladoga Guevare sve do Amazone, nastao je "Che", on koji je bio nesklon politici kao student medicine u svojoj zemlji. Upravo u dinamici voda miješaju se i isprepleću putevi (i ponovno ćemo se poslužiti stihom Antonia Machada: "*Caminante no hay camino, se hace camino al andar*" ["Putniče, nema puta, put se utire koracima"]). Put se stvara potaknut principom mladosti ili željom za promjenom koja se pojavljuje u glavama ljudi, kao što je bio slučaj kod Lolalite.

Roman *Kameni splav* (*A jangada de pedra*) Joséa Saramaga ustrojen je u suprotnom fizičkom i simboličkom smjeru od romana *Splav* Julesa Vernea, i to od Europe prema Americi. On se nadaje za raspravu

o portugalskom nacionalnom karakteru, i to u svjetlu dvostruke pobude: njegovog nedavnog pristupanja Europskoj ekonomskoj zajednici i posebnosti te zemlje zbog kojih se, zajedno sa Španjolskom, poistovjećuje sa svojim bivšim kolonijama. Taj roman jednako nam služi kao simbolička jezgra za obuhvaćanje tema kao što su utopijska imaginacija, sjećanje i kulturalne veze između zemalja u kojem se govore portugalski i španjolski jezik. *Kameni splav* tako pruža "putovanje" koje omogućuje san ne samo o zajednici zemalja portugalskog jezika, već o zajednici iberoafroameričkih zemalja. Ustrojen oko geopolitičkih strategija i povezan s povijesnom situacijom nakon travanjske revolucije 1974, taj roman omogućuje nam promišljanje portugalske kulture u svjetlu dvostruke ukazane pobude: europske integracije i jedinstvenog položaja na Iberskom poluotoku. Ta jedinstvenost vezuje se uz perspektive koje obilježavaju povijest Portugala: usmjerenost prema Atlantiku, Iberskom poluotoku i Mediteranu.

Takvi povijesni horizonti naposljetku su stvorili iberoafroameričku kulturalnu zajednicu. U međunarodnom društvu privučenom dinamikom zajedništva između naroda koji ih vodi prema novim pregrupiranjima koja su određena kulturalnim sklonostima, valja razumjeti kako je važna učinkovita provedba političko-kulturalnih strategija koje bi nam omogućile (ponovno) zamišljanje takve konstelacije zemalja. U toj zajednici Portugal, Brazil i afričke zemlje portugalskog izričaja tvorile bi pol povijesne jednakosti koji nas razlikuje u odnosu na hispanske zemlje – riječ je o sličnoj jednakosti, ali manje konfliktnoj od one koja je obilježila povijest Portugala i Španjolske.

Razmotrimo simboliku *Kamenog splava* Joséa Saramaga koja upućuje na imaginarij koji nas izdvaja u odnosu na Europu – meleski i kreolski imaginarij u kojem simbolički prevladavaju slike "pakla" – koji se suprotstavlja "rajskim" slikama kulturalne tradicije koja je tijekom našeg povijesnog ustroja došla iz europskih hegemonijskih središta. U epigrafu toga romana Iberoamerikanac Alejo Carpentier skepticizmu suprotstavlja gledište kako je "Sva budućnost čudesna" ("*Todo futuro es fabuloso*"). Toliko čudesna u fabulaciji ovoga romana da se ta budućnost, u životu kao i u umjetnosti, pretvara u naličje skeptičnog europskog pragmatizma. "Čudesna budućnost" svojstvena trenutku raskida, ona u kojoj "počinje život" (str. 18) koji se po svojoj kalibanskoj prirodi suprotstavlja prosperovskim konvencijama, rutinama i stereotipima. Živjeti iz tog gledišta znači stvarati, razvezivati niti starih čarapa, kao što to čini Maria Guavaira. "Sva budućnost je čudesna", kaže Carpentier. Toliko čudesna, rekli bismo, da dopušta fabulaciju – fikcionalnu fabulu političke akcije – koja, u obrnutom vremenskom slijedu, u Saramagovom *Splavu* omogućuje ostvarenje onoga što se sanjalo tek za sutrašnjicu ili još kasnije.

Tako se u fikciji *Kamenog splava* stvaraju slike akcije koje se identificiraju s onim što će izroniti iz

⁸ Herzog, Werner. *Gnjev Božji*. FilmProduktion, Hessischer Rundfunk.

vodene utrobe. I sve to, ponovimo, putem zgušnjavanja povijesnog vremena – kao u revolucijama – u jednom jedinom trenutku – “glavnom trenutku” – koji je omogućio izraz željene budućnosti. Taj čudni trenutak koji izmiče razumijevanju zajednice europskih nacija kvalitativno je važan. Iberski pakao može subverzivno senzibilizirati samo mlade koji se odmah guše u svojoj pobuni protiv očinskog autoriteta. To je uvođenje različitosti u korist istih asimetričnih strujanja moći.

Osim kritičkog optimizma vezanog uz promjene, valja primijetiti činjenicu kako stari oblici odolijevaju – kako u književnosti, tako u sociokulturalnom životu. Premjestimo našu raspravu u tom smislu u Angolu. U *Mayombeu*, romanu koji je Pepetela napisao usred gerilske borbe za nacionalnu slobodu, kritički osjećaj pripovjedača ističe linije artikulacije običaja koji prožimaju njegove likove otkrivajući prave motivacije gerilaca, mitificiranih od strane službenih diskursa. Citirajmo ženski lik koji iz perifernog kuta analizira situaciju koju zatiče među gerilcima:

To me razjaruje. Želimo promijeniti svijet, a ne možemo promijeniti sami sebe. Želimo biti slobodni, činiti što nas je volja, a u svakom trenutku pronalazimo isprike kako bismo potisnuli naše želje. A najgore je što dopuštamo da nas naše vlastite izlike uvjere, prestajemo biti lucidni. Samo kukavičluk. To je strah suočavanja sa samima sobom, strah koji nam je ostao iz vremena kad smo se bojali Boga ili oca ili profesora, to je uvijek isti represivni činitelj. Mi smo otuđeni. Robovi su bili potpuno otuđeni. Mi smo još gori, jer smo se otuđili od nas samih. Postoje struje koje su se već razbile, ali im se i dalje prepuštamo iz bojazni da ih izbacimo i poslije se osjetimo golima.

Potekli iz naše povijesne tvorbe, otuđeni običaji i kulturalni oblici, baš kao i oni politički, društveni i ekonomski, opiru se društveno-povijesnim promjenama. Ima u njima, s jedne strane, nagomilanog iskustva, a s druge, ideoloških implikacija, gotovo uvijek nesvjesnih, koje nastoje opravdati hegemonije. Ocrtavaju obrise ili crte opiranja i određuju formaciju karaktera s obilježenim društvenim ulogama. Velik problem s političkog gledišta je u tome da takva prožimanja čine dio svakodnevice i daju oblik očekivanjima svakog aktera, bili oni vođe ili oni koje se vodi. Takve otuđujuće geste snažnije su u kasnijem Pepetelovom stvaralaštvu kad će se kritički usredotočiti na novo angolsko urbano društvo. Ako je *Mayombe* smjestio u ambijent gerile, nakon toga napisat će još romane poput *Predadores (Predatori)*, čiji naslov upućen sferama ekonomske moći sam za sebe sve govori.

Prelazak iz Pepetelina romana dogodio se u sličnom obliku kao i oni drugih naraštaja poslije Drugog svjetskog rata, imajući kao horizont nacionalno i društveno oslobođenje koje je trebalo stvoriti “novog čovjeka” – kreativnog, poštenog, društvenog, sklonog općem dobru. Za najdosljednije aktere u odnosu na njegove ideje, taj prelazak u revolucionarnom smislu

nije ostvario svoje najveće slobodarske ciljeve. U slučaju Angole i drugih afričkih zemalja uspjelo se ostvariti oslobođenje od kolonijalizma, ali su se mnogi konzervativni oblici nastavili kao već utvrđeni običaji. Vršenje određenih uloga vezano uz određene praksise uobličava nove društveno-političke aktere, s mnogim karakteristikama protiv kojih su se postavili. Prelazak je izvršen a da se pritom nije dosegla točka o kojoj se sanjalo. Nije dovoljno da se rijeka Kuanza – simbol nacionalnog jedinstva – ulijeva u ocean kod Luande, a s njezinim vodama i komadići cijele zemlje, kao što se događa u *A vida verdadeira de Domingos Xavier (Istinskom životu Domingosa Xaviera)* Luandina Vieire. U izričaju romana nameću se recipročnosti u susretu grada i sela u kojem obale rijeke otkrivaju tu psihosocijalnu i ekonomsku integraciju u širem smislu.

Danas se nameću nova putovanja, možda s novim akterima, na koje izričaj kao da upućuje na još uvijek suptilan način, kao što je to slučaj u romanu *A geração da utopia (Utopijski naraštaj)*. Ondje postoji ozračje pesimizma kojem će se suprotstaviti jedan od optimističnijih likova. Ovdje bi valjalo – preusmjeraujući fokus na Portugal i na sudionike revolucionarnog pokreta 25. travnja koji je okončao salazarističku diktaturu – prenijeti refren pjesme *O madrugar de um sonho (Zora jednog sna)* Frederica de Brita koju izvodi Carlos do Carmo: “Mislio sam da je san / Ali bila je stvarnost / I ponekad pretpostavljam da nije istina / Ali ako netko kaže / ‘Ne’ slobodi / Ja mogu umrijeti / Ali nije istina.” Ti snovi su iz pokreta mladih kapetana travnjske revolucije. U toj revoluciji koja je usmjerena prema društvenoj revoluciji sudjelovali su isti i drugi mladi ljudi zaneseni njezinim utopijama, utopijama o kojima su sanjali mladi Portugalci i Afrikanci iz Kuće studenata luzitanskog carstva (*Casa dos Estudantes do Império*).

U pjesmi se pokazuje simetrija situacija između portugalske revolucije i onih u afričkim zemljama koje je Portugal kolonizirao. Nadnacionalna simetrija, unutar naše kulturalne zajednice. Taj nas komunitarizam zbližava, ocrtava sklonosti koje bi se mogle proširiti i na druge situacije, od onih koji su živjeli slobodarske snove, kao u Angoli. U *A geração da utopia* taj osjećaj nadnacionalne solidarnosti ujedinio je portugalske i angolske sudionike u protudiktatorskom prosvjedu 1. svibnja. Solidarnost u sjeni opresivnog režima.

Danas je važno istaknuti činjenicu kako se nakon euforije nastale nakon preuzimanja vlasti i prividnog zaključka slobodarskog prelaska može zaključiti da postignuti ciljevi (kako u Portugalu tako i u Angoli) nisu bili točno oni koji su bili predviđeni, ali to ne znači da se putovanje nije provelo. Samo nije bilo povijesnog epiloga. To su struje voda života koje su se otvorile novim putovanjima. Obnavlja se okretanje spirale crte vremena. Ako je na početku angolskog prelaska Viriato da Cruz napisao pjesmu *Mamã Negra, Canto da Esperança (Crna mama, pjev nade)* iz možda neoromantičarske perspektive u kojoj vidi

projekciju majčinih očiju (*mátria* – angolska domovina), “treperavo postojana – poput Nade... / u nama drugima, tvojoj djeci, / začinjači, najavljujući – / dan čovječanstva / DAN ČOVJEČANSTVA.”

Kad se ti snovi ne ostvare u potpunosti kao što se željelo, pada se u stanje melankolije, ili distopije između aktera uljuljkanih puninom utopije. Svejedno, društveni život kreće se u smjeru nade, vjerovanja da stvari mogu biti bolje nego što jesu. Ako se nada ne uspostavlja oko projekata uronjenih u načelo mladosti, kao ono koje je pokretalo aktere te generacije, drugi akteri mogu iskoristiti u vlastitu korist tu sklonost nadi, okrećući se unatrag i odmičući je od realnosti putem mistifikacije, kao što se događa u više-manje fundamentalističkom religijskom mišljenju.

Na to upućuje roman *A geração da utopia*, za sigurno u horizontu koji se ne ograničava samo na Angolu. Nada kao energija utopijskog naraštaja temelji se na principu mladosti koji je neovisan o dobi uključenih aktera i okreće se budućnosti. Mnogi akteri angolske revolucije zamijenili su nadu za njezinu mistifikaciju koja se ostvaruje paralelno s državnim instancama. I život prolazi ne pomičući se prema budućnosti, već prema zadovoljstvu okrenutom neprestanoj sadašnjosti, ostvarenju pojedinca, kao u ozračju takozvane globalizacije. Gleda se u stranu, a ne naprijed. Nije više religioznost izgubljenog raja ta koja se ponovno osvaja patnjom tradicionalnih religija, već je to svijet mistifikacije roba koje ulaze u ekonomiju simboličnih razmjena, temeljenih na socioekonomskim artikulacijama. Kao što se može primijetiti, tema romana *A geração da utopia*, u čijem žarištu je Angola, općenitija je situacija koja dolazi iz svijeta deregulacije financijskog kapitalizma koji je čak proglasio kraj povijesti.

Drugi problem koji se postavlja, kao što smo nekoliko puta ukazali, je onaj preživljavanja oblika koji mogu ograničiti pokrete cijele generacije, budući da vode života nemaju definiranu liniju i teško je pratiti brazde na vodi prethodnih plovidbi koje se neće ponoviti, kao što se može vidjeti iz već spomenute glasovite pjesme Antonija Machada: “Putniče, nema puta / put se utire koracima / Koracima utiremo put / a kad svrnemo pogled / ugledamo stazu kojom / nikad više kročit nećemo. / Putniče, ne postoji put, / samo brazde morske.”⁹

U romanu *A geração da utopia* ostaju naglašeno zabilježena sredstva artikulacije koja vode prema tradicionalnim oblicima, i na kraju hvataju u zamku političko biće generacije vođeno revolucionarnim porivom za promjenom, određujući nove asimetrije u kulturalnim tokovima, to jest, dajući tek drugačiji ton, ali istodobno unutar nove društveno-političke situacije zadržavaju podudarnosti sa starim društvenim oblicima koji su i potakli taj naraštaj na borbu za

slobodu. Hegemonija se premješta na nove skupine koje počinju uvoditi nove razlike. Za Pepetelu, shvaćamo to preko njegovih diskurzivnih strategija, optimizam koji je vodio generaciju može biti učinkovit samo ako je prožet kritičkim osjećajem. To je ono što se događa prilikom Aníbalova prelaska koji naposljetku nameće neke udaljenije aspekte, obilježene određenom negativnošću. To su iskustva koja upućuju na trajan proces koji nameće dijalektiku između optimizma i kritičkog distanciranja, imajući u vidu potrebu neprekidnih preusmjeravanja prelazaka, jer “svijet rijeke nije svijet mosta” (da se ponovno prisjetimo *Orientação* Guimarães Rose).

Ne postoje gotove formule ni jedinstvene parole. One vode samo do discipline vojarne, koju je odbio izričaj Pepetelinog romana. Kad se te formulacije pojave u romanu, one su tek obrednog karaktera i dovede do ponavljanja istoga. Možda upravo zbog toga Pepetela završava svoj roman u “Epilogu” navodeći da priča koja je započela s “prema tome” i ne može imati konačan zaključak.

Tako se fabulacija još jednom dokazuje kao otvoren proces, ali s horizontima, kako se ne bi podčinila hegemonističkim pokretima novih uspostavljenih tokova. U vodama društvenoga života zagađenima sanjanom punoćom treba se suočiti s tim razornim tokovima. Stigavši do obale koja je upućivala na dekolonizaciju, konstatalo se kako je prelazak obilježio put vodeći do različitih točaka udaljenih od sanjanog oslobođenja. Prolazak generacije koja se disocira, dok se melankolično raspadaju energija i subjektivni potencijal koji su je potaknuli. To je dekonstrukcija koja ne gubi svoj dijalektički smisao procesa, jer Pepetela ne propušta ustvrditi kako nova vremena suprotno stvaraju aktere nove generacije koja sasvim sigurno neće propustiti okoristiti se iskustvom one prethodne.

S portugalskoga preveo
Dean TRDAK

BIBLIOGRAFIJA

Cunha, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Cultrix, 1975. Uvod, bilješka urednika, usporedba i organizacija teksta Rolando Morel Pinto.

_____. *Os sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

Gramsci, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999-2002. 6 v.

Granado, Alberto. *Com el Che por Sudamérica*. Havana: Letras Cubanas, 1986.

_____. “Um largo viaje em moto de Argentina e Venezuela”. *Gramma*, 16 de out. 1967.

Guevara, Ernesto Che. *De moto pela América do Sul – Diário de viagem*. 2. izd. São Paulo: Sá Editora, 2003.

_____. “Sobre la construcción del partido”. *Obras completas*. Svezak 1. Buenos Aires: Legasa, 1995.

⁹ Pjesma *Putnik* Antonija Machada u prijevodu sa španjolskoga Tanje Tarbuk.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era, 2002.
_____. "O problema indígena na América Latina". U: Löwy, Michael. *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1999.

Marx, Karl. Prema: Fromm, Erich. *Conceito marxista do homem*. 8. izd. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

Pepetela. *A geração da utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Predadores*.

Rosa, Guimarães. "Orientação". *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 2. izd. [Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.] Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

Saramago, José. *A jangada de pedra*. 16. reizd. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Verne, Júlio. *A jangada*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

Vieira, José Laundino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. 3. izd. Lisboa: Edições 70, 1977.

Taibo II, Paco Ignacio. *Ernesto Guevara, também conhecido como Che*. São Paulo: Scritta, 1997.

FILMOGRAFIJA

Herzog, Werner. *Fitzcarraldo (o preço de um sonho)*. Werner Herzog FilmProduktion, Zweites Deutsche, 1982.

_____. *Aguirre, a cólera de Deus*. Werner Herzog FilmProduktion, Hessischer Rundfunk4, 1972.

Salles, Walter. *Diários de motocicleta*. FilmFour, 2004.

INTERNET

www.carnecrua.com.br/archives/001376.htm

SUMMARY

TRAVELS IN THE ATLANTIC AND ON THE CURRENTS OF SOCIAL LIFE

Starting off from images and movie song of *Motocycle Diaries*, the Brazilian Walter Salles discusses the meaning of the practice of the then young medical student Ernesto Guevara de La Serna and Latin American perspective it raises. The Amazon River is

central to these observations, as is the case with the novel *The Raft* (1881) by Jules Verne and *The Stone Raft* by José Saramago, published one hundred years later, in addition to Werner Herzog's film *Fitzcarraldo, the price of a dream*. The river crossing is also featured as a theme in Guimarães Rosa's work and sets a discussion of the role of the intellectual, as well as the Atlantic crossings between the colonizer and the colonized. The crossings in theoretical and critical terms are problematized in terms of boundaries and identities. The prospects opened up by the short story "Orientation" (*Tutaméia*) by Guimarães Rosa, the novel by José Saramago and a symbolic crossing in the Angolan romance *Pepetela (A generation of utopia)*, reverse the positivist outlook of modernity and evade being ossified by postmodernity. Such narratives spawn the discussion of historical, cultural and literary discourses of our times that naturalize the processes of networking and acceptance of asymmetrical cultural flows. In contrast to the habits of the managed society, leading to administration of difference in favor of established hegemonies, they develop the concept of concrete utopia, a youth principle, which is realized in the projects where supranational community horizons are key.

Key words: literature and politics; literature and cinema; Ibero-African-American perspective; role of the intellectual; globalization and communitarianism

BILJEŠKA O AUTORU

Benjamin Abdala je profesor na Fakultetu filozofije, književnosti i društvenih znanosti Sveučilišta São Paulo. Objavio je knjige *A escrita neo-realista* (1981); *História social da literatura portuguesa* (1984); *Tempos da Literatura Brasileira* (1985); *Literatura, história e política* (1989); *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural* (2002); *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos* (2003); *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Portugal* (2007); *Literatura Comparada e reflexões comunitárias, hoje* (2012); *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia* (2014).