KULTURALNE POSLEDICE KUBANSKE REVOLUCIJE U TEKSTUALNIM PROSTORIMA UMETNIČKOG STVARALAŠTVA

By Verica Savić

WORD COUNT 72258 TIME SUBMITTED 15-MAY-2018 12:58PM
PAPER ID 37214867

UNIVERZITET „SINGIDUNUM“
STUDIJE SAVREMENE TRANSDISCIPLINARNE HUMANISTIKE I
TEORIJE UMETNOSTI

DOKTORSKA DISERTACIJA

KULTURALNE POSLEDICE KUBANSKE REVOLUCIJE U TEKSTUALNIM PROSTORIMA UMETNIČKOG STVARALAŠTVA

Mentor: Autorka:

dr Dragana Stojanović, docent Verica Savić

Beograd, 2018. godine

S A D R Ž A J

Apstrakt (Abstract)

I UVOD..... 1

1. UTOPIJA I DISTOPIJA KUBANSKE REVOLUCIJE..... 3

1.1. Utopija i ideologija Kubanske revolucije..... 3

1.2. Paralele između fašizma i komunizma i Sartrovo viđenje Kubanske revolucije..... 8

1.3. Distopija Kubanske revolucije, ideologije, utopije i društva..... 10

2. NOVE ESTETSKE FORME U KONTEKSTU KUBANSKE REVOLUCIJE..... 15

2.1. Romantičarski period Kubanske revolucije..... 15

2.2. Sovjetski period: *revolucionarni policijski roman* kao doprinos socijalističkom realizmu..... 22

2.3. *Specijalni period u mirnodopsko vreme*..... 26

3. INTELEKTUALCI I DRŽAVA..... 31

4. DISKURZIVNA KRITIČKA ANALIZA TEKSTA *REČI UPUĆENE INTELEKTUALCIMA* (IZ PERSPEKTIVE DAVNE 1961. GODINE I NAKON VIŠE OD POLA VEKA..... 37

5. INSTITUCIJE OSNOVANE NA KUBI ŠEZDESETIH I SEDAMDESETIH GODINA XX VEKA..... 41

6. ODUMIRANJE KULTURE U SISTEMU KOJI NAMEĆE NORME..... 43

7. MAPIRANJE *STRASTI ZA REALNIM* I REIFIKACIJA U PROCESU POLITIZACIJE UMETNOSTI I ESTETIZACIJE POLITIKE. DIJALEKTIKE REVOLUCIJE..... 44

8. SPECIFIČNI OBLICI *POLICIJSKIH ROMANA* NA KUBI KAO REFLEKSIJE REVOLUCIJE I UMETNIČKE PRAKSE MAPIRANE U NJIHOVOJ PROIZVODNJI..... 49

8.1. *Revolucionarni policijski roman* na putu ka *crnom romanu*. Ideologizovana književnost..... 49

8.2. *Policijski roman* i umetnička književnost..... 56

9. REVOLUCIJA – VELIKO UMETNIČKO DELO?..... 59

II LEONARDO PADURA FUENTES I NJEGOV *CRNI KUBANSKI ROMAN*..... 61

1. OD KRIMINALISTIČKE PRIČE DO *CRNOG KUBANSKOG ROMANA:* GENEZA, RAZVOJ, KONTEKST..... 61

2. NARATIV PADURE FUENTESA. *CRNI KUBANSKI ROMAN* – HRONIKA JEDNOG DOBA..... 67

3. MARIO KONDE – NOSTALGIČNI LIK – NIT KOJA POVEZUJE..... 71

3.1. Melanholija u Padurinim tekstovima i u liku Marija Kondea..... 73

3.2. Razočaranje i nostalgija u Padurinim tekstovima..... 75

3.3. *Jučerašnja izmaglica*. Nostalgija pretočena u bolero..... 76

3.4. Nostalgija u/kroz/iz/unutar bolera ... 81
4. REVIZIJA PROŠLOSTI. POLITIKE SEĆANJA ... 84
5. *MASKE* – PRERUŠEN MASKIRANI TEKST I U NJEMU RAZNE MASKE: ESTETSKE, HUMANE, REVOLUCIONARNE, HOMOSEKSUALNE ... 88
6. URBANI PROSTOR. HAOTIČNI GRAD ... 96
7. NOVI GLASOVI U/KROZ/IZ *CRNIH KUBANSKIH ROMANA* ... 100

III UMETNIČKE PRAKSE KOJIMA PRIBEGAVA SOE VALDES PRUŽAJUĆI OTPOR REVOLUCIJI I NJENIM POSLEDICAMA. KNJIŽEVNOST KOJA NE ĆUTI ... 103

1. SOE VALDES: ŽIVOT, KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO I IDEOLOGIJA ... 104
2. NARATIV SOE VALDES: TRANSGRESIJE I TRANSFORMACIJE ... 109
2.1. Metafikcijski diskurs u tekstovima: *Plava krv, Svakodnevno ništavilo* i *Dala sam ti život celi* ... 110
2.2. Uloga i značenje metafikcijskog momenta u diskursu Soe Valdes ... 118
3. FEMININ DISKURS I *ŽENSKO PISMO* U TEKSTU *DALA SAM TI ŽIVOT CELI* ... 119
3.1. *Žensko pismo* Soe Valdes ... 120
3.2. Muzika, sentimentalnost, nostalgija i melanholija kao osobenosti ženskog pisma Soe Valdes ... 121
3.3. Jezik u femininom diskursu ... 128
4. PLURALITET EGZILA U DISKURSU SOE VALDES: UNUTRAŠNJI – LIČNI, TERITORIJALNI – GEOGRAFSKI, TELESNI – KORPORALNI ... 133
4.1. Odlazak u egzil: razlozi i povodi ... 133
4.2. Egzil i Soe Valdes ... 137
4.2.1. Unutrašnji – lični egzil ... 138
4.2.2. Teritorijalni – geografski egzil ... 140
5. TELESNI EGZIL I UPISIVANJE TELA U TEKSTOVE KAO NAČIN PRUŽANJA OTPORA I OSLOBAĐANJA ... 145
6. TEMA I POIMANJE EGZILA U TEKSTOVIMA *SVAKODNEVNO NIŠTAVILO* I *SVEKOLIKA SVAKODNEVNICA* ... 154
6.1. Specifično mesto Kube u savremenom svetu ... 154
6.2. Tekst *Svakodnevno ništavilo*: rezime i tema egzila ... 154
6.3. Tekst *Svekolika svakodnevica*: rezime i tema egzila ... 159
6.4. Sličnosti i razlike u poimanju i doživljaju egzila u dva teksta koja deli petnaest godina ... 161
6.5. Kuba iz ličnog ugla i egzila Soe Valdes ... 162
6.6. Egzil, izbor ili beg i suživot s njim ... 163
7. POLITIČKI DISKURS U TEKSTOVIMA: *FIKCIJE O FIDELU, SVAKODNEVNO NIŠTAVILO, SVEKOLIKA SVAKODNEVICA* I *DALA SAM TI ŽIVOT CELI* ... 164
8. REFLEKSIJE REVOLUCIJE I DIKTATURE U TEKSTOVIMA SOE VALDES 172

IV *RUINE* KAO TEKSTUALNI PROSTORI I NJIHOVO MESTO U UMETNIČKOM STVARALAŠTVU 178

1. MELANHOLIJA KOJA PROGOVARA IZ HAVANSKIH *RUINA;* RAZLIČITI NAČINI NJENIH REPREZENTACIJA 181
1.1. Melanholija u tekstovima *specijalnog perioda* Kubanske revolucije 181
1.2. Transformacija utopije u distopiju – melanholija 184
1.3. Odnos Revolucije i melanholije neposredno pre *specijalnog perioda* 186
1.4. Postutopijska ili postsocijalistička melanholija 187
2. SEĆANJE KAO PRIGOVOR I POGOVOR U HAVANSKIM *RUINAMA*. *RUINE* KAO TEKSTUALNI PROSTORI (STUDIJA SLUČAJA: ESEJ *UMETNOST STVARANJA RUINA)* 192
2.1. Toposi – mesta u/pod/iz/iznad/ispod 194
2.2. Centar nije svetao i moćan već mračan i truo 195
2.3. Dupli grad – metafora dvoličnosti zvaničnog diskursa 197
2.4. Kuba: *Rajsko ostrvo na zemlji* (iluzorni raj) 198
2.5. *Ruine* kao refleksija Revolucije i prigovor prošlosti 201
3. UĆUTKIVANJE I PROGOVARANJE UĆUTKANE TIŠINE KROZ REPREZENTACIJE *RUINA* (HOSE PEDRO GUTIJERES *PRLJAVA TRILOGIJA HAVANE)* 203
4. MELANHOLIČNA HAVANA I NJENE RUINIRANE PALATE: TUMAČENJA I PORUKE (*DEVASTIRANE PALATE,* ALIBIO ESTEVEZ) 208
5. FOTOGRAFIJE KAO TEKST (SLIKE GOVORE VIŠE OD HILJADU REČI) 218
5.1. Fotografije 219

BIBLIOGRAFIJA 236
Vebografija 256
E-izdanja 260

BIOGRAFSKI PODACI O AUTORKI 261
Izbor radova objavljenih u naučnim časopisima 262
Konferencije, simpozijumi, kongresi 262
Kongresi 262
Seminar 263
Simpozijum 263
Prevodi i priređivački rad 263

Apstrakt

Doktorska disertacija *Kulturalne posledice Kubanske revolucije u tekstualnim prostorima umetničkog stvaralaštva* istražuje, analizira, interpretira i prikazuje pojave mapirane u umetničkim praksama koje nastaju kao direktna posledica diktature, ideologije i njihovih mehanizama nakon trijumfa Kubanske revolucije. Tema je veoma aktuelna i iznosi novu i drukčiju paradigmu problema; istraživanje i objašnjenje uzročno-posledične relacije između politike i kulture počev od šezdesetih godina prošlog veka do danas, budući da se taj problem uglavnom razmatrao iz geopolitičke perspektive, a da su se mnogo manje njime bavile studije kulture.

Predmet istraživanja su društvene i kulturalne pojave manifestovane u umetničkim praksama, posmatrane u raznim kontekstima, s naglaskom na narativnu književnost, odakle se uzimaju studije slučaja koje prikazuju prikazuju različite pristupe.

Period obuhvaćen istraživačkim radom deli se u tri faze: 1. romantičarsko-utopijski period (1959–1970), 2. period sovjetskog uticaja na umetnost i kulturu (1971–1990) i 3. *specijalni period* (1991–). U okvirnom vremenskom prostoru izdvajaju se specifične pojave i njihova umetnička reprezentacija u kojima je vidan uticaj Revolucije. U romantičarskom periodu nastaju mnoge utopije, posledice ideologije i zvaničnog etabliranog diskursa. Proklamuju se nova pravila, jasno ciljana funkcija umetnosti i onih koji je proizvode – sve u službi Revolucije. Pojavljuju se nove estetske kategorije, posledice politizacije umetnosti i estetizacije politike. Sedamdesetih godina pojavljuje se specifičan oblik policijskog romana, kanonski formirana šematska naracija, najupečatljiviji doprinos socijalističkom realizmu – *revolucionarni kubanski roman* didaktičko-ideološke funkcije, zanemarene umetničko-estetske vrednosti.

U *specijalnom periodu* početkom devedesetih ta uslovljena umetnička praksa dovodi do transformacije žanra i pojave novog autohtonog modaliteta, *crnog kubanskog romana*, kao posledice društvenih zbivanja i razočaranja, koja se istražuju u narativu Leonarda Padure Fuentesa, koji živi na Kubi i u svojoj umetničkoj praksi uspeva da izbegne cenzuru. Mapiraju se teme razočaranja, nostalgije, *drugog*, marginalni ambijenti.

Narativ i diskurs Soe Valdes, spisateljice uslovljene na *teritorijalni i lični* egzil, predmet su istraživanja pojava novih diskursa (femininog, političkog, upisivanje tela), *ženskog pisma* i teme egzila (političkog, geografskog, unutrašnjeg, telesnog, rodnog, lingvističkog), sve to kao refleksija diktature u njenim tekstovima.

Predmet istraživanja su i melanholija i *ruine* na Kubi nakon devedesetih godina XX veka i politike sećanja i prošlost, koji progovaraju iz njih. Za studije slučaja uzimaju se tekstovi: *Razne uslišene molitve* i *Ćošak sveta* Majlen Fernandes Pindato, *Umetnost stvaranja ruševina* Antonija Hosea Pontea, *Prljava trilogija Havane* Huana Pedra Gutijeresa i *Palate koje iščezavaju* Alibija Estevesa, u kojima se mapiraju posledice Revolucije i umetničke tehnike kojima se služe pisci/spisateljice da ih reprezentuju.

Ključne reči: Kubanska revolucija, diktatura, tekstualni prostori, diskurs, posledice, Fidel Kastro, Soe Valdes, *ruine*.

Abstract

The PhD thesis *Cultural Consequences of Cuban Revolution in Textual Spaces of Artistic Creation* undertakes research, analysis, interpretation and presentation of new phenomena ingrained in artistic practices which emerged as a direct consequence of dictatorship, ideology and their mechanisms after the truimph of the Cuban Revolution. The subject is very topical and it proposes a new and different paradigm of this problem: the examination and explanation of causal relations between politics and culture starting from the 1960's until today, considering that this problem was previously studied mostly from the geopolitical perspective, and was rarely chosen as the research subject of cultural studies.

The subject of the research includes social and cultural issues which manifested themselves in artistic practice, here considered in different contexts, with the emphasis on narrative literature which serves as a pool for case studies representing different approaches to the subject.

The time frame of the research can be divided into three segments: 1. Romantic-Utopian (1959–1970) 2. The prediod of Soviet influence on art and culture (1971–1990) 3. *Special period* (1991–). In this approximate time frame several specific occurences and their artistic representation emerged, visibly influenced by the Revoluton. The Romantic period saw the birth of many utopias, as a consequence of the ideology and officially established discourse. New rules were proclaimed, and clear objectives were set for the function of art and its proponents – everything was at the service of the Revolution. This period also gave rise to new aesthetic categories as a consequence of the politization of art and the aestheticization of politics. In the 1970's, a specific form of police novel emerged, with canonical narrative scheme, later becoming one of the most striking contributions to social realism – *revolutionary Cuban novel*, whose

function was didactic, in the service of ideology, while its artistic and aesthetic values were disregarded.

In the beginning of the 1990's, during the *Special period*, this conditioned artistic practice led to the transformation of the genre and emergence of a new, indigenous modality, *Cuban noir*, as a consequence of social events and disillusionment, as explored in the narratives of Leonardo Padura Fuentes who lived in Cuba and in the course of his artistic work managed to avoide censorship. In this period themes of dissilusionment, nostalgia, *other*, marginal ambiences, appeared on the literary map.

The narrative and discourse of Soe Valdes, the author conditioned by *territorial and personal exile*, are subjects of the examination of new discourses (feminine, political, bodily inscription), *women's language* and the theme of exile (political, geographical, internal, corporeal, gender, linguistic) – all this as the reflexion of dictatorship onto her texts.

Other research subjects include melancholy and Cuban *ruins* after 1990's, and the politics of memory and past which speak through them. Here, the case studies are taken from the following texts: *Otras plegarias atendidas* and *Esquina del mundo*, Maylen Fernandez Pindato, *El arte de hacer ruinas,* Antonio Jose Ponte, *La triologia sucia de la Habana,* Juan Pedro Gutierez and *Palacios distantes,* Alibio Estevez, showcasing the consequences of the Revolution and artistic techniques used by writers and female writers to represent them.

Key words: Cuban Revolution, dictatorship, textual spaces, discourse, consequences, Fidel Castro, Soe Valdes, *ruins*.

I UVOD

Disertacija *Kulturalne posledice Kubanske revolucije u tekstualnim prostorima umetničkog stvaralaštva* je podeljena na četiri poglavlja. Svako od njih je zasebna celina koja transdisciplinarno obrađuje tematiku kojom se bavi, osoben diskurs i pojavu, ali istovremeno pokazuje kontekst u kome se odvija Revolucija[1] i svu isprepletanost života, Revolucije i kulturalnih pojava. Svako poglavlje ujedno je istražena oblast i posebna refleksija diktature, a sva četiri istovremeno su različiti odjeci sveobuhvatne revolucije i pokazatelji kulturalnih posledica iste.

U prvom uvodnom poglavlju *Utopija i distopija kubanske revolucije* autorka ističe da o Kubanskoj revoluciji postoje mnoga oprečna mišljenja, ogroman raskorak između marksističkog diskursa i prakse. Karakteriše je utopija, kompromitovana književnost, politizacija umetnosti i estetizaciji politike. Norme totalitarnog režima na Kubi uništile su u velikoj meri kulturu i stvaralaštvo. *Revolucija i njena kulturalna politika nametnuli su* da sve što se proizvede u okvirima kulture, a protivno je principima Revolucije, bude odbačeno. Takvom postaje veza između estetike i Revolucije. Pitanje mesta intelektualca i autonomije umetnosti na Kubi konstituisano je nakon 1959. godine - Revolucija predstavlja nacionalni interes i zato niko nema pravo da joj protivreči. Pod uticajem diktature, pojavljuju se novi modaliteti u narativnoj književnosti, novi diskursi i tekstualni prostori – sve to kao kulturalne posledice politike utopijske zamisli i njenih mehanizama da se održi, uslovljavajući estetiku, umetnost i Revoluciju. Revolucija je estetizovala politiku, uslovila umetnost i politizovala sve, podredila sve svom održanju, proizvela nove vidove umetničkog izražavanja, nove umetničke prakse. Devedesetih godina prošlog veka na Kubi dolazi do najveće ekonomske krize i proklamuje se *specijalni period u mirnodopsko vreme* kada iščezavaju sve dotadašnje utopije. Osobeni socijalizam, zatim komunizam, u biti fidelizam, u praksi nije uspeo. Početkom devedesetih godina prošlog veka na Kubi definitivno iščezava san o pravednom, *humanom društvu*, i stvarnost se pokazuje u potpuno drukčijem svetlu.

U drugom poglavlju *Leonardo Padura Fuentes i njegov crni kubanski roman* mapiraju se distopijski momenti u novom umetničkom modalitetu *crnom kubanskom romanu*, koji

[1] U ovom radu reč revolucija kada je napisana velikim slovom ima značenje sveobuhvatne revolucije koja je na Kubi stavila sve u svoju funkciju. Specifična u poređenju s drugim klasičnijim primerima, ona se tamo dogodila i pobedila 1959. godine, ali je nastavila da traje i da se održava do dana današnjeg, na čemu su insistirali i još insistiraju njeni stvaraoci. Kada je reč revolucija napisana malim slovom, ima opšte značenje zajedničke imenice.

otkriva i kritikuje tamne strane društva, prezentujući ostatke prošlosti i revidirajući tako zvaničnu istoriju. Nastaje u trenutku najveće ekonomske i političke krize kao autohtoni modalitet i posledica društvenih zbivanja i razočaranja u prethodnom periodu. U njemu se utopija i razočaranje nadovezuju, potvrđujući svoju simbiozu. Dijahronijski se formira devedesetih godina prošlog veka kao otpor sistemu u vidu fikcije, definisan kulturalnim prilikama istorijskog perioda u kojem se razvio i stoga i jeste jedna od najznačajnijih kulturalnih posledica Kubanske revolucije. U tom kontekstu profiliše se Leonardo Padura Fuentes (Leonardo Padura Fuentes) kao glavni predstavnik *crnih romana*, socijalnih hronika, jer stvarnost je u tom trenutku (a i sada na Kubi) nemoguće bilo prikazati na drugi način sem u fiktivnim narativima Njegov narativ je reprezentacija novog modaliteta i njegove individualne tehnike umetničkog stvaralaštva. Crne romane proizvode i kubanski pisci koji ne žive na Kubi, njihov diskurs je drukčiji, budući da oni mogu otvoreno da kritikuju režim i prezentuju stvarnost.

U trećem poglavlju *Književnost koja ne ćuti* istražuje se narativ i diskurs Soe Valdes (Zoe Valdes), u kome je primetan odjek, eho i refleksija diktature na Kubi, koja se manifestuje pojavom novih diskursa (femininog, političkog, upisivanje tela) i tematike pluraliteta egzila (političkog, unutrašnjeg, telesnog), ispisanih *ženskim pismom*, kome ona pribegava kao sredstvu za pružanje otpora, ali i lično spasenje. Politički diskurs svakako je najupečatljiviji. U njenom narativu je vidna široka kultura, veliko poznavanje istorije, književnosti. Metafikcijski diskurs Valdesove, pun transgresije i transformacija prožet je tipičnim temama ženskog pisma s puno osvrtanja na seksualnost i muziku. Ona govori o ženskim problemima i emocijama, lošem razumevanju na koje nailaze kod drugih, teškom statusu, često i preziru porodice, muževa, a pre svega društva. U njenom diskursu ima dosta politike, kubanske realnosti, ali i neznanja, globalizacije na univerzalnom nivou, što ona takođe oštro kritikuje.

U poslednjem četvrtom poglavlju *Ruine kao tekstualni prostori i njihovo mesto u umetničkom stvaralaštvu* istražuju se estetske dimenzije u tekstualnim prostorima *ruina* (književnim tekstovima, fasadama, ulicama, fotografijama), koji su takođe posledica Revolucije, kao i dijalektike utopije i melanholije. Mapiraju se umetničke tehnike kojima se pisci služe da ih prezentuju. Kroz *ruine* progovara prošlost. Pobijajući zvanični diskurs, one svedoče o tome kako utopija iščezava i prerasta u distopiju jednog društva. Refleksija melanholije u *ruinama* najviše se ogleda u tekstovima Pedra Huana Gutijereza, Antonija Hosea Pontea i Majlen Fernandez Pintado (Pedro Juan Gutiérrez, José Ponte Antonio, Mylene Fermandez Pintado). Gutijeres, predstavnik kubanskog *prljavog urbanog realizma*, opisuje

savremenu Kubu iz svoje poluautobiografske perspektive. Ponte se bavi umetnošću stvaranja *ruina*, a Fernandezova emancipatorskom i kreativnom stranom melanholije.

Mnogi stranci fascinirani su novom estetskom dimenzijom u *specijalnom periodu* i odlaze na Kubu da prave fotografije. U njihovim umetničkim praksama zapaža se da su centralna mesta zgrade, *ruine*, stara kola, stari nameštaj. Takvi tekstovi doprinose aksiologiji Revolucije i revalorizuje je. Kuće, palate i njihove fasade, postaju narativ Revolucije. Mesto *ruina* u savremenoj kubanskoj estetici ima dodirne tačke sa istorijskim sećanjem. U njima je prisutna prošlost, ono što je Revolucija htela da uništi. Sada utopija postaje distopija, vera se transformiše u melanholiju, želja da se abolira buržoaska autonomija umetnosti, dovela je do melanholičnih tekstualnih prostora i objekata što konstituišu Havanu na kraju XX veka, koja postaje jedan od najslikanijih gradova na svetu u stanju raspada. *Ruina* je istinita strana Revolucije, njena poslednja konzumacija i krah. Zgrade su Revolucija sama, još se nisu urušile u potpunosti, ali samo što nisu.

1. UTOPIJA I DISTOPIJA KUBANSKE REVOLUCIJE

1.1. Utopija i ideologija Kubanske revolucije

O Kubanskoj revoluciji i dalje se vode debate i iznose mnoga oprečna mišljenja. Postoje brojne paradigme o utopijama koje su bile i ostale sastavni deo svake ideologije. Utopiju je vrlo teško definisati s obzirom na njenu suštinu. Postoje brojne definicije, ali u ovom radu fokus je na istraživanju utopija o *idealnom društvu i novom moralnom čoveku* (koje se u praksi nisu ostvarile, a nastale su zbog nezadovoljstva stanjem u tom istom neidealnom društvu), kompromitovanoj književnosti, politizaciji umetnosti i estetizaciji politike na Kubi pod uticajem diktature, pojavi novih modaliteta u narativnoj književnosti, novih diskursa i tekstualnih prostora – sve to kao kulturalne posledice jedne politike utopijske zamisli i njenih mehanizama da se održi.

Osnovna karakteristika utopije jeste gubitak želje, vere i nade.[2] Većina Kubanaca odavno je razočarana i melanholična. Levitasova (Ruth Levitas) ističe da je Markuze (Herbert

[2] Suarez, Luis, *Las utopías nuestra americanas de la Revolución Cubana: una aproximación lógico-histórica*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.

Marcuse) shvatao utopiju kao potapanje u kolektivni trans koji nas oslobađa.[3] Džejmson (Frederic Jameson) smatra da utopiju treba shvatiti kao zadovoljstvo kada u svesti konstruišemo alternativni svet, baš kao s lego kockicama.[4]

U takvom poimanju su i naznake kubanske utopije; alternativni bolji svet nije zaživeo, konstrukcija se urušila. Marksistički pojam utopije često je degradiran zbog kontrapozicije utopijskog i naučnog socijalizma. Prvi je identifikovan kao komunizam, drugi kao marksizam. Socijalutopistička učenja[5] doprinela su razvoju društvene misli i uticala na pojavu mnogih utopija, pa i kubanskih.

Večna ideologija, sveobuhvatna, prisutna u stvarnosti i ustrojstvu društva, uglavnom ima negativnu konotaciju zbog svega što se zbivalo pod velom fašističke i komunističke ideologije.[6]

Kubanska revolucija dogodila se i događa se u kontekstu sukoba imperijalizma i nacionalnih interesa i pokazuje ogroman raskorak između marksističkog diskursa i prakse. Jedinstvena je po tome što je uobičajeni revolucionarni put bio obrnut. Nije marksistička ideologija prethodila ovoj Revoluciji, već je ona u svom razvoju donela ideologije socijalizma i komunizma. Fidel Kastro (Fidel Castro), idejni vođa Kubanske revolucije i doživotni vrhovni komandant jednopartijskog vladajućeg sistema na Kubi, priznao je da pre pobede Revolucije nije pročitao ništa od Marksa (Karl Marx), čak ni *Komunistički manifest*. Specifičnost te Revolucije jeste to što nju nije započeo proletarijat već gerilski pokret i srednja klasa. U početku je revolucionarna vlada imala podršku buržoazije i Katoličke crkve, ali kada Kastro preduzima socijalne, agrarne i ekonomske reforme, ona polako slabi, a on dobija sve veću podršku seljaka i radnika. Kastro u maju 1959. godine definiše Revoluciju

---

[3] Levitas, Ruth, *The Concept of Utopia*, Philip Allan, London, 1990, 40. U svom istraživanju često se poziva na Markuzeova istraživanja i teorije, posebno na: Marcuse, Herbert, *An Essay on Liberation*, Beacon Press, Boston, 1969.

[4] Jameson, Frederic, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, 2009, 153.

[5] Najznačajniji predstavnici socijalutopista su: Sen Simon, Šarl Furije i Robert Oven. Njihov preteča je Tomas Mor (1516. godine u svom delu *Utopia* na latinskom jeziku razrađuje koncept utopije).

[6] O različitom shvatanju ideologija videti: Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za istraživanje)*, prevod s francuskog Andrija Filipović, Karpos, Loznica, 2009; Močnik, Rastko, *3 teorije: institucija, nacija, država*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2003.

kao „ni kapitalistička, ni komunistička, naša Revolucija nije crvena, već maslinasta, kao boja naše pobunjeničke vojske".[7] Hruščov (Никúта Хрущóв) 1960. godine izjavljuje: „Kastro sada nije komunista, ali će, zahvaljujući američkoj politici, to biti za dve godine".[8] Metjuz (Matthews Herbert Lionel) je povodom toga rekao: „Komunizam nije bio otac Kubanske revolucije, ali jeste njeno dete".[9] Godine 1961. Kastro proglašava socijalistički karakter Revolucije po uzoru na zemlje realnog socijalizma: „Ja sam marksista-lenjinista i biću to do poslednjeg dana svog života".[10] Već sledeće, 1962. godine svet se našao na rubu nuklearnog rata. Nakon raketne krize, Kastro se u potpunosti okreće sovjetskom bloku i ideologiji, ali vreme će pokazati da je kubanski marksizam, zapravo, bio i ostao fidelizam. Taj neizbežan zaokret izrašće u sistem koji ima karakteristike komunističke ideologije, malo sovjetske, nešto kineske, u kojoj kubanski komunisti nikada nisu imali ni vlast ni glavnu reč.

Sledi dugi, romantičarski period Revolucije, pod velom totalitarnog režima i represivne politike. Raspadom SSSR-a devedesetih godina prošlog veka na Kubi dolazi do najveće ekonomske krize i proklamuje se *specijalni period u mirnodopsko vreme*[11] kada konačno iščezavaju sve dotadašnje utopije, a iz velikog razočaranja u sistem nastaju novi tekstualni prostori posve drukčiji od onih u prethodnom periodu.

Vezom ideologije i utopije bavio se još davno Karl Manhajm (Karl Mannheim).[12] Ukazivao je da treba imati u vidu da je svaki istorijski period bio prepun ideja koje su transcendirale egzistenciju. Na početku nisu izgledale kao utopije nego kao ideologije koje su pripadale tom egzistencijalnom stupnju sve dok su bile ugrađene u sliku budućeg sveta. Dokle god je kubanskom društvu polazilo za rukom da obećanja iz društvenog okvira prenosi na

---

[7] Diskurs iz maja 1959. godine. Svi diskursi Fidela Kastra mogu se pronaći na zvaničnom sajtu kubanske vlade: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/esp/f010159e.html. Sve prevode sa španskog jezika u ovom radu sačinila je autorka istog.

[8] Govor u Ujedinjenim nacijama u Njujorku, septembra 1960. godine.

[9] Matthews, Herbert, Lionel, *Castro: A Political Biography*, Simon & Schuster, New York, 1969.

[10] Kastrov diksurs od 26. jula 1961. godine. http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f260761e.html

[11] *Specijalni* period *u mirnodopsko vreme* (*Periodo especial en los tiempos de paz*) jeste naziv koji je kubanska vlada zvanično proglasila za vreme što sledi počevši od 1991. godine. Njime se označava doba najveće krize na ostrvu kada je nastupila nestašica hrane, lekova i benzina, a sve kao posledica prestanka redovne pomoći od Sovjetskog saveza.

[12] Videti: Manhajm, Karl, *Ideologija i utopija*, Nolit, Beograd, 1978.

neko mesto koje transcendira u budućnosti, dotle su ideje još pripadale poretku, a tek kad se potpuno izgubila nada, ideologije su se pretvorile u utopije.

U okvirima političkih, teorijskih i epistemoloških perspektiva mogu se izdvojiti glavne utopije Kubanske revolucije: utopija o jednom postimperijalističkom svetu kojim vlada demokratski pošten sistem, solidarnost među potlačenim narodima i utopija o jedinstvu, političkoj i ekonomskoj integraciji Latinske Amerike i Kariba[13]. Kastro je povodom toga rekao: „Svi demokratski narodi koji su za slobodu, naći će u Martijevoj domovini velikodušni azil, bratstvo i hleb. Kuba će biti uporište slobode, a ne sramna stepenica despotizma"[14]. Poznat je njegov istorijski slogan: „Do pobede uvek! Domovina ili smrt! Pobedićemo!"[15] Međutim, najupečatljivija utopija svakako je *gevarizam*, doktrina koju je teorijski postavio Če Gevara (Ernesto Che Gevara)[16], a koja je postala i ostala zvanični diskurs režima i s vremenom pridobila veliki broj pristalica širom sveta. Razočaran u marksističku verziju sovjetskog komunizma, zalagao se za stvaranje novih ekonomskih odnosa u kojima će prestati prećutna saradnja nekih socijalističkih zemalja s kapitalističkim. Za njega, kapitalizam je borba vukova u kojoj samo jedan može da pobedi na štetu drugih i zato socijalizam treba da predstavlja ukidanje eksploatacije čoveka od strane čoveka. Socijalistička tranzicija, kako ju je nazivao, samo je prelazni put ka komunizmu. Če Gevara predlaže stvaranje *novog čoveka* vođenog moralnim, a ne materijalnim principima, za koga će rad biti nagrada, i *nove Kube*, humane, idealne zemlje. Teorijski razrađuje *gerilski rat* primenjujući *foco teoriju*.[17] Veliča nasilje, kao i potrebu za organizacijom oružane borbe. Naime, Če Gevara je smatrao da ako nema pravog proletarijata koji može da sprovede revoluciju po Marksu, onda tu ulogu mora preuzeti nasilje koje jedino može da obezbedi prelazak na socijalističko društvo. Debre (Régis

---

[13] Suarez, Luis, *El siglo XXI: Posibilidades y desafíos para la Revolución Cubana*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2000.

[14] Diksurs od 8. novembra 1961. godine. http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f081161e.html

[15] Diskurs povodom memorijala u čast Če Gevare na Trgu Revolucije u Havani 18. 12. 1967. godine. http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f020167e.html

[16] Najveći broj svojih utopijskih ideja Če Gevara iznosi u svom poznatom diskursu na Ekonomskom samitu afroazijske solidarnosti, u Alžiru, februara 1965. Za detaljne informacije videti: *El socialismo y el hombre en Cuba,* https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm. U prevodu na srpski: Če Gevara, Ernesto, *Socijalizam i čovek,* Radnička knjiga, Beograd, 1974.

[17] Teorija o gerilskom ratovanju koju postavlja Ernesto Če Gevara u eseju *Gerilsko ratovanje*, koju kasnije detaljno analizira i predstavlja Režis Debre u svom eseju *Revolucija u okviru revolucije*. Za dodatne informacije pogledati pomenuta dela. Videti bibliografiju na kraju rada.

Debray)[18], Altiserov (Louis Althusser) učenik, zapaža da je uloga nasilja kod Če Gevare formativna, način da se stvori novi subjekat u komunističkom društvu. Če Gevara je bio zagovornik teze i da se za vreme mira takođe mora nastaviti Revolucija. Posebno se zalagao za dobrovoljni rad na kojem treba da se zasniva jedinstvo individue i mase. Isticao je da država treba da odumire, a postavljao je pitanje da li je uopšte moguće ostvariti komunizam u samo jednoj zemlji.

Međutim, kao ni druge utopije, ni napred pomenute nisu se ostvarile u praksi. Solidarnost novog humanog sveta nije zaživela. Gaset (José Ortega y Gasset) još 1930. godine uvodi termin *čovek mase*[19], ukazujući da čovek kao biće ne prihvata obavezu i stoga u svetu vlada varvarstvo, uglavnom otelotvoreno u vidu totalitarnih režima, koji su uvek neprijatelji sloboda, poput fašizma i komunizma. Formulisao je tezu da čovek u stvari nema prirodu, da *mase* uvek nasilno intervenišu, što je rezultat prethodnog intelektualnog podvrgavanja. *Čovek mase* suprotstavlja se duhovnom čoveku ideja. Paralela *čoveka mase* s kubanskim čovekom pronalazi se u usponu i padu kubanskog revolucionarnog čoveka koji je poveo Revoluciju, rođen iz srednje klase, kao i Gasetov, ne u klasičnom proleterskom braku. Međutim, *masa* vrši samo funkciju, stvaralački čin je čin pojedinca, te zato i nije uspeo solidarni omasovljeni sistem. Što se tiče jedinstva naroda, tačno je da je čovek društveno biće, što je posebno podvlačio i Marks, ali iznad svega je individualno. Nisu svi ljudi jednako vredni. Razlike među njima su prirodne. Egoizam i individualni interes mora se prihvatiti kao realnost u shvatanju čoveka. On je pokretač svakog rada. Če Gevarina ideja o primeni *foco teorije* pokazala se neuspešnom u Kongu, a zatim se završila njegovom smrću u drugom pokušaju u Boliviji.

S raspadom Sovjetskog Saveza na Kubi dolazi do kraha ekonomije i najveće krize u istoriji i pokazuje se da u praksi nema zajedničkih interesa i solidarnosti kakvi su proklamovani. Jedinstvo mase i individue nikad nije uspelo da zaživi, ne samo kroz dobrovoljni rad, već nikad, samo u utopijskim teorijama. Tradicionalna potraga za *novim čovekom*, za ukidanjem svakog antagonizma, jeste zlo. Masovna ubistva i Holokaust uvek su vršeni u ime *novog čoveka* i više puta u istoriji bili izvor totalitarizama. Kastro je delimično

[18] Debray, Régis, „Revolución dentro de la revolución", en *Punto Final*, N. 25, Santiago de Chile, marzo de 1967.

[19] Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, S.L.U, Espasa Libros, Madrid, 2005.

priznao poraz: „Stvarnost i život naterali su nas da činimo korake koje nikada ne bismo činili... To nije socijalizam koji smo priželjkivali".[20] Ukazujući na krah Če Gevarinih ideja, podvlači se činjenica da su ovde predmet istraživanja njegove utopijske zamisli, a da se njegov lik ne može tumačiti samo u okviru utopizma već i kroz njegov narativ i kulturno-istorijsko i teorijsko nasleđe. U ovom istraživanju akcenat je, pre svega, na Če Gevarinoj doktrini koja se upotrebljavala kao „oružje" Revolucije. Čitav njegov opus i lik korišćeni su, a i dan-danas se koriste, kao moćna propaganda za održanje Revolucije. Na neki način, ali svesno, njegov utopijski lik koji je odavno postao mit[21] jeste Kastrov proizvod (jedan od mnogih, ali ovaj je možda i najupečatljiviji širokim masama), tipičan marketinški trik.

1.2. Paralele između fašizma i komunizma i Sartrovo viđenje Kubanske revolucije

Teorijska razilaženja između sovjetskog marksizma i *gevarizma* doprinela su stvaranju časopisa *El pensamiento critico* šezdesetih godina prošlog veka. Gotovo da je nemoguće razumeti kubansku utopiju bez osvrta na teorijska stanovišta u tom časopisu. U njemu se mapiraju momenti gde se preko nasilja, tog destruktivnog elementa, približavaju Če Gevara i Sorel (Georges Sorel)[22]. Kompleksnu paralelu između komunizma i fašizma[23] preko nasilja u revoluciji pronalaze mnogi savremeni teoretičari. U tom iracionalnom momentu, daleko od marksističke racionalnosti, može se videti poreklo *gevarizma* šezdesetih godina prošlog veka. Tokom hladnog rata pojam totalitarizma postao je popularan u zapadnim antikomunističkim državama, gde se zbog propagandnih razloga insistiralo na pronalaženju što veće sličnosti nacističke Nemačke s Kubom i Rusijom. Pre Revolucije, Kastro je, po svom ličnom priznanju, čitao dela Prima de Rivere, Musolinija, Hitlera i Makijavelija (Primo de Rivera, Benito Mussolini, Adolf Hitler, Niccolò Machiavelli). U njegovom poznatom sloganu *Sa*

[20] Diskurs od 26. 7. 1993. godine u čast 35 godina Revolucije. http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1993/esp/f260793e.html. Pristupljeno 15.11.2016.

[21] Mit u smislu kako ga je teoretski razradio Rolan Bart. Videti: Bart, Rolan, *Mitologije*, prevod Andrija Filipović, Karpos, Loznica, 2013.

[22] Džordž Sorel, francuski filozof i teoretičar revoucionarnog sindikalizma. Pre nego što će prići marksizmu, bio je tradicionalni monarhista. Docnije će oštro kritikovati Marksove utopije i racionalizam, odbacujući njegov istorijski, dijalektički materijalizam i internacionalizam. Smatrao je da je nasilje neophodno da bi se uspostavio i održao sistem. (Sorel, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, Ercilla, Santiago de Chile, 1935) U njegovom učenju mnogi su videli preteče fašizma, a poznato je i da je uticao na Musolinijeve ideje.

[23] Videti: Siegel, Achim, *The totalitarian paradigm after the end of Communism: towards a theoretical reassessment*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1998.

revolucijom sve, van nje ništa vidna je sličnost s Musolinijevim *U državi sve, van nje ništa* [24]. On već tad ukazuje da oni koji ne sarađuju svojim umetničkim delom neće biti prihvaćeni i da će sve što se proizvede u okvirima kulture, a protivno je principima Revolucije, biti odbačeno. Upravo u tom govoru vidi se buduća jaka veza između estetike i Revolucije[25]. „Istorija će me razrešiti",[26] rekao je Kastro pre Revolucije, smatrajući da cilj opravdava sve. Uslovljenost umetnosti Revolucijom vidna je i u izrazu *strast za realnim* (*pasión por lo real*)[27], tako čestim u XX veku, a šezdesetih godina na Kubi, gde umetnost i politika postaju nerazdvojive. Prisutni su stara Ortegina ideja o političkom integrisanju i simptom *pobune masa*, koji se mogu mapirati unutar Kubanske revolucije i ideologije.

Sartrova (Jean Paul Sartre) teza da je egzistencijalizam humanizam i da egzistencija stvara suštinu[28], objašnjava navedeno zapažanje da je Kubanska revolucija naknadno stvorila ideologiju. Dakle, Revolucija je prvo egzistirala, pa je proizvela suštinu – ideologiju, koja ju je zatim dugo održala. Sartrova filozofija počivala je na principima egzistencijalizma, marksizma i fenomenologije. U njenoj osnovi je ideja da je čovek biće slobodne volje, sposobno da samostalno pravi izbore i da na osnovu njih gradi svoju suštinu. Tvrdio je, međutim, da je čovek nemoćan da se ostvari jer ga u tome ograničava svet koji je okrutan i dehumanizovan. Egzistencijalizam je bio u procvatu na Kubi pedesetih godina prošlog veka[29] i tu se nagoveštava moguća spona egzistencijalista tog doba koja će kasnije uticati na društvenu stvarnost. Sartr je nakon razilaženja sa sovjetskim marksizmom aktivno podržavao Kubansku revoluciju i jedan je od njenih prvih teoretičara. Stiže u Havanu već 1960. godine u posetu Kastru i Če Gevari, kojem se posebno divio i koga opisuje kao „najcelokupnije ljudsko biće; živeo je svoje reči, govorio svoja dela, a njegova priča i priča sveta išle su paralelnim tokom".[30] Izgledalo je kao da je u Kubanskoj revoluciji našao empirijsku potvrdu za svoje teze o slobodi čoveka. Sartr je u tom društvu video svoju teoriju i ideje o humanoj slobodi,

---

[24] Ovaj diskurs i korelacija biće detaljno obrađeni napred u tekstu Diskurzivna kritička analiza teksta *Reči upućene intelektualcima* (iz perspektive davne 1961. godine i nakon više od pola veka).

[25] Uslovljenošću umetnosti i diktatura posebno se bavio Todorov Cvetan; Todorov, Tcvetan, „Artists and Dictators", *The limits if Art. Two Essays*, Seagull Books, Calcuta, 2010.

[26] Poslednja rečenica diskursa prilikom samoodbrane na sudu 16. 10. 1953. kada je osuđen na 10 godina zatvora http://web.archive.org/web/20120122085821/http://www.granma.cubaweb.cu/marti-moncada/jm10.html

[27] Za više informacija videti: Badiou, Alain, *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005.

[28] Sartr, Žan Pol, *Egzistencijalizam je humanizam*, Veselin Maleša, Sarajevo, 1964.

[29] Umberto Pinjera Ljera je kubanski filizof i pisac poznat kao vodeći predstavnik egzistencijalizma na Kubi. U egzil u SAD odlazi već 1960. godine.

[30] Sartre, Jean Paul, *Sastre visita a Cuba*, Ediciones R, La Habana, 1960.

dok su kubanski lideri u njemu videli jaku propagandu za svoj diskurs i ideologiju. Na kraju, on se ipak razišao s Kastrom zbog hapšenja pesnika Padilje (Heberto Padilla)[31],koji je kritikovao režim, kada je i sam uvideo da nema slobode ni u tom režimu.

1.3. Distopija Kubanske revolucije, ideologije, utopije i društva

Norme totalitarnog režima na Kubi uništile su u velikoj meri kulturu i stvaralaštvo. Ipak, treba napomenuti da kultura ima moć prilagođavanja i iznalaženja novih modaliteta, pa su i tamo pojedinci uspeli i uspevaju da stvaraju iako bi umetnost svakako bila značajnija da nije bilo cenzura i normi. Kubansko društvo i njegove utopije postaju s vremenom distopije[32]. To društvo postaje fikcija i predstavlja antitezu utopija, mada zaista postoji u svojoj biti, iako mnogima izgleda nestvarno i kao čista fikcija. Uveliko se zakoračilo u XXI vek, odavno je prošlo postmoderno stanje i više niko ne veruje u ideale besklasnog pravednog društva. U stvarnom kubanskom društvu, gde je kontrola potpuna, pronalaze se momenti na koje je ukazivao Orvel (George Orwell)[33] još 1949. godine, pa ga zato uslovno doživljavamo kao čistu distopiju. Distopijski momenti mapiraju se u mnogim umetničkim modalitetima koji su nastali kao posledica razočaranja u sistem i utopije u koje su nekad ljudi verovali.

Jedan od njih je *crni kubanski roman*,[34] hibridni žanr koji nastaje devedesetih godina prošlog veka kao direktna posledica Kubanske revolucije i njene refleksije na kulturu. U

---

[31] Pesnik Eberto Padilja, uhapšen je i osuđen zbog subverzivnih aktivnosti protiv države 1971. godine nakon javnog čitanja recitala *Provokacije* u kome kritikuje režim Fidela Kastra. Njegovo hapšenje uzrokovalo je reakcije u čitavom svetu u vidu protesta intelektualaca kada je većina njih odustala od podrške tom režimu. Među njima su bili: Žan Pol Sartr, Mario Vargas Ljosa, Hulio Kortasar, Simon de Bovar, Margarit Diras, Suzan Sontag, Karlos Fuentes, Alberto Moravija, Oktavio Pas.

[32] Antiteza utopije naziva se distopija. Izraz distopija potiče od grčke reči *topos* s prefiksom *dis*, što znači alternativno, tj. antiutopijsko. Distopiju kao sistem karakteriše ugnjetavajuća društvena kontrola, poput autoritarnih ili totalitarnih političkih sistema. http://velikirecnik.com/2016/04/05/distopija/ Pristupljeno 15. 1. 2016.

[33] *1984*, prvi distopijski roman britanskog pisca Džordža Orvela, napisan 1948. a izdat 1949. godine. Opisuje ekstremno totalitarno društvo i pojedinca u njemu koga nadziru 24 sata dnevno. Zbog neposredne veze sa Staljinovim režimom i kultom ličnosti, roman je često bio zabranjen u pojedinim zemljama.

[34] Termin će biti detaljno obrađen u drugom poglavlju, u tekstu „Crni roman u narativu Leonarda Padure Fuentesa".

evoluciji tog žanra[35] takođe se vidi direktna veza između Revolucije i estetike. Nastaje transformacijom sličnih žanrova i podžanrova. Prethodi mu šematska naracija, *revolucionarni policijski roman*. Najvećim delom je pod uticajem crnog američkog romana. Razotkriva stvarnost i disfunkcionalnosti društva. U prvom planu prikazuje hroniku jednog vremena, pojave i haotično stanje koji vladaju u njemu, kritikujući društvo puno negativnih distopijskih i antiutopijskih elemenata. Danas, kada su se odavno izgubile granice između žanrova, *crni kubanski roman* može se shvatiti i kao svojevrstan podžanr distopijske književnosti. On je fikcija, narativna književnost gde se opisuje društvo u kome su stvari krenule naopako i tako reprezentuju antiteze utopijama. Najčešće teme su politička pitanja, korupcija, marginalni ambijenti, droga, prostitucija, bezumlje u gradovima, dok najveća opasnost vreba od vladajuće klase koja primorava sve učesnike u društvu da joj se bespogovorno pokoravaju.

Vidni su elementi nostalgije i melanholije u svim novonastalim tekstualnim prostorima, književnosti, muzici, filmu, performansima, što je takođe kulturalna posledica Revolucije i razočaranja u nju. Nostalgija za vremenom pre Revolucije, za romantičarskim periodom Revolucije, i melanholija, postoje u narativnim tekstovima, u *ruinama*, oronulim fasadama, podvojenim životima, porodicama razdvojenim dugi niz godina, egzilu. Svi ti elementi pronalaze se u novim diskursima koji se pojavljuju kod pisaca u egzilu i u pomenutom *crnom kubanskom romanu*, koji nastaje na Kubi.

To davno vreme savremenom čoveku izgleda bajkovito jer je mitsko.[36] Vim Venders (Wim Wenders) snima film *Buena Vista Social Club*[37] i ceo svet uživa u *ruinama* Havane, apatiji i melanholiji koje je prožimaju. Danas je Kuba mesto za kojim ljudi žude, koje žele da vide i dožive; doskoro se moglo čuti „ako je ikako moguće, pre nego što Kastro umre, jer posle to neće biti više to, tako nestvarno a stvarno". Ipak, Kastro je umro, a Kuba je i dalje nestvarno stvarna. Ona je i dan-danas mesto starih stvari koje se samo tamo mogu naći, starih

[35] Žanr u opštem smislu reči. Pojam žanra u klasičnom smislu je prevaziđen, o čemu će biti više reči u narednom poglavlju. Ovde ga upotrebljavamo kao termin za kanonske šematske naracije koje se konstituišu u tom periodu pod jasno determinisanim uslovima i ciljem. Više o upotrebi termina žanr u drugom poglavlju, u tekstu „Crni roman u narativu Leonarda Padure Fuentesa".

[36] Videti fusnotu broj 21.

[37] *Buena Vista* Social *Club* je dokumentarni film Vima Vendersa o tradicionalnoj muzici na Kubi, snimljen 1999. godine, prepun nostalgije, melanholije i slika ruiniranih zgrada. Više o filmu i reprezentacijama ruina u njemu u IV poglavlju.

automobila, starih liftova, drvenih trotineta, kao neki paralelni fiktivni svet na granici fantastike i realnosti, i baš takva privlači ljude širom sveta.

Osim na filmu, *ruine* se često javljaju i u književnosti. Prošlost koja se ogleda u njima, kao da je vreme stalo, ulazi u sadašnjost. U njima je ispisana i utopija, i distopija, i nostalgija i melanholija; reflektuje se stvarnost i propast, i duhovna i materijalna. O tom čestom prostorno--vremenskom momentu nakon revolucija, govorio je Benjamin (Valter Benjamin)[38]. *Ruine* ulivaju strah, ali i navode na razmišljanje i traženje mogućih rešenja. Kroz *ruine* se, prema njegovom mišljenju, razvija svest o katastrofi, jer se upravo u njihovim razorenim delićima *otelotvoruje*[39] sadašnjost, a ne budućnost, koja je još nedostižna. Tako sećanja kroz *ruine* šapuću i negiraju istoriju, koju uglavnom pišu pobednici, ali sada *ruine* pišu i negiraju zvanični diskurs koji i dalje govori da samo još malo nedostaje do ostvarenja sna. One govore sasvim drukčije, i tišinom i slikom pobijaju zvanični diskurs.

***

Na početku ovog teksta ima nekoliko različitih definicija utopije, međutim nakon iznetog, možda bi najadekvatnija bila ona Viktora Igoa (Victor Hugo) da je utopija sutrašnja istina, čime se aludira na to da ona to zapravo nikad nije, ali da uspeva da obmane mnoge koji joj zatim dugo veruju iako im stalno izmiče, sve dok jednog dana ne shvate da su bili začarani u ideologiji, posle čega sledi razočaranje koje sa sobom nosi niz posledica.[40] Upravo to dogodilo se kubanskom društvu nakon početnog verovanja u ciljeve i rezultate Revolucije. Utopije su se stvarale, proklamovale, širile zvaničnim diskursom kroz evoluciju Revolucije i njene ideologije, uslovljavajući estetiku, umetnost i Revoluciju. Pored opštih utopija o novom svetu u kome vlada solidarnost i poštenje, svetu u kome će doći do jedinstva individue *mase*, najupečatljivija utopija Kubanske revolucije jeste *gevarizam*, koji je, pored Kastrovih zvaničnih diskursa, bio i ostao zvanična ideologija. Njegove ideje o *novom čoveku, novoj Kubi*, neophodnom nasilju, Revoluciji koja se mora nastaviti i u miru, dobrovoljnom radu, s vremenom su se pokazale kao čista iluzija, jer čovek je ipak, pre svega, individualno biće, a onaj *čovek mase* o kome je još mnogo pre Revolucije govorio Gaset, takođe je samo instrument, jer kreativnost je ipak u rukama pojedinca. U etapi *gevarizma* primetna je paralela

[38] Benjamin, Walter, *Conceptos de filosofía e historia*, Terramar, La Plata, 2007, 67.

[39] *Otelotvara* u smislu postvaruje se, iz imaginarnog prelazi u realno, prikazuje se kako stvarno jeste.

[40] Često citirana misao Viktora Igoa u zbornicima mudrosti. Tačan izvor nepoznat.

sa fašizmom. U nasilju koje Če Gevara veoma ističe vidi se sličnost s direktnom akcijom o kojoj govori Sorel. U tom periodu, i to ciklično, često se pojavljuju slogani protiv intelektualaca, fenomen koji ni danas nije prestao. Kastro u svom poznatom govoru *Reči upućene intelektualcima*[41], koji nije elaboriran već lični stav, revolucionarni pragmatični odgovor na polemike koje su se javljale, ukazuje da njegova Revolucija ne uskraćuje prava i slobode intelektualcima, ali samo onim poštenim, jer ona predstavlja nacionalni interes i zato niko nema pravo da joj protivreči. Već tada se javljaju mnoge sumnje i polemike, a nakon hapšenja i osude pisca Padilje sedamdesetih godina, mnogi intelektualci koji su podržavali Kastra, poput Sartra i Ljose, definitivno to prestaju da čine. Mnogi smatraju da je Kastro uspeo da ostane tako dugo na vlasti jer je posedovao harizmatičnost, zahvaljujući kojoj se i nametnuo kao apsolutni vladar, o čemu je razvio teoriju Maks Veber (Max Weber).[42]

Međutim, Kastrov osoben socijalizam, zatim komunizam, u biti fidelizam, zamišljen da poboljša život ljudi, da ravnomerno rasporedi bogatstvo i tako stvori besklasno društvo, u praksi nije uspeo. Danas je svet u krizi, na šta ukazuje Volerstin (Emanuel Volerstin),[43] i postoji mogućnost da se tako uništi i preostali humani život, što potvrđuje da je zapravo svaka utopija bila i da će biti negacija negacije, ali uvek i polazište za elaboraciju nekog novog sna. Početkom devedesetih godina prošlog veka na Kubi definitivno iščezava san o pravednom, *humanom društvu*, i stvarnost se pokazuje u potpuno drukčijem svetlu. Distopijske elemente pronalazimo u raznim kulturalnim modalitetima, u fikciji, ali i u životu. Pojavljuju se novi žanrovi, a najupečatljiviji među njima, *crni kubanski roman*, otkriva i kritikuje tamne strane društva, prezentujući ostatke prošlosti kroz *ruine* i revidirajući tako zvaničnu istoriju, sa dosta nostalgičnih i melanholičnih elemenata. Osim u tom modalitetu, pomenuti elementi mapiraju se i u drugim vidovima umetnosti i formama života; kroz razne diskurse otkrivaju se posledice jedne neuspele Revolucije. Tako se, zapravo, utopija i razočaranje nadovezuju, potvrđuju svoju „nerazdvojivu simbiozu", kako kaže Magris (Claudio Magris),[44] za koga razočaranje uvek dolazi u obliku ironije, melanholije i gubitka nade.[45]

---

[41] Poznati diskurs Fidela Kastra, 16, 23, 30. juna 1961. godine prilikom sastanka s kubanskim intelektualcima u Nacionalnoj biblioteci. http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html

[42] Weber, Max, Economía *y sociedad*, FCE, México D.F, 1996,76.

[43] Volerstin, Emanuel, *Moderni svetski sistem 1–2*, Cid, Beograd, 2012.

[44] Magris, Claudio, Utopía *y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 2004, 7–22, 15.

[45] Idem, 16.

Ponekad se postavlja pitanje – i pored verovanja u Hegelovo (Friedrich Hegel) mišljenje[46] da se istorija ponavlja, prvi put kao tragedija, drugi put kao farsa – hoće li se i kada završiti ova i tragedija i farsa, Kubanska revolucija, koja nema sličnog prethodnika – specifičnog i kontradiktornog.

[46] Citat kojim Marks počinje svoj esej *18. brimer Luja Bonaparte*; Marks, Karl, *18. brimer Luja Bonaparte*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

2. NOVE ESTETSKE FORME U KONTEKSTU KUBANSKE REVOLUCIJE

Kubanska revolucija kao poseban društveni *Događaj*[47] uzročno-posledično dovodi do mnogih promena u kulturi: u njenom poimanju, funkcionalnosti i reprezentacijama. Promene i njihove posledice posebno su vidne u tekstualnom stvaralaštvu svih vidova izražavanja. Dolazi do velikog preobražaja u estetskom momentu, zapažaju se pojave novih kategorija; one koje je vladajući režim nametnuo s jasnim ciljem, što po nalogu, što etabliranim ideološkim diskursom, ali i one koje nastaju kao rezultat raznih umetničkih praksi i koje pružanjem otpora proizvode nove modalitete u formi i estetici.

Vremenski prostor u kojem se mapiraju kulturalne posledice Kubanske revolucije i pojave novih estetskih kategorija može se, na osnovu dominantnog diskursa, društvenih zbivanja, pojava, uticaja i tendencija, podeliti na tri faze: romantičarski period (1959–1970), odmah nakon trijumfa Revolucije kada se pojavljuju razne utopije i ideologije; period pod jakim sovjetskim uticajem u kulturi i politici (1971–1989), i na kraju *specijalni period u mirnodopsko vreme* (od 1990), označen kao definitivan krah Revolucije nakon pada Berlinskog zida, urušavanja socijalističkih režima u Istočnoj Evropi i gubitka vere u njih, kada iščezavaju dugo održavane utopije i iluzije o boljem, pravednom, *humanom društvu i slobodnom čoveku.*

2.1. Romantičarski period Kubanske revolucije

U romantičarskom periodu Kubanske revolucije vidna je estetizacija Revolucije, ali i politizacija umetnosti nametanjem novih umetničkih praksi po jasno određenim kanonima koji nalažu kako ih treba proizvoditi i kakvu im funkciju nameniti.[48] U Pinjerinoj (Virgilio Piñera) hronici[49] primećuje se velika fascinacija revolucionarnim *Događajem* i estetskim momentom. „Nije to bio samo veliki spektakl već i ulazak oslobodilaca u grad, defile

---

[47] *Događaj* je ovde napisan velikom slovom jer se konkretno misli na specifičan jedinstven društveni događaj i njegove posledice kako ga je teorijski razradio Alan Badju. Videti: Badiou, Alain, *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005. Badiou, Alain, *The Century*, Polity Press, Cambridge, 2007.

[48] Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

[49] Piñera, Virgilio, „La inundación", *Ciclón,* La Habana, marzo de 1959.

plebejaca koji dolaze da nametnu novi stil. Nije to bila samo politička aktivnost već su mase bile *spektakl*." *Spektakl* [50] postaje veoma bitan i nova estetička kategorija koju treba reprezentovati, što se pokazalo teškim. „Ko piše ima velikih problema da počne, ali ko piše o nekom velikom *spektaklu*, koji nije samo grandiozan već i bitan, uvek zna da će sve reči biti male da iskažu ono što je video, čuo i osetio".[51] Nakon tenkova i masa, Pinjera opisuje momenat kada Fidel priča na Trgu revolucije: „Veoma je teško pomeriti ikoga rečima i slikama, u poređenju sa bilo kojim stvarnim *Događajem*".[52] Zapaža se kantovsko poimanje uzvišenog kao „prezentovanja onog što nije reprezentativno".[53] U kubanskom slučaju vidan je kontrast fiktivnog i realnog, kao i kontrast običnog i uzvišenog. Primetna je nemogućnost reprezentacije te *mase* koja se divi svom vođi i u njemu se prepoznaje i reflektuje. Na temu uzvišenog Adorno (Theodor Adorno) kaže da je to ironijska prezentacija sadašnjosti. Tajna estetskog uzvišenog je upravo u njenoj prezentaciji kao neispunjenom obećanju. Kulturna industrija ne uzvišava, ona deluje represivno jer je kulturna industrija cinična i ciljana.[54] Na uzvišenost tog društvenog *Događaja* ukazuje činjenica da upravo javno isticana važnost dovodi u pitanje načine reprezentacije i postavlja se pitanje mesta umetnosti u politici. Nije li *nulta tačka društva*[55] upravo onaj momenat kada nestaje granica između politike i estetike i kada one postaju nerazdvojne?

---

[50] Videti više o spektaklu u: Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2005. Debord, Guy, *The Society of The Spectacle*, Zone Books, New York, 1994. Takođe o spektaklu nakon revolucija u ovom veku govori i Badju u pomenutoj knjizi. Badiou, Alain, *El siglo*, op. cit. 83.

[51] Cabrera, Infante, Guillermo, „La marcha de los hombres", *Lunes de Revolución*, La Habana, 4 de enero de 1961, 39.

[52] Cabrera, Infante, Guillermo, „La marcha de los hombres", op. cit., 40.

[53] Oštar i dosledan polaritet uzvišenog i lepog postao je jedan od ključnih pojmova Kantove estetike izložene u *Kritici moći suđenja* (1790). Za razliku od Berka, Kant je osporio komponentu čulnog užitka u uzvišenom, a samo težište uzvišenosti preneo iz domena prirode, čulnog, odnosno fenomenalnog, u domen beskonačnog: „uzvišenim nazivamo ono što je stvarno veliko" pri čemu je ono „stvarno veliko" zapravo samo „beskonačno" (Kant, Emanuel, *Kritika moći suđenja*, Bigz, Beograd, 1975, 341). Međutim, pošto čovek može sebi da predstavi beskonačno koje ne može da iskusi čulima, to njegova sposobnost da oseti uzvišeno ujedno dokazuje njegovu moć da upotrebljava sredstva koja premašuju čula.

[54] Adorno, Theodor, „Introduction" (J. M. Bernstein), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London and New York, 2001, 1–28.

[55] Prema švedskom autoru Stefanu Jonsonu, *nulta tačka društva* je momenat nakon revolucije kada pobednička masa još nije kooptirana ni delegirana. Videti: Jonson, Stefan, *A Brieff history of the masses. Three Revolutions*, Columbia University Press, New York, 2008.

Problem koji se javlja u analizi revolucionarne kulture nije samo kako se iz umetnosti, pre svega književnosti, reprezentuje, reflektuje ili održava Revolucija, pojašnjavajući ta dva fenomena, već se postavlja i pitanje *korelacije* estetike i politike nakon trijumfa Revolucije. Za Benjamina, estetizaciju politike sprovodi fašizam, a politizaciju umetnosti komunizam. „Pitanje odnosa tehnologije i umetnosti i mesta umetničkog dela unutar proizvodnih procesa dovodi do stupanja nove publike na istorijsku scenu".[56] Međutim, u kubanskom slučaju zapažaju se oba momenta, koja se prepliću i dopunjavaju. U radikalnom periodu, krajem šezdesetih godina prošlog veka, oni se samo naglašavaju, u nastojanju da se prevaziđe buržoaski poredak i njegova autonomija u političkoj i estetskoj sferi. Če Gevara podvlači da „ta čudna i strastvena drama kao što je konstruisanje socijalizma"[57] pokazuje veliku krizu tradicionalnih funkcija umetnosti, što se posebno vidi u *didaktičkom dokumentarnom filmu* i njegovom dvostrukom cilju: da reflektuje tehnološke transformacije koje se dešavaju u zemlji, ali i da širi zvanični diskurs, a zapravo pokazuje heteronimnost umetnosti u socijalističkom društvu. Reditelj Pastor Vega (Pastor Vega) iznosi da „umetnost kao i pedagogija mora biti sredstvo a ne cilj u neizbežnoj transformaciji realnosti",[58] u čijem se diskursu uočava naglašen momenat proizvodnje karakterističan za *utopiju masa* i marksističku inspiraciju. Vega dodaje da Revolucija obavezuje *novog čoveka* da promisli ličnu egzistenciju i bori se za slobodu, a „dokumentarni film treba da zauzme centralno mesto u toj borbi i zato se uzdiže iznad svojih umetničkih i stvara nove estetske kategorije".[59] Mogućnost reprodukovanja umetničkog dela dopušta masama da konzumiraju umetnost.[60] Ta mogućnost reprodukovanja menja odnos *mase* prema umetnosti: *masa* je kao matrica iz koje proizlazi nov odnos prema umetničkim delima, ona se takođe reprodukuje u toj reprodukciji. U velikim svečanim povorkama, spektaklima, *masa* posmatra samu sebe i njena predstava se širi, uranja u svest, a fantazija koju stvara počinje da joj izgleda kao realnost, mesto estetskog širi se na sve strane, estetizam se politizuje u svim oblastima društva. Sada umetničke prakse (dokumentarni film, reportaže, *Nove pesme*, *Nova Troja*, diskursi revolucionarnih vođa) treba da budu praktične, funkcionalne, preuzimajući na sebe ulogu koju visoka kultura i buržoasko društvo pokušavaju da precrtaju. U kubanskom slučaju u tom procesu mapiraju se utopijski momenti lažne sreće

---

[56] Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 149.

[57] Gevara, Ernesto, Obras *1957–1967*, 2t, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985, II tomo, 371.

[58] Vega, Pastor, „El documental didáctico y la táctica", *Pensamiento Crítico* 42, 1970, 101.

[59] Idem, 103.

[60] Adorno, Theodor, „Introduction" (J. M. Bernstein), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, *op. cit.*

koju masovna kultura nudi. Naime, masi se obećava slobodno društvo, što je iluzorno, a što će se i pokazati kada ta ista utopija postane distopija devedesetih godina XX veka. Krajnji cilj tog procesa jeste sve podrediti obrazovanju *masa*, ali tako da one budu instruirane kroz ideologiju i poveruju u drukčiju realnost. „Umetnost danas treba da asimiluje radnu kvotu s ciljem da rad polako asimiluje umetničku kvotu,"[61] ističe Espinosa (Julio Garcia Espinosa) razvijajući fundamentalne pojmove koje je Če začeo u eseju *Socijalizam i čovek na Kubi.*[62] Za njega, razvoj tehnike omogućiće prisustvo *masa* u socijalnom životu, a to će voditi ne u masovnu kulturu, već ka nestanku umetnosti onakve kakva je egzistirala tokom buržoaske ere. „Umetnost neće nestati u nečemu. Nestaće u svemu." [63] Ceo taj proces on shvata kao kompletnu Revoluciju: „Upravo je ona ta koja nudi drugu inicijativu, potpuno novi odgovor, ono što omogućava da se jednom zauvek izbrišu manjinski koncepti – umetničke prakse za pojedince, jer su Revolucija i revolucionarni proces viđeni kao potpuno zaposedanje *masa* i nametnuta im je obaveza da ispune tu svrhu jer će samo oni dovesti do slobode i nestanka društva podeljenog na klase". [64] Već tada, Revolucija se pojavljuje kao sveobuhvatna, predstavlja se drukčijom no što jeste, poput slike koja predstavlja nešto što zapravo nije. Altiser, tumačeći Marksa,[65] kaže da umetnost kroz umetničke prakse ne „radi" na stvarnosti već na ideologijama. Ne postoji prvo ideologija kao lažna svest koja uzrokuje ideološku umetničku praksu, već se kroz činove i rituale ideoloških aparata proizvode sami ideološki subjekti i njihova svest. Šezdesetih godina prošlog veka na Kubi glavne teme svih diskursa jesu Revolucija i njeni mehanizmi, prikaz herojstva i veličine vođa, prikaz pobedničkih *masa* koje su sada *slobodne*.

Diskurs dokumentarnog filma ispisan je tvrdim pismom,[66] ideološkim terminima, tekstovi su prožeti isključivo revolucionarnim motivima, puni opštih mesta, pa samim tim svi liče jedan na drugi, budući da su proizvod istih ili veoma sličnih umetničkih praksi. To je

---

[61] Garcia, Espinosa, Julio, *Un largo camino hacia la luz*, Casa de las Américas, La Habana, 2002.

[62] Gevara, Ernesto, Če, *Socijalizam i čovek*, Radnička knjiga, Beograd, 1974.

[63] Garcia, Espinosa, Julio, *Un largo camino hacia la luz*, op. cit. 127.

[64] Idem, 138.

[65] Althusser, Louis, *For Marx*, The Penguin Press, Paris, 1969.

[66] Tvrdo pismo (muško) je pismo maskulinosti, univerzalno pismo, dobro napisano pismo, razumno i jasno, gospodareće pismo. Državni diskurs skoro uvek je ispisan muškim tvrdim pismom. Videti: Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, FMK, Orion Art, Beograd, 2015, 162,164.

doba kada se pojavljuju *nove forme pesama*[67] i nova sadržina starih formi (bolero, poezija u opštem smislu, romani, publicistički tekstovi i dokumentarni filmovi i reportaže). U praksi se sada unose nove sadržinske inovacije u stare forme, jer je to način na koji novi društveni kontekst interveniše u već postojećem nasleđu, i za to bira umetničko stvaralaštvo. Na Kubi, *nova pesma* dobija novo ime – *Nova trova.*[68] Njen razvoj i širenje pomaže Vlada i Ministarstvo kulture. Najznačajniji predstavnici su: Karlos Puebla, Pablo Milanes, Silvio Rodrigez (Carlos Puebla, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez). Puebla je poznat i kao pesnik Revolucije. U svojim interpretacijama on veliča Revoluciju i njene idole opisujući relevantne momente, pa se smatra i njenim poetskim hroničarem. Te pesme čuju se na poslu (u fabrikama, institucijama), zamišljene kao lestvice u održanju Revolucije. Bolero[69], tradicionalna forma popularne muzike sentimentalnog karaktera, sada se piše po dužnosti i ima istu ideološku formu kao i *Nova Trova*. Neki nazivi bolera pisanih po zadatku reflektuju ne samo tematiku već i pouku i ideološki diskurs: *Agrarna reforma, Dobili smo bitku, Komandant Če Gevara, Ujedinjeni narod niko neće pobediti, Zauvek*. Milanes, najznačajniji predstavnik *Nove Troje,* u pesmi *Pesnik si ti*[70], posvećenoj Čeu, divi se njegovoj hrabrosti i ratovanju, podvlačeći da je on, u stvari, najveći pesnik, iznad svih drugih, s puškom u ruci, I tako naglašavajući mesto pesnika u Revoluciji. Zapaža se da nije samo reč o estetizaciji Čeovog lika u umetnosti, jer u pomenutom periodu estetizuje se sve. U svim umetničkim praksama prikazuju se, pre svega, uspeh i moć Revolucije. Gerilac je iznad pesnika, pesnik nad pesnicima, iznad njega je samo Revolucija, kao vrhovna umetnost i veština pod čijim je okriljem sve. Na *Kongresu kulture* u Havani 1968. godine iznosi se *Opšta deklaracija*,

[67] *Nova pesma* je muzički pokret koji nastaje šezdesetih godina XX veka u Latinskoj Americi i Španiji, u kojima je primetan socijalni kompromis. Često se naziva i protestna muzika, jer se u njenim stihovima manifestuje otpor prema intervencijama (vojnim, političkim ili ekonomskim), veliko poštovanje proletarijata, seljaka, a pre svega otpor američkom imperijalizmu i socijalnim razlikama.

[68] Sam naslov upućuje na nešto novo a staro, novi pristup. *Nova Trova* je Trova, stara, svima poznata, ali sada nova.

[69] Bolero u romantičarskom periodu je u službi Revolucije kao i sve ostalo. U specijalnom periodu, kada na scenu stupa razočaranje i nostalgija, on poprima drugu dimenziju, tada je utkan u diskurs tuge kojom odišu tekstualni prostori tog perioda. Više o tome u drugom poglavlju.

[70] Tekstovi pesama čiji je kompozitor i interpretator Pablo Milanes mogu se videti na: https://www.letras.com/pablo-milanes/227158/

[71]dokument gde je Če Gevara posthumno predstavljen kao najveći i vrhunski intelektualni revolucionar tog doba.

Zvanični diskurs tog postrevolucionarnog perioda nalaže da realnost treba reprezentovati tekstovima o prototipu vođe i onih koji upravljaju Revolucijom, veličajući figuru heroja različitim umetničkim praksama. Tih godina poezija i *nova troja* se prepliću, nadovezuju i nude ne samo mnoštvo primera estetizacije tadašnje politike nego i estetizacije revolucionarnog nasilja. Nove estetske odlike vidne su i u diskursima revolucionarnih vođa i u teoretskim razradama same Revolucije, gde se možda najjače naglašava da je umetnost u službi Revolucije i da treba da manifestuje revolucionarne ideje. Tako se taktički umetnost stavlja na sekundarno mesto, a Revolucija na prvo. Umetnost se sada zasniva na drugoj praksi, na politici. Funkcija umetnosti je jasna – mora se proizvoditi šematski bez autentičnosti. Kastro 1961. godine u *Govoru upućenom intelektualcima*[72] ističe apsolutni primat Revolucije: „Pravi revolucionar stavlja sve iznad svog kreativnog duha, stavlja Revoluciju iznad svega ostalog i najrevolucionarniji umetnik je onaj koji je spreman da žrtvuje čak i svoj lični umetnički poziv za Revoluciju".[73] Bilo je i onih smelijih poput Infantea i Kaseja (Guillermo Infante Cabrera, Calvert Casey)[74], koji opisujući defile nakon pobede Revolucije, pišu kako su Pablo Neruda (Pablo Neruda) i Nikolas Giljen (Nicolas Guillen)[75] Kastrove marionete jer recituju revolucionarne pesme po kiši.[76] Nedugo zatim, oba pisca koja nisu bila marionete, već su pisala o njima, našla su se u egzilu. Markuze (Herbert Marcuse) još 1969. godine primećuje da je činjenica da su za čitave nove generacije utopijski momenti sloboda, socijalizam i oslobođenje nerazdvojni od Fidela i Čea.[77] Če Gevarin narativ revolucionarne tematike konstituiše doktrinu njegovog učenja i postaje dominantna

[71] Na *Kongresu kulture* u Havani 1968. godine iznosi se *Opšta deklaracija*, www.marcha.org.ar/el-congreso-cultural-de-la-habana-de-1968Pristupljeno 20. 1. 2016.

[72] Kastrov *poznati* diskurs *Palabras a los intelectuales.*
http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html
Svi Kastrovi *diskursi* arhivirani su na sajtu Vlade. Ovaj diskurs takođe je inkorporiran u zbornik Kastrovih diskursa o Revoluciji, književnosti i umetnosti. Videti: Castro, Fidel, „Palabras a los intelectuales" en *Revolución, letras, arte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, 7–33.

[73] Idem, 83.

[74] Infante, Cabrera, Guillermo, „Somos actores de una historia increible", *Revolución*, La Habana, enero de 1959.

[75] Pablo *Neruda* i Nikolas Giljen su poznati čileanski i nikaragvanski pesnik.

[76] Casey, *Calvert*, „Los amigos", *Lunes de Revolución*, La Habana, 4 de enero de 1961, 38.

[77] Marcuse, Herbert, *An Essay on Liberation,* Beacon Press, Boston, 1969, 86.

ideologija. U svojim diskursima on ističe termin *konstrukcija*: „Sve treba konstruisati, ne treba uvek čekati da se steknu svi uslovi".[78] Za njega, Revolucija je na centralnom mestu kao seme *novog humanog društva* i treba uništiti stare principe i ostatke režima, jer „*nasilje* je legitimno kada se stvara *novi čovek*".[79] Postoji razlika između Gevarinog pojma nasilja i sekundarnog mesta koje nasilje ima u klasičnom marksizmu. U *gevarizamu* on ukazuje na dijalektiku slobode u Kubanskoj revoluciji. Metafore Gevarinog diskursa: nasilje, *foco*, *konstrukcija*, motor, dobrovoljni rad, otkrivaju njegovu glavnu aporiju: sve to radi definicije *novog slobodnog čoveka*, što nije uspelo kapitalizmu, ali će uspeti u *konstrukciji* socijalizma. Militantni stvaralac na Kubi pojavljuje se kao novi estetski tip. U konstrukciji simultane tranzicije od socijalizma ka komunizmu, kakvu je predlagao Gevara, dva su stupnja: *novi čovek* i dobrovoljni rad zajedno integrišu spajanje umetnosti i svakodnevnog života. Kod Gevare se primećuje spektakularizacija Revolucije,[80] na šta ukazuju oni koji su razrađivali i tumačili njegove teorije: Franc Fanon (Frantz Fanon)[81] i Režis Debre.[82] *Gevarizam* je kao ideologija prisutan u svim tadašnjim umetničkim praksama. Treba napomenuti da je naglašavanje i isticanje nasilja kao distinktivne karakteristike poslednje revolucije u XX veku, u tekstovima i diskursima pri teoretisanju Revolucije kroz specifične umetničke prakse, usko povezano s *Trećim svetom* i *Novom levicom,* a uočava se da se sve to dešava nakon sovjetskog pokušaja konstruisanja komunizma.[83] Leon (Leon Rozitchner)[84] originalnost Kubanske

---

[78] Gevara, Ernesto, *Obras 1957–1967,* 2 t., op. cit., 31.

[79] *Idem*, 75.

[80] *Teorijske* studije Če Gevare između 1959. i 1965. godine.

[81] *Prethodnikom gevarizma* može se smatrati Fanon Franc (Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra,* Fondo de Cultura Economica, Mexico D.F, 2003). Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, Preface by Jean –Paul Sartre, Grove press, New York, 1963. Vidna je paralela s nasiljem kao izvorištem moralnog ustrojstva.

[82] Režis *Debre* u svom eseju *Revolucija u okviru revolucije* (Debray, Régis, „Revolución dentro de la revolución", op. cit.) reflektuje marksističko učenje u Kubanskoj revoluciji u momentu najvišeg udaljavanja od Moskve. Esej je analitička verzija Gevarine doktrine. Tamo gde je Gevara amater, doktor medicine i autodidaktni intelektualac, Debre, učenik Luja Altisera, jeste profesionalac i sa više argumenata piše filozofsku raspravu o Kubanskoj revoluciji.

[83] Trijumf *pobunjenika* na Kubi i proces radikalizacije socijalista javljaju se kao orginalni fenomen koji je pomerio premise sovjetskog ortodoksnog marksizma i naznačio put zemljama *Trećeg sveta* u procesu dekolonijalizacije. Kuba se pretvorila u centar Nove internacionale. Na konferenciji Organizacije za latinoameričku solidarnost 1967. godine iznet je stav da se oni bore protiv zapadnog imperijalističkog društva, ali i da je počinjala nova istorija čovečanstva gde se oni nisu videli više kao *Treći svet*. Istorija je, bar do sada, pokazala drukčije.

[84] Rozitchner, Leon, „La izquierda sin sujeto", *Pensamiento crítico*, La Habana, enero 1968.

revolucije vidi u tome što je ona, pre svega, bila lišena rascepa tipičnog za staljinizam. „Treba naći i uspostaviti kategorije osobenosti u revolucionarnom subjektu".[85] Prema njegovom mišljenju, to je upravo uspeo *gevarizam*, taj utopijski momenat Kubanske revolucije. Vidna je težnja pri svakom pokušaju, nakon ruskog, ka oslobađanju od sovjetskog staljinizma. *Strast za realnim* koju mapiramo u kubanskom modelu, uvek je strast za novim, naglašava Alen Badju (Alain Badiou).[86] Iako je staljinizam nakon 1956. godine bio skoro odbačen u revolucionarnim krugovima na Zapadu, Kubanska revolucija ponovo je donela to staro-novo mesto.

Napred mapirane estetske forme i njihova tematika osnov su utopija Kubanske revolucije i estetizma šezdesetih godina prošlog veka prisutnog u njenim reprezentacijama. Međutim, Kastrova podrška sovjetskoj intervenciji u Pragu 1968. godine označila je drukčiji pristup kubanske integracije u socijalistički blok. Ubrzo na značajnim događajima kao što su *Majski salon* 1967. i *Kulturni kongres u Havani*, januara 1968. godine, dolazi do susreta političke i umetničke avangarde. Mnogi su tada evocirali Mao Cedungovu[87] i druge škole mišljenja, kao da je drvo revolucije isto što i drvo mašte, predlagali da se pokuša iznova novi projekat, onaj momenat pre staljinističkog, pre Oktobarske revolucije, kada se formalnim eksperimentisanjem ruske avangarde pokušavala obnova svakodnevnog života i humanosti, prelivanjem estetskog u svakodnevno. Književnost sada, i dalje pod nadzorom i budnim okom Revolucije, treba da ili objedini avangardu i modernu umetnost[88] ili da bude socrealistička, kako su zahtevali komunisti, da *mase* masovno proizvode i konzumiraju svoju umetnost. Vreme je pokazalo da je umetnost otišla u pravcu socijalističkog realizma.

2.2. Sovjetski period: revolucionarni policijski roman kao doprinos socijalističkom realizmu

Deceniju nakon Prvog kongresa, u *Deklaraciji Prvog nacionalnog kongresa o kulturi i obrazovanju*, Kastro potvrđuje da „je socijalistička Revolucija sama po sebi najveći uspeh

[85] Rozitchner, Leon, „La izquierda sin sujeto", Pensamiento crítico, La Habana, enero 1968.176.

[86] Badiou, *Alain*, *El siglo*, op. cit., 82.

[87] Idem, 87.

[88] *Poluautonomni* status umetnosti koja ne beži od društvene svakodnevice i njenih problema, koja je pod okriljem ideologije, tvrdi svoju potpunu nezainteresovanost za vanjski svet i zatvara se u sebi imanentnu problematiku.

kubanske kulture"[89] i da on samo nastavlja ono što je započeto još 1961. godine. Nakon što se Kubanska revolucija konstituisala kao romantičarska po zanosu i iluzijama i to se manifestovalo u raznim napred iznetim umetničkim praksama, sedamdesetih godina prošlog veka na Kubi se javlja jedna nova klima – jak sovjetski uticaj na kulturu i njene reprezentacije, posebno u književnom stvaralaštvu. Pojavljuje se specifičan oblik policijskog romana – kanonski formirana šematska naracija, najupečatljiviji kubanski doprinos socijalističkom realizmu, *revolucionarni policijski roman* didaktičko-ideološke funkcije, neznatne umetničko-estetske vrednosti. Taj modalitet kompromisne književnosti formira se i dostiže svoj vrhunac početkom sedamdesetih godina XX veka. Štampaju se stotine romana[90] tog žanra u milionskim tiražima. Ta tendencija i specifičan estetizam koji se formira, potrajaće do devedesetih godina XX veka. Književnost postaje totalno kompromitujuća, svojevrstan eksponat sovjetskog realizma, objedinjujući u sebi moćan politički diskurs koji ga konstituiše, ali i transformišući policijski žanr ideologizacijom tog modaliteta. U poređenju sa sovjetskom narativnom književnošću (tridesetih godina prošlog veka) koja se koncentrisala na proizvodnju, kubanska varijanta socijalističkog realizma otišla je u drugu krajnost, smatrajući to svojim doprinosom borbi za *konstrukciju* socijalizma.[91] Ministarstvo unutrašnjih poslova tada promoviše *policijski revolucionarni roman*, organizujući konkurse i nagrade. U toj formi umetničkog izražavanja identifikuju se delinkvencija i politička opozicija, ali se zločin i krivična radnja reprezentuju kao uvoz iz kapitalizma. Primetna je jaka cenzura. Iz revolucionarnog optimizma čiji su koreni u lenjinizmu i marksizmu, nazire se ideja da loše nije deo ljudskog bića i prirode. Vidno je nastojanje da književnost postane spoj, konjunktura politike i estetike, ponajviše širenja dogmi.

Sredinom sedamdesetih godina prošlog veka u taj modalitet uvodi se kolektivni protagonista, klasna borba se akcentuje, narod brani društvo od zla. Slavoj Žižek je u kulturi socijalističkog realizma primetio povratak modelu buržoaskog individualiste, nasuprot označenom antihumanisti ruske avangarde, i tematizaciju veze između individue i

---

[89] „*Declaración* en la clausura de primer congreso nacional de educación y cultura", *Casa de las Américas*, marzo-junio, 1971, 18. Diskurs se može videti na: http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html

[90] Upotreba termina *roman* ili *tekst* detaljno objašnjena u drugom poglavlju. Videti fusnotu broj 210.

[91] *Romanom* u socijalističkom realizmu bavio se dosta Federik Džejmson. Videti: Džejmson, Frederik, „Realizam i želja", u *Političko nesvesno, Pripovedanje kao društveno simbolični čin*, Rad, Beograd, 1984; Jameson, Frederic, *The Ideologies of theory*, Verso, London, New York, 2008.

kolektiviteta u kontekstu organizovanja masa.[92] Stoga taj šematski modalitet treba posmatrati kao: svesno konstituisanje novog žanra, režimski proizvod, kulturalnu posledicu Revolucije. Treba imati u vidu da je reč o zajedničkom projektu Ministarstva unutrašnjih poslova i kubanske književne kritike u najrepresivnijem periodu diktature i trenutku najveće sovjetizacije. Mašare i Balibar (Pierre Macherey, Etienne Balibar) ističu da književnost funkcioniše kao zasebna ideologija, da se proizvodi kao ideološka forma koja tako stvara poseban ideološki estetski efekat[93], što se jasno vidi u ovoj šematskoj naraciji proizvedenoj kroz institucionalne prakse. Ideologija se tako ne čini kao „mehaničko nametanje, usiljeno kao religiozna dogma, koje pojedinci moraju ponavljati verodostojno. Ona se doima kao ponuđena za interpretaciju, za subjektivnu privatnu upotrebu pojedinaca. Reč je o privilegovanom agentu ideološke subjekcije, u demokratskoj i kritičkoj formi slobode mišljenja."[94]

Ima istraživača koji su se bavili tim modalitetom samo kroz tekst, ne transdisciplinarno. Jedan od njih, koji živi na Kubi, jeste Ečevarija (Roberto Echevarria Gonzales).[95] Njega ne zanima kontekst. U svojoj opsežnoj studiji o književnosti nakon 1959. godine nabraja dugu listu kanonskih tekstova. Prema njegovom mišljenju, književnost je bila nezavisna, u nju se nije uvukla Revolucija. Naime, on smatra da je Revolucija deo kubanske istorije i da nije bitno uticala na kulturu niti ju je izmenila.[96] Njegov stav podseća na Tokvilov (Alexis de Tocqueville).[97] Ečevarija vidi kontinuitet u kubanskoj kulturi. Tekstove koji se proizvode posmatra kao napore da se ponovo upišu raniji epohalni tekstovi, pa nije čudno što kao najveći uspeh u kubanskoj književnosti revolucionarnog perioda ističe stvaralaštvo koje

---

[92] Žižek, *Slavoj*, „Passions of the Real, Passions of the Semblance", *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, London, New York, 2002.

[93] Balibar, *Etienne*, Macherey, Pierre, „On Literature as an Ideological Form", in Eagleton, Terry, Miline, Drew, *Marxist Literary Theory – A Reader*, Blackwell Publishers Ltd, 1996, Oxford, Cambridge, 1996.

[94] Balibar, *Etienne*, Macherey, Pierre, „On Literature as an Ideological Form", op. cit., 286.

[95] *Echevarria*, Gonzales, Roberto, „The Humanities and Cuban Studies. 1959–1989", in *Cuban Studies since the Revolution*, University Press of Florida, Gainesville, 1992.

[96] Idem, 202.

[97] Alexis de Tocqueville (1805–1859) bio je francuski politički filozof i istoričar, jedan od najuticajnijih političkih mislilaca svoga doba. Smatrao je da su se nakon Francuske revolucije u realnosti nastavile stare tendencije i manifestacije kao i u prethodnom režimu. Neuspeh revolucije, za njega, bio je posledica onih koji nisu umeli da primene ideale prosvetiteljstva.

se odnosi na tekstove u tekstovima, ponovno čitanje i ispisivanje.[98] Međutim, on gubi iz vida sve ono što nosi i donosi kultura šezdesetih godina XX veka, što Revolucija na Kubi kao društveni *Događaj* radikalno zaustavlja.

Drukčija je paradigma Rafaela Rohasa (Rafael Rojas), bliža intelektualnoj nego književnoj i kritičkoj. On posmatra kulturu u kontekstu revolucionarne ideologije, nastojeći da pronađe njihov rascep, otpor prve. U *Alegoriji revolucije* (*Alegoría de la revolución*)[99] ističe da se „kanonska vrednost ovog pisanja u velikoj meri duguje imaginarnoj distanci koja se uspostavlja između estetike teksta i političkog mesta i uticaja Revolucije, između sadržaja književnog i državnog teksta."[100] Rohasa, pre svega, zanima kritički glas u revolucionarnom društvu koji uspeva da se izrazi u vreme cenzure pribegavajući alegorijama i parabolama. On traži ono što udaljava tekst od revolucionarne legitimacije, pa se bavi autorima i tekstovima gde je ta distanca više vidna, u književnosti šezdesetih, ne sedamdesetih godina prošlog veka. *Policijski revolucionarni roman* kao kanonski model i ideološka književna forma umetnički mu je interesantan kao praksa. Momenat uslovljenosti estetike i politike u tom procesu Rohas ostavlja po strani.[101] On polazi od dveju različitih linija i nastoji da ih rekonstruiše podvlačeći njihov rascep. Međutim, u ovom radu akcenat je na liniji spoja, ne na književnosti, s jedne strane, i ideologiji, s druge, već na posledicama Revolucije u obema, korelaciji političke i estetičke linije.

Revolucija nije samo jedna stepenica u kubanskoj istoriji, kao što smatra Ečevarija, ali ni politička linija i državni diskurs kome se povinuje književnost, kako je vidi Rohas, već *Događaj* koji dovodi u krizu odvojenost istorije i književnosti, politike i umetnosti, i uslovljava ih radi svog održanja.

Osim na tome kako je uticala na propagandu zvanične ideologije, kako ju je širila, fokus ovog istraživanja je i na tome kako se u tim postupcima i kroz umetničke prakse otkrivaju dijalektike Revolucije. Dakle, ne samo kako se postiže estetizacija politike i

---

[98] Echevarria, Gonzales, Roberto, „Criticism and Literature in Revolutionary Cuba", *Cuba.Twenty-five Years of Revolution*, 1959–1984, Praeger, New York, 1985, 169.

[99] Rojas, *Rafael*, „Alegoría de la revolución", *Isla sin fin*, Universal, Miami, 1998. Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006.

[100] Idem, *195*.

[101] Zapravo on se više bavi njihovim rascepom nego spojem.

politizacija umetnosti već i kako se odvija estetizacija same Revolucije. To se otkriva malo-pomalo, čitanjem njenog didaktičkog sadržaja i posmatranjem formi kroz koje se reflektuje pomračenje Revolucije, i postvarujući se, ona se prikazuje kao zaleđena. U tom procesu, vidna je teorija Borisa Grojsa (Boris Groys),[102] koji preispituje socijalistički realizam ne zbog njegovih estetskih vrednosti koje su male, već zbog toga što se tekstualni prostori reprezentuju kao književni žanr u kojem partija i vođa zauzimaju mesto umetnika. On ih vidi kao dva elementa jedne iste istorije, nastavak avangarde u realizmu.

Bitan istorijski momenat, *kriza Marijel* (1980),[103] označio je rascep između kubanskog socijalističkog realizma i društvene stvarnosti iako društvo to nikada nije zvanično priznalo. Može se zaključiti da je *policijski revolucionarni roman* sedamdesetih godina prošlog veka bio neophodna manifestacija radikalnog projekta Revolucije, jer se Revolucija već tada gasila i trebalo ju je održati, nebitno kojom umetničkom praksom, najbolje jednom sveobuhvatnom koja bi mogla biti i sama Revolucija, to jest njena reprezentacija. *Revolucionarni policijski roman* i *kriza Marijel* ne pojavljuju se kao tekst i kontekst, već kao dva momenta koja se prožimaju, kao obostrana refleksija.

2.3. Specijalni period u mirnodopsko vreme

Počevši od 1990. godine prošlog veka, samo deceniju posle *krize Marijel*, dezintegracija socijalizma prouzrokuje kraj sovjetske etape. Pad Berlinskog zida označio je propast socijalističko-komunističkih utopija prouzrokujući najveću marksističko-lenjinističku krizu na Kubi, a time i krah *revolucionarnog policijskog romana*. Kuba, prema Kastrovim rečima, postaje „jedina zemlja revolucionarno ostrvo na svetu, u bukvalnom i alegorijskom smislu"[104] i nalazi se u dihotomiji između zvaničnog diskursa koji i dalje tvrdi da Revolucija

[102] Groys, *Boris, The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, N. 1, Princeton University Press, Princeton, 1992. Groys, Boris, *Obra de arte total Stalin. Tipologfa del arte*, Centro teórico cultural, La Habana, 2008. Grojs, Boris, *Stil staljin*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.

[103] *Exodus Mariel* je masovni talas emigracije Kubanaca koji su krenuli iz luke Marijel na Kubi ka SAD, između 15. aprila i 31. oktobra 1980. godine. Cilj ogromne većine bio je Majami budući da im je najbliži i da tamo živi velika kubanska zajednica.Više od 125.000 Kubanaca je krenulo, broj je premašio egzodus iz 1965. kada je ka istom cilju otišlo njih 30.000. Kastro je iskoristio priliku i ispraznio zatvore, ali i psihijatrijske klinike, šaljući organizovano čamcima: mentalno obolele, delinkvente, disidente. Ipak, većina zvanih *Marielitos*, bili su obični ljudi.

[104] *Kastrov* diskurs iz 1993. godine. http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1993/esp/f150793e.html

ide u dobrom pravcu i jasnih pokazatelja revolucionarnog kraha. Utopijsko ostrvo iz šezdesetih godina prošlog veka, s ciljem da konstruiše socijalističko društvo i *novog čoveka*, pokazujući želju za modernizacijom Revolucije i verujući, bar na početku, u socijalni progres, sada se našlo u *specijalnom periodu*, postmodernom stanju[105] kada iščezavaju ideali i niko više ne veruje u stare diskurse i utopije. Javlja se razočaranje, koje se reprezentuje u umetničkom stvaralaštvu, u čijim tekstualnim prostorima dominiraju nostalgična osećanja i melanholična stanja. Za Džejmsona, ceo postmodernizam obeležen je površnošću i u direktnoj je vezi s kulturom koja se proizvodi.[106] Ceo umetnički svet je fragmentaran, bića gube ekspresivnu snagu i smisao za traženje istine. U umetnosti i estetici primetan je izmenjen odnos prema pojedincu, sada dominira drukčiji lanac u binarnim kodovima, prvo ide laž pa istina, manifestovano pa skriveno, pojava pa suština, označitelj pa označeni.

Na Kubi, u specifičnim okolnostima krize i uticaja postmodernizma koji polako ali sigurno uplivava i na njeno tlo, prekida se tradicija proizvodnje ideoloških tekstualnih formi. Manifestuju se i reprezentuju nova kritička gledišta u umetničkim praksama. Pisci koriste različite tehnike i individualni pristup. Zapaža se refleksija onog što je ranije bilo cenzurisano u raznim estetskim formama, posebno u narativnoj književnosti. Sada stvarnost i ućutkivano nezadovoljstvo zauzimaju prvi plan. Nema više fantazije, fatamorgane, ništa više ne izmiče; obećanjima, slepoj veri u bolju budućnost, besklasnost i nestanak delinkvencije, više nema mesta u umetničkim praksama koje stupaju na scenu. U trenutku najveće ekonomske i političke krize pojavljuje se novi autohtoni modalitet, *crni kubanski roman*, kao posledica društvenih zbivanja i razočaranja u prethodnom periodu, ali i uslovljenosti, koja takođe dovodi do transformacije žanra.

Narativ Leonarda Padure (Leonardo Padura Fuentes) jeste manifestacija pomenutih događaja i stanja, ali i reprezentacija novog modaliteta i njegove individualne tehnike umetničkog stvaralaštva. Crne romane proizvode i kubanski pisci koji ne žive na Kubi, njihov diskurs je drukčiji, budući da oni mogu otvoreno da kritikuju režim i prezentuju stvarnost.

---

[105] Videti: Lotar, Žan-*Fransoa*, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1988. Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad, 1996. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London & New York, 1989.

[106] Džejmson, *Frederik*, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, prevod Ivica Strnčević, Treći program, Radio Beograd, br. 64, 1985.

U narativu Soe Valdes (Zoe Valdes) pronalazi se refleksija diktature koja se manifestuje pojavom novih diskursa (femininog, političkog, upisivanje tela) i tematike egzila (političkog, unutrašnjeg, telesnog), ispisanih *ženskim pismom*, kome ona pribegava kao sredstvu za pružanje otpora, ali i lično spasenje.

Osim u pomenutim praksama, estetska dimenzija zapaža se i u dijalektikama utopije i melanholije, kao i u tekstualnim prostorima *ruina* (književnim tekstovima, fasadama, ulicama, fotografijama), koji su takođe posledica Revolucije. Mapiraju se umetničke tehnike kojima se pisci služe da ih prezentuju. Kroz *ruine* progovara prošlost; pobijajući zvanični diskurs, one svedoče o tome kako utopija iščezava i prerasta u distopiju jednog društva. Refleksija melanholije u *ruinama* najviše se ogleda u tekstovima Pedra Huana Gutijereza, Antonija Hosea Pontea i Majlen Fernandez Pintado (Pedro Juan Gutiérrez, José Ponte Antonio, Mylene Fermandez Pintado).[107] Gutijeres se smatra predstavnikom kubanskog *prljavog urbanog realizma*.[108] On opisuje savremenu Kubu iz svoje poluautobiografske perspektive kao razočarani novinar. Ponte se bavi umetnošću stvaranja *ruina*, a Fernandezova emancipatorskom i kreativnom stranom melanholije.[109]

Mnogi stranci fascinirani su novom estetskom dimenzijom u *specijalnom periodu* i odlaze na Kubu da snimaju filmove o *ruinama* i melanholiji, poput Vima Vendersa (*Buena Vista Social Club*) ili da prave fotografije. Od devedesetih godina prošlog veka pojavljuju se monografije sa slikama koje su sačinili uglavnom severnoamerički umetnici,[110] ali i mnogi Kubanci, poput Orlanda Luisa Parda,[111] fotografa, disidenta, blogera i pisca. U njihovim

91 62

[107] Gutiérrez, Pedro, Juan, *Triología sucia de La Habana*, Anagrama, Barcelona, 1998. Ponte, Antonio, José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos,* Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2005. Fermandez, Pintado, Mylene, *Otras plegarias atendidas*, Ediciones Unión, La Habana, 2002.

[108] O terminu *prljavi ubani realizam* videti u četvrtom poglavlju tekst „Ućutkivanje i progovaranje ućutkane tišine kroz reprezentacije ruina (Hose Pedro Gutijeres *Prljava trilogija Havan*e)".

[109] Videti u *četvrtom* poglavlju tekstove „Melanholija koja progovara iz havanskih *ruina*; različiti načini njenih reprezentacija" i „Ućutkivanje i progovaranje ućutkane tišine kroz reprezentacije ruina (Hose Pedro Gutijeres *Prljava trilogija Havan*e)".

[110] Polidori, Robert, *Havana*, Steidl, Gottingen, 2001. Moree, Andrew, *Inside Havana*, Chronicle Books, San Francisco, 2002. Eastman, Michael, *Havana*, Prestel Publishing, Munich, London, New York, 2011.

[111] Blog *Orlanda* Luisa Parda. http://orlandoluispardolazo.blogspot.rs/

Fotografije: vocescubanas.com/boringhomeutopics

umetničkim praksama zapaža se da za razliku od klasičnih fotografija Revolucije, gde se prikazuju utopijski momenti kao što su likovi političkih vođa i scene s masama, toga sada više nema; centralna mesta su zgrade, *ruine*, stara kola, stari nameštaj. Povlačenjem paralele između tih tekstova i onih iz šezdesetih godina prošlog veka, gde se simbolično prikazuju buržoaske kuće s raskošnim fasadama koje su zauzele revolucionarne *mase* opravdavajući to kao istorijsku potrebu i pravdu, vidi se kako u *specijalnom periodu* kubanska književnost doprinosi aksiologiji Revolucije i revalorizuje je. Kuće, palate i njihove fasade, postaju narativ Revolucije. Zaposednuta kuća transformisala se u *ruinu*, više ne reprezentuje buržoaziju koja je trebalo da ode, iščezne, da bude kažnjena, već sada reprezentuje Revoluciju i njen krah. Mesto *ruina* u savremenoj kubanskoj estetici ima dodirne tačke sa istorijskim sećanjem i podsećanjem, ali i jasan nagoveštaj potrebe za demokratijom. Sada, nakon kraha, utopija postaje distopija, vera se transformiše u melanholiju, Revolucija koja je pretendovala da bude za divljenje pretvara se u *mirabilia*,[112] stvar za posmatranje. U ruinama se mapiraju estetizovani ostaci tog *Događaja*. U njima je prisutna prošlost, ono što je Revolucija htela da prevaziđe ili pak uništi. Upravo je tu napred pomenuta *strast za realnim,*[113] taj revolucionarni radikalizam koji se manifestovao u želji da se abolira buržoaska autonomija umetnosti, a doveo je do ovih melanholičnih tekstualnih prostora i objekata što konstituišu Havanu na kraju XX veka, koja postaje jedan od najslikanijih gradova na svetu u stanju raspada.

***

Prolazeći kroz skoro šezdeset godina revolucionarnog režima, obuhvatajući sve njegove momente, utopijski romantičarski (1959–1970), sovjetski socrealistički (1971–1990) i na kraju *specijalni* – postkomunistički period od 1990. godine nadalje, vidi se dijahronija kastrizma kroz različite faze Revolucije i njeno otelotvorenje, reifikacija i manifestacija; prvo rađanje, buđenje, pa održavanje, smrt same Revolucije, pa posledice i spomenik istoj. Na osnovu istraživanja o dijalektikama i estetskim promenama i pojavnim oblicima u/tokom/nakon/ (kraha) Revolucije, može se zaključiti da je Revolucija na Kubi postala i postvarila sve, podredila sve svom održanju, proizvela nove vidove umetničkog izražavanja,

[112] Termin *Mirabilia* videti u Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", u *Eseji*, op. cit., 153. Mirabilia su, prema Benjaminu, zapravo stvari za posmatranje, ne za konzumaciju, ni za umnožavanje.

[113] Badiou, *Alain*, „The Idea of Communism", *in The Idea of Communism*, Edition by Costas Douzinas and Slavoj Žižek, Verso, London, New York, 2010.

nove umetničke prakse, dovela do transformacije mnogih modaliteta. U pokušajima iznalaženja novih formi radi pružanja otpora i upisivanja u tekstualne prostore takođe je doprinela i proizvodnji novih diskursa. Taj poseban momenat, *specijalni period*, nije postojao u svakom socijalizmu, već je specifičan samo za Kastrov. Na Kubi nije bilo antitotalitarističke revolucije, ali su efekti one u Sovjetskom Savezu i njegovim satelitima pogodili Kubu. Dogodio se efekat *kule od karata*. Upravo tada počinje otvaranje za turizam da bi se nadomestio ekonomski nedostatak, što traje do danas. To je zapravo i omogućilo da se *ruine* Havane vide u celom svetu. Njena Revolucija zaledila je skoro sve, nije se samo pretvorila u revolucionarnu diktaturu, kao ruska ili francuska nekad davno. Posledica tog režima jeste utisak da je vreme stalo više od šezdeset godina, što se manifestovalo u umetničkim praksama. Tako se u Žižekovom zapažanju o *specijalnom periodu* potvrđuje da će *ruina* na kraju biti istinita strana Revolucije, njena poslednja konzumacija i krah.[114] Na neki čudesan način zgrade su doslovno Revolucija sama, još se nisu urušile u potpunosti, ali samo što nisu.

Revolucija je estetizovala politiku, uslovila umetnost i politizovala je, ali joj je ona i umakla, tako da se u njoj zapaža jedna ogromna dihotomija; ona – Revolucija jeste sve: moćna, uticajna, duga, ali i nezavršena i ništavna, *Događaj* koji je režim nastojao da zamrzne. U tom smislu, može se učiniti da je Kastrova doktrina možda i istinita, da je Revolucija večna, besmrtna, kao što je uvek bila svaka fantazija.

[114] Žižek, Slavoj, „Passions of the Real, Passions of the Semblance", op. cit.

3. INTELEKTUALCI I DRŽAVA

U časopisu *Revolucionarni ponedeljak* (*Lunes de Revolución)*, [115] u članku u potpunosti posvećenom Sartrovoj poseti Kubi, citira se njegovo mišljenje: „U zemlji gde se previše naređuje, postoji problem. Tada autonomija umetnosti ne postoji već prelazi u socijalnu dimenziju".[116]

Vrlo slično sovjetskom iskustvu, pitanje mesta intelektualca i autonomije umetnosti na Kubi konstituisano je nakon 1959. godine, što je intelektualcima uskratilo i onemogućilo slobodu, u odnosu na državu,, koja će u budućnosti potpuno iščeznuti, po marksističko-lenjinističkoj teoriji koju je Kubanska revolucija zvanično usvojila u aprilu 1961. godine.

Upravo je to centralna tema diskursa *Reči upućene intelektualcima*,[117] koji je Kastro održao 30. juna 1961. godine na istorijskom zatvaranju sastanaka u Nacionalnoj biblioteci u prisustvu ključnih ljudi Revolucije, u tom trenutku važnih kubanskih umetnika i intelektualaca. Dakle, autonomija umetnosti mnogo više nego pitanje mesta intelektualaca. Čuvena rečenica: *U okvirima Revolucije sve; protiv Revolucije ništa*,[118] do dana današnjeg bila je i ostala vodič za kulturalnu politiku Kubanske revolucije.

Neposredna posledica tog sastanka i diskursa bilo je zatvaranje časopisa *Lunes de Revolución* i stvaranje Nacionalne unije kubanskih pisaca i umetnika (UNEAC). *Lunes de Revolución*, časopis u okviru *Pokreta 26. jul*, bio je u duhu prvih meseci nakon Revolucije, širio je entuzijazam zbog svrgavanja prethodne diktature i aplaudirao novim nacionalnim

---

[115] Prevedeni su *samo* nazivi časopisa u čijim je imenima sakrivena simbolika ili alegorija. U ovom slučaju *Ponedeljak Revolucije (Lunes de Revolución)* aludira na raniji časopis *Ponedeljak (Lunes)*, koji je nakon Revolucije ukinut, a oformljen novi, sada, naravno, proširenog imena, sintagmi, u čijem je sastavu i reč Revolucija. I on će nedugo zatim biti ukinut.

[116] „Sartre *conversa* con los intelectuales cubanos en la casa de *Lunes*", *Lunes de Revolución*, La Habana, 21 de marzo de 1960. Reproducido en *Sartre visita a Cuba*, Ediciones R., La Habana, 1961, 41.

[117] Fidel Castro, „Palabras a los intelectuales", en *Revolución, letras, arte*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, 14. Uvršten takođe u *Política cultural de la Revolución Cubana. Documentos*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1977.

[118] Poznata *rečenica* koja će postati slogan Kubanske revolucije. Više o tom diskursu u narednom eseju.

merama, kada je, prema Kastrovim rečima, Revolucija bila zelena, ako ne kao palme, nije bila ni crvena". Na čelu časopisa bio je poznati kubanski književnik Giljermo Kabrera Infante i trebalo je promovisati novu kubansku književnost koja je, prema rečima Virgilija Pinjere, trebalo da bude „akt kao što je to agrarna reforma ili nacionalizacija stranih firmi".[119] On je smatrao da novi pisac koji treba da piše da bi veličao Revoluciju, neće biti ništa drugo do kompromitovani angažovani intelektualac.

Ceo uređivački tim časopisa *Lunes de Revolución* se izjasnio: „Mi smo sada intelektualci levice, toliko levičari da ponekad vidimo kako se komunizam uklapa u desnicu oko pitanja umetnosti i književnosti".[120] Doprinos komunističkih pisaca revolucionarnoj književnosti videli su kao tužno i kompromitujuće mesto na kakvo su spali umetnost i intelektualni svet u Sovjetskom Savezu počev od 1929. godine, zbog čega su staljinizam, 1938. godine u Meksiku, prvi put optužili poznati komunisti: Andre Breton, Dijego Rivera i Lav Trocki (André Breton, Diego Rivera, Лев Трóцкий). U manifestu *Za nezavisnu revolucionarnu umetnost* oni su istakli razliku između mera koje nameću revolucionari i cenzure koju Revolucija mora da uvede za dobrobit društva; ni u jednom od ta dva slučaja nema lične slobode.[121]

Utopijsko pomirenje ta dva ekstrema bio je ideal uređivačkog tima časopisa *Lunes de Revolución*, pod uticajem Sartra i Kamija (Albert Camus). Naravno, pokazalo se da je i to bilo samo utopija.

Osnivanje UNEAC-a predstavlja početak institucionalizacije kulture, koja će biti još jača od 1968. godine, a vrhunac dosegnuti na Prvom nacionalnom kongresu o obrazovanju i kulturi u maju 1971. kada su uspostavljene granice slobodnog stvaralaštva, vrednosti moderne umetnosti i uloga intelektualca u *novom društvu*.

[119] Pijera, Virgilio, „La nueva literatura", *Lunes de Revolución*, La Habana, 5 de diciembre de 1960, 1.

[120] „Una posición. Haciendo lo que es necesario hacer", *Lunes de Revolución*, La Habana, 6 de abril de 1959, 1.

[121] „Por un arte *revolucionario* independiente", *Lunes de Revolución*, La Habana, 6 de abril de 1959.

Najveće književne polemike između intelektualaca i države nakon 1959. godine, javile su se 1968. kada su na konkursu UNEAC-a nagrađeni romani *Van vatre* Eberta Padilje i *Sedmorica protiv Tebe* Antona Arufata.[122]

Godine 1962. Kubanska revolucija ulazi u etapu udaljavanja od staljinizma, nakon javnog priznavanja Staljinovih grešaka koje je 1956. godine izneo i Hruščov.[123]

U Če Gevarinom eseju *Socijalizam i kubanski čovek*, koji je u više navrata u ovom radu pomenut, vidna je reafirmacija starih ideja i oiginalni socijalistički kubanski proces, gde se na neko vreme odbacuje socijalistički realizam i, prema Gevarinom mišljenju, dekadentna buržoaska kultura koja je uvek sastavni deo kapitalizma. Če zagovara *novog čoveka* ističući da „krivica mnogih intelektualaca i umetnika leži u njihovom prvom grehu; nisu autentični revolucionari." [124] Horhe Segrera (Jorge Segrera), tada direktor Kubanskog instituta za radiodifuziju, ide još dalje i kaže da „revolucionarna ideologija i kultura, to je jedno te isto". On se pita: „Može li se zvati revolucionarnim intelektualcem onaj ko poznaje i čak je u mogućnosti da recituje delove Šekspirovih dela a ne zna i ne razume *Kapital*? Neko ko u seljačkoj zemlji zna za Platonovu filozofiju, a ne zna razliku između trave i legure? Može li se smatrati intelektualcem onaj ko zna sve o pohodu Hanibala po Alpima, a ne zna da izabere i objasni topografske karakteristike naše gerilske borbe?"[125]

Otvorena kritika socijalističkog realizma, kulturalne kineske revolucije i uopšte dogmatizma, koju iznose zapadni autori poput Gramšija (Antonio Gramsci) i Altisera, te pozivi da se na Kubi ne dogodi okršaj između političke i umetničke konjunkture, karakteristične za evropski socijalizam, bili su polazište za takozvanu *Generaciju 50* ili *Prvu generaciju Revolucije*, čiji su glavni glasovi bili Roberto Fernandez Retamar, Ambrosio

---

[122] Padilla, Heberto, *Fuera del juego*, Editorial San Juan, Río Piedras, 1971. Arrufat, Antón, *Los siete contra Tebas*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1968.

[123] Aguirre, Mirta, „*Apuntes* sobre la literatura y el arte", *Cuba socialista*, octubre de 1963. Isti stav iznosi i Karlos Rafael Rodrigez (Carlos Rafael Rodríguez) u razgovoru sa studentima u Nacionalnoj školi umetnosti (ENA), što je objavljeno u prvom broju časopisa *Revolucija i kultura* (*Revolución y cultura)*, 1. oktobra 1967. godine, pod naslovom *Problemi umetnosti u Revoluciji*.

[124] Guevara, *Ernesto*, „El socialismo y el hombre en Cuba", en *Revolución, letras, arte*, Letras Cubanas, La Habana, 1980, 45.

[125] Serguera, Jorge, „El intelectual y la Revolución", Revolución y Cultura, núm. 2, 15 de octubre de 1967, 6–17, 12.

Fornet i Edmundo Desnoes (Roberto Fernandez Retamar, Ambrosio Fornet, Edmundo Desnoes). U svom eseju iz 1966. godine Retamar skreće pažnju na opasnost koja preti kada kubanski intelektualci ne poštuju novu estetiku. Fornet je ipak priznao: „Tokom dugo vremena mi intelektualci imali smo ekskluzivno mesto kao intelektualci, ali u realnosti jedino što smo sačuvali bilo je ime; funkciju revolucionarnog intelektualca u praktičnom smislu su obavljali vođa ili politička partija".[126] Tu se već vidi dualitet: intelektualci po imenu i intelektualci po funkciji, što se, prema Fornetovom mišljenju, videlo sve više kako se Revolucija radikalizovala.

Glavna debata vodila se o ulozi intelektualca, kao i na Kongresu kulture u Havani, održanom u januaru 1968. godine.[127] Budući da je već krajem 1967. promenjena uređivačka politika časopisa *El caimán barbudo*, kulturnog dodatka dnevnih novina *Pobunjena omladina (Juventud Rebelde)*.[128] Tekstovi Padilje i Arufata već su bili objavljeni, a nakon njih nije štampan nijedan koji bi mogao doneti ideološke probleme.

Ukidanje prostora za kritiku i izražavanje intelektualaca i umetnika vidno se povećavalo narednih godina, sve do 1971. i presedana, *slučaja Padilja*, zatim zatvaranja Departmana za filozofiju na Univerzitetu u Havani i časopisa *Pensamiento crítico*, kao i održavanja pomenutog Prvog nacionalnog kongresa za obrazovanje i kulturu.

Prvi kongres obrazovanja i kulture sankcionisao je tu ulogu odbacujući pojam kritičke svesti. U konačnom izveštaju optuženi su kao izdajnici buržoaski pseudolevičarski intelektualci poput nekih latinoameričkih pisaca koji su prekinuli saradnju s kubanskom Revolucijom zbog *slučaja Padilja*. U tom dokumentu kategorički se odbacuje zahtev da

---

[126] Carrión, Vicente, „Un mundo en Revolución", *Revolución y cultura*, No. 9, 30 de abril de 1968, 31.

[127] Neki od tih tekstova *bili* su uvršteni u brojeve 4, 5 i 6 časopisa *Revolucija i kultura*. U broju 4, od 15. februara 1968: Benedetti, Mario, *O odnosima između radnog čoveka i intelektualca* (*Sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual*). U broju 5, od 29. februara: Fernandez, Retama, Roberto, *Pričajmo o odgovornosti* (*Hablar de la responsabilidad*); Fornet, Ambrosio, *Intelektualac i revolucija* (*El intelectual y la Revolución*); Vaskez, Sančez, Adolfo, *Umetnička avangarda i politička avangarda* (*Vanguardia artística y vanguardia política*). U broju 6, od 15. marta: Jernet, de Souza, Jose, *Intelektualac i ideološka borba* (*El intelectual y la lucha* ideológica)"; Rozichner, Leon, *Intelektualna aktivnost i razvoj* (*Actividad intelectual y desarrollo*); Duarte, Abilio, *Intelektualac i problemi Trećeg sveta* (*El intelectual y los problemas del Tercer Mundo*).

[128] Díaz, Jesús, „El fin de otra ilusión (A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*)", en *Encuentro de la cultura cubana*, No. 16/17, Madrid, primavera/ verano de 2000.

intelektualci postanu kritička svest društva i ističe da je „kritička svest sam narod i pre svega radnička klasa".[129] Poznati esej *Kaliban* (*Calibán*)[130] Fernandeza Retamara jasno ukazuje na novi kontekst.

Postalo je očigledno da kongres iz 1971. godine, kako je to analizirao intelektualac Antonio Portuondo (Antonio Portuondo), pripadnik Narodne socijalističke partije, nije bio rezime polemika iz prethodne decenije, već kraj svim polemikama i trijumf staljinističkog dogmatizma koji je stupio na snagu – zabrana za veliku grupu kubanskih pisaca – estetska ruta – put Kubanske revolucije.

***

Tokom sedamdesetih godina prošlog veka kubanska kulturalna politika i kultura u okviru nje imaće najveći pad, a intelektualni svet doživeće svoj najgori trenutak u čitavoj istoriji.

Kriterijumi su ratifikovani 1975. godine na temu umetničke kulture i rezolucije Prvog kongresa komunističke partije.[131] U sledećoj deceniji vidan je staljinistički zastoj. Nakon Prvog simpozijuma kubanske književnosti pod okriljem Ministarstva kulture 1976. godine dolazi do blagog otopljavanja. Krajem sedamdesetih počinje da izlazi časopis *Zelena maslina* (*Verde olivo)* pod okriljem Revolucionarnih oružanih snaga.

Obnova do koje je došlo osamdesetih godina XX veka pomerila je u znatnoj meri utvrđene granice. Ona postaje *disonantna kultura* osamdesetih godina prošlog veka, kako ju je nazvao Ivan de la Nues (Ivan de la Nuez) u svom eseju[132], gde citira Gramšija, i već krajem te decenije institucije je nisu više tolerisale: do prekida je došlo 1989. godine zatvaranjem *Projekta Zamak snage* (*Proyecto Castillo de la Fuerza*).

---

[129] „Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Casa de las Américas*, La Habana, marzo-abril, 1971, 17.

[130] *Casa de las Américas*, La Habana, septiembre-octubre, 1971.

[131] *Política cultural de la Revolución Cubana*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1981.

[132] De la Nuez, Iván, „El cóndor pasa", *La gaceta de Cuba*, La Habana, junio de 1988, 11.

Potpuno drukčija panorama je devedesetih godina prošlog veka, kada i dijaspora stupa na scenu kao odgovor na prethodnu deceniju i krizu na Kubi koju je izazvao pad Berlinskog zida.

Takav je poznati slučaj zabrane o kome govori esej Sintija Vitijera (Cintio Vitier),[133] čiji diskurs otkriva veliki marksistički dogmatizam u specifičnoj funkciji intelektualca. Na okruglom stolu na temu *Marti i razočaranje devedesetih godina* Vitijer iznosi da je Evropa tokom vrhunca uspeha Sartra i Kamija pokušala da ih uvrsti u takozvanu kompromitujuću književnost jer „su radili za budućnost domovine". [134] Ipak, kao kontrapozicija doksama ranijih godina jeste Vitijerov diskurs čija je centralna tema susret *orihenista*[135] i Revolucije, kada se ukida kritička svest.

Upravo to odbacivanje kritičke svesti konstituiše deo reakcije protiv svesti uopšte. Ako je socijalistički realizam definitivno iščezao na Kubi u prvoj polovini osamdesetih godina XX veka, proces protiv kritičke svesti još nije završen.

[133] Vitier, Cintio, „Resistencia y libertad" (1992), *Resistencia y libertad*, Unión, La Habana, 1999, 102.

[134] Idem.

[135] Pesnici okupljeni oko časopisa *Origenes*.

4. DISKURZIVNA KRITIČKA ANALIZA TEKSTA *REČI UPUĆENE INTELEKTUALCIMA* (IZ PERSPEKTIVE DAVNE 1961. GODINE I NAKON VIŠE OD POLA VEKA)

U junu (16, 23. i 30) 1961. kubanski umetnici i intelektualci imali su sastanak s liderom Fidelom Kastrom i tada je iznet nacrt kulturalne politike Revolucije koja je stupila na snagu samo dve godine ranije. Taj diskurs poznat je kao *Reči upućene intelektualcima*, a najcitiranija rečenica *U okvirima Revolucije sve. Protiv Revolucije nikakvo pravo* postala je slogan. Te 1961. godine već su se videle mnoge kontradiktornosti. Radikalni proces revolucionarne transformacije, raskorak između Revolucije i kontrarevolucije, bio je na vrhuncu.

Pisci i umetnici bili su na prvom mestu meta upućene pretnje i iznete konjunkcije, iako se ona mogla odnositi i na novinarstvo i na socijalnu misao. Cilj je bio jasan – cenzura će biti primenjena na sve, a ideološki patroni se, pre svega, odnose na umetnost i književnost, kojima se sputava mišljenje i kreativnost. Kastro je tada rekao: „Problem o kome ovde razgovaramo i za koji ćemo dati nacrt jeste problem slobode pisaca i umetnika da se izraze." Najpolemičnija tačka tog diskursa bilo je pitanje da li treba da postoji apsolutna sloboda u sadržaju umetničkog izraza. To obraćanje bilo je veoma značajno, što će se videti tek mnogo kasnije. Bilo je to prvo obraćanje intelektualcima u vezi s predstojećim promenama u kojima je učestvovao čitav narod, stvaraoci, Univerzitet, čitav kulturalni svet. To nije bio planirani govor, elaboriran, prethodno ugovoren, ideološki osmišljen. Dogodio se u Nacionalnoj biblioteci (jun 1961. godine), samo mesec dana posle kongresa Udruženja kubanskih pisaca i umetnika. Taj diskurs Fidela Kastra *Reči upućene intelektualcima*, bio je njegov istinski stav, revolucionarni odgovor na problematiku koja se ukazivala, pragmatičan stav bez presedana u socijalističkoj tradiciji. Dve ekstremne dogme: s jedne strane, da uguši slobode, a s druge, da ih prilagodi umanjivanjem estetskog i učini delom revolucionarnog projekta.

Rečenica izgovorena tom prilikom *U okvirima Revolucije sve, protiv Revolucije nikakvo pravo* odjeknula je široko (ima i verzija gde je *ništa* umesto *nikakvo pravo*). Često je isticana ta dihotomija: u – izvan, sa – protiv. U diskursu pre ove poznate rečenice, on kaže:

„Revolucija ne može biti *par excellence* sloboda za neprijatelje. Ako se neko brine da će Revolucija ugušiti njegov kreativni duh [...] za tim nema potrebe".[136]

Taj Kastrov diskurs uzrokovao je eksploziju različitih interpretacija, i onih sa puno entuzijazma, i onih koje su uvidele problematiku, i na Kubi i van nje. On je uspeo da formuliše revolucionarni kompromis na sceni kreativne slobode na jedan nov način, do tada nepoznat u socijalizmu.

Zvanično, *Reči upućene intelektualcima* postale su i ostale imperativ, često citiran, ali retko interpretiran na Kubi sve do 1996. godine kada je Armando Hart (Armando Hart)[137] u svom izlaganju u Ministarstvu kulture pokušao da primeni principe koje je Fidel najavio u svom poznatom diskursu, da se ukaže na slabosti i greške koje su počinjene i proistekle u toj instrumentalizaciji i estetizaciji.

Iskustvo sovjetskog marksizma puno je primera te hermeneutike revolucionarne misli, koja je i stvorena da opravda političke arbitrarnosti. Prevideli su ipak da budućnost nekog mišljenja nikad nije slobodna, niti će ikad igde biti. Kritika je uglavnom rečenicu *Protiv Revolucije ništa* okarakterisala kao represivnu, isključujuću. Na jednom okruglom stolu posvećenom tom diskursu[138] zapažena je rezonanca na Martija (Jose Marti)[139] i njegovu poznatu rečenicu *Sa svima i za dobrobit svih,*[140] koja je, izuzeta iz konteksta, bila predmet manipulacije i često suprotstavljana krajnjoj Kastrovoj rečenici *Protiv Revolucije ništa.*

Treba imati u vidu da se *dobrobit svih* odnosi na sve koji rade za sebe, na štetu drugih. U istom diskursu Marti kaže da će „kolonijalna sila u datom trenutku doći glave Kubancima prerušena u republiku. I pazite se, Kubanci, nema tako dobre maske koja se ne prerušava u

---

[136] *Palabras a los intelectuales,* op. cit., 5.

[137] Armando Hart je poznati kubanski intelektualac i stručnjak za proučavanje dela Hosea Martija.

[138] 29. januara 2001. godine Roberto Fernandez Retamar organizovao je okrugli sto posvećen tom diskursu.

[139] Hose Marti (1853–1895) bio je kubanski književnik, političar i revolucionar. Zbog njegovih revolucionarnih ideja kubanske kolonijalne vlasti su ga uhapsile i osudile na šest godina zatvora. Kazna je zamenjena progonstvom u Španiju, gde je posle nekoliko meseci napisao politički tekst *Politička robija na Kubi.* Bio je neumoran u svom nastojanju da organizuje rat za nezavisnost Kube.

[140] Diskurs Hosea Martija *Sa svima i za dobrobit svih* (*Con todos y para el bien de todos*) iz 1891. godine, koji je on pročitao u Tampi u toku revolucionarne kampanje.

neutralnu".[141] Marti nikada nije verovao u političku nevinost i naivnost i bio je u pravu – ideologija je sveprisutna, svuda i uvek.

Kastro je definitivno napravio veliku sintezu u svom diskursu 1961. Iako nepripremljen, taj diskurs imao je ogroman odjek, a njegova rezonanca bila je na snazi dugi dugo narednih godina.

Međutim, pomenuta rečenica *U okvirima Revolucije sve, protiv Revolucije nikakvo pravo* ne uspeva da reflektuje u potpunosti nesigurnost, neizvesnost i strah koji je postojao na sastancima intelektualaca i diktatora. Kastro je sam iznosio: „Bilo je nekog čudnog straha i mnogi su ga pokazali […] A to je onaj strah da li će Revolucija ugušiti kreativni duh kod pisaca i umetnika".[142]

Ali zašto strah i strepnja kod intelektualaca pred dolazećom Revolucijom za koju se pretpostavlja da donosi promene (*za sve i za dobrobit svih*)? Pisac i dramaturg Virhilio Pinjera to je opazio vrlo brzo i izrazio svoj veliki strah, što je bilo i intuitivno i inteligentno, ali je zbog toga ostao u tišini, utihnut i izbrisan iz kolektiviteta, jer je Revolucija u njegovoj zemlji preferirala mediokritete, a ne one koji su nazirali ono iza, poput prezentacija i talenta autora *Hladnog vazduha* (*Aire frio*).[143]

Dakle, na samom početku Revolucije komunistički lider se obratio i stavio na znanje da je stav despektivan ka umetnicima koji imaju sponzore (*artistas mercenarios*) i takve je pozvao da odu, da napuste zemlju. To je veoma kontradiktorno, kao što je zapravo i čitav njegov diskurs, što se vidi i u sledećem fragmentu: „Revolucija mora da shvati ovu novu realnost […] čitav taj sektor umetnika i intelektualaca koji nisu zaista revolucionari nek idu, oni koji jesu u okvirima Revolucije imaju polje za rad i za stvaralaštvo, njihov kreativni duh ima priliku i slobodu da se izrazi".[144] Nakon toga on odmah nastavlja poznatom rečenicom *U okvirima Revolucije sve, protiv Revolucije ništa / nikakvo pravo*, što jasno govori da svi oni koju ne budu sarađivali s Revolucijom, svojim umetničkim delom, neće biti prihvaćeni i da će

123

[141] Marti, Jose, *Con todos y para el bien de todos.* http://www.biblioteca.org.ar/libros/726.pdf

[142] 29. januara 2001. godine Roberto Fernandez Retamar na okruglom stolu posvećenom diskursu *Reči upućene intelektualcima*.

[143] Piñera, Virgilio, *Aire Frio*, Ediciones Letra, La Habana, 1959.

[144] *Palabras a los intelectuales,* op. cit., 6.

svi koji u svojoj umetničkoj praksi i kreativnosti prezentuju išta protiv principa Revolucije biti odbačeni. Dakle, oni koji ne budu *istinski* revolucionari, da li će imati prostor za svoju kreativnost i mogućnost da je slobodno izraze? Kada se pogleda unazad, nakon više od pola veka diktature i nametnutog socijalizma, vidi se da su zapravo prostor imali samo oni *u okvirima Revolucije,* oni koji su bili *istinski revolucionari*, dok su oni drugi bili marginalizovani, sahranjeni, ućutkani. Depresija, represija, frustracije, želja za slobodom, učinile su da mnogi izaberu lični egzil i povlačenje u sebe, drugi su poslušali komandanta i otišli iz zemlje, a puno je i onih koji su odlučili da pokažu samo jedno od dva lica i prihvate da sarađuju, da ostanu *u okvirima* Revolucije da bi imali *sve*.

Nakon svega napred iznetog, promišljanja i kritičke diskurzivne analize teksta *Reči upućene intelektualcima*, može se zaključiti (pronaći i ukazati na očitu paralelu rečenice) da je u njoj sadržano sećanje i odjek ideje jednog od glavnih ideologa fašizma Benita Muslolinija: *Sve u državi, ništa van nje, ništa protiv države*, koja se takođe odnosila na intelektualce. Kraj diktature i potonja instalacija demokratije mogli bi staviti tačku na zabranu kreativnosti i omogućiti da svi umetnici zaista izraze svoje ideje, bilo da su u okvirima ili van Revolucije.

5. INSTITUCIJE OSNOVANE NA KUBI ŠEZDESETIH I SEDAMDESETIH GODINA XX VEKA

Transformacije početnih godina na kulturalnom polju mogu izgledati začuđujuće i iznenađujuće, pogotovo ako se ima u vidu stvaranje raznih novih institucija. Formiranje Nacionalnog simfonijskog orkestra, Lirskog teatra, reorganizacija Baleta Alisija Alonso, Društva za moderni ples, nova strukturalizacija Nacionalnog teatra, osnivanje Nacionalne štamparije i Kubanskog instituta za umetnost i industriju kinematografije (ICAIC); sve su to veličanstveni primeri koji se ne mogu osporiti. Ono što se uradilo za dobrobit je paradoksalno kada se imaju u vidu norme koje su sputavale kreativnu slobodu i pravi razlog zbog kojeg su pomenute institucije osnovane. Sve su one redom bile podvrgnute cenzuri jedine političke partije i sredstva za širenje ideja u okvirima Revolucije.

Zaista je korisno to što je osnovana Nacionalna štampa i što su izdati brojni tiraži *Don Kihota*, ali neoprostivo je što tokom više od pola veka Kubanci nisu mogli da pronađu u knjižarama dela Aristotela, Platona, Hegela, jer su idealističkog karaktera. Kao kontraprodukt i antipod, nametala su im se kompletna dela Lenjina u luksuznim izdanjima, dok su u magacinima ležala zatrpana starija izdanja kubanskih pisaca, Lesame, Pinjere. Objavljivano je sve što je pisao Nikolas Giljen, revolucionarni pesnik koji je posvetio puno pesama Čeu, ili Aleho Karpentijer (Alejo Carpentier), deklarisani komunistički pisac, iako je više živeo u Parizu nego na Kubi. Kvalitet tih dela nije predmet razmatranja i ne poriče se njihova velika estetska vrednost, već se samo razmatra pitanje pravednosti i raspoloživosti sakrivenih i zabranjenih dela, naporedo sa onim u službi Revolucije. Treba se setiti da je Dulse Marija Lojnas (Dulce María Loynas)[145] morala da čeka pola veka da joj se na Kubi obelodani i uruči nagrada Servantes, a još se čeka da se tamo objave dela Giljerma Kabrere Infantea,[146] takođe dobitnika nagrade Servantes, poput pomenutog Karpentijera i Lojnasove, koji je Kubanac kao i oni, ali još nedovoljno poznat na Kubi, ili dela Leonarda Padura,[147] koja se više izdaju u

[145] Maria Dulse Lojnas je poznata pesnikinja, dugo zabranjena, da bi joj se nakon više decenija priznao rad i nagradi.

[146] Giljermo Kabrera Infante (Hibara, Kuba, 1929 – London, 2005), jedan od najznačajnijih i svakako najoriginalnijih kubanskih pisaca. Od 1965. živi u Evropi, u egzilu. Prijatelj i kolega Soe Valdes, koga ona često citira u svom delu. Ovaj citat uzet je iz dela *Ella cantaba boleros* (*Ona je pevala bolero*, 1996).

[147] O Leonardu Paduri će biti više reči u drugom poglavlju.

inostranstvu nego na Kubi, gde i danas živi, jer je previše kritičar i hroničar savremenih socijalnih događaja koji su posledica komunističkog režima. Naravno da su izdavana kompletna dela Če Gevare i Kastra, memoari visokih funkcionera i smešna poezija, ako se takvom može zvati. Niko od njih nije bio poseban mislilac, ali je stvarao *u okvirima Revolucije*.

6. ODUMIRANJE KULTURE U SISTEMU KOJI NAMEĆE NORME

Nakon kritičke diskurzivne analize napred pomenutog teksta može se zaključiti da kad je sve iznuđeno, nema ni kulture. U najužem smislu reči, kako je davno govorio Ortega i Gaset, tada postoji samo varvarstvo, odsustvo svake norme i mogućnosti da se u kulturi potraži pribežište.[148] Bogatstvo i siromaštvo neke kulture meri se većom ili manjom preciznošću njenih normi. Kad su manje precizne, uređuju život samo na *grosso modo*, kad su preciznije, zadiru u sve pore života do najmanjih pojedinosti. Jasno je da se na Kubi zbivaju nesvakidašnje stvari – jedan jedini politički pokret i partija, cenzura, kulturalne norme, podobni i nepodobni građani, poziv da napuste zemlju…

Za mnoge kritičare Fidel Kastro može se okarakterisati kao harizmatični lider, prema poznatoj podeli eminentnog nemačkog sociologa Maksa Vebera, suvereni vrhovni gospodar koji se nameće i kao apsolutni vladar. Uvek se pojavljuje u nekom kriznom trenutku, oslanja se na herojske momente, nije izabran ni određen, niti je njegov mandat vremenski ograničen. Paradoksalno, harizmatični vođa uvek nastoji i čini sve da njegovi podanici odbace sećanje koje imaju i da budućnost počne s njim, ali bez sećanja. Takav lider uvek je okružen realnim neprijateljima, ali i onim izmišljenim, pa su stoga njegovi saradnici i podanici u stalnom stanju nestabilnosti i straha. Na početku svog beskrajnog mandata takav lider potcenjuje novac i druge materijalne vrednosti, kao i komfor.[149] U opisu pomenutog tipa lidera jasno se prepoznaje lik Fidela Kastra, na šta posebno ukazuje Ortega Luis (Luis Ortega) u svojoj studiji *Koreni kastrizma.* „Ponekad zaista izgleda obuzet i lud, menja socijalne strukture, religiju, porodicu, zamenjuje ih svojim kultom".[150]

---

[148] Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, S.L.U. Espasa Libros, Madrid, 2005.

[149] Prema njemu, još od starih antičkih vremena (Grčka i Rim) do današnjih dana politički sistemi se mogu podeliti na tri grupe: pravna država, tradicionalni režim i vlada harizmatičnog lidera.

[150] Ortega, Luis, „Las raíces del castrismo", en *10 años de revolución cubana*, Editorial San Juan, San Juan, Puerto Rico, 1970, 22.

7. MAPIRANJE *STRASTI ZA REALNIM* I REIFIKACIJA U PROCESU POLITIZACIJE UMETNOSTI I ESTETIZACIJE POLITIKE. DIJALEKTIKE REVOLUCIJE

U pomenutim estetskim formama koje su napred bile predmet istraživanja i u umetničkim praksama kojima se umetnici služe zapaža se veoma bitna *strast za realnim*, nastojanje da se sve to prezentuje kao realno, da se postvari. U tom nastojanju uviđa se i mapira povratak tehnici reifikacije,[151] koja zapravo dovodi do estetizacije politike.

Dijalektike Revolucije imaju puno zajedničkog sa estetskim i političkim momentima na revolucionarnom horizontu. Dijalektika o slobodi – konverzija totalne slobode u diktaturu, izgleda nerazdvojna od konverzije *strasti za realnim* u simulakrum ili spektakl.

Dijalektika slobode sa sobom nosi i dijalektiku realnog, kojom se posebno bavio Badju i mogu se mapirati brojna mesta u novim estetskim formama koje nastaju pod uticajem Revolucije. Za Badjua prisustvo realnog u revolucionarnom, izraz je želje i potrebe da se renovira sam čovek.[152]

Može se mapirati pet opštih mesta na kojima se ispoljava *strast za realnim* i na kojima su vidni novi pristupi estetskom, koji je potpuno u funkciji Revolucije: 1. *skup Gevarinih ideala*, pre svega njegov naglasak na moralnoj svesti i volonterskom radu, koji su bili inspiracija tokom druge polovine šezdesetih godina prošlog veka za simultanu tranziciju iz socijalizma u komunizam, 2. *revolucionarni turizam šezdesetih godina prošlog veka*, kada se to karipsko ostrvo pretvorilo u Meku svih revolucija, 3. *novi policijski revolucionarni roman*, novi modalitet u književnosti, glavni kubanski doprinos socijalističkom realizmu koji će s vremenom prerasti u *crni kubanski roman*, što stupa na scenu nakon velikog razočaranja, kraha Revolucije i gubitka vere u njene ciljeve, 4. *novi diskursi u narativima* koji se ranije nisu pojavljivali i u kojima je izražena teme egzila, posebno nakon *specijalnog perioda* kada milioni Kubanaca napuštaju zemlju, 5. *havanske ruine*, koje će postati glavna tema u

[151] Videti: Lucacs, Georg, *Historia y Consciencia de Clase*, Geschiste und Klassenbewusstein, Berlín, 1923.

[152] Badiou, Alain, *El siglo*, op. cit. Treba napomenuti da na temu komunizma, Badju uglavnom raspravlja o idejama Mao Cedunga i samo ponegde pominje Kubansku revoluciju, ali vidno aludira na Gevaru i njegove jedinstvene ideje o nasilju.

narativnoj književnosti, ali i objekat fotografisanja većinom stranih fotografa u toku *specijalnog perioda.* Udubljivanjem u poreklo pojma *reifikacije*[153], po marksističkoj tradiciji prepoznaju se dijalektike Kubanske revolucije. Kao što je poznato, ideja *reifikacije* potiče od Lukača. *Reifikacija* je naziv koji Lukač daje procesu u kome se čak i ljudska bića pretvaraju u neki vid bivstva što se podvrgava zakonima tržišta.

Treba se podsetiti Frojdove teme o mitu koji je potisnut tokom dužeg perioda i procesa koji Veber zove „svetsko razočaranje", koje se vraća ponovo i ponovo kao fantazma. Moglo bi se reći da se to dešava u reifikaciji; Staljinova fantazma vraća se u dijalektici Kubanske revolucije, koja je ovde predmet istraživanja.

Revolucionarni karakter proleterske klase ulazi u duboku krizu, koja je posebno vidna devedesetih godina prošlog veka, kada kulminira pomenuta *strast za realnim*, o kojoj govori Badju. On smatra da ta strast razlikuje subjektivitete XX veka od onih ranijih, koji su bili potpuno utopijski.

Od dvadesetih do devedesetih godina XX veka, razdoblju koje je obeleženo traumatičnim ratovima i revolucijama, ta *strast za realnim* izražava se u revolucionarnim projektima kao što je stvaranje *novog čoveka*, ali i u umetnosti, u radikalnoj kritici reprezentacija u avangardnim pokretima. Iako Badju to ne iznosi jasno, podvučena je razlika između marksističke dijalektike i praktičnog pitanja da se stvori *novi čovek.* Za njega, istorija XX veka jeste očajnička potraga za realnošću koja izmiče, a čiji fantazmagorični karakter čini da želja za njenim dosezanjem bude još jača.

U Badjuovom razmišljanju o XX veku pronalaze se mnoge paralele s kubanskim slučajem. [154] On objašnjava tu konverziju revolucionarne želje za realnošću u spektakl

---

[153] U Adornovoj i Horkhajmerovoj *Dijalektici ilustracije* nastavlja se u velikoj meri kritika reifikacije, ali je vidna velika razlika, naime dok Lukač tvrdi da je proletarijat u revolucionarnoj akciji, klasa koja postvaruje, otelotvara svu univerzalnost, Adorno i Horkhajmer ne vide isto ishodište. Za njih, moderni kapitalizam je neutralizovao sav revolucionarni potencijal, i staljinizam nije više ništa drugo do nova forma kapitalističkog stanja gde se filozofija pretvorila u ideologiju jednog totalitarnog režima, što će kasnije objasniti Herbert Markuze.

[154] Badiou, Alain, „The pasión of the real and the montage of semblance", *The Century*, op. cit. U tom eseju on piše o čuvenim povorkama u Moskvi, o Staljinovom spektaklu koji je posmatrao.

iznoseći da „realno, začeto u svom kontingentu apsolutnosti, nikada nije dovoljno realno da bi se posumnjalo da je odraz". [155] Biće da je ta metafizička sumnja poreklo crvenog terora i ideja koje se provlače kroz čitav XX vek. Dijalektika kubanske slobode i njen potonji preobražaj u teror, povezana je s paradoksom *strasti za* realnim koji „uvek kulminira u obliku pojavnog oponenta, u nekom vidu teatralnog spektakla".[156] Ta snaga *mase*, koja se iz svojstva subjekta transformiše u politički objekat, počeće da služi za drugu dijalektiku kada se revolucionarna želja za realnim sliva u momenat koji Žižek zove „spektakularni efekat realnog",[157] a Badju „montaža pojava".

Kao da se transcendentacija buržoaske podvojenosti umetnosti i politike zauvek završava, na neki način, estetizacijom politike. Ali oba izraza za *strast za realno*, koje zajedno s umetničkom avangardom naznačava Badju, označavaju imanentni prostor gde je vidna politizacija umetnosti: program radikalne levice i estetizacija politike – program radikalne desnice; oni se čak sastaju, dodiruju. U svom eseju *Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije* Benjamin govori o politizaciji umetnosti u komunizmu koju suprotstavlja fašističkom estetičkom programu,[158] ali zar nije i tokom XX veka vidna jaka estetizacija politike? Badju se na tu temu seća i definicije Revolucije Lava Trockog kao „upada mase na istorijsku scenu"[159] i da je u tome sadržana metafora teatralne scene; ta kompleksna bliskost komunizma i fašizma još je jedan izraz *strasti za realnim*, dominantan u XX veku.

U poeziji i *novoj pesmi*, kao i *Troji*, u godinama koje slede nakon Revolucije 1959. godine, vidi se praktična beskorisnost stiha u poređenju s bombom ili granatom; to pokazuje dokle doseže *strast za realnim* tih godina. Stoga je neophodno da se i *gevarizam* razume kao kasni avatar *strasti za realnim*. Gevara smatra da se taj put ka realnom takođe mora postvariti putem nasilja.[160] Za levicu sa subjektom šezdesetih godina prošlog veka ta potreba je bila fundamentalna.

---

[155] Badiou, Alain, *El siglo*, op. cit., 52.

[156] Žižek, Slavoj, „Passions of the Real, Passions of the Semblance", op. cit.

[157] Idem.

[158] Benjamin, Valter, *Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije*, op. cit.

[159] Alen Badju citira Lava Trockog i njegovo mišljenje o Revoluciji u *The century*, op. cit., 41.

[160] Rozitchner, Leon, „La izquierda sin sujeto", op. cit.

Raj Debre konstituiše srž i vezu između prvog objekta njegove analize, doprinosa Kubanske revolucije revolucionarnoj doktrini, i dela u kome govori o povorkama pisaca, umetnika, novinara i filozofa koji su pohitali na Kubu šezdesetih godina prošlog veka da bi uhvatili te vibracije i ritam Revolucije koja će verovatno jednog dana biti vrlo bitan trenutak u istoriji.[161] On razvija teorije i mapira revolucionarni turizam i to je momenat gde se pojavljuje još jedna manifestacija *strasti za realnim.*

Za revolucionarne turiste bilo je fascinantno to što se još nisu počinile greške kao u ranijim socijalističkim zemljama i što su mnogi intelektualci i kubanski pisci/spisateljice bili integrisani u proces i u postvarenje s Revolucijom. Ali već od 1971. godine nije se više moglo to reći. Nakon Prvog nacionalnog kongresa o obrazovanju i kulturi, na čijem zatvaranju Kastro veoma agresivno i jasno upućuje reči svim lažnim „prijateljima Kube" da će postati „neprijatelji naroda", stupa na snagu i promoviše se revolucionarni realizam kao osoben pristup i metod u tadašnjoj kubanskoj revolucionarnoj književnosti. Drugim rečima, u njoj će biti dozvoljeni samo određeni strogo kontrolisani i nadzirani paterni i šeme; ona će ih proizvoditi i u njoj će se reprezentovati osnovne doktrine socijalističkog realizma. Zapaža se da se tada jasno proklamuje da ta književnost treba da reflektuje željenu stvarnost kakva se obećava, ali pošto stalno izmiče, sada je treba reifikovati, reprezentovati kroz fikciju, jasno dajući do znanja tamo nekom čitaocu da je to iz realnog života, realnost pretočena u naraciju, da se u njoj prikazuje društvo. Taj zvanični etablirani diskurs koji se nameće da podrži i održi ideologiju, samim tim i Revoluciju, na taj način uslovljava umetnike da ili stvaraju pod kontrolom i po očekivanom nalogu ili da odustanu od stvaralaštva. Stoga se u tim nametnutim umetničkim praksama vidi ponavljanje paterna i mapiraju se momenti iz lenjinizma, gde se umetnička avangarda i politika dodiruju, preklapaju, usko koegzistiraju, nasuprot Staljinovom modelu, gde su umetnost i književnost jasno podređene Komunističkoj partiji. Revolucionarna *strast za realnim*, u nastojanju da transcendira buržoasku mistifikaciju, ima svoj vrhunac u krajnjem oponentu avangardnog eksperimentalizma – u vraćanju konvencionalnoj, pomalo i konzervativnoj estetici.

U kulturi socijalističkog realizma, na primeru *revolucionarnog policijskog romana*, zapaža se i pronalazi posebna dijalektika – iz Revolucije kao uzvišenog stanja koje se teško može reprezentovati u Revoluciju kao jedinstveni obavezni objekat reprezentacije. Fantazija,

[161] Chanon, Michael, *The Cuban Image*, BFI Publishing, London, 1985, 193.

koja se sreće u *revolucionarnom policijskom romanu* i odnosi i na prošlost i na budućnost, gde će zauvek nestati socijalne klase, a nastati besklasno društvo bez delinkvencije, i ne bi mogla da se izrazi drukčije osim konvencionalnim jezikom, šablonskom naracijom. Kao i *masa*, i književnost podređena partiji i njenim potrebama sada se javlja reifikovana, mrtva, zaleđena, bez kreativnosti, inspiracije.

Strast se mapira i u crnom romanu, kao prikaz realnosti na direktniji način, indirektno preko fiktivnih likova, premeštajući realnost u roman, upisujući nostalgiju i melanholiju, korupciju, prostituciju. Zatim kroz diskurs onih koji žive van Kube u egzilu i nisu ućutkani: Soe Valdes, Amir Valje, Armando de Armas (Amir Valle, Armando de Armas). Valdes piše o svom poimanju egzila opisujući preživljene trenutke, cenzuru, pretnje, homoseksualce, transseksualce, proizvodeći hibridno pismo. U diskursima o *ruinama* taj realni momenat prevazilazi samu realnost, on se čita, upisuje, posmatra, slika i širi bez reči, a sa puno teksta, podteksta, i označava čitav jedan kontekst. Istraživanje dijalektika Revolucije pomaže da se bolje razume ta estetska komponenta koju je revolucionarni fenomen zaledio.

8. SPECIFIČNI OBLICI *POLICIJSKIH ROMANA* NA KUBI KAO REFLEKSIJE REVOLUCIJE I UMETNIČKIH PRAKSI MAPIRANIH U NJIHOVOJ PROIZVODNJI

8.1 *Revolucionarni policijski roman* na putu ka *crnom romanu*. Ideologovizovana književnost

Policijski roman[162] na Kubi tokom sedamdesetih godina XX veka očit je primer kompromisne ideološke književnosti. [163] Antonio Gramši (Antonio Gramsci) još je davno bio zagovornik ideološke književnosti pre nego bilo koje druge vrste i smatrao da njen jedini cilj treba da bude da vodi ka opštem konsenzusu.[164] Da bi to postigla, država mora da kontroliše i nadzire, a to će uspeti proizvodnjom i distribucijom konkretnih ideja, šireći ih pre svega kroz književnost, jer ona najdublje ulazi u svest, hipnotiše, proizvodi fantaziju maskirana u fikciju, ali i kroz muziku, štampu i, na kraju, sveobuhvatnim političkim diskursom na svim kulturalnim poljima.

Pod okom sveobuhvatne Revolucije, u književnosti pomenutog perioda nastaje preokret. Ona postaje kompromitujuća, svojevrstan eksponat sovjetskog realizma, prožeta jakim političkim diskursom koji doprinosi kreiranju i deformaciji *policijskog romana* zbog uspele (ali vremenski ograničene) ideologizacije književnosti, kao i estetizacije politike i *vice versa*, politizacije estetike.

34 Podređivanje umetničke produkcije ciljevima političkog programa može biti otvoreno ili prikriveno, negde se sprovodi strogo, bez ikakvih odstupanja od postavljene linije, a tamo gde su odnosi liberalniji mogu biti dozvoljeni čak i paralelni, isključivo umetnički ciljevi

34 Postavljajući sebi za cilj sveobuhvatnu promenu društvenih odnosa, marksistička teorija je od umetnosti zahtevala da zauzme svoj položaj u radu na ukidanju klasnog društva.

---

[162] Upotreba termina *roman* ili *tekst* objašnjena detaljno u fusnoti broj 210 u drugom poglavlju.

[163] Detaljnija geneza kao i značenje i upotreba reči roman, tekst, diskurs, narativ biće pojašnjeni u drugom poglavlju.

[164] Gramsci, Antonio, *Literatura y Vida nacional*, Prólogo, H.P.Agosti. http://www.gramsci.org.ar/

To znači da je umetnost trebalo da postane deo opšteg društvenog programa, tj. da se uklopi u postavljenu političku platformu.[165]

Kuba je pravi primer. Poseban identitet ovaj žanr dobija upravo tamo gde prvo nastaje u ideološkoj formi. Ni književnost kao ni druge manifestacije kulture ili umetnosti ne može se razumeti bez uzročno-posledičnih odnosa i konjunkutura. Revolucija – umetnost – umetničke prakse – Revolucija. U tom periodu Kuba je socijalistička zemlja s tendencijom ka komunizmu. Stoga nema primera tog žanra pre šezdesetih godina prošlog veka. Tek neke karakteristike naziru se u *Krijumčarima* (1938) Enrikea Serpe (Enrique Serpa).[166] Promene koje je svesno i nesvesno nametnula Revolucija uticale su na sve umetničke prakse. Na *policijski roman* najjači uticaj imale su dve glavne karakteristike: ideološka književnost, koja korespondira s režimom, i cenzura domaćih tekstova i romana, kao i stranih koji mogu ući u zemlju ili se prevesti.

Šezdesetih godina XX veka *policijski roman* postaje veoma popularan u Latinskoj Americi, najpre u Meksiku, Argentini i Urugvaju, a potom i na Kubi, kada se pojavljuju romani: *Stakleno oko* (1955) i *Rosin ubica* (1957) Leonela Lopeza Nuse (Leonel López Nussa).[167]

Kuba je bila poseban slučaj. Dok je u Latinskoj Americi korišćen za parodiju i protest, da se veliča ili ismeje nacionalna istorija, detektivski i policijski žanr na Kubi doživljava ogroman uspeh, velikim delom nametnut, i postaje zvanični ideološki instrument za širenje ideja iz okvira sistema i onih protiv severnoameričkog imperijalizma, pri čemu uvozi njihovu narativnu strukturu, ali prilagođava likove.[168] Protagonista je pozitivan lik s kojim narod sarađuje da bi zajedno pronašli delinkvente koji su uvek kontrarevolucionari. Podžanrovi ovog modaliteta su romani o špijunaži, čiji su protagonisti uvek organi kubanske bezbednosti koji se bore protiv CIA i unutrašnjih i spoljnih neprijatelja Revolucije.

---

[165] Petrović, Sreten, *Marksistička estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.

[166] Serpa, Enrique, *Contrabando*, Ediciones Alvarez Pita, La Habana, 1938. Naslovi su prevedeni da bi se što bliže dočarala atmosfera i duh tog perioda, kao i što sveobuhvatnije uradila kritička diskurzivna analiza.

[167] López-Nussa, Leonel, *El ojo de vidrio* (1955) i *El asesino de la rosa* (1957).

[168] O tome su govorili Balibar i Masarej, o ideološkim narativnim formama u socijalizmu. Videti: Balibar, Etienne, Macherey, Pierre, „On Literature as an Ideological Form", op. cit.

Kastro je, zatvarajući *Prvi kongres obrazovanja i kulture u Havani*, aprila 1971. godine, izneo poznati slogan *Umetnost je oružje Revolucije*,[169] stavljajući jasno do znanja gde su granice dozvoljenog: „Naše vrednovanje je političko. Ne može biti estetske vrednosti bez humanog sadržaja." Tako je potreba za narativnim rešenjima u službi Revolucije doprinela razvoju novog policijskog modaliteta prilagođenog novom društvu i njegovim načelima.

Na Kubi *policijski roman* sedamdesetih godina prošlog veka postaje instrument za kontrolu kulture, sprovođenje ideologije i politike. Romani u funkciji ideologije proizvode se do sredine osamdesetih godina prošlog veka.

U vreme svog buma, sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, *policijski roman* na Kubi će dobiti još jedan epitet – *revolucionarni policijski roman* (zbog specifičnih karakteristika, ciljeva i propagande). Objavljeno je na stotine romana te šematske strukture u milionskim tiražima, različitog kvaliteta, uglavnom niskog. Bila je to prava lavina koju je jedino, izgleda, mogao zaustaviti *specijalni period*. U te dve decenije institucionalizovana je serija normi koje su konstituisale novu estetiku osobenog kubanskog *policijskog revolucionarnog romana.*

Pionir *revolucionarnog policijskog romana*, *Enigma za jednu nedelju* [170] Ignasija Kardenasa Akunje (Ignacio Cárdenas Acuña), objavljen je 1970. godine. Iako male estetske vrednosti i skromne umetničke tehnike, to delo široko je primljeno zbog pomodarstva čitalaca. Za njim je usledila *Poslednja žena i buduća bitka* (1971) Kofinja Lopeza Manuela (Cofiño López Manuel).[171]

Najveći cinizam, ali i doprinos ovoj nagloj i obimnoj proizvodnji *policijskih revolucionarnih romana*, predstavljali su konkursi. Revolucionarni godišnji konkurs koji je pokrenut 1972. sponzorisalo je Ministarstvo unutrašnjih poslova, a izdavačka kuća *Kapetan San Luis* štampala je pobednički roman. Pisci su nagrađivani Nacionalnom nagradom za književnost. Žiri je uvek bio sastavljen od civilnih pisaca, ali pod nadzorom nekog službenika visokog ranga iz Ministarstva inostranih poslova. Magdalena Lopez (Magdalena Lopez)

[169] Kastrov diskurs od 28. novembra 1961, op. cit.

[170] Acuña, Cárdenas, Ignacio, *Enigma para un domingo*, Letras cubanas, Havana, 1970.

[171] Cofiño López, Manuel, „La última mujer y el próximo combate", *Casa de las Américas*, Ciudad de la Habana, 1971.

konkurs je ovako opisala: „Učešće na konkursu za revolucionarnu i socijalističku nagradu bilo je utvrđeno do tančina i stoga je na neki način taj prvi konkurs označio početak ideološke funkcije [...], apologetsko izlaganje revolucionarne ideologije, propagande i hvalospeva revolucionarnih momenata, ističući netaknuti čisti moral revolucionara i doprinoseći da se disciplinuje novi revolucionarni kubanski subjekat". [172] Prema Padurinom mišljenju, nagrađivani su bezvredni romani.[173] Za Himenezovu (Onilda Jiménez), u toj borbi između predstavnika i neprijatelja nazirali su se elementi koji su izvirali iz revolucionarne utopije, razni „delinkventni akti koje je trebalo eliminisati: krađa, homoseksualnost, pokušaj bega iz zemlje, promiskuitet[...] delikti koji su dolazili spolja ili su bili ostaci prethodnog režima".[174]

Primarna funkcija bila je ideološka, naracija šematska, fabula ista, likovi površni, sintagme i gramatičke konstrukcije čak identične. Totalno iščezavanje estetike u službi politike i ideologije, bezvredna umetnost.[175]

Prvi pravi revolucionarni detektivski romani bili su: *Kružni tok rubina* (1972) Armanda Kristobala Pereza (Armando Cristobal Perez), *Nije vreme za ceremonije* (1973) Rodolfa Pereza Valera (Rodolfo Perez Valero), *Ljudi boje tišine* (1974) Alberta Moline (Alberto Molina). [176] *Fije brame za ceremonije* Rodolfa Pereza Valera dobija godišnju revolucionarnu nagradu 1974. i uvodi u *policijski roman* kolektivnog protagonistu; „pojavljuje se klasna borba i nema više jednog heroja koji rešava enigmu, kao što je uobičajeno u ovom žanru, već čitav narod aktivno učestvuje, što žanru daje izvestan tragičan prizvuk"… [177] Očigledna je jasna ideološka namera i uveden je kliše: kolektivitet je protagonista, a osnovni cilj – propaganda, što će biti osnovna karakteristika tog modaliteta.

---

[172] Lopez, Magdalena, „Espías y detectives calibánicos: marcando y difuminando los límites de la nación cubana revolucionaria", *Revista Iberoamericana* 232–233, 2010, 671–693, 672.

[173] Padura, Fuentes, Leonardo, „Donde esta que no lo veo?", *Caiman Barbudo*, La Habana, 1981, 24.

[174] Jimenez, Onilda, „Un nuevo fenómeno de la literatura cubana: la novela policial", *Círculo: Publicación del Círculo de Cultura Panamericano* 9, 1980, 93–100, 96.

[175] Navarro, Desiderio, „Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso e la novela policial en America Latina y Cuba en particular", *Letras Cubanas*, N.1, La Habana, 1986, 61.

[176] Perez, Armando Cristobal, *La ronda de los rubies* (1972), Perez, Valero, Rodolfo, *No es tiempo de ceremonias* (1974), Molina, Alberto, *Los hombres color de silencio* (1974).

[177] Padura, Fuentes, Leonardo, „Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica", en *Hispamérica*, núm. 84, 1999, 37–50, 41.

Iako su sva tri romana dobila nagradu MININT-a, taj modalitet nije bio toliko popularan sve do 1976. godine, i pojave *Četvrtog kruga*[178] Luisa Rohelija Nogerasa i Giljerma Rodrigeza Rivere (Luis Rogelio Nogueras, Guillermo Rodriguez Rivera). U časopisu *La Gaceta de Cuba*[179] ta dva autora daju nacrt evolucije *policijskog romana* i ističu njegove osnovne karakteristike, tj. kako to treba da izgleda u socijalističkoj zemlji, uzimajući za primer svoje romane. Naglašavaju jednu od glavnih odlika, pored već pomenutih da cilj dela treba da bude ne samo da zabavi već i da istraži socijalne i psihološke razloge za zločin. Već u tom glavnom aspektu, *Četvrti krug* ne ispunjava glavni princip. Ubica je antirevolucionar koji želi da napusti Kubu, ali se nigde ne objašnjavaju njegovi motivi.

Kolektivni protagonista zapravo je antiteza privatnom detektivu u kapitalističkom društvu, što se posebno vidi u romanu *Četvrti krug* (1976) Luisa Rohelija Nogerasa i Giljerma Rodrigeza Rivere. Analogan kolektivnom heroju jeste i *novi čovek*, koji se takođe javlja u tim romanima. On je *kompletan* čovek, spreman na sve, najčešće pripadnik *Pokreta 26. jul*, koga mnogi u kolokvijalnom govoru nazivaju *gusano*,[180] on odlazi iz zemlje po zadatku, kao špijun, bezbednosni agent, da nadzire aktivnosti kontrarevolucionara. Tipičan *novi čovek*, sam na tuđoj teritoriji, jeste pukovnik Vilja Solana u romanu *Ako sutra umrem* (1978) Luisa Rohelija Nogerasa.[181] Takvi likovi veoma brzo su i obilato preplavili nacionalnu književnost. Iste godine izlazi *Radost*[182] Danijela Čavarije Fernandeza (Daniel Chavaria Fernandez). Moglo bi se reći da su to prvi zaokruženi primerci vredni pažnje.

Alberto Molina (Alberto Molina)[183] objašnjava da se heterogeno poreklo ovih romana razume kad se uzmu u obzir dva prva autora „profesionalca u policijskoj istrazi", a civil „poznavaoci policijske tehnike".

---

[178] *El cuarto círculo*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976.

[179] *La Gaceta de Cuba*, 181 (agosto de 1979), 7.

[180] *Gusano* na španskom znači crv, a u slengu na Kubi ima značenje pomoćnik vlasti i države, onaj koji radi za nju.

[181] Nogueras, Luís Rogelio, *Y si muero mañana*, Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1984.

[182] Chavaria, Fernandez, Daniel, *Joy*. Videti detaljnije u: Pequeño, Jose, „Teoria y practica de la novela policial revolucionaria", *Union*, N.1, La Habana, 1987, 5–16.

[183] Molina, Alberto, *Los hombres color del silencio*, Arte y literatura, Ciudad de la Habana, 1975, 23. Takođe videti: Portuondo, Jose Antonio, „La novela policial revolucionaria", en *Astrolabio*, Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1972.

Leonardo Padura smatra da se književnost tog doba toliko politizovala da ju je politika maltene pojela, budući da je to bila književnost koja je nastojala da reflektuje probleme u društvu koje je to isto društvo proizvodilo i uspešno rešavalo proizvodeći *pisce policijskih revolucionarnih romana* zbog ideoloških razloga, što je upravo bio uzrok gubitka estetike u tom žanru na Kubi. [184]

Osim osnovnih karakteristika žanra, u pogledu strukture, primetan je i novi momenat. To je socijalna borba, gde se zapaža radikalna distinkcija u odnosu na uobičajenu sadržinu *policijskog romana* proizvedenog u kapitalizmu. Ovde je u potpunosti na terenu ideološka borba koja postaje oružje za ispiranje svesti, prezentovana kao književnost didaktičkog karaktera. U romanu *Severni vetar* Karmen Gonzalez Hernandez (Carmen González Hernández)[185] vidan je momenat opravdanosti koji nastoji da prezentuje ova književnost. Ubica ima politički dosije, ulazi ilegalno u zemlju i povezan je s državnim neprijateljem, kao i s kontrarevolucionarnim organizacijama u egzilu. Kao i uvek, što je i didaktički cilj ovih romana, dobro pobeđuje zlo; to zapravo transcendira nepobedivi karakter kubanskog revolucionarnog procesa. U kubanskom društvu delinkventi i zlo izgledaju anahrono, dok su u kapitalizmu potpuno sastavni deo života. Savremeno posmatrano, ni ovaj modalitet nije čist policijski revolucionarni žanr, već ima i socijalnih i psiholoških momenata.[186]

Ali iz današnje perspektive ipak se vidi da tu nema umetnosti čak i ako se pritom ne negiraju psihološki momenti, mada su i oni ciljano pisani. Realizam je lažan u njima, nema ga zapravo, oni su konstruisani s ciljem da prezentuju ideološki etablirani diskurs i osiguraju revolucionarni proces. Nema tu uzvišenog, sublimnog, didaktična funkcija postiže se preko umetničke projekcije, mada je ona često loša, tehnička, samo praksa. Iako se nekad skriva iza zabavnog karaktera, dublji smisao gubi se u hegemoniji.[187]

Naravno, nije to prvi put da je književnost bila ideologizovana, oruđe da se formira znanje i svest. Nekada je čak prethodila filozofskim i etičkim ideologemama, možda ne tako

[184] Padura, Fuentes, Leonardo, „Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica", op. cit.

[185] González, Hernández, Carmen, *Viento Norte*, Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1980.

[186] Fornet, Ambrosio, „Las mascaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana", en *Las mascaras del tiempo*, Letras Cubanas, La Habana, 1995.

[187] Navarro, Desiderio, „Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso en la novela policial en América Latina y Cuba en particular", *Letras Cubanas*, N.1, La Habana, 1986.

razrađeno, već intuitivno, jer ona ima tu moć, budući proizvod čoveka, koji je intuitivno biće. Davno su još govorili Bahtin i Medvedev (Михаи́л Миха́йлович Бахти́н, Па́вел Никола́евич Медве́дев) da „umetnik ima sluha za ideološke probleme u nastajanju",[188] da književnost ima moć da prodre u socijalnu laboratoriju gde oni nastaju.

Prema Portuondu, u tim romanima „magično je čudesno realno, slikovita vizija koja ga vodi, dok mitska ostaje iza, prevaziđena; sad je sve okrenuto ka novoj socijalističkoj svesti, naučnoj, revolucionarnoj".[189]

Pekenjo (Jose Fernandez Pequeño)[190] tri faktora smatra presudnim za zaokret i drukčiju perspektivu osamdesetih godina prošlog veka: ogroman broj bezvrednih izdanja (između '75. i '87. oko 120 romana), mnoštvo plagijata i prevoda iz Bugarske (zato je i prevođen njihov teoretičar Bogumil Rainov), Češke, Sovjetskog Saveza. Bilo je slučajeva da su čitavi fragmenti jednog romana kopirani i inkorporirani u drugi. Zatim, nedostatak prave kritike. Kritičari i autori jedni te isti, a za njih ideološki funkcionalni cilj opravdava sredstvo. Znamo kuda to vodi, uvek!

Zapaža se da bum ovih romana iz sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, prirodnim zakonom počinje da jenjava, malo-pomalo. Već u drugoj polovini osamdesetih proizvodnja i štampa znatno su opale. Vredni pomena su sledeći: *Šesto ostrvo* (1984) Danijela Čavarije i *Prvi mrtvac* (1986) Danijela Čavarije i Husta Vaska (Justo Vasco).[191] Krajem osamdesetih godina XX veka radnja u tim romanima uglavnom se događa izvan Kube, najvećim delom u Njujorku, Majamiju i Kaliforniji, s naglaskom na nasilju, nemoralu, i jasno ciljajući na nezdravo severnoameričko društvo – „uhvatili su ritam te zemlje, bolesne i histerične".[192]

Kubanski revolucionarni roman, uslovljen Revolucijom, ne evoluira i samim tim iščezava. Taj modalitet toliko se politizovao da ga je politika na kraju pojela, mada se to

[188] Medvedev, Pavel, Bajtin, Mihail, „Tareas inmediatas de los estudios literarios", *Criterios*, N. 5–12, 8.

[189] Portuondo, José Antonio, „La novela policial revolucionaria", op. cit.

[190] Pequeño, Fernández, José, „Hacia dónde va la novela policial cubana?", *Caimán Barbudo*, La Habana, 1981, 24–25.

[191] Chavaría, Daniel, *La sexta isla*, 1984; Chavaría, Daniel, Vasko, Justo, *Primero muero*, 1986.

[192] Nogueras, Luis, Rogelio, *Y si muero mañana,* op. cit., 50.

moglo pretpostaviti, na šta je ukazivala Vizerova (Doris Wieser).[193] Dolazi do totalne dekadencije, pomenuti *Kompletni Kamaguej* Danijela Čavarije i *Prvi mrtvac* Husta Vaska prvi su primeri udaljavanja.[194]

Književnost po dužnosti iščezava pred okrutnom slikom stvarnosti. U nju više baš niko ne može da veruje.[195] Upravo tada su aktuelni događaji dali smernicu za novi put i transformaciju. Nova vizija realnosti stupa na scenu, počinje proces retifikacije počinjenih grešaka. Izvesni politički, ideološki, ekonomski i etički deformiteti postaju transparentni na raznim nivoima, pa stoga pisci iznova sagledavaju realnost i verifikuju je, kao i istoriju, na objektivniji način. Nastaju prvi nacrti za zaokret u ovom modalitetu do koga će doći početkom devedesetih godina prošlog veka, kada nastaje novi autohtoni modalitet *kubanski crni roman*.

8.2. Policijski roman i umetnička književnost

Da li je *policijski roman* umetnost? To pitanje toliko se puta sreće pri istraživanju. Književnost, umetnička književnost, lepa umetnost koja koristi reč kao instrument… Možda je greška u formulaciji pitanja, suština je u razumevanju reči umetnost pisanja i umetnost uopšte.

Za Desiderija Navara (Desiderio Navarro) odgovori na to pitanje su ili kategorično negativni ili pozitivni, a zapravo pitanje nije adekvatno konstruisano.[196] Estetsko je pitanje

---

[193] Wieser, Doris, „Leonardo Padura: Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos". *Espéculo* 29<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/ Padura.html). (Pristupljeno19. oktobra 2016).

[194] Chavarría, Daniel, *Completo Camagüey*, 1983; Vasco, Justo, *Primero muerto*, 1986, op. cit.

[195] Pequeño, José, Fernández, Macedonio, *En Cuba: la narrativa policial entre el querer y el poder (1973–1988)*, Editorial Oriente, Ciudad de la Habana, 1994. http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html. Pristupljeno 22. aprila 2015.

[196] Navarro, Desiderio, „La novela policial y la literatura artística", en *Cultura, Ideología, Sociedad*, La Habana, 1975. Desiderio je kubanski kritičar zaposlen kao savetnik u Nacionalnom odeljenju za književnost u Ministarstvu kulture i sekretar Odeljenja za kritiku i istraživanja Unije pisaca i umetnika na Kubi. Objavio je mnogo monografija i članaka: *Masovna kultura, sociologija i socijalna praksa* (*La cultura de masas, sociologia y praxis social*, 1975), *Kultura, ideologija i društvo* (*Cultura, ideología y sociedad*, 1975), *Vodeća uloga marksističko-lenjinističke partije na polju kulture* (*El papel conductor del Partido marxista-leninista en el*

pojedinačnog teksta a ne žanra, nijedan tekst ne sme biti označen kao *in* ili *out* zbog strukture ili pripadnosti žanru. Šta je referentna tačka za proglašenje nečega umetničkim ili neumetničkim? Ako nijedan tekst nekog žanra nije uvršten u vrhunsko *umetničko delo*, taj žanr uglavnom prati epitet jeftine književnosti, kvaziknjiževnosti, pseudoknjiževnosti, niže književnosti. Paradigme se menjaju od skepticizma do optimizma.

Prema Navarovom mišljenju, samo je žanr drukčiji, drukčija je reprezentacija i manifestacija, drukčije je prirode, jednostavno *Drugi*. Šta je, zapravo, visokoknjiževno umetničko delo? Ono što je kvalitetna vrhunska književnost u datom trenutku, menjalo se i menja se. Ne u smislu koji su joj davali ruski formalisti, već u mnogo širem smislu. Ne postoji univerzalni model, već je to socio-kulturalna konvencija.[197] Danas je to estetika, struktura, autentičnost. Tinjanov (Ю́рий Никола́евич Тыня́нов) je davno naglašavao da je nemoguća čvrsta, postojana definicija književnosti. Navaro se slaže da je činjenica da su *revolucionarni policijski romani* često stvarani da zabave, ali to nikako nije njihova jedina odlika i cilj, iako preovlađuje nad estetskom, narativnom i ekspresivnom vrednošću. On naglašava da ti romani pripadaju takozvanoj razonodnoj književnosti, prema tipologiji koju je sačinio hrvatski teoretičar Aleksandar Flaker.[198]

Stefan Zolkjevski (Zolkiewski Stefan),[199] posve drukčije, ne meša zabavnu funkciju sa ostalim, već smatra da u svakom delu postoje konstante i varijable i da ove druge zavise od socioistorijskog momenta. Zbog svoje strukture, policijski romani bili su predmet istraživanja ruskih formalista. Jedna od najboljih studija na tu temu je Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize Stanka Lašića.[200] Zabavni karakter jenjava kad roman enigmu zamenjuje crni roman uvođenjem nasilja i haosa, o čemu u svom članku O popularnosti

---

terreno de la cultura). Preveo je na španski *Stil staljin* Borisa Grojsa (Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, N. 1, Princeton University Press, Princeton, 1992).

[197] Idem, 42.

[198] Flaker, Aleksander, *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976, 39–45. On kritikuje Jakobsona i predlaže sistem konceptualnih funkcija (estetski, valorizujući, epistemološki, aksiološki i zabavni).

[199] Zolkiewski, Stefan, *Problemi sociologii literatury*, Wroclaw, 1971.

[200] Lašić, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973.

policijskog romana[201] govori Bertold Breht (Bertold Brecht). Nije to uvek isto, umetnost je napraviti varijaciju na temu; za njega to je takođe estetika.

Možda bi se moglo zaključiti da ove tekstove najviše udaljuju od umetničke književnosti zbog njihovih orijentacija ka određenoj publici. Po tradicionalnim merilima, ona to nije bila nikad, ali iz današnje perspektive može se reći da je to neka nova umetnička književnost, jedna od njenih varijanata, koju treba posmatrati iz drugih referentnih okvira. Estetska funkcija može biti u njoj ispunjena kroz ritam, harmoniju i druge konstruktivne vrednosti, u kontekstu žanra, umetničko delo kao policijski roman, ne kao roman. Romani Dašijela Hameta ili Džordža Simenona (Dashiell Hammett, George Simenon) jesu umetnička dela, ali ne mogu niti treba da se porede s Vilijemom Foknerom ili Tomasom Manom (William Faulkner, Thomas Mann). To su dijametralno različite reference.

Pojedini teoretičari poput Lašića[202] ističu da je u ovoj vrsti tekstova zabavni karakter jači u kapitalizmu, dok u socijalizmu imaju i edukativne, pedagoške, didaktičke prizvuke. Ovde se to može objediniti u jedan atribut – ideološku funkciju, tako vidnu u socrealističkom realizmu.[203]

---

[201] Brecht, Bertold, „De la popularidad de la novela policíaca", en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973.

[202] Lašić, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, op. cit.

[203] Videti: Navarro, Desiderio, *Cultura y marxismo: Problemas y polémicas*, Ediciones Letras Cubanas, La Habana, 1986.

9. REVOLUCIJA – VELIKO UMETNIČKO DELO?

Ta željena realnost šezdesetih godina prošlog veka reprezentuje se tako što je maltene realna i nijedan oblik umetnosti ne bi je mogao obuhvatiti. Budući da je Revolucija po svom sopstvu jedno veliko *umetničko delo*, na taj način umetnost se pretvara u umetnost umetnosti.

Kao što je ukazivao Hulio Espinosa Garsija (Julio García Espinosa)[204] da će umetnost u Revoluciji nestati u svemu onakva na kakvu se prvo pomisli, zapaža se da se ona i njeni izrazi zaista transformišu i menjaju forme; naravno, ona ne nestaje, kao što to ne čini nijedna materija, već transgeneriše. Može se postaviti hipoteza da je Revolucija, u stvari, jedno veliko umetničko delo, koje objedinjuje sve druge umetničke prakse pod svojim okriljem. One je konstituišu kao fantaziju, jer ona, zapravo, nije onakva kakvom se predstavlja, ona je, u stvari, jedini cilj i sredstvo sama sebi.

Na to da je Revolucija na neki način završno umetničko delo[205] ukazivao je i Luis Pavon (Luis Pavón) u svojim esejima koji su objavljivani još krajem šezdesetih godina prošlog veka na Kubi. Po dijalektici tog perioda, pravi umetnici su oni koji snabdevaju i pomažu svojim radovima, i nema više prostora za umetnost koja je na margini totaliteta. Zato na najvišoj instanci, nakon njenog uplivavanja u skoro sve oblike kulture i umetničke prakse pri stvaranju i oblikovanju, a radi održanja vitalnosti Revolucije i njenog stalnog neophodnog širenja (Če u svojoj dijalektici političkim diskursom stalno ističe da se Revolucija mora održavati i posle pobede, i u miru, i u blagostanju),[206] na vrhu piramide koja se sastoji od svih umetničkih praksi kojima se služe umetnici, što pod prinudom, što da umaknu nametnutim normama ne bi li tako uspeli da iskažu ono što žele, bilo kao svojevrstan i u takvim okolnostima veoma čest vid otpora i pobune, može se zaključiti da je na neki način sama „Revolucija najveći izraz kulture tog doba jer je sva kultura posledica te iste Revolucije, koja će učiniti da umetnička kultura nestane kao fragmentarna kultura pojedinca".[207]

---

[204] Garcia, Espinosa, Julio, *Un largo camino hacia la luz*, op. cit.

[205] Pavon, Luis, članci u *Casa de las Americas* (1960–1968).

[206] Gevara, Ernesto, Če, *Socijalizam i čovek*, op. cit. Guevara, Ernesto, „El socialismo y el hombre en Cuba", op. cit.

[207] Garcia, Espinosa, Julio, *Un largo camino hacia la luz*, 20–21, op. cit.

Deceniju posle prvog kongresa, u *Deklaraciji Prvog nacionalnog kongresa o kulturi i obrazovanju*, Kastro potvrđuje da je „socijalistička Revolucija sama po sebi najveći uspeh kubanske kulture".[208]

Književnost je u okvirima Revolucije imala zadatak da objedini avangardu i modernu umetnost ili da bude socijalrealistička, kao što su to naznačavali komunisti. Najpre je otišla u drugom pravcu da bi se kasnije prilagođavala. Ako je ona sama po sebi najviše umetničko delo, može li se sada zameniti figura umetnika kao u buržoaskom svetu gde je on individualan pobunjenik, ili je došao čas kada *mase* proizvode masovno? Kakav tip društva i čoveka suprotstaviti harizmatičnoj ideologiji umetnika koja je nastala u renesansnom humanizmu, a potom potvrđena i uzvišena u romantizmu, dovedena do limita svoje logike od strane onih koji su je negovali i zalagali se za umetnost radi umetnosti?

Ideja fikcije je suštinski pozitivna. Koje su veze između istorije koju živimo i istorije koja je ispričana, dekonstruisana, zahvaljujući umeću pripovedanja? Poetski ili književni iskazi imaju stvarne učinke, više nego što su odrazi stvarnog. Ideje političkog tela više su od metafora. Politički ili književni iskazi utiču na stvarno. Oni definišu modele govora ili delovanja, putanje između vidljivog i izrecivog, odnose između modusa bivanja, modusa rada i modusa kazivanja.

Fantazmagorična dimenzija istinitog odigrala je ključnu ulogu u konstituisanju kritičke paradigme humanističkih i društvenih nauka, pa i same stvarnosti kojom se bave. Utopija je *nemesto*, krajnja tačka polemičkog preoblikovanja čulnog, koja razbija kategorije očiglednosti gde ono što se radi, ono što se vidi, nije to, već se odlaže. Utopije i utopijski socijalizmi funkcionisali su na toj dvosmislenosti: s jedne strane, kao opozivanje čulnih očiglednosti; s druge strane, kao predlog jednog stanja u kojem bi se ukinula rasprava o odnosima stvari i reči, koja je srce politike.

Kada se stavi u istorijski kontekst kome pripada, Kubanska revolucija jeste dodir dva ekstremna polja, ratova i revolucija, tako da revolucionarnu umetnost na socijalističkoj Kubi treba posmatrati iz posebnog ugla, a Revoluciju samu kao umetničko delo.

184

[208] „Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Casa de las Américas*, op. cit., 18.

II LEONARDO PADURA FUENTES I NJEGOV *CRNI KUBANSKI ROMAN*

1. OD KRIMINALISTIČKE PRIČE DO *CRNOG KUBANSKOG ROMANA*: GENEZA, RAZVOJ, KONTEKS

Crni roman je „profesionalni roman o kriminalu", kako ga je davno definisao Rejmond Čandler (Raymond Chandler) u svom eseju *Jednostavna umetnost ubijanja* (*The Simple Art of Murder*),[209] podvlačeći da u njemu glavni cilj nije rešavanje misterije, već prikaz društva i pokušaj pronalaženja uzroka zločina. Začetnikom tog žanra[210] smatra se Edgar Alan Po (*Edgar Allan Poe*) i njegova priča *Ubistvo u Ulici Morge*.[211] Umberto Eko (*Umberto Eco*) takođe je napisao roman kriminalističke tematike *Ime ruže* (*Il nome della rosa*)[212] i pokazao da forma i žanr romana ni na koji način ne ugrožavaju vrednost ako ta vrednost postoji sama po sebi.

Velek i Voren (René Wellek, Ostin Voren)[213] još davno su ukazali da književni žanrovi i podžanrovi mogu da funkcionišu kao socijalna institucija koja ima tu moć da čitaocima nametne mišljenje, ali i da skrene pažnju na devijacije u društvu, što se u kubanskom slučaju posebno vidi na primeru *revolucionarnog policijskog romana* i njegove uzročne kulturalne posledice – *crnog kubanskog romana.*

Crni roman, uopšteno posmatrano, doživljava radikalnu promenu sredinom prošlog veka, pre svega zahvaljujući piscima Dašijelu Hametu (Dashiell Hammett) i Rejmondu Čandleru.

---

[209] Chandler, Raymond, *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine, 1977.

[210] Termin *žanr* se u ovom radu koristi kad se misli na opus ili konkretnu šematsku naraciju sa mnogobrojnim karakteristikama (*revolucionarni roman, crni roman*). Termin *roman* u ovom radu se upotrebljava kada se odnosi na žanrovsko pripadanje i nabrajaju romani koji nisu analizirani, a termin *tekst* za tekstove kad se na konkretnom tekstu dublje analizira i siže i fabula, radi kritička diskurzivna analiza, ponire dublje u jezik.

[211] Priča je objavljena prvi put 1841. godine.

[212] Eko, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980.

[213] Velek, Rene, Voren, Ostin, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd, 1974.

Danas se često mešaju termini *crni roman, policijski, avanturistički, roman enigma, kriminalistički*, podrazumevajući jedan te isti tekst i sličnu tematiku. Za Amira Valjea, "crni roman, *Trojanski vitez*, jeste iznad svih ovih, poseban, specifičan, jer može da koristi sve mehanizme koji se sreću u pomenutim podžanrovima, kao i druge resurse književnih struktura, nudeći tako promišljanje o socijalnim i humanističkim temama koje su od velikog značaja u svetu i dajući tako pravi uvid u stvarnost".[214] Devedesetih godina prošlog veka, prema većini izdavačkih kuća i književnih kritika, termin *crni roman* još se koristio za označavanje manje vredne i površne književnosti. Nakon petnaest godina odnos se menja, izdavačke kuće nastoje da izdaju romane te tematike, ne smatrajući više da je to manje vredna književnost. Prodaja je odlična, ovaj modalitet doživljava svoj apolegat, a mnogi kritičari čak ga nazivaju književnošću XXI veka i ističu da ne postoji loš ili dobar žanr, već dobar ili loš tekst.[215]

U drugoj polovini XX veka *crni roman* postaje široko prihvaćen modalitet, s ogromnim brojem izdanja i širokom čitalačkom publikom, a sve češće i objekat naučne analize, tema kongresa, monografija i naučnih časopisa.

Na pisanje utiču istorija, tradicija i ideologija, ali pre svega kontekst u kome delo nastaje i sredina u kojoj živi njegov stvaralac. Za Džejmsona,[216] svako sinhronijsko približavanje književnom stvaralaštvu, čak i da polazi od imanentnih ili formalnih stavova, mora imati u vidu i dijahronu evoluciju tekstova i njihovu vezu sa istorijskim momentom, kao i kulturalne okolnosti u kojima se proizvodi. *Crni kubanski roman* dijahronijski se formira devedesetih godina prošlog veka kao kulturalna posledica Kubanske revolucije, potreba za revizijom prošlosti, otpor sistemu u vidu fikcije, protesta, pogovora i nada da će se bar tako, kroz neki novi i drukčiji diskurs, uticati na svest ljudi.

---

[214] Valle, Amir, „Megahistoria vs Marginalia o el camino actual del neopolicial cubano", http://www.amirvalle.com/ensayos/megahistoria.htm. Pristupljeno 23. novembra 2016.

[215] Parafraziran tekst Paka Ignasija Taiba II (Paco Ignasiaio Taibo II) iz njegovog diskursa na *Crnoj nedelji Hijona*, 11. juna 2004. godine.

[216] Džejmson, Frederik, „Realizam i želja", u *Političko nesvesno*, *Pripovedanje kao društveno simbolični čin,* op. cit.

Ovaj modalitet nastaje transformacijom prethodno dominantnog policijskog žanra[217] na Kubi, *novog policijskog latinoameričkog romana*,[218] jer i ne postoje čisti žanrovi, već žanrovski hibridi u stanju neprestane modifikacije. Prema Bahtinu, „žanr je istovremeno isti i različit, stari i novi, iznova se rađa i obnavlja u svakoj etapi razvoja i u svakom pojedinačnom delu".[219] To potvrđuje *latinoamerički policijski roman*, podžanr *kriminalističkog romana*,[220] čijom evolucijom nastaje nacionalni autohtoni podžanr, *crni kubanski roman*.[221]

---

[217] *Policijski roman* danas zauzima značajno mesto među piscima i čitaocima na svim kontinentima. Ovaj hibridni žanr je u stalnoj transformaciji. U svojoj trenutnoj verziji/-ama, ima veliki uspeh, što pokazuje broj objavljenih i prodatih dela. Danas je prihvaćen kao ravnopravan književni žanr i tema je mnogih konferencija, radova i doktorskih disertacija. Policijski roman je podžanr kriminalističkog romana u kojem zločin istražuje pripadnik policije, radeći u okviru sistema. Zločin se rešava uz poštovanje zakonske procedure. Antonio Gramši isticao je da u policijskom romanu ne prisustvujemo borbi između dobrog naroda i tamnih sila, već borbi profesionalne delinkvencije protiv snaga javnog reda, sve u skladu s propisima. (Antonio Gramsci, *Literatura y Vida nacional*, Prólogo, H.P. Agosti, *http*://www.gramsci.org.ar/).

[218] U originalu *neoplicial latinoamericano*. Krajem XIX veka *novi latinoamerički policijski roman* usvaja elemente anglosaksonskog modela *romana enigme*, zatim ide stopama Borhesovog policijskog romana četrdesetih, policijskog romana pedesetih, da bi šezdesetih sve više oponašao severnoamerički crni roman, a počev od osamdesetih, daje izdanke novog modaliteta koje savremena teorija imenuje kao novi latinoamerički policijski roman. U procesu evolucije ovog žanra, autori u raznim zemljama počinju da pišu, bez direktne komunikacije. Prvi ga uvodi pomenuti autor i teoretičar Pako Ignasio Taibo II 1990. godine da opiše policijski roman kod pisaca latinoameričkog porekla. Kroz narative ovih autora vidimo višeslojne, raznolike i haotične momente koje žive gradovi iz kojih potiču. Revidiraju ga mnogi, a definitivo ga utvrđuje Leonardo Padura Fuentes 1999. godine u svojoj studiji *Modernidad y Postmodernidad y la novela policial*, Ediciones Union, La Habana, 2000. Za njega, osnovne odlike ovog podžanra su „prisustvo nasilja i kriminala u delu koje reflektuje savremeno iracionalno društvo, svakim danom sve manje humano, kao i čitava postmoderna". Tu simultanu pojavu Padura objašnjava potrebom da se prikažu socijalna dešavanja.

[219] Bajtin, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, 150.

[220] Veoma rasprostranjen žanr i često neadekvatno prevođen. Podrazumeva sva dela u kojima ima elemenata kriminala, pa se kao takav grana u više podžanrova. U srpskom jeziku je u raznim periodima korišćen veliki broj termina. Mi ćemo ga ovde upotrebljavati za široki opus kriminalističkog žanra i kao pojam za opšti kriminalistički roman. S obzirom na problematiku mešanja pojmova, termina, kategorija i tipova, autorka rada odlučila se za upotrebu pojma žanra i podžanra, jer oni već u sebi sadrže sve te navedene izraze, budući da je žanr metapojam u odnosu na njih. Zbog toga je pomenutom izrazu posvećen veći prostor na početku teksta.

[221] Termin za autohtoni žanr koji nastaje na Kubi početkom devedesetih godina i u sebi objedinjava elemente *romana enigme*, *severnoameričkog crnog romana*, *latinoameričkog policijskog romana* i *kubanskog revolucionarnog romana*, unoseći potpuno nove elemente.

Zapravo, sedamdesete i osamdesete godine prošlog veka bile su doba mnogih diktatura, građanskih ratova i raznih konflikata, a sve to odrazilo se i u književnosti. *Policijski romani* pretvorili su se u vid realistične i psihološke naracije, skoro publicističke. Međutim, taj modalitet i njegova panorama doživeće velike promene na Kubi počev od šezdesetih godina prošlog veka, zbog Revolucije i socijalističke utopije koja ju je pratila. Iako se tada u književnostima Latinske Amerike, pa i Kube, pojavljuje *magični i čudesno-realni realizam*,[222] uglavnom pomešan s tradicijom, u tekstovima koji se proizvode na Kubi socijalistička realnost postaje dominantna i iz *novog policijskog latinoameričkog romana* izrasta novi podžanr – *revolucionarni roman*,[223] ideološko-didaktičkog cilja, koji daljom evolucijom transgeneriše u *crni kubanski roman*.

Pisci pribegavaju ovom žanru da bi kritikovali društvo.[224] Njihovi tekstovi pokazuju tendenciju za verodostojnošću, istorijskom revizijom zvanične istorije, prikazuju pluralnu stvarnost punu nasilja. U svom diskursu razotkrivaju probleme društva. Primetan je i hronotip u romanima.[225] Može se mapirati pomenuta Ekova teorija o otvorenim delima kao specifičnim formama znanja koje omogućavaju da sagledamo prirodu kriza i teže njihovom rešavanju nudeći nove načine gledanja.[226] Umetnost postaje osnova za promenu i provokacija uverenja i sistema vrednosti. Raznolik pristup temama i različite narativne tehnike jesu osnovne karakteristike tog regionalnog žanra. Kubanci devedesetih godina prošlog veka potpuno prekidaju tradiciju *revolucionarnog policijskog romana* i počinju da iznose nacionalnu istoriju s novog, kritičkog gledišta, rešeni da razotkriju nedostatke i pogrešne stavove.

---

[222] Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Editorial Espasa-Calpe, Colombia, 2002. Roman prvi put objavljen 1962. godine.

[223] Budući šematska i kontrolisana forma, pisci su prinuđeni da prezentuju željenu realnost, a ne stvarnu. Ovaj modalitet jenjava krajem osamdesetih, čemu doprinose i političke promene na svetskom nivou, pad Berlinskog zida i raspad Sovjetskog Saveza, koje direktno dovode do posledica na Kubi i pojave novih diskursa.

[224] Padura, Fuentes, Leonardo, „Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica", op. cit., 50.

[225] Mihail Bathin u teoriji književnosti unosi pojam *hronotip* koji povezuje vreme i prostor. U romanu se, polazeći od unutrašnjih dijaloga i dijalogičnosti reči, razotkriva konkretni društveni kontekst te iste reči, pošto on odjekuje u njoj, sadržinski i formalno. To je polifonija romana kojom se otvara mnoštvo drugih pojedinačnih prostora i vremena. Mihail Bahtin, *O romanu*, op. cit., 57.

[226] Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965; Todorov, Tcvetan, „Tipología de la novela policial", Fausto 4, Buenos Aires, 63–77, 1974.

Dakle, devedesetih godina prošlog veka, doba često definisano kao postmoderno, u tekstualnim prostorima svih vidova na Kubi, a posebno u narativnoj književnosti, manifestuje se česta pojava i potreba za revizijom zvanične istorije, odbacivanje starih narativnih šema, pojava tekstualne polifonije i razne druge strategije kojima su pokušavali da daju sliku, tj. odraz haotične realnosti.

U tom kontekstu profiliše se Leonardo Padura Fuentes kao glavni predstavnik *crnih romana*, koji se po sadržaju, koncepciji i formi suprotstavljaju *revolucionarnom policijskom romanu*, dominantnom u prethodnim decenijama.

U opštem razvoju romana u XX veku[227] primetno je nepostojanje kanonskih pravila, što dokazuje Bahtinovu tvrdnju[228] da se književno-istorijski ne može stabilizovati nijedan oblik romana.[229]

---

[227] Danas je *roman* i dalje najčešći vid teksta, sveobuhvatan, iako pojam nikad nije bio širi. *Savremeni roman* nastaje 60-ih i 70-ih godina XX veka. Delo se tretira kao promenljivo, višeznačno, ukida se istorijski tok, a priča se gradi iz drugih priča i žanrova. Nema apsolutnog kraja, sve je između realnog i imaginarnog. Jedan od najrasprostranjenijih žanrova u ovom periodu i dalje je kriminalistički roman, i njegovi mnogobrojni podžanrovi: detektivski, policijski, crni. Nastaju mnogi sitniji, regionalni, nacionalni, autohtoni: latinoamerički policijski, mediteranski crni, crni kubanski. Podžanrovi nisu čiste kategorije, oni takođe pokrivanu nekoliko podžanrova. U policijskom podžanru imamo: klasični roman enigma *(whodunit)* u anglosaksonskoj tradiciji i (*hard boiled*) crni američki roman. *Whodunit* romani se najčešće prevode kao romani enigme. Imaju svoja pravila: fer igra, čitaocu se tokom priče nude detalji koji mu omogućavaju da sam pogodi ko je ubica. To ne treba da bude lako i što je teže, roman se smatra boljim. Najpoznatiji likovi ovog podžanra su: Šerlok Holms Dojla Džejmsa, Herkul Agate Kristi i inspektor Megre Džordža Simenona. *Hard boiled*, uglavnom u prevodu crni romani, jesu romani gde je glavni junak privatni detektiv. Često se pišu u serijalima. Postoji nekoliko različitih varijacija podžanra, zasnovanih na profilu detektiva i njihovim metodima istrage. Poznati detektivi: Filip Marlou Rejmonda Čandlera, Sem Spejd Dašijela Hameta i Majk Hamer Mikija Spilejna.

[228] Bahtin, Mihail, *O romanu*, op. cit.

[229] Kad je reč o *romanu*, teoriji su poznate mnoge definicije. Roman je najopsežniji i najsloženiji oblik pisanog izražavanja. Za Bahtina, „roman je umetnički organizovana društvena govorna raznolikost i kao takav najbolje odražava višejezičnost kulture", zato zauzima najviše mesto u hijerarhiji žanrova i sadrži moćne potencijale ideološke kritike. (Bahtin, Mihail, *O romanu*, op. cit., 113.) Sa postmodernog stanovišta, roman je sposobnost pronalaženja novih svetova, rešenja, i stalno nastajanje novih modaliteta. Postoje brojne klasifikacije. Tematska je najstarija, iako veoma nepotpuna. Prema njoj, najčešći žanrovi su: istorijski, avanturistički, pikarski, viteški, ljubavni, psihološki i kriminalistički roman.

Borhes (Jorge Luis Borges) je govorio: „Emocije koje književnost pobuđuje su večne, ali sredstva se moraju stalno menjati, makar i blago, kako one ne bi izgubile snagu. Stoga je opasno tvrditi da postoje klasična dela jer ona to neće zauvek biti". [230] Bahtin kroz teoriju romana ide u pravcu kritike društva, kao i Padura proizvodeći svoje *crne romane*, u čijem se narativu vide osnovne odlike tog modaliteta. Padura takođe uzima karakteristike iz drugih žanrova, unoseći i autohtone u kontekstu društvenih zbivanja. Modalitet koji on uobličava izrazito je definisan kulturalnim prilikama istorijskog perioda u kojem se razvio[231] i stoga i jeste jedna od najznačajnijih kulturalnih posledica Kubanske revolucije.

---

[230] Borhes, Horhe, Luis, „O klasicima", u *Teorija priče: panorama ideja o umijeću pričanja*, 1842–2005, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2007, 268.

[231] Prema Bahtinu, književne pojave treba objašnjavati u istorijskom kontekstu, gde se „rekonstruiše kako književna dela funkcionišu u određenoj istorijskoj situaciji, i šire, u kulturi". Videti: Bahtin, Mihail, *O romanu*, op. cit., 115. Francuski strukturalisti primećuju kombinacije žanrova, novi se stvaraju na obeležjima starih, ubacuje se satira, ironija, i nastaju podžanrovi. O preplitanju žanrova, tekstova, intertekstualnosti, govori i francuski teoretičar Ženet Žerar. Videti: Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1997. Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, Oxford University Press, Oxford, 1980. Ženet uočava postojanje arhitekstualnosti – odnosa teksta i žanra. Od postrukturalizma, više se govori o tekstu nego o delu, počinje novo razumevanje književnosti, ne više kao mimeszis, već kao znak, tekst, koji integriše čitaoca i otvoren je. U postrukturalizmu Derida uvodi termin dekonstrukcija, nasuprot esencijalističkoj ideji da nema mešanja i pretapanja, on ukazuje da odrednice jednog žanra uvek pripadaju i drugom i da ga tako kontaminiraju. Videti: Jacques Derrida, *La ley del genero*, Glyph 7, 1980. Danas se postavlja pitanje postoje li uopšte žanrovi i savremeni teoretičari koriste termine: tekst, narativ, diskurs, pisanje. Tekst je akumulacija tekstualnog iskustva ili knjiga u kojoj su sadržane sve knjige, kako kaže Borhes. Videti: Horhe Luis, *Usmeni Borhes*, Prosveta, Beograd, 1990. Borhes je bio zagovornik da oslanjanjem na već postojeća dela ili apokrifne citate, ostaje uvek mogućnost da se ispriča svoja originalna priča. Svoje priče upravo tako gradi i često se u svojim esejima bavi tom temom. Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, op. cit. U semiotiku, pojam intertekstualnosti unose Kristeva i Bart. Kristeva smatra da svaki tekst ima dva nivoa. Prvi je horizontalni, povezuje autora i čitaoca, drugi povezuje tekst sa drugim tekstovima. Bart zastupa teoriju da *tekst* nikad nije dovršen, uvek je u procesu nastajanja, autor se gubi, a čitalac iznova rađa. Takođe videti: Bart, Rolan, *„Smrt autora"*, u *Savremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999. Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Fontana, London, 1977. Intertekstualno je sadržano u svakom tekstu, jer je ono međutekstovlje nekog drugog teksta. Prema Fukou, autor nije gospodeći subjekt teksta, ne nastaje spontano, uslovljen je celinom diskursa i institucionalnim sistemom. Videti: Mišel, Fuko, *Poredak diskursa*, preveo s francuskog Dejan Aničić, Karpos, Loznica, 2007.

2. NARATIV[232] PADURE FUENTESA. *CRNI KUBANSKI ROMAN* – HRONIKA JEDNOG DOBA

Crni romani, čiji je začetnik Padura, nastaju kao kulturalna posledica zbivanja na Kubi devedesetih godina XX veka i predstavljaju hroniku tog doba i postmodernistički pokušaj promene iznutra, otvaranjem očiju običnim ljudima kroz novi diskurs i širenjem svesti o nekoj realnosti drukčijoj od one koja se prikazuje i koju proklamuje zvanični etablirani diskurs.

Njegovi tekstovi predstavljaju zaokret u stagnirajućoj nacionalnoj književnosti, kojom dominira šematska naracija koju je promovisao režim kroz *revolucionarni policijski roman.* Da nije bilo Padurinih tekstova, ne bi bilo sadašnjih *crnih kubanskih romana*. Osim nekoliko objavljenih romana Husta Vaska i Danijela Čavarije,[233] koji su bili na tragu, on prvi rešava da ispita društvo da bi pokazao njegove disfunkcionalnosti, pritom ne raskidajući radikalno s tradicijom.

Bio je kritičar i priznat novinar, bavio se književnom teorijom, istraživao delo Aleha Karpentijera (Alejo Carpentier)[234] i *čudesno magično*, objavio veliki broj članaka i hronika u časopisima *El caiman barbudo, Juventud rebelde* i *La Gaceta de Cuba.* Premijerno objavljuje *Savršenu prošlost* (1991), nakon koje slede *Vetrovi Korizme* (1994), *Maske* (1997) i *Jesenji pejzaž* (1998). Ta četiri teksta čine sagu – tetralogiju *Četiri godišnja doba*,[235] koja se vrti oko

---

[232] Autorka ovog rada odlučila se ovde za termin *narativ* podrazumevajući pod njim linearan diskurs koji ima svoj sled i može se posmatrati hronološki.

[233] Pogledati tekst u prvom poglavlju *Revolucionarni policijski roman na putu ka crnom romanu.*

[234] Karpentijer Aleho (1904–1980), kubanski komunistički pisac koji je najveći deo svog života proveo i pisao u Francuskoj.

[235] Tetralogiju *Četiri godišnja doba* čine čine tekstovi (prvo je dat prevod na srpski i godina kada je prvi put objavljen, a zatim u zagradi referenca na izvor korišćen u diskurzivnoj analizi): *Savršena prošlost* (1991) (Padura, Leonardo, *Pasado perfecto*, Tusquets, Barcelona, 2009), *Vetrovi Korizme* (1994) (Padura, Leonardo, *Vientos de Cuaresma*, Tusquets, Barcelona, 2007), *Maske* (1995) (Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 2007), *Jesenji pejzaž* (1998) (Padura, Fuentes, Leonardo, *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 2009). Saga se produžava kratkim romanima *Zmijski rep (La cola de serpiente)* i *Zbogom, Hemingvej* (2001). Zatim sledi tekst *Jučerašnja izmaglica* (2005), (Padura, Fuentes, Leonardo, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2008), koji je ovde takođe predmet diskurzivne analize. Padura je napisao i romane: *Temperatura konja (Fiebre de caballos*, Letras Cubanas, La Habana, 1988), *Roman o mom životu* (*La novela*

četiri ose: oko protagoniste Marija Kondea, njegovih veza i života, grada Havane, i vremena i zločina.

Padura pribegava ovom modalitetu jer mu on omogućava da krijući se u fikciji istražuje konflikte, njihove uzroke i kontradiktornosti u vreme promena i konfuzije, da pokaže posledice krize socijalnog sistema i političkih promena kroz koje je prolazila Kuba, a sve to zapravo je kulturalna posledica Revolucije.

Pojavi *crnih romana* prethodi *Kriza Marijel,*[236] koji je pokazao krah i neuspeh sistema koji je decenijama proklamovao da će delinkvencija nestati u socijalističkom društvu, ne priznajući opšte poznatu činjenicu da kriminal zapravo generiše samo društvo, a ne njegovo uređenje. Na neki način, svakako nezvanično, *Marijel* je označio kraj Kubanske revolucije. Nakon tog događaja, ona samo preživljava. Njene posledice su bile velike i dalekosežne. U književnosti dolazi do buma, ali samo kod kubanskih pisaca koji su emigrirali,[237] koji objavljuju u inostranstvu i javno govore o onome što se dešava na Kubi, gde se to nije smelo i ne sme iznositi: o seksualnom tržištu, nasilju, korupciji. Crvena Havana pretvorila se u crnu, pretočena sada u *crni kubanski roman*, u moralnu i realnu *ruinu*.

Pojava *crnih kubanskih romana*, na početku *specijalnog perioda* i gubitka vere u socijalističke ideale, povezana je s pomenutom ekonomskom i političkom krizom, kao i ogromnim razočaranjem u društvo tog doba. Te događaje Padura koristi da proizvede novi modalitet policijske književnosti, postajući tako književni hroničar tog doba. U tome mu je pomogao i prethodni publicistički i istraživački rad u raznim medijima, koji mu je omogućio da temeljno analizira političku situaciju kroz svoj narativ, a posebno kroz tekstove koje objedinjava lik Marija Kondea, koji je ujedno i paradigmatičan primer kako se u *crnim romanima* prezentuje prava slika državne bezbednosti na Kubi. Padura analizira, kritički i skeptično, razvoj svih događaja koji traju i onih koji se smenjuju na Kubi devedesetih godina prošlog veka.

---

demi vida, Ediciones Unión, La Habana, 2002), *Čovek koji je voleo pse (El hombre que amaba a los perros)*, Tusquets, Barcelona, 2009), *Erehes* (*Herejes)*, Tusquets, Barcelona, 2013.

[236] *Egzodus Mariel.* Videti fusnotu broj 11 u prvom poglavlju.

[237] Giljermo Kabrera Infante, Virhilio Pinjera, Severo Sarduj i mnogi drugi. Soe Valdes odlazi kasnije 1995. godine.

On je uvek pokazivao i isticao svoje nastojanje da osavremeni *crni roman*, da bude aktuelan, u tematskom ali i u strukturalnom smislu,[238] pronalazeći svoj glavni uzor u Montalbanu (Manuel Vázquez Montalbán).[239] Padura se, osim pisanjem, dosta bavio i bavi teorijom ovog žanra.[240] U intervjuu datom Karlosu Uksu (Carlos Uxo)[241] ističe osnovne karakteristike *crnog kubanskog romana*: više nema klišea, pristup je postmoderan, umanjen je značaj enigme kao osnovnog dramskog elementa, pisac analizira život i društvo, uvek je prisutna muzika budući da je ona na Kubi konstanta, struktura se ruši (zločin ne mora da se uvede na početku, može i na sredini kao u *Jučerašnjoj izmaglici*), marginalni ambijenti, upotreba kolokvijalnog jezika, nema velikih heroja, čitalac se često identifikuje s antiherojem koji je uglavnom etičan i ironičan, grad je poprište događaja, linije nisu jasno povučene, osciliraju i zlo i dobro, ima korumpiranih policajaca i revolucionara koji nisu imuni na razne beneficije i „stalna kritika društva koja progovara iz diskursa".[242]

Sve te odlike manifestuju se u navedenih šest Padurinih tekstova. Svi su smešteni u Havanu i nude sliku tog grada koja se razlikuje od one uobičajene. U takvom kulturalnom, socijalnom i prostornom kontekstu, *crni roman* nudi jednu realnu estetiku. Padura se služi jezikom kao mestom socijalne borbe. On pravi reviziju žanra i istorije, ponovo piše istoriju koja je puna ironije, kao što i treba, prema Eku, u postmoderno vreme,[243] ili anticipira još davno dve teme savremenih teorija: insistiranje na pluralnosti i isticanje uloge čitaoca, što je kod njega posebno naglašeno.

Argentinski pisac Rodolfo Volš (Rodolfo Walsh)[244] naznačavao je da je taj modalitet bogat u tematskim mogućnostima i da svakako treba da bude uzor romanima u čitavoj Latinskoj Americi, budući da je njihova stvarnost veoma pluralna. Padura kritikuje mračne

---

[238] Padura, Fuentes, Leonardo, *Modernidad, Postmodernidad y la novela policial*, op. cit.

[239] Montalban Manuel Vaskez (1939–2003), španski pisac, novinar. Napoznatiji španski pisac policijskih romana. Sagu o detektivu Pepeu Karavalju čini petnaestak romana. Prvi roman *Ja sam ubio Kenedija* (*Yo maté a Kennedy*), objavljen je 1972. godine. Poznat je njegov esej o Kubi i Fidelu Kastru *I Bog uđe u Havanu* (*Y Dios entró en La Habana*), objavljen 1998. godine, koji analizira posetu pape Kubi.

[240] ura Fuentes, Leonardo, *Modernidad, postmodernidad y la novela policial*, op. cit.

[241] Uxo, Carlos, „Entrevista Con Leonardo Padura (Noviembre 2005)", *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Metropolitan University Press, Manchester, 2006, 27–53.

[242] Padura, Fuentes, Leonardo, *Modernidad, postmodernidad y la novela policial*, op. cit.

[243] Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, op. cit. Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, op. cit.

[244] Argentinski pisac Rodolfo Volš takođe je pisao i teoretski razrađivao ovaj žanr.

strane kubanske realnosti i poziva čitaoca da učestvuje. U *Savršenoj prošlosti* nestaje Rafael Rodrigez, stari Kondeov prijatelj; u *Vetrovima Korizme* mlada profesorka pronađena je mrtva, prethodno pretučena i silovana, kao i ostaci marihuane u njenoj blizini; u *Maskama* se pojavljuje leš mladog travestita u Havanskoj šumi; u *Jesenjem pejzažu* beživotno telo direktora za eksproprijaciju pluta na plaži u Havani; u *Zbogom, Hemingveju* otkriva se leš davno ubijenog čoveka; i na kraju, u *Jučerašnjoj izmaglici* nestaje boleristkinja Violeta.

3. MARIO KONDE – NOSTALGIČNI LIK – NIT KOJA POVEZUJE

Padura kroz lik Kondea ukazuje na realnog policajca, za razliku od nerealne slike kakva se prezentovala prethodnih decenija. Konde, protagonista pomenutih tekstova, deo je državnih snaga reda, jer drukčije i ne može biti na Kubi, gde privatni detektivi ne postoje budući da je revolucionarna država zadužena za borbu protiv kriminala. Skoro uvek je u pratnji policajca nižeg ranga, Manuela, jer na Kubi policajac nikad ne radi sam. Pa ipak, za razliku od revolucionarnog policajca koji nikad ne greši, koji je superheroj i uvek reši zločin, Konde pravi greške, previše pije, ulazi u veze s udatim ženama. Kod Padure se sreću korumpirani policajci, čime se razotkriva stvarnost iluzorne pravne i efikasne Kube kakvu je promovisao zvanični diskurs. U *revolucionarnom policijskom romanu* narod sarađuje sa snagama reda; obično je reč o stereotipnim likovima. Kod Padure nije uvek tako, neće svi da sarađuju. Nasuprot diskursu *revolucionarnog romana*, zarobljenom u ponavljanju klišea, Padurin narativ je apsolutna obnova žanra, jer uvodi nove likove, poput korumpiranog funkcionera ili travestita, korupciju, prevaru, prostituciju, drogu, i raskida sa šemom u kojoj je revolucionar neminovno dobar, a kontrarevolucionar neminovno lošs.

Konde ne uživa imunitet klasičnog policajca, suočava se s opasnošću, inteligentan je i koristi isti deduktivni metod kao Dupen,[245] ali nije bezgrešan. Konde je pomalo ekscentričan, nije oženjen, uglavnom je više intuitivan nego racionalan, strasno voli jednu ženu, ali ga privlače i druge. Njegova ličnost je kompleksna, naspram jednostavnom klasičnom liku, postavlja mnoga pitanja. Ta činjenica, kako ističe Stiven Vilkinson (Stephen Wilkinson),[246] čini Kondea antiherojem jer ne može sve da reši. Padura kritikuje društvo, pokazuje kako ono funkcioniše, razotkriva propuste sistema.

Konde je idealista, živi u uspomenama, teško podnosi krah, i svog grada i svojih prijatelja; neki su otišli zauvek, a neki potonuli u opštoj dekadenciji. On se muva po celom gradu, a Padurin diskurs po celom ostrvu. Detaljno opisuje Havanu, njene delove, Staru Havanu, centar Havane, Miramar, Vedado, realni prostor postaje savršen tekst, iako u fikciji

[245] Avgust Dupen je lik detektiva koji stvara Edgar Alan Po. Prvi put se pojavljuje 1841. godine u priči *Ubistvo u Ulici Morge*.

[246] Wilkinson, Stephen, *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*, Peter Lang, Bern, 2006, 88.

realniji od prezentovane iskrivljene stvarnosti; Padura, zapravo, daje na uvid paralelni svet koji tamo egzistira. Preko načina na koji žive njeni stanovnici manifestuje se informacija o raznim strukturama društva. Mit je definitivno pao, nema više ničeg u šta bi moglo da se veruje. Kritička vizija je prisutna u svim ambijentima.

U Padurinim tekstovima zločin istražuje policajac nudeći prikaz korumpiranog društva, nemorala i pravnog sistema koji ne funkcioniše. Padura to čini na veoma suptilan način: umesto da predstavi ambijent potonuo u apsolutno nasilje, on prikazuje moralnu degradaciju kroz koju prolaze članovi vladajuće klase i koja tera narod da se snalazi kako zna i ume, u gradu, kako kaže Kandito u *Maskama*, gde „vlada zakon džungle".[247] Konde je, kao Sem Spejd i Filip Marlou,[248] usamljenik koji se rukovodi ličnim kodeksom vrednosti, ne postupa uvek u skladu s procedurama, služi se kolokvijalnim jezikom, zalazi među polusvet. U *Jučerašnjoj izmaglici* Kondea prebijaju kada ode u stari havanski kvart Atatares, gde se iznosi slika starog i prljavog grada koji propada.[249] Obilazeći razne ambijente, pomaže da dobijemo sliku kubanskog socijalnog preseka, gde postoje različite društvene klase, što se sukobljava s revolucionarnim idealom. Nasuprot protagonistima u severnoameričkim *crnim romanima*, Konde voli svoju zemlju i potpuno se identifikuje s njom.

Na taj način on započinje i stvara proizvodnju crnih romana na Kubi, i njemu se na tom putu pridružuju i drugi autori kao što je Lorenzo Lunar (Lorenzo Lunar) i Amir Valje, koji takođe proizvode *crne romane* kao socijalne hronike, otkrivajući da je stvarnost nemoguće prikazati na drugi način sem u fiktivnim narativima, poput seksualnog turizma, narko-tržišta, prostitucije, državnog nasilja i korupcije, proksentizma, dakle sve što je bilo tabu sada postaje glavna tema njihovih tekstova napisanih u formi *crnih romana.*

Kroz slučajeve koje rešava Mario Konde u *crnim romanima* Padura prikazuje najcrnje epizode tokom Revolucije: progon homoseksualaca, traume od rata u Angoli i korupciju među visokim funkcionerima. Kroz čitav svoj diskurs „Padura opisuje kubansko društvo kao društvo u kome stvari nisu kao što izgledaju: postoji nešto što bi se moglo zvati zvanična verzija kubanskog društva koja nikako ne odgovara stvarnosti koju on u svojim tekstovima otkriva".[250]

---

[247] Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, op. cit., 25.

[248] Detektivi u romanima Dašijela Hemeta i Rejmonda Čandlera.

[249] Padura, Fuentes, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 35.

[250] Martínez, P, „Leonardo Padura, entre la realidad y la ficción" en *El género negro: el fin de la frontera*,

3.1. Melanholija u Padurinim tekstovima i u liku Marija Kondea

Melanholija je usko povezana s idejom gubitka[251] i uvek duboko prožeta sećanjem. Zapravo, u njoj se oni uvek prepliću i dopunjuju. Prema Maksu Penskom (Max Pensky),[252] Valter Benjamin pokušava da otkrije dijalektičku snagu melanholije iz njene subjektivne dimenzije u odnosu na objekat njene pažnje. On ostavlja mogućnost da se razume prošlost u melanholičnom posmatranju istorije kao strukture koja nije homogena.

Dejvid Eng i Dejvid Kazanjian (David Eng, David Kazanjian)[253] objašnjavaju koncept gubitka i kritičnu ulogu koju ima melanholija, te ističu njen značaj jer obuhvata i lični i kolektivni gubitak, duhovni i materijalni, psihički i socijalni; sve se prepliće, kao estetika i politika u kubanskom slučaju. Oni i gubitak i melanholiju shvataju kao dijalektički koncept koji ima odnos s prošlošću, s jedne strane kao neka odsutnost, s druge se vezuje za ono što je ostalo. Ono što se izgubilo vidi se po onom što je došlo na njegovo mesto. Eng i Kazanjian predlažu da se koncept melanholije po Frojdu (Sigmund Freud) ne shvata kao prosto vezivanje za gubitak prošlog objekta, već kao veza s tim nedostatkom i njegovim ostacima, koji na tom nivou prave mesta za sećanja i istoriju.

Kod Padure melanholija se provlači kroz sve tekstove, progovara u diskursu, prisutna je u čitavom dosadašnjem narativu i manifestuje se kroz afektivna stanja. Tetralogija *Četiri godišnja doba* otkriva ostatke, fizičke i emocionalne, emotivne gubitke vidne u melanholiji kojom je ispunjen Konde i grad.

Padura insistira na primerima nasleđa i ukazuje na ono što se dobilo Revolucijom: propast, tuga, oronulost, uništeni životi, urušen grad i ekonomska katastrofa. Zato on i

---

Eds. Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà, Andavira, Santiago de Compostela, 2011, 255–260, 257.

[251] Freud, Sigmund. „Duelo y Melancolía", Obras Completas, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1986, 235–255.

[252] Pensky, Max, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, Massachusetts, 1993.

[253] Eng, David, Kazanjian, David, *Loss. The Politics of Mourning*, University of California, Los Angeles, 2003.

revidira istoriju, ponovo je zapravo piše, obrnutim redom. Vraća se u prošlost, unazad je čita i piše.

Tekst *Magla*[254] otkriva kompleksan odnos s prošlošću, čiji tragovi stvaraju traume u individualnom sećanju koje se prepoznaje u sadašnjosti. Tu se prepoznaje melanholija od koje je nemoguće uteći, koja upire pogled ka prošlosti. Konde opsesivno posmatra i odbacuje jedan po jedan od ideala u koje je verovao. On postaje isključeni subjekat, kao neka fantazma iz prošlosti.

Frojd je istakao da melanholija, za razliku od žalovanja, predstavlja nemogućnost da se prevaziđe neki gubitak; to je kontinuirano stanje koje je veoma važno jer otkriva prošlost kao nešto što još nije rešeno ni završeno.[255] Iz te perspektive, ta prošlost i dalje nastavlja da živi egzistirajući u sadašnjosti i omogućava, kako je ukazao Benjamin, stalnu i otvorenu vezu s prošlošću, noseći svoje fantazme, prizore, tužne i nestvarne slike u sadašnjost.[256] Mario Konde živi sa svojim fantazmama, stalno je tužan i melanholičan, ne uspeva da prihvati sadašnjost iako svestan svega. Vođena melanholijom, prošlost puna fantazmi, koje se manifestuju u sadašnjosti, zapravo je nov način da se kopa po prošlosti i povrate iskustva, gde ne mora i ne treba da se rekonstruiše ukupna prošlost, već samo slike u letu,[257] što Konde konstantno radi jer tako mu prija, tako se leči, sećajući se nekih davnih prijatnih iskustava.

U takvom odnosu melanholija se u Padurinim tekstovima ne iščitava kao uslov koji omogućava subjektivitet, već omogućava da se istražuju mnoge druge prakse gde je gubitak materijalizovan na socijalnom i kulturalnom planu, i na političkoj i estetskoj ravni, čiji je tipičan primer sveobuhvatna Kubanska revolucija.

U vezi sa posmodernom estetikom i njenom etikom, u bilo kojoj manifestaciji, otkriva se priroda društva. To iščitavanje olakšava shvatanje reifikacije, transformacije socijalnih odnosa u stvari i pojave, što sve zajedno čini kulturalne posledice, na šta zapravo Padura konstantno ukazuje kroz svoju fikciju i diskurs.

---

[254] Padura, Fuentes, Leonardo, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2008, 205.

[255] Freud, Sigmund, „Mourning and Melancholia", in *Collected Papers*, Vol. 4, Hogarth Press, London, 1957, 152–170.

[256] Kazanjian, David, Eng, David, *Loss. The Politics of Mourning*, op. cit., 4.

[257] Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971, 26.

Posebna pogodnost istorije iz postmoderne pozicije jeste to što daje nov način organizacije i razumevanja socijalnog prostora, vidno u tekstu *Jučerašnja izmaglica*. Iz te pozicije, predlaže Džejmson, možda uspešna prostorna prezentacija ne treba da bude sociorealistična drama revolucionarnog trijumfa, već može biti napisana u obliku narativa o neuspehu.[258] Takav narativ je uvek afektivan i zato i otkriva puno zatrpanih momenata. Melanholija koja tera na kopanje u Padurinim tekstovima može da se shvati kao instrument kojim je, kad se jednom osvesti gubitak i pogrešna istorija, moguće utrti nov put ka budućnosti prethodno odbacivši sve utopije.

3.2 Razočaranje i nostalgija u Padurinim tekstovima

Crni roman se još od svojih početaka povezuje s fenomenom velikog razočaranja.[259] Padura kritikuje društvo iz determinisane ideološke perspektive i u tom smislu podseća na druge autore kao što su Abilio Estevez i Arturo Arango (Abilio Estévez, Arturo Arango). Kao što je to naglasio Fornet (Jorge Fornet), svi su oni pripadnici „generacije razočaranih", a „svako razočaranje pretpostavlja nestanak vere u utopiju, gubitak poverenja u institucije i budućnost koja obećava".[260]

Za razliku od mlađih pisaca koji na dekadenciju gledaju s kritičke pozicije i koji zapravo nikad nisu ni verovali u Revoluciju, Padurini tekstovi ne mogu se kritički diskurzivno sagledati ako se nema u vidu stalna dijalektika između prošlosti, sećanja i sadašnjosti koje povezuje jedna nit – razočaranje. Mario Konde živi u stalnoj borbi između društva koje mu se ne dopada i nekog prošlog vremena kojeg se seća, vremena kada je bio srećan i verovao u ideale. On je razočaran i frustriran stanjem na Kubi devedesetih godina prošlog veka, gledajući kako se razvija i u kom pravcu ide Revolucija, ali je, pre svega, razočaran jer vidi neuspehe Revolucije, ideale u koje je

[258] Jameson, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of late Capitalism*, Verso, London, New York, 1991, 415.

[259] Ovde se misli na početke *crnog romana* tridesetih godina prošlog veka u SAD, gde nakon velike krize nastupa velika depresija i razočaranje. Primere toga nalazimo u crnim romanima Dašijela Hameta i Rejmonda Čandlera.

[260] Fornet, Jorge, „La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto", *La Gaceta de Cuba 5*, La Habana, 2001, 38–45, 45.

verovao kada je bio mlad. On nije razočaran samo socijalnim, političkim i istorijskim događajima već i ličnim razvojem. Želeo je da postane pisac, ali morao je da se pomiri s tim da je policijski inspektor, a na kraju prodavac knjiga. Njegova mladost, puna idealizma, vere u budućnost i poverenja u režim, sve se srušilo kao kula od karata. Razočaran je u svoju zemlju, u svoj život u njoj, u ljubav u koju je verovao, pa mu je i ona utekla, nije se ostvario ni kao otac ni kao muž. Jedino u šta nije razočaran jeste prijateljstvo, ali je tužan jer je većina njegovih prijatelja napustila zemlju. U takvom narativu odjekuju posledice Revolucije koje su se reflektovale prvo u životu, a onda se iz te realnosti prenele u književnost.

3.3. *Jučerašnja izmaglica.* Nostalgija pretočena u bolero

Nostalgija [261] je takođe konstanta u Padurinim tekstovima. Mario Konde ima nostalgičan odnos prema muzici šezdesetih godina, koja je na Kubu takođe, kao i sve ostalo, došla sa zakašnjenjem. U skoro svim tekstovima Konde diskutuje sa svojim prijateljem Flakom o tome šta će slušati, *Bitlse* ili *Rolingstons*, koji bolero, na šta ih šta podseća. Tekst *Savršena prošlost* prepun je nostalgije i sećanja; *Vetrovi Korizme* ljubavi, *Maske* marginalizacije, a *Jesenji pejzaž* prevare.

Specifičan odnos nostalgije i muzike postoji u čitavom tekstu *Jučerašnja izmaglica*, koji se objavljuje 2005. godine i pridružuje sagi o Mariju Kondeu. Mnogi su pomislili da je lik Kondea zaokružen u tetralogiji *Četiri godišnja doba.* Međutim, u *Jučerašnjoj izmaglici* Konde menja profesiju. Sada je trgovac starim knjigama, ali se neizbežno ponovo upliće u istraživanje jednog kriminalnog slučaja iako se, prethodno razočaran, povukao s tog radnog mesta.

Radnja je smeštena u 2003. Prošlo je trinaest godina od pojave Kondeovog lika. Pošto je prošlo više od deceniju, vidna je istorijska perspektiva u kritičkom diskursu kojim Padura sagledava kubansko društvo i posebno Havanu. Naime, u jednoj biblioteci, u kući brata i sestre Amalije i Dionisija, u kuvaru nalazi isečak iz novina iz 1959. godine gde se najavljuje povlačenje s javne scene boleristkinje Violete del Rio. Znatiželjan, Konde odlučuje da istraži nešto o njoj i otkriva da je bila ljubavnica uticajnog Alsidesa, potomka imućne porodice pre

[261] Videti: Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia,* Basic, New York, 2001.

Revolucije, koji je emigrirao ostavljajući kuću i biblioteku na čuvanje bivšoj ljubavnici Nemesiji, majci Amalije i Dionisija. Violeta iznenada umire, otrovana, nekoliko nedelja pre Alsidesovog odlaska. Smrt, za koju većina veruje da je samoubistvo, ipak je bila ubistvo. Violetu je ubila Amalija zbog nasledstva. Nakon četrdeset godina Dionisio pronalazi pisma koja je majka pisala ljubavniku, pa zato i on nestaje.

Konstruišući lik Kondea, Padura ovde daje istorijat njegovih metamorfoza, podvlači Kondeovo interesovanje za istoriju, sadašnjost i sećanje (sreće se i u ranijim tekstovima, a ovde je vidno naglašeno). Promena profesije ukazuje na neuspeh institucija, konkretno policije.

Osim pomenutim momentima, u *Jučerašnjoj izmaglici* Padura se vraća i muzičkim momentima, koji su takođe česti u *Četiri godišnja doba* (čiji naslov upućuje na Vivaldija i njegovu čuvenu kompoziciju). Naslov teksta je stih iz poznatog bolera *Odlazi*, koji je Violoeta često interpretirala. Tim epitafom počinje prvi deo teksta:

Ti, koji ispunjavaš sve, radošću i mladošću
i noću vidiš fantazme
i čuješ pesmu koja miriše na plavo.
Odlazi…

Ne zaustavljaj se da gledaš
stare bukete ruža
koji venu ne cvetajući,
pogledaj ljubavni pejzaž
koji je razlog za
ljubav i snove…

Ja, koja sam se toliko borila protiv svakog zla,
Kojoj su ruke slabe da bi zagrlila
Ne mogu više da te zadržim.
Odlazi…

Biću u tvom životu ono najbolje
od ***jučerašnje izmaglice***
kada me zaboraviš,
najbolji je onaj stih
kog ne možemo da se setimo. [262]

Ovaj poznati bolero koji su interpretirali veliki izvođači Bola de Nijeve i Olga Giljot (Bola de Nieve, Olga Guillot) govori o nesrećnoj ljubavi, gubitku, izdaji i napuštanju. Padura u svom tekstu ne samo što daje omaž boleru uzimajući ga za naslov već i aludira na nostalgiju koja vlada u pesmi, u Havani i u čitavom kubanskom društvu. Muzika prožima čitavu strukturu i tematiku teksta. Ironično i cinično, a zajedno oboje kritički, tekst je podeljen na dva dela koja se zovu Lice A – *Odlazi*[263] i Lice B – *Sećaćeš se mene.*[264] Tako se zovu jedina dva snimka ostala od Violete del Rio. Dve istorije sagledane iz dve različite perspektive. Primetna je upotreba imenice lice (cara): duplo lice, dvostruko, česta pojava u prenesenom značenju u većini indoevropskih jezika. U tekstu se čuju mnogi glasovi, polifonija je sveprisutna: Konde, Amalija, Flor de Loto, Keti, Nemesija. Ljubavna pisma (ukupno 14) upućena Alsidesu, koji je u egzilu od 1960. godine u SAD, intertekstualno umetnuta, nikad poslata, uvek potpisana sa „tvoja devojčica", puna su nostalgije. U njima se manifestuje istorija strasti, sumnji, izdaja i otkrića. Umetnuta pisma deo su metanarativa i imaju paratekstualni odjek u kome se pojavljuje naglašeno ja, kad je reč o ljubavi i istoriji, a ostatak teksta je u trećem licu.

Sva zbivanja u tekstu zapravo su najčešća tematika bolera: ljubavne izdaje, ubistva, prevare, lepe žene u koje se zaljubljuju moćni muškarci (veza Violete s Alsidesom, dakle oportunizam, nepriznata deca, Amalia i Demetrio). Nostalgija se uvek već nagoveštava u naslovima bolera, koji su inače nostalgični i melanholični, uglavnom okrenuti prošlim događajima i vremenima.

Sve je ispunjeno nostalgijom za periodom pre Revolucije, smenjuju se slike kabarea, interpretatora, kompozitora, ali ujedno i kritika prostitucije, severnoameričke mafije, jednog iščezlog sveta, koji je sada zamenjen još gorim i surovijim. Nostalgija tipična za bolero,

[262] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op, cit., 13.

[263] Idem, 13.

[264] Idem, 175.

naglašava se kroz nostalgiju u sećanjima na Havanu pedesetih godina prošlog veka, punu sreće, sjaja, zabave, svetlosti, noćnog života. „Havana je bila ludost: mislim da je bila grad sa najviše života na celom svetu […] Muzika je bila u vazduhu."[265] Sad je i grad tužan, nostalgičan, mračan: „na tužnoj i jezivoj raskrsnici Kuatro Kaminos, koja je nekad bila mitska".[266]

Struktura je spiralna, čest slučaj u policijskom žanru, ali je ovde ipak u prvom planu hronotip. Zapravo, *Jučerašnja izmaglica* analizira dva kubanska perioda, pedesete godine, neposredno pre Revolucije, i 2003. godinu, dajući pritom dve slike grada.

Binarna struktura simbolično podeljena na dva lica teksta, simbolizuje dve strane medalje, lice i naličje Revolucije, prošlost i sadašnjost, stvarnost i privid, kroz istorijsku prizmu Kube druge polovine XX veka. Tekst, dakle, ima dva vremenska plana. Sadašnjost u kojoj Konde trguje knjigama i prošlost u kojoj se odvija Violetina priča. Dva različita istorijska momenta, dve različite Havane. U prvoj još na snazi Batistina diktatura, organizovani kriminal, klan Lakija Lučiana, korumpirani političari, u drugoj Havana početkom XXI veka, takođe organizovani kriminal, na svim nivoima. U prvom delu postojanje muzike je skoro mitsko, noćni život, svetlost, strast, u drugoj, aktuelnoj, svuda je nostalgija za prvom, beda, razočaranje, nestanak iluzija.

Padura postavlja binarnu strukturu s još jednim jačim motivom. Nostalgični Konde ne ide u prošlost da reši zločin, već više tone u nju zbog iracionalne ljubavi ka boleristkinji.[267] U svojoj svakodnevici koja je puna egzistencijalnih problema, politike, loše ekonomije, Konde je umoran i svestan sebe i svoje izgubljene generacije koja plaća istorijske račune. Na krovu zgrade u dekadentnom kraju grada, razmišljajući o svom prijatelju, on plače ne samo zbog njegove smrti već i zbog svih drugih smrti, izgubljenih nada i neodgovornosti države.

Istorijski okvir prepliće se s javnim, privatnim. Kondeov otac bio je platonski zaljubljen u Violetu. Život tako prevazilazi bolero, Violeta koja je toliko volela da peva završava

---

[265] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 87.

[266] Idem, 208.

[267] Marco, Joaquín, *„La neblina del ayer"*, *El cultural.*
http://www.elcultural.es/HTML/20050728/LETRAS/LETRAS12559.asp Pristupljeno 15. 1. 2015.

tragično, što je čest kraj u boleru. „Ona, devojka za koju smo svi mislili da je srećna, oduzela je sebi život, kao da je živela neki svoj bolero, koji je toliko volela da peva".[268]

Nostalgija ljudi oko pedesetak godina, poput Kondea i njegovih prijatelja, takođe je odraz Revolucije, njena duševna, a ne samo kulturalna posledica. Oni su bez iluzija, bez očekivanja boljeg sutra. „Gomile ljudi čekaju da odu, ne mogu i nemaju od čega da žive, bilo kuda, pa makar i na Madagaskar… Ne očekujući puno od života".[269]

Konde šeta Havanom kao Benjaminov Bodler,[270] i otkriva novu istoriju gledajući u *ruine, ruine* svega. Upija slike i mirise (kafa koju dobijaju na tačkice ne miriše ni na šta) dok se s nostalgijom priseća mirisa iz mladosti. Aludira na nemaštinu, nedostatak hrane. Mnogi preživljavaju samo zahvaljujući pomoći rođaka koji su emigrirali, drugi su primorani da rade na crnom tržištu, gde vladaju nepisani zakoni. Konde razmišlja o praznim snovima o jednakosti dok silazi u podzemlje.

Nostalgija se manifestuje u intertekstualnim tekstovima, u aluzijama na ukuse, na grupe: *Bitlsi*, *Čikago*, *Formula V*, kalifornijski rokeri *Kridens klirvoter rivajval.* Padura ukazuje na kubansku *Novu Trovu*[271], koju je potencirala Revolucija, ali to čini kroz tekstualnu tišinu. *Nova Trova* je toliko bila dominantna u vreme o kome on govori raspravljajući o drugoj muzici da je očito namerno, političko prećutkivanje. Padura podseća da su bili zabranjeni *Bitlsi* i *Mamas i Papas*, kao dekadentna muzika koja kvari omladinu, šezdesetih godina prošlog veka na Kubi.[272]

Biblioteka i knjige ovde su deo fiktivne istorije i realnosti, imaju subverzivnu ulogu. Žena poput Amalije veruje u Revoluciju i principe, u to kako treba da izgleda *novi čovek*, koji nikad ne čini zlo, jer je socijalistički čovek, ali i taj san pada, stvarnost se pokazuje suštinski drugačijom, crnom, kao *crni romani*, u kojima se istorija piše iznova, baš kao što je u prvim elaboratima na tu temu ukazivao Pako Ignasio Taibo II rekavši da u ovim tekstovima nema

---

[268] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 272.

[269] Idem, 86.

[270] Videti tekst *Melanholična Havana i njene ruinirane palate: tumačenja i poruke (Devastirane palate, Alibio Esteves)* u IV poglavlju.

[271] O *novoj Trovi* videti u prvom poglavlju u tekstu *Nove estetske forme u kontekstu Kubanske revolucije.*

[272] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 96.

srećnog kraja, samo haosa. *Jučerašnja izmaglica* utire put novom haosu koji sledi početkom XXI veka. Revolucija se odrazila na čitav život na Kubi. Ovi romani su samo jedna njena velika posledica, njeno uplivavanje u život generacija koje su rođene neposredno pre trijumfa Revolucije, u život koji je bio i ostao umrežen sa svim njenim refleksijama. Sve je kontekstualizovano, i samo se tako može razumeti.

3.4. Nostalgija u/kroz/iz/unutar bolera

Svi tekstovi u tekstu mogli bi biti sadržaj bolera: neuzvraćena ljubav, izdaja, patnja, očajanje, retko pobeda.[273] „Bolero je emocija, čista, sa puno melodrame. Uvek govori o tragediji duše, jezikom koji se šeta od poezije do stvarnosti".[274] Kad ga pitaju zašto se opet bavi istragom, Konde odgovara: „Ironija sudbine, kao što bi se reklo u dobrom boleru".[275] On se „osećao izgubljenim u tragičnim stihovima bolera, koji su pogađali njegove neostvarene iluzije".[276]

Kuba i njen mentalitet, i pre i posle Revolucije, u raskoši i bogatstvu, ali i u bedi, nerazdvojna je od bolera. I da je nije pregazilo vreme savremenih tehnologija, pravaca, muzike, i da je sve to stiglo i tamo, kao što nije, bolero bi bio, kao što je bio i kao što jeste, deo identiteta kubanskog čoveka. Kroz bolero se na Kubi interpretira život, ljudsko postojanje, jer se u njemu nalazi sve: etika, filozofija, estetika, sociologija, emocije i odušak… čak i pomirenje s neuspehom. Bolero je stoga najefikasniji lek za umirenje.[277] Pre pedesetih godina prošlog veka scene su pune strasti, melanholije i razočaranja zbog ljubavi, dok u sadašnjem trenutku u tekstu melanholija i razočaranje dolaze od egzistencijalne krize.[278] Padura u ovom tekstu navodi čitaoca da razmišlja o problemima savremenog kubanskog čoveka. On prelazi iz jedne u drugu Kubu, putevi se ukrštaju, razilaze, pokušava da odgonetne obe i približi ih čitaocu. Pod maskom policijskog romana Padura piše bolero ili obrnuto? Zapravo, oboje, kao dvostruko ogledalo, s jedne strane ona Havana koja je slušala Sinatru, s

---

[273] Otero, Lisandro, *Bolero*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, 126.

[274] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 133.

[275] Idem, 197.

[276] Idem, 137.

[277] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 215.

[278] Arnáiz, Joaquín, „El reflejo de La Habana. Leonardo Padura, *La neblina del ayer*", *La razón digital.* http://195.53.105.62/noticias/noti_cab62182.htm. Pristupljeno 16. 11. 2016.

druge aktuelna koja je kao jedan od Danteovih krugova pakla: urušene kuće, izgubljeno i zabranjeno sećanje, moralni pad, rasturene porodice, neuhranjenost…

Padura kritikuje ideju izgradnje drukčijeg socijalizma, punog pravde, tolerancije i dostojanstva, koji je postao marginalno društvo, siromašno, bez tolerancije i humanosti.[279] Nespojivi kontrasti „beda i dostojanstvo, nemaština i ponos, teški parovi za harmoniju"[280] iz kojih izranja nostalgija. Padura, kao i mnogi pre njega, aludira na čuveni ručak Lezame Lime.[281] Stanje gladi je čest momenat u tekstu. Na jednom mestu kaže: „kuvar niko nije otvorio godinama",[282] ističući da za tim nema ni potrebe jer nema namirnica. Glad je prvi pokretač pobune i vodi putem – protiv ili za Revoluciju. U ovom tekstu često se aludira i na duhovnu i moralnu glad. Kandito se okreće crkvi, dok Mario i Karlos, tipično kao u boleru, utehu za razočaranje i beg od nostalgije pronalaze u rumu.

Nostalgija se oseća i u žalu za izgubljenim idealima. Padura i njegova generacija formirali su se verujući u *novog čoveka*. Konde neće da prodaje bezvredne knjige, a ni one retke koje vrede puno, jer duboko veruje da kultura ima veoma važnu socijalnu ulogu i da je ona bitno nasleđe, čime Padura prezentuje svoj stav i svest o kulturi,[283] ali i da je sve što se dešava posledica Revolucije i (ne)kulture koju je ona proklamovala i širila.

Njegova poruka je jasna: uprkos gladi, „uprkos zabrani slušanja kapitalističke i dekadentne muzike, *Pola Anke, Bitlsa, Mamas i Papas* „koji šire svoju diverzionističku

---

[279] Treba imati u vidu da su homoseksualci na Kubi, osim ostale i isključenja iz društva, bili osuđivani i na zatvorsku kaznu do pre 10 godina. O tome govori Senel Paz (Paz, Senel, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Ediciones ERA, México, 1991), kao i poznati film koji je nastao na osnovu romana *Jagoda i čokolada* (*Fresa y chocolate*, Editorial Txalaparta, Tafalla, 1995) Videti fusnotu broj 305 u ovom poglavlju.

[280] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 71.

[281] Lezama, Lima, Hose (1910–1976), veliki kubanski pisac. U svom čuvenom romanu *Raj* (*Paradiso)* u sedmom poglavlju opisuje scenu kada gospođa Augusta iznosi svoj raskošni ručak, aludirajući na hedonizam kubanskog podneblja i čoveka. Treba imati u vidu da je roman napisan u vreme *buma* hispanoameričkog romana 1966. godine.

[282] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 59. Soe Valdes, u *Feminin diskurs i žensko pismo* u tekstu *Dala sam ti život celi* i diskusija o kuvaru i Don Kihot u trećem poglavlju u tekstu *Feminin diskurs i žensko pismo* u tekstu *Dala sam ti život celi.*

[283] Scena kada Konde savetuje da vredne knjige treba prodati Nacionalnoj biblioteci iako ona ne može dobro da plati. Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 70.

muziku, neadekvatnu za uši mladog revolucionara", [284] uprkos melanholiji i korupciji, delinkvenciji i nedostatku ideala, Konde, on – Padura, ostaje na Kubi.

On svoju ulogu intelektualca i smisao te odluke vidi, takođe, i u kompromisu intelektualca, ali sad dijametralno suprotnom onom u vreme proizvodnje *revolucionarnih policijskih romana*, on sada ostaje jer nema snage da ode, verujući da može doprineti nekoj promeni, što je, posmatrajući s vremenske distance, svakako i uspeo. Našao je svoj izraz i uspeo da umakne cenzuri iznoseći sve ono loše, kritikujući sistem. Padura je utro put *crnim romanima*. Posle njegove sage, oni nikada više nisu bili isti.

U *Jučerašnjoj izmaglici* nostalgija je u naslovu, u strukturi, u tematici, u svuda prisutnoj čežnji koja doseže svoj vrhunac na pretposlednjoj strani kada on citira kubanskog pesnika Herediju (Jose Heredia),[285] koji s puno nostalgije piše o njemu tako dalekoj zemlji – Kubi. Nisu svi isti, razumljivo, pa su drugi autori imali i imaju drukčije viđenje Kube i pitanja ostati ili otići.[286]

---

[284] Idem, 96.

[285] Pesma *Oda Nijagari* napisana 1824. godine, kada je Heredija živeo u egzilu u SAD.

[286] Reinaldo Arenas je rekao: „Neću se nikad vratiti na Kubu. Nikad! Jeste me čuli? Ni ako proadne sistem… niti ako od mog povratka zavisi da li će čitavo ostrvo potonuti" u: Arenas, Reinaldo, „Final de un cuento" *Final de un cuento*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1991, 66. O stavu Soe Valdes biće reči u trećem poglavlju.

4. REVIZIJA PROŠLOSTI. POLITIKE SEĆANJA

Pišući svoju hroniku Padura pravi reviziju prošlosti.[287] Vidan je uticaj španskog pisca *policijskih romana* Montablana, u čijem narativu on nalazi model u strukturi i tematici. S druge strane, on je Padurine *crne romane* nazivao primerom književnosti koja prevazilazi Revoluciju kao retko koja na Kubi, uspeva da kritikuje socijalne prilike i bude kritika političke ideologije.

U Padurinim tekstovima prošlost i sećanje su veoma važni. On pristupa prošlosti postmodernistički, ponovo je iščitava, analizira, tražeći razloge za mnoge pojave i ispisujući novu istoriju.

Osećanje frustracije je okosnica Padurinih tekstova koji su zapravo kulturalno-intelektualni proizvod Kubanske revolucije koji prikazuje neuspeh socijalnog projekta koji je predlagao marksizam, kritiku političke prakse koja se otelotvoruje u totalitarnom režimu i patnju civilnog stanovništva. Otpor tera intelektualce, pa i Paduru, da revidiraju prošlost da bi povratili sećanje na greške, ali da ujedno vide budućnost u kojoj bi mogli da prevaziđu prošlost. U skoro svim tekstovima Padura se vraća u prošlost, ona je uvek prisutna u njegovom diskursu kao neka fantazma. Njegovi likovi ne mogu da napuste prethodno zaposednuta mesta. To se uglavnom materijalizuje u urbanim prostorima u kojima likovi melanholično obitavaju, podsećajući se pritom svojih gubitaka i uspomena, ali u isto vreme tražeći mogućnost za bolju budućnost. Dakle, konstanta je prošlost, njena revizija.

Svoj prvi tekst Padura piše kao reakciju na tadašnji narativni model, *revolucionarni policijski roman*, s parametrima koje je utvrdila socijalistička vlada. Modalitet koji Padura započinje omogućava da se otkriju tamne strane kubanske realnosti, ali i prošlost, u kojoj se traže razlozi za sadašnji trenutak, čime to postaje hronika vrlo komplikovanog društva,

[287] Menton, Seymour, „La novela de la Revolución Cubana, fase cinco: 1975–1987", *Revista Iberoamericana* LVI/152–53 (julio–diciembre 1990), 913–32, 914.

konfliktnog, urbanog, u kome se uočava dvostruka istina, dvostruki moral i dvojaki sistem, socijalizam na momente, po potrebi kapitalizam. [288]

Zanimljiva je etička pozicija ovih tekstova u postmoderno doba. *Crni roman* prati paradigme postmodernizma u pogledu predstavljanja realnosti, kroz književni i istorijski diskurs piše i iščitava tekst, svesno konstruisan, kao i njegova fiktivna priča, koji navodi na razmišljanje. Taj svestan proces otkriva ujedno i problematičnu vezu između postmoderne estetike i reprezentacije prošlosti. Prema mišljenju Linde Hačeon (Linda Hutcheon), [289] istorijska perspektiva postmoderne pokazuje da je prošlost nešto što se može dosegnuti samo kroz njegove deliće. Ono što je preostalo u sadašnjosti jesu reprezentacije i samo iz njih se mogu konstruisati narativi ili objasniti momenti iz prošlosti. Džejmson[290] postmodernizam vidi kao napor da se istorijski promisli sadašnjost kada se maltene zaboravilo kako se istorijski misli. U postmoderni ne samo da je nestala prošlost već i ono što se zove osećaj za prošlost, istoriju ili kolektivno sećanje. On nema antiistorijski stav u postmodernosti, već samo ukazuje na potrebu da se ponovo istražuje istorija. Takođe, insistira na značaju socijalne funkcije koji može da ima književnost – da se bori protiv socijalnog očaja u sadašnjosti.

Edvard Soja (Edward Soja)[291] naznačio je da se socijalizam transformisao u javni diskurs, donekle u sinonim totalitarizma, pa čak i u idealizam, što Džejmson odbacuje ističući da postmodernizam označava kraj ideologije kada se ona koristi kao referenca za neuspeh marksizma i u tom smislu kao iščezavanje mnogih utopija.[292]

Kubanski crni roman zapravo uvek ide u prošlost i preispituje je, pokušavajući da rekonstruiše šta se zapravo dogodilo. Kod Padure prisustvo prošlosti se nazire već u naslovima *Savršena prošlost*, *Jučerašnja izmaglica*, *Zbogom, Hemingveju*, zatim u anegdotama, u paratekstualnom obliku, ukazujući na kulturalni simbol koji ima kubanska prošlost u životu Kubanca.

---

[288] Padura, Fuentes, Leonardo, *Modernidad, Postmodernidad y la novela policial*, op. cit. Padura, Fuentes, Leonardo, „Reivindicación de la memoria. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán", *Quimera*, 1991, 106–107.

[289] Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Nueva York, 1989, 58.

[290] Jameson, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., 309.

[291] Soja, Edward, W, „Postmodern Geographies and the Critique of Historicism", *Postmodern Contentions. Epochs, Politics, Space*, John Paul Jones III, The Guilford Press, Nueva York, 1993, 113–36.

[292] Idem, 159.

Novo sećanje koje se rađa iznova, sastavni je deo zapleta svih pomenutih tekstova. Tako, *Jučerašnja izmaglica*, *Zbogom, Hemingveju i Savršena prošlost* pripovedaju o starim događajima, a u sadašnjem trenutku imaju funkciju da reše davno počinjen kriminal, kao što je misterija o Violeti, iznenadni pronalazak leša na imanju. Sećanje i istraga su važni elementi rasvetljavanja slučajeva, isprepletani s novinarskim diskursom ili fragmentima prošlosti. Međutim, najupečatljivija prošlost koja se vraća jeste lična, kada se Konde suočava sa samim sobom. U *Savršenoj prošlosti* i *Vetrovima Korizme* on prvo istražuje svoje sećanje. U prvom slučaju, nekog koga je dobro poznavao, svog kolegu s univerziteta koji je bio oženjen Tamarom, njegovom ljubavi iz mladosti. Upravo to vodi ga u ličnu prošlost i susret s Tamarom, te tako slučaj postaje „magnet koji niže nostalgije, dane koje je nebrojeno puta hteo da zaboravi, grobnice melanholije",[293] „iza Kondea, ruta sećanja uvek se završi u melanholiji".[294] Okrećući glavu unazad, još više postaje svestan propasti mladalačkih snova: najličnijih, povezanih sa željom da bude pisac, da živi s Tamarom; kolektivnih, koji se mogu identifikovati s propadanjem revolucionarnih ideala. U *Vetrovima korizme* mora da reši ubistvo profesorke koja je radila ni manje ni više nego u srednjoj školi koju je on pohađao. Povratak na mesto gde je proveo mladost takođe donosi melanholiju. Dekadencija je svuda, fizička i moralna, gimnazija je simbol dekadentne Havane, koja se „s vremenom pomračila".[295]

Prošlost je veoma prisutna u opisu i evoluciji ličnosti Marija Kondea, koga Padura opisuje kao „nostalgičnog i tvrdoglavog", „namćora koji se svega seća".[296] Za njega, sećanje se pretvara u neki vid oduška koji mu pomaže da pobegne od konteksta u kome nije srećan, kao što se vidi u *Savršenoj prošlosti*: „Šta si učinio od svog života, Mario Konde?, pita se svaki dan, i svaki dan ide nazad u mašinu vremena, i jednu po jednu, baca svoje lične želje, razočaranja i promašaje, besove i mržnje, beži od svoje promašene egzistencije i traži gde bi sve to mogao ponovo pronaći".[297]

Njegov put u prošlost kojim često putuje pri istraživanju zapravo pokazuje njegov negativan stav i teškoću da prihvati sadašnjost kakvu ne želi. Skepticizam koji se sreće u *Jučerašnjoj izmaglici* pronalazi se i u *Zbogom, Hemingveju*, gde Padura takođe pokušava da

---

[293] Padura, Leonardo, *Pasado perfecto*, Tusquets, Barcelona, 2009, 27.

[294] Idem, 189.

[295] Padura, Leonardo, *Vientos de Cuaresma*, Tusquets, Barcelona, 2007, 218.

[296] Padura, Leonardo, *La neblina del ayer*, op. cit., 102.

[297] Padura, Leonardo, *Pasado perfecto*, op. cit., 141.

raščisti račune s prošlošću, retroaktivno pokušavajući da rasvetli ubistvo počinjeno davno, u prošlosti, koju je nekad voleo, ali sad shvata da je sve bilo farsa.

U njegovom sećanju uvek ima idealizacije gde se mešaju slike detinjstva i adolescencije. Poređenje te prošlosti sa sadašnjošću sa sobom nosi neizbežno osećanje razočaranja. Zato sećanje u ovim tekstovima funkcioniše kao tuga. Takva je i evolucija lika Kondea. Nakon četvrtog romana on odlučuje da se mane politike i da postane prodavac knjiga, što je zapravo simbol sistema u koji više niko ne veruje. Naime, on shvata da njegov bivši poziv ne služi za otkrivanje prestupnika, ali se ujedno vraća svom mladalačkom snu – knjigama, pa makar kao prodavac.

Sećanje se ne može odvojiti od ideologije u tekstovima, pre svega od kritike koja se manifestuje u njima. Prezentuju se realnost i zvanične strukture režima (kroz progon homoseksualaca, što je centralna tema romana *Maske*), traume koje je sa sobom doneo rat u Angoli (kroz lik druga Karlosa), korupcija revolucionarnih vođa, što je u sižeu i fabulama svih tekstova, posebno u *Vetrovima Korizme* i u *Savršenoj prošlosti*.

Dijaspora je kritikovala Paduru što pribegava prikrivenom načinu kritike, međutim treba uvek imati u vidu da je on sve to mogao da iskaže jedino kroz filtere poput bega u fikciju, a da ostane da živi i radi na Kubi. Odličan primer za to vidi se u *Jučerašnjoj izmaglici*, gde razmišlja o moralnoj dekadenciji koja je preplavila zemlju: „Do novca dolaze na bilo koji način, krađom, prostituišući se, prodajući drogu […] ali novine nikad ne govore o tim i takvim stvarima".[298]

Veza između socijalnog i političkog momenta materijalizuje se svuda. Padura konstatuje da postoji nedosanjani san i da su na Kubi sve nade iščezle. Pogled uperen ka prošlosti reflektuje socijalni očaj i savremenu političku situaciju, gde se dešavaju stvari koje nas sve obuzimaju kao individue.

Dve konstante Padurinih tekstova jesu melanholija, koja proizlazi iz istorijske frustracije, i nostalgija, koja pokušava da zabeleži prošlost.

23

[298] Wieser, Doris, „Leonardo Padura: Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos", op. cit.

5. *MASKE* – PRERUŠEN MASKIRANI TEKST I U NJEMU RAZNE MASKE: ESTETSKE, HUMANE, REVOLUCIONARNE, HOMOSEKSUALNE

Kao što je napred na više mesta podvučeno, policijski žanr na Kubi imao je specifičan razvoj i šezdesetih godina XX veka. Nakon Revolucije usledio je njegov nagli razvoj budući da je nametnut kao ideološko oruđe. U tom razdoblju, zapravo sve do *specijalnog perioda*, u policijskom žanru se ne sreće ništa što nije u skladu s Revolucijom.

Tokom sedamdesetih godina na Kubi se smatralo da je homoseksualnost proizvod moralne dekadencije, nepodoban za revolucionarni subjekat. U revolucionarnim okvirima stav je bio jasan – ta različitost bila je neprimerena mladim naraštajima i uzornim revolucionarima. Na *Prvom nacionalnom kulturnom kongresu obrazovanja i kulture* 1971. godine homoseksualnost je proglašena negativnim kulturalnim uticajem, što je svakako jedan od najnečasnijih trenutaka u kulturalnoj kubanskoj politici, odakle je najverovatnije i proistekla Padurina motivacija za lik Markesa u *Maskama.* Padura je uspeo da transformiše stari tip *policijskog romana* da bi prezentovao čitavu jednu izgubljenu i skrivenu generaciju.

Is/u/pisivanje individue koja postaje subjekat tema je svih tekstova Padurine tetralogije *Četiri godišnja doba*. Najizrazitiji primer po tematici i strukturi jesu *Maske*, objavljene 1997. godine i nagrađen nagradom *Kafa Hihona* 1998. na *Nedelji posvećenoj crnim romanima*, koja se održava svake godine u julu u Španiji (Gijon). Kroz čitavu tetralogiju provlače se simboli, koji kada se dekonstruišu imaju karakter nacionalne alegorije.

Centralna tema teksta *Maske* jeste progon homoseksualaca na Kubi.[299] Radnja se dešava tokom 1989, godine promena na svetskom nivou. Naime, 6. avgusta pronalaze mrtvog homoseksualca Aleksisa Arajana, sina Faustina Arajana, „diplomate, poslednjeg kubanskog predstavnika u Unicefu […] koji začudo živi u kući sa čitavim staklima u gradu polomljenih stakala na prozorima".[300] Okrivljeni nije očekivano drugi loš revolucionar, već na iznenađenje svih, otac ubijenog, primerni revolucionar. Markes, prijatelj preminulog, iznosi Kondeu motiv ubistva. Naime, te prekretnice, 1959. godine, Faustino je falsifikovao potrebna dokumenta i

[299] O tom progonu piše progonjeni pisac homoseksualac Reinaldo Arenas u svojoj autobiografiji *Pre nego što svane (Antes que anochezca*, 1992) i zbirci eseja *Potreba za slobodom* (*Necesidad de libertad*, 1986).

[300] Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, op. cit., 38.

„ubacio se u kola Revolucije, s prošlošću koja mu je garantovala da će biti čovek od poverenja i za to dobiti naknadu".[301]

Konde nikad nije voleo homoseksualce, a sad je zadužen da reši slučaj. Tokom istrage menja svoj stav prema njima. Markes malo-pomalo otkriva Kondeu svoje bolno preživljavanje unutar sistema koji nije imao razumevanja ne samo za drukčiju seksualnost već ni za one koji nisu mislili isto: „Homoseksualci koji to naizgled nisu, tužni koji se smeše u lošem trenutku, vračare sa marksističkim priručnikom ispod pazuha, apatični ideolozi sa korisnom knjižicom u džepu: to jest, najveći karneval u zemlji koja je puno puta morala da poništi svoje karnevale".[302]

Protagonista *Maski*, Markes, homoseksualac, i glavni lik čitave sage Mario Konde imaju funkciju mimetičara po teoriji mimetike koju je razvio Homi Baba (Homi Bhabha)[303] i panoptika koji je razradio Fuko (Michel Foucault).[304] Ali tekst *Maske* nije samo ograničen na kritiku stava i tretmana homoseksualaca već demistifikuje i kubansku istoriju, razvoj policijskog žanra na Kubi, ideološko mesto nakon svesne popularizacije, tako da tekst prezentuje kako se Revolucija lažno predstavljala i kako je policijski žanr ideološki upotrebljavan za to.

Kad se pokaže da okrivljeni nije niti je ikad bio pravi revolucionar, u stvari se prezentuje kritika Kastrovog režima i pokazuje njegovo pravo lice, iskrivljena slika, to jest da je sve bilo laž, predstava. To je primer Babinog koncepta mimike. Naime, Konde je državni službenik i kao takav treba da podržava zvaničnu verziju, ali njegov humani lik i sklonost ka teoretizaciji i pisanju, ljubav ka književnosti, malo-pomalo menjaju usađenu interpretaciju homoseksualnosti.

Kroz njegov lik se reflektuje pluralni diskurs u tekstu koji je nasuprot homogenom zvaničnom diskursu režima. Taj pluralitet je opasan za održanje moći i zato se njemu staje na put iz institucionalizovanog *Panoptika* preko raznih organa.

---

[301] Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, op. cit, 228.

[302] Idem, 166.

[303] Teorija mimetizma Homija Babe u: Bhabha, Homi, „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York, 1994.

[304] Fuko, Mišel, *Nadzirati i kažnjavati*, Prosveta, Beograd, 1997.

Funkcija koju ovde obavlja lik Kondea ima svoje prethodnike i u istoriji i u fikciji. Homi Baba uzima Saidove (Edward Said)[305] stavove kao polazište da pokaže da je autohtoni lik uvek ambivalentan u odnosu na koloniju, ovde u odnosu na dominantan diskurs, primeran lik, pravi revolucionar, jer on uvek pokušava da oscilira između moći i subjekata moći, što je svojevrsna mimika do koje uvek dolazi u „želji za promenom, da se čuje glas različitog *drugog*, koji je sličan, ali ne baš isti".[306]

Tako oni postaju mimetične figure, uvek ambivalentne, kao i Konde, u isto vreme reprezentuju i manifestaciju moći i pretnju njoj. U *Maskama* mogu da se mapiraju korelacije između moći, njenih organa i lika Kondea. On je u suodnosu, saučesnik, sa vladajućim režimom koji je predmet njegove kritike, tako da je on ambivalentan i primer mimetičara o kome govori Homi Baba. On otkriva ubicu Aleksisa i izvršava svoju funkciju kao deo režima. Veza koja se uspostavlja između njega i Markesa uvodi homoseksualizam u projekat Revolucije. Menjajući sada revolucionarni diskurs iz šezdesetih, on uspeva da ga unese, a da danas ne bude predmet diskriminacije. U tom smislu postmoderni pristup, pokušaj promene, u ovom slučaju vidno je uspeo. Njihov odnos zapravo je primer problematičnog odnosa između vlasti (čiji pogled više nije sinhron i panoptičan) i mimetičara koga je ta ista vlast ovlastila da to radi.

Prvo saznanje koje Konde dobija o Markesu je zvanično: „homoseksualac sa puno iskustva, apatični političar i skrenuo sa pravog puta ideologije, konfliktan i provokator, mogući uživalac marihuane i drugih droga".[307] Konde je prvo deo režima i trebalo bi da prihvati to sinhrono viđenje, ali kasnije dolazi do sukoba i kontrasta s dijahronijom, sećanjem i pisanjem.

I upravo to sinhrono nametnuto viđenje uzrokovalo je da se probudi ljubav ka pisanju i dijahrono viđenje kod Kondea, „tenzija između lične i nametnute vizije".[308]

---

[305] U *Orijentalizmu* Edvard Said objašnjava kakva je to sinhronijska i panoptička vizija Orijenta, koji je na Zapadu predstavljen kao statički entitet, podvlačeći kako moć zavisi od takve vizije. On naglašava da upravo sinhronija vizije jeste prezentacija moći, gde nema ničeg objektivnog. Videti u: Said, Edward, *Orientalism*, Vintage, Nueva York, 1979.

[306] Bhabha, Homi, „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", op. cit., 86.

[307] Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, op. cit., 42.

[308] Idem, 95.

Obrazovanje individua je zamišljeno tako da se proizvede „dobar" čitalac,[309] „koji treba da čita disciplinovano prema izdatim parametrima koji ne uključuju kulturalnu dekadenciju povezanu sa homoseksualizmom"[310]. Kastro je često u svojim diskursima koristio pogrdne nazive, deminutive za muškarce homoseksualne orijentacije: „grupice privilegovanih dečaka", „agentići kulturalnog kolonijalizma"[311], kao i „intelektualni pacovi"[312] nasuprot „pravim borcima"[313], „istinskim revolucionarima"[314]. Na kongresu je takođe izneto i da se mase moraju pripremiti na loš uticaj buržoaske literature i kulture. Jedan od vidova borbe bio je *policijski revolucionarni roman.*

Individualizacija likova u *Maskama* vidna je od početka. Tekst ne počinje smrću, već se prvo prezentuje Konde i njegov novi kontekst. Sumnja u zvanične verzije, pa je sumnjiva i njegova primena zakona. Konde konstatuje da ima mesta van zvaničnog diskursa, zanimanja i poslova.

Osim što se kroz lik Kondea polako menja i viđenje homoseksualaca i stav prema njima, tekst prezentuje i panoptičku viziju, ali i sklonost da se individualizuje pisanje i da se suoči s greškama društva (u tekstu Konde) koje su ranije počinjene. Čitavo ostrvo ima karakteristike *Panoptika* po Fukou, čija je glavna odlika da je sve pod stalnim nadzorom. „Imate sistem nadzora koji nije skup. Nema potrebe za oružjem, fizičkim nasiljem, pratnjom. Samo pogled."[315] Iako Aleksis nije bio travestit, njegov leš je pronađen obučen u crveno odelo sašiveno za lik Elektre Garigo, koje je napravio njegov prijatelj Markes za predstavu istoimenog pozorišnog komada Virhilija Pinjere.[316] Naime, Pinjera je bio zabranjen šezdesetih

---

[309] U tom govoru Kastro ističe koji tip obrazovanja zanima Revoluciju. Govoreći o proizvodnji knjiga, on podvlači: „prvi prioritet su knjige za obrazovanje, drugi isto, i treći isto!", Castro, Fidel, *Discurso de clausura*, Casa de las Américas, núm. 9, 1971, 21–33, 25.

[310] Castro, Fidel, „Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Caimán barbudo* 46, 1971, 27–32.

[311] Castro, Fidel, *Discurso de clausura*, Casa de las Américas, núm. 9, 1971, 21–33, 21, 27.

[312] Idem, 30.

[313] Idem, 27.

[314] Na kongresu je takođe izneto da se mase moraju pripremiti na loš uticaj buržoaske literature i kulture.

[315] Foucault, Michel, „The Eye of Power: A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot", in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Ed. Colin Gordon, Pantheon Books, Nueva York, 1980, 154–55.

[316] Virhilio Pinjera je jedan od umetnika (pisac) koji su bili progonjeni šezdesetih godina prošlog veka zbog svoje seksualne orijentacije, kao i pisci Hose Lesama Lima i Kalvert Kasej (José Lezama Lima, Calvert Casey).

i sedamdesetih godina u svakom pojavnom obliku kulturalnog života. Mali pomak jeste usledio devedesetih godina prošlog veka, kada je prvi put javno prikazan necenzurisani film *Jagoda i čokolada.*[317] Marija Antonija, služavka kod Faustina i Aleksisa, u Faustinovim pantalonama pronalazi dva konca iste boje kao na haljini koju je nosio Aleksis, istog dana kad je prvi nestao. Ona se usuđuje da stane protiv svog gospodara zbog majčinske posvećenosti Aleksisu, a ne zbog obaveze prema Revoluciji, kako bi to bilo prezentovano šezdesetih i sedamdesetih godina u *policijskom romanu.* Ona nije kompromitovana revolucionarka. Padura jasno naglašava lični i individualni stav, koji je iznad kolektivnog, udaljavajući svoj diskurs jasno i svesno od revolucionarnih ideala. Konde lebdi između želje za moći i dijahronog pluraliteta individualnih života i likova u okruženju. Njegova ambivalentnost tipična je za mimetičara prema shvatanju Homija Babe. Padura se tako legitimiše u individualnom narativu, kroz novi modalitet policijskog žanra, *crni kubanski roman*, usko povezan s modernim dobom, koji mu omogućava da demistifikuje farsu režima i kritikuje njegove greške.

Kroz ovaj tekst istkana je specifična veza sa književnom tradicijom *policijskih romana* u vreme šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, kada su oni bili u funkciji tada započete institucionalizacije Revolucije. *Policijski romani* bili su estetski revolucionarni projekat. Nacionalni savet za kulturu cenzurisao je i marginalizovao važne ličnosti iz umetničke i intelektualne sfere, pre svega Virhilija Pinjeru i Hosea Lezamu Limu, zbog njihovih seksualnih orijentacija i estetskih paradigmi.

Već se u nazivu *Maske* aludira na farsu Revolucije i kroz tekst razotkriva, osim zločina i počinioca, i književni zločin koji je počinjen institucionalizacijom narativnih tekstova u umetničkim praksama, oba podjednako teška da se ne može reći koji je primarni. Ako se tome pridoda momenat da je ovde Konde predstavljen kao skriveni pisac i intertekstualna i prećutna pojava drugih pisaca i njihovih radova, može se reći da je književnost dominantna tematika teksta *Maske*.

---

[317] *Jagoda i čokolada* (*Fresa y chocolate*) je film iz 1994. godine koji je režirao Tomas Gutijeres Alea i Huan Karlos Tabio (Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío), a bazira se na priči *Vuk, šuma i novi čovek* (*El lobo, el bosque y el hombre nuevo*) Senela Paza (Senal Paz). Film je dobio mnoge nagrade, prezentuje priču o prijateljstvu između Davida, studenta, komuniste i Dijega, umetnika, veoma obrazovanog homoseksualca, žrtve progona i marginalizacije.

Maske imaju jak element *policijskih romana* – kritiku, samo je u ovom tekstu kritika upućena estetskim, književnim i homoseksualnim politikama koje su bile dominantne u to vreme. Padura revidira istoriju i jedan od najpolemičnijih momenata Kubanske revolucije kroz lik dramaturga koji je homoseksualac, a koji konstruiše prema Pinjeri, uspevajući tako da transferiše *policijski roman* u književnu istoriografiju i mapira umetničke prakse Revolucije tog doba.

Uz lik Markesa pridodati su degradirajući atributi koji potvrđuju estetske i moralne stavove etabliranog diskursa, prema čijoj su ideologiji seksualizam i umetnost istog korena, zbog čega on *a priori* postaje sumnjiv. Markes nije skrenuo samo ideološki i moralno već i poetski; on je sitni buržuj, hermetičan i često nazivan „usranom pticom"[318] ,te predstavljen kao da je nestvaran.

Kroz njegov lik u ovom tekstu Padura referira na kubansku istoriju književnosti. Markes je pojam cenzure i represije kao i Konde. U njega je utkan i specifičan odnos pisca i njegovog upisivanja. Sve reči se pronalaze u tekstualnom prostoru ovog teksta, i reč koja ućutkuje i osuđuje – policajac, i ućutkana, prikrivena reč – Markes. Tišina govori kroz pismo koje je teatralizovano, što je poseban efekat u fikciji; likovi se pojavljuju u tekstu kao glumci na sceni, poručujući da njihov život nije realan već mogući tekstualni prostor.[319]

Tema homoseksualnosti pokazuje se kao karneval na kome je predstavljeno čitavo društvo. Havana se Kondeu ukazuje kao ples pod maskama, surov, svečan, smešan, gde ništa i niko nije kao što izgleda i svi identiteti mutiraju.

Reference na pozorište i pozorišne likove su brojne: Markes otkriva Kondeu da je crvena haljina koju je Aleksis imao na sebi na dan ubistva zapravo bila sašivena za lik Elektre Garigom, predstave koju je Markes spremao za postavu u trenutku kada su ga udaljili estetski komesari Revolucije. Kuba je predstavljena kao veliko pozorište gde su političke i pravne prakse vrlo dramatične. Pozorište postaje sudnica u kojoj se sudi društvu. Sudovi su se neretko održavali u pozorištima, na scenama, kao da su sudije glumci, a gledaoci gledaju svoju sopstvenu dramu. Vidne su i maske estetskih sudova u diskursu, resursima i aparatima kažnjavanja. Politička scena bila je, zapravo, okrutno pozorište.

---

[318] Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, op. cit., 45. Inače, ovaj termin se često kolokvijalno koristi za homoseksualce.

[319] Idem, 10.

Elektra Garigo je u *Maskama* dupla žrtva, umire kao estetska slika osuđena zbog ideologije koja zahteva didaktičku umetnost, a i kao mladić koji se prerušava u nju da bi rešio porodičnu dramu. U ovoj refleksiji otkriva se Padurin projekat metanarativa da dekodira političku socijalističku fikciju kroz kritičko čitanje skorašnje kubanske književne istorije. U estetskom smislu Elektra Garigo otkriva vrednosti kubanske književne tradicije koja nije bila među mimetičkim i realističkim, tradicije gde su smešteni veoma značajni pisci (Vihilio Pinjera, Lesama Lima, Giljermo Kabrera Infante) koji su, pored mnogih drugih, polazne reference za Paduru. Padura svoje tekstove koristi kao prostor za metamorfoze, mimetiku i simulacije: prerušava pisce u likove, kroz intertekstualnu igru tka most između njih i njihovih tekstova.

Referenca na Pinjerinu Elektru Garigo[320] služi da se zapita o ideji realnosti kao farse, simulakruma. Crveno odelo u noći ubistva simbol je mnogih maski i metamorfoza, skrivanja tajnog identiteta – crnih decenija, kako se još zove period kulturalnog mraka šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka.

Ubica Aleksisa je njegov otac Faustino Arajan, visoki revolucionarni funkcioner. To nije samo rezultat homofobije već postoje i politički razlozi – strah da će izneti njegovu farsu koju je izmislio da bi napredovao u revolucionarnoj hijerarhiji.

Sve je laž. Farsa. Kulturalna politika otkriva se na dubljem nivou. Ubistvo će počiniti otac, lažni revolucionar, nad sinom umetnikom, koji kroz svoju umetnost otkriva farsu na kojoj počiva očeva figura moći. Možemo se ovde i zapitati nije li figura autoritativnog oca koji ubija svoju decu indirektni način na koji Padura aludira na Fidela Kastra i njegov konfliktan odnos s intelektualcima. Njegova namera ide dalje od političke alegorije, u istraživanje umetničkih manifestacija u doba crnih decenija. Ceo tekst je kao pozorište senki, fantazmagorična reprezentacija. „Pretvorili su me u fantazmu, krivca zbog svog talenta",[321] kaže Markes.

***

[320] Piñera, Virgilio, „Elctra Garrigó", en *Teatro cubano contemporáneo: antología*, Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Madrid, 1992.

[321] Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, op. cit., 105.

Maske su prerušen, maskiran tekst, u isto vreme policijska priča i dramsko delo. Prerušena u drugi žanr, priča o Aleksisovom ubistvu je kubanska verzija grčke tragedije. „Sve to izgledalo je kao grčka tragedija, u najboljem stilu Sofokla, puna grešaka, paralelnih priča… likova koji nisu oni za koje se predstavljaju, ili kriju ko su".[322]

Funkcija i cilj teksta, *policijskog romana*, ovde nije da mimetički predstavi spoljni svet, već se igra s referencama na prethodne tekstove. To je igra između rečenog i mogućeg. Konde se preko susreta s Markesom i neostvarenim delima iz prošlosti, otvara kao pisac i kao lik u tekstu, te proizvodi novi tekst kao u ogledalima – tragediju. Nju jedino nadživljava pluralitet književnih mogućnosti. Konstatuju se veliko razočaranje i gubitak iluzija do kojih su dovele iščezle socijalističke i političke utopije krajem XX veka.

[322] Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, op. cit, 220.

6. URBANI PROSTOR. HAOTIČNI GRAD

Za sve Padurine tekstove izrazito je karakterističan urbani karakter, pre svega ulični, kao deo socijalne hronike i kritičke intencije. U njegovom diskursu grad transcendentira svoju poziciju kao jedinstven scenario i postaje mesto za pozicioniranje kulturalnog identiteta Kube uslovljen društvenim zbivanjima.

Koncept urbanog prostora „nudi novu formu zamišljanja prostora koja ima mogućnost da se na nov način suprotstavi prošlosti i da pročita tajne prostornih struktura, što je veoma važno, budući da sve one označavaju fragmente kulture. Urbani prostor ovde se predstavlja kao socijalni proizvod čije istraživanje otkriva novi ideološki prostor koji funkcioniše kao alat mišljenja u akciji, što je ujedno i sredstvo kontrole, pa tako i dominacija, moć".[323]

Da bi se shvatila logika ovog mehanizma, Džejmson navodi da je neophodno da se revidira pojam prostora iz teorije postmodernizma, jer je jasno da se naše vreme, kasni kapitalizam, specijalizovao na jedinstven način, tako da je on dominantni model egzistencije i kulture.[324] To je argument da prostor i vreme u postmodernizmu nisu prirodni faktori već da su oba „posledice i projekcije *afterimages* marketinga izvesne države ili strukture proizvodnje i prisvajanja, socijalne organizacije".[325]

Kondeove istrage otkrivaju sektore što se transformišu pod dejstvom dolara, koji je sastavni deo kubanske ekonomije. Urbani prostor koji se povezuje s prošlošću i *ruinama* Padura opisuje kao tekst koji pokušava da izbriše istoriju i sećanje nametnute od strane institucionalne politike. On sliku Havane daje kroz rutu Kondea koja je, pre svega, urbana i gde se jasno vidi ideološka i socijalna fragmentacija zemlje, „koja izgleda kao da je izgubila srce ideologije i vraća se u kolonijalne uslove"[326]. Urbani prostor traži tragove koji će osvetliti realnost. Slike koje mogu da se vide u sadašnjem prostoru jesu ostaci, odrazi, ono što Benjamin[327] prepoznaje kao *ruine* i iz kojih niču zvezde konstelacija koje čuvaju znanje.

25

[323] Jameson, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., 366.

[324] Idem, 365.

[325] Idem, 344.

[326] Idem, 386.

[327] Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, op. cit.

Amir Valje[328] u svom eseju posvećenom etici marginalnosti ukazuje da je u *crnom romanu* „grad potonuo, on je na margini, ali ne zbog izbora već zbog posledica, zbog fatalizma." U Padurinom gradu obitavaju gubitnici, jer svi su gubitnici, i oni koji žive marginalno i oni koji pišu o tome.

Detaljno opisivanje i smeštanje radnje u urbani prostor jeste proces atomizacije marginalnosti, ulaz na kulturalnu ostrvsku scenu kroz sukob između umetničkih normi koje su nametnuli politički, socijalni i ekonomski uticaji megaistorije i pravila socijalnog preživljavanja. Tu pojavu prisutnu na čitavom latinoameričkom kontinentu, naglašenu u Padurinom narativu, Valje naziva *marginalija*. „U njoj je vidna socijalna piramida: na vrhu su bogati, koji odlučuju, na dnu siromašni, a ispod dna, u naizgled nevidljivom delu, i najmračnijem, u podzemlju, jeste marginalno društvo: prostitutke, narkomani, ubice, lopovi, beznadežni [...] Oni postaju protagonisti književnih narativa na Kubi od '90. godina prošlog veka pa do danas. [...] Vazduh koji se diše takođe je marginalan, pa smo po tom konceptu svi marginalni".[329]

Tako *crni roman* na Kubi postaje najbolji scenario za analizu konflikta između megaistorije i marginalije, u čemu se nazire estetika ovog modaliteta, etika marginalnosti, pod kojom se podrazumeva „skup svih socijalnih manifestacija, suživota, morala, nepisanih zakona, tajnih kodova, kao i prihvatanje marginalnog *modus vivendi*".[330]

U slučaju Kube, marginalizacija društva kreće od vrha, *establišment* ukazuje da je marginalnost jedini način da se preživi, i ti književni refleksi jasno se vide u Padurinim tekstovima. Potpuno izostaje slobodna volja, svi likovi imaju psihološki problem, frustrirani su, a frustracija im ne dolazi iznutra već iz političkog konteksta i okruženja oko koga se vrti život grada i individua.

---

[328] Valle, Amir, „Megahistoria vs Marginalia o el camino actual del neopolicial cubano", op. cit. Pristupljeno 23. 11. 2016.

[329] Valle, Amir, „La nueva ciudad cubana (y/o La Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura", ensayo publicado en la página oficial del autor (http://www.amirvalle.com/ensayos/nueva.htm). Pristupljeno 23. 12. 2016.

[330] Valle, Amir, „Megahistoria vs Marginalia o el camino actual del neopolicial cubano", op. cit., 6.

Valje ukazuje i na marginalizaciju humanosti, autohtone teme u ovim tekstovima.[331] Iz Padurinih tekstova saznaje se istina i svakodnevica; oni na momente zaista podsećaju na kostumbrističke tekstove današnjice, i baš stoga se u njima kriju šifre za razumevanje marginalnog sveta i njegove etike. Padura nastoji da istraži konflikt između dobra i zla, između individua i korumpiranog društva, i s tom namerom se i spušta u marginalne ambijente.

***

Padura u svom narativu uzima *elemente romana enigme*, *revolucionarnog policijskog romana* i *severnoameričkog crnog romana*, ali unosi novitete koji povezuju njegov narativ s *latinoameričkim policijskim romanom*, gde postoji opsesija gradovima i problem države kao uzročnika zločina i korupcije, te tako nastaje autohtoni žanr, *crni kubanski roman*. Stanovnici grada, koji su izgubili poverenje u vlast, osuđeni su na propast. Svakodnevna briga likova je kako da prežive na mestu na kome su se izgubile ljudske i društvene vrednosti. Nova Havana je grad gubitnika, kako tvrdi Amir Valje, „sopstvenih pravila, tamnih puteva, niskih strasti i ljudskih sukoba, nezamislivih za društvo koje pretenduje da postane model".[332] Pronalazimo ubice, lopove, švercere, prostitutke, narkomane i razočarane, koji su videli kako se urušava revolucionarni san. Otkrivanje ovog društvenog konteksta značajnije je nego konačno rešavanje zločina, koje prelazi u drugi plan. U prvom planu ostaje hronika jednog određenog vremena, hronika kubanskog društva poslednje dve decenije posmatrana iz novog ugla. Ta hronika nudi verziju drukčiju od zvanične, koja je decenijama nastojala da ućutka sve druge glasove. Takvom revizijom prošlosti, Padura se potpuno upisuje u postmodernu estetiku, koja baca pogled unazad da bi dovela u pitanje autoritet tradicije. Kao što objašnjava Žan Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard)[333], nakon transformacija koje su uticale na pravila igre, u književnosti i umetnosti više nije moguće pribeći metafizičkim objašnjenjima stvarnosti, emancipaciji društva ili besklasnom društvu, koji su važili u prošlosti, jer čovek više ne veruje u te diskurse. Da bi se istakla realnost, likovi pribegavaju običnom jeziku. Hibridnim pismom uključuju se oblici popularne kulture: dnevne novine, radio, romani u nastavcima, i tako dobijamo sliku Kube. Uveren u ovu činjenicu i u to da moć manipuliše znanjem da bi

[331] Valle, Amir, „Megahistoria vs Marginalia o el camino actual del neopolicial cubano", op. cit. 11.

[332] Valle, Amir, „La nueva ciudad cubana en la novelística negra de Leonardo Padura", op. cit.

[333] Liotar, Žan Fransoa, *Postmoderno stanje*, op. cit., 18.

kontrolisala građane, Padura odlučuje da dovede u pitanje zvanični diskurs i bira žanr dotad smatran manje vrednim, jer su ga svrstavali u masovnu kulturu, menjajući njegova pravila. Zbog istog razloga, Marija Kondea uvodi u more sumnji i osećanje neizbežne nesigurnosti, koja, prema Fokemi (Douwe Fokkema),[334] karakteriše postmoderno pismo. Može se zaključiti da se na stranama njegovih tekstova, s referencama na druge autore, pomenute, citirane ili plagirane, sreću glasovi prošlosti i sadašnjosti, izvrću književna pravila i etablirane pouke da bi se pokazala mnogostruka i haotična stvarnost koja definiše savremeno kubansko društvo. Ako se tome doda detaljna karakterizacija likova i opis ulica i glavnih događaja iz skorašnje istorije, Padurini tekstovi priključuju se aktuelnoj tendenciji latinoameričkog policijskog narativa, ali nude jednu izrazito kubansku verziju žanra, koja uspostavlja novi književni modalitet – *crni kubanski roman*.

112

[334] Fokkema, Douwe, *Literary history, Modernism and Postmodernism*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1984.

7. NOVI GLASOVI U/KROZ/IZ *CRNIH KUBANSKIH ROMANA*

Isti kritički ton i tuga karakteristični za Padurine tekstove mogu se pronaći i u tekstovima koje su od 1990. godine proizvodili i drugi autori njegove generacije. Među njima su i Husto Vasko, koji je očito kritikovao režim, moralnu i fizičku dekadenciju u *Čuvaru srži*[335] (2007), i Hose Latur (José Latour), autor romana *Prljavi svetovi* (1999) i *Glupan* (2002)[336], koji je jasno ukazivao na korupciju i dekadenciju sistema sve dok ga režim nije okarakterisao kao kontrarevolucionarnog autora i zabranio. Prema mišljenju poznatog autora sličnih tekstova, koji je kao i Padura ujedno i stvaralac i veliki poznavalac i kritičar crnih romana, Amira Valjea, Vasko i Latur s Padurom dele isti odnos prema „marginalizaciji društva na nacionalnoj skali, razotkrivanju korupcije u okviru *establišmenta* koji neće da ih prihvati zbog apsurdnih ideja i pokušava da nametne društvu da je etika marginalnosti jedina forma dostojna preživljavanja".[337]

Svi tekstovi čiji je glavni lik Mario Konde predstavljaju hroniku i kritičku viziju društva tog doba, kao i tekstovi pomenutih pisaca, Latura, Husta i Lunara, koji pripadaju mlađoj generaciji književnika. Oni prilaze tom modalitetu iz drukčijih uglova i perspektiva da bi prezentovali svoje interpretacije, ukazujući na užase koje je počinila moć i na propala obećanja Revolucije. Oni prezentuju kubansku realnost, ali spolja. Tekstovi Valjea i Lunara tipični su uzorci istog modaliteta, stvaranog van ostrva. Obojica su proizvela sage, kod prvog je Alan Bek protagonista, a Leo Martin kod drugog. Protagonisti oba autora postaju kritičke oči koje otkrivaju razne realnosti na „rajskom" ostrvu, sve suprotno zvaničnoj verziji. Ono što se posebno ističe u njihovim tekstovima jesu teme nezamislive u kubanskoj narativnoj književnosti pre 1990. godine: glad i marginalnost u *Nađi slavu umesto pakla* (*Que en vez de infierno encuentres gloria*, 2003), prostitucija u *Vi ste krivi* (*Usted es la culpable*, 2006) i nasilje nad turistima u *Svetu senki* (*Mundos de sombras*, 2012) kod Lunara; homoseksualni turizam u *Poslednjim vestima iz pakla* (*Últimas noticias del infierno*, 2005), ilegalni trafiking ljudima u *Svetilištu senki* (*Santuario de sombras,* 2006), narko-tržište u *Dugim noćima sa Flavijom* (*Largas noches con Flavia*, 2008) kod Valjea.

---

[335] Vasco, Justo, *El guardián de las esencias*, Letras Cubanas, La Habana, 2007.

[336] Latour, José, *Mundos sucios* (1999), *El tonto* (2002), Letras Cubanas, La Habana.

[337] Valle, Amir, „Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana", *Anales de Literatura Hispanoa-mericana* 36, 2007, 49–58, 52.

Uz obradu konkretnih tema i prikaz vlade koja ne može da iskoreni delinkvenciju i nasilje na ostrvu, u njihovim tekstovima se prezentuje svakodnevica i kontradikcija tih devedesetih godina prošlog veka. Ono što oni prikazuju jeste presek stvarnosti, društvo iz raznih perspektiva, društvo podeljeno na one koji imaju pristup konvertibilnom pesu i one koji samo koriste nacionalnu valutu, koji su osuđeni na nemaštinu i marginalnost u korumpiranom društvu; na one koji su primorani da odu i koji, da bi ostali, pribegavaju narko-trafikingu, prostituciji ili raznim oblicima crnog tržišta.

Havana, tema skoro svih pomenutih tekstova, ujedno i simbol Kube, prezentovana je kao degradirani prostor prožet smrću, nesigurnošću i nedostatkom osnovnih sredstava. Ovi pisci pružaju otpor direktno trijumfu Revolucije i moćnom režimu, koji može da dosegne narativna književnost kad prodre u mračne aspekte društva, kad da glas onima na margini društva, prikaže kontrast od postvarene realnosti, fantazmagorične, stvarne, a ne one iz propagande.

Pisci koji se ubrajaju u proizvođače ovog modaliteta, savremenog crnog kubanskog romana, još su i Ronaldo Menendez i Ena Lusija Portela (Ronaldo Menéndez, Ena Lucía Portela), predstavnici generacije zvane *najnoviji* (novísimos) i *postrevolucionarni*,[338] u koju se ubrajaju i Karla Suarez i Vendi Gera (Karla Suarez, Wendy Guerra). Međutim, njihovi tekstovi ipak nisu dosledna hronika realnosti na Kubi tog doba, već više daju grotesknu sliku i prikazuju svakodnevni apsurd.[339] U njima ima više *prljavog realizma*,[340] koji se manifestuje više lično a manje društveno, čime se, zapravo, udaljavaju od ovog modaliteta.

Crni roman je kritička, analitička, refleksivna vizija, i kao takav ima ulogu svedočanstva savremene dekadencije, on postaje moderna istorija i sociologija, budući da se ti tekstovi sve više koriste kao materijal za istraživanje istorijskog i sociološkog mišljenja.

Padurini narativni tekstovi idu dalje od prostora i subjektiviteta kojih nije bilo pre njega u ideološkim strukturama na kojima je Revolucija dugo počivala, skoro pola veka.

---

[338] U IV poglavlju detaljno objašnjeno u tekstu *Melanholija u tekstovima specijalnog perioda Kubanske revolucije.*

[339] U svom tekstu *Zveri* (*Las bestias*, 2006) i *Rio Kibu* (*Río Quibú*, 2008) Letras Cubanas, La Habana.

[340] Više reči o ovom pravcu biće u IV poglavlju u tekstu *Ućutkivanje i progovaranje ućutkane tišine kroz reprezentacije ruina* (Hose Pedro Gutijeres, *Pljava trilogija Havane*).

Revolucionarni krah ne podrazumeva samo kraj jedne istorije već mnogo više potrebu za promenom epistemološke perspektive iz datog trenutka u kome su obitavali mnogi otpori i horori.

III UMETNIČKE PRAKSE KOJIMA PRIBEGAVA SOE VALDES PRUŽAJUĆI OTPOR REVOLUCIJI I NJENIM POSLEDICAMA. KNJIŽEVNOST KOJA NE ĆUTI

Nakon decenija s mnogo kompromisa, socijalističkih i komunističkih utopija posle Revolucije na Kubi (1959), početka borbe protiv istih i slobodnih ideja (1968), sedamdesete i osamdesete godine prošlog veka u Latinskoj Americi bile su vreme krvavih diktatura, smene građanskih ratova i laganog nestajanja starih ideja. Taj proces pratila je polarizacija na grupe intelektualaca koji su podržavali vladajući režim i onih koji se nisu mirili s njim.

Posledice te situacije bile su velike, bolne i dalekosežne: mnogi pisci nestali su u svojoj borbi, neki umrli, neki dospeli u zatvore, a neki se našli u egzilu. Taj fenomen, koji se dešava u istom trenutku kad se u Evropi budi interesovanje za sve što je hispansko, kada nastaje *bum*[341] u hispanoameričkoj književnosti, pravi veliku poteškoću u definisanju aktuelnih granica u hispanoameričkoj književnosti, a u okviru nje, posebno kubanske narativne književnosti. Kubanski književni stvaraoci, u isto vreme i evropski i svetski, s obzirom na to što je većina njih u egzilu, žive i rade na različitim mestima, neki objavljuju isključivo na španskom, a neki i na drugim jezicima.

S trijumfom neoliberalizma i planetarnog procesa globalizacije, devedesete godine postaju scenario u kome se pojavljuju grupe kosmopolitskih pisaca, odanih svojoj posvećenosti pisanju, ali i veoma rešenih da sruše postojeći kliše o hispanoameričkom, latinoameričkom, tj. kubanskom piscu.

U skladu s tom promenom paradigme, ti pisci/spisateljice, počev od devedesetih pa nadalje, pojavljuju se često sa zvučnim nazivima kao: *mutanti, pettit bum, planetarni,* a vrlo često sebe nazivaju i *sinovima i kćerima globalizacije*.

Soe Valdes, kubanska književnica svetskog glasa, jedan od tih planetarnih pisaca, postigla je i postiže ogroman uspeh i dobitnica je pregršt značajnih nagrada. Danas je jedna od najznačajnijih predstavnica savremene kubanske književnosti u egzilu.

[341] *Latinoamerički bum* je književni pokret koji je trajao od 1960. do osamdesetih godina prošlog veka, a činila ga je grupa mladih latinoameričkih pisaca (Kortazar, Fuente, Markes, Ljosa) koji su stvarali s latinoameričkim senzibilitetom i inteligentnom egzotičnom mišlju izuzetna dela svetske književnosti. Intelektualna osobina ovih pisaca je svestrana angažovanost u kulturnim i društveno-političkim sferama života.

1. SOE VALDES: ŽIVOT, KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO I IDEOLOGIJA

Rođena je u Havani, 2. maja 1959, iste godine kad je trijumfovala i Kubanska revolucija. Ona je prva generacija mladih koji su vaspitavani u duhu pobede Revolucije. Svoje prve studije započela je na Visokoj pedagoškoj školi *Hose Varona*, ali ih je napustila. Nakon toga upisuje Filološki fakultet u Havani, gde završava prve dve godina studija. Sredinom osamdesetih godina prošlog veka odlazi u Francusku, u Pariz, gde studira u *Francuskoj alijansi* i radi pri kubanskoj delegaciji UNESKO-a, i u odeljenju za kulturu u Kubanskoj ambasadi. Na Kubu se vraća 1988. godine i učestvuje u umetničkom pokretu, verujući da tako može da se doprinese promenama. Radi kao urednik časopisa *El cine cubano* (*Kubanski film*) i kao scenarista na *Kubanskom kinematografskom institutu za umetnost i industriju*, nakon što je taj projekat započela u Parizu. Putuje u SAD 1990. godine sa ciljem da tamo snimi film *Paralelni životi* (*Vidas paralelas*), koji je na kraju snimljen u Venecueli. Početkom devedesetih godina prošlog veka njeni problemi s režimom se zaoštravaju. Njena kontinuirana i direktna opozicija prema Kastrovoj vlasti, a posebno zbog događaja koji su se tada odigravali (*Luka Marijel*, kriza splavara, egzodus kubanskih emigranata u Majami), ubrzali su njen definitivni egzil u Pariz, 1995. godine, od kada tamo živi i radi. Špansko državljanstvo dobila je 1997. U svojoj zemlji je cenzurisana, njeni tekstovi mogu se naći samo na crnom tržištu. Skoro celokupan njen narativ obitava uglavnom oko kritike vladajućeg režima na Kubi, u/is/pisivanja diktature, posledica Revolucije, pružanja otpora iz egzila. Ona piše sa puno autoreferenci i ličnog iskustva, uvek vrlo intimno prikazuje kubansko ostrvo, svoju zemlju, obuhvatajući oba sveta, i fikciju i realnost: ostrvo – samoću i egzil – samoću. Valdesova često koristi repeticiju izvesnih tematskih elemenata i tehnika u svojim tekstovima, a da bi približila tu mapu, služi se i ponavljanjem istih likova i motiva (Stara Havana, more, film, intima), kao i tipičnim kubanskim dijalektom, i još dalje, havanskim žargonom. Ona jasno pravi razliku između egzila i emigracije, termina koji se veoma često mešaju. Njen političko-književni glas je ubedljivo najjači među savremenim kubanskim stvaraocima u egzilu. Narativ Valdesove prožet je tipičnim temama *ženskog pisma,*[342] ali skoro uvek u središtu, u pozadini, ili kao noćna mora, javlja se tema egzila, prožeta nostalgijom,

[342] *Žensko pismo* je kao termin pojašnjeno u tekstu Feminin diskurs i *žensko pismo* u tekstu *Dala sam ti život celi*.

melanholijom, bolom, čežnjom. Savremeni kritičari uglavnom je svrstavaju u najnoviji žanr – *hitna, urgentna književnost*.[343]

U njenom narativu je vidna široka kultura, veliko poznavanje istorije, književnosti. Često citira poznate pisce, klasične, savremene. Njene tekstove je lako čitati, menjaju se prvo i treće lice, kratke, britke misli, međutim oni traže čitaoca intelektualca, koji poznaje umetnost u svakom njenom obliku, kao i tehnologiju, i obavešten je o najsavremenijim događajima na svetskoj sceni. Prva knjiga poezije *Odgovori na život*[344] (*Respuestas para vivir*) pojavila se 1986. godine. Slede: *Sve za jednu senku* (*Todo para una sombra,* 1986), [345] *Vagon za pušače* (*Vagón para fumadores,* 1996), [346] *Pesme o Havani* (*Los poemas de la Habana,* 1997),[347] *Žice za risa* (*Cuerdas para el lince*, 1999)[348] i *Mesečeve minđuše* (*Los aretes de la luna*, 1999),[349] koje su veoma bitan deo njenog poetskog stvaralaštva. Lirskim prizvukom prožet je čitav njen narativ, zajedno s opsesijama i strastima stalne evokacije i vraćanja u rodni grad. Prvi tekst *Plava krv* (*Sangre Azul*) [350] izdala je 1993. Godine 1995. kada se za stalno nastanjuje u Parizu, objavljuje tekst *Ambasadorova kći* (*La hija del embajador*).[351] Ubrzo potom izdaje jedan od svojih najpoznatijih, *Svakodnevno ništavilo* (*La nada cotidiana*, 1995),[352] gde iznosi peripetije jedne mlade Kubanke, formirane u prvim godinama Revolucije. Tekst koji će joj doneti svetsku slavu i popularnost, preveden na više od dvadeset jezika, koji je doživeo i svojevrstan nastavak, u isto vreme i nezavisan tekst, jeste *Svekolika svakodnevica*[353] (*El todo cotidiano*,

---

[343] *Literatura de urgencia* prevodi se kao urgentna, hitna, angažovana književnost, ili kao u naslovu ovog teksta književnost koja ne ćuti, kako najviše voli da je imenuje i njena predstavnica Soe Valdes, čijim se tekstualnim prostorima bavi ovo poglavlje disertacije. U tekstovima koji se mogu svrtstati u ovaj vid književnosti vidna je široka kultura i veliko poznavanje istorije, književnosti. U njima su intertekstualno umetnuti citati poznatih pisaca, klasičnih i savremenih. Ova književnost zahteva čitaoca intelektualca, koji poznaje umetnost i tehnologiju, a obavešten je o najsavremenijim događajima na svetskoj sceni.

[344] Valdés, Zoe, *Respuestas para vivir*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.

[345] Valdés, Zoe, *Todo para una sombra*, Taifa, La Habana, 1986.

[346] Valdés, Zoe, *Vagón para fumadores*, Lumen, Barcelona, 1996.

[347] Valdés, Zoe, *Los poemas de la Habana*, Antoine Soriano, Paris, 1997.

[348] Valdés, Zoe, *Cuerdas para el lince*, Lumen, Barcelona, 1999.

[349] Valdés, Zoe, *Los aretes de la luna*, Everest, León, 1999.

[350] Valdés, Zoe, *Sangre Azul*, Planeta, Barcelona, 2003.

[351] Valdés, Zoe, *La hija del embajador,* Emecé Narrativa, Barcelona, 1996.

[352] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, Emece Narrativa, Barcelona, 1995.

[353] Valdés, Zoe, *El todo cotidiano*, Planeta, Barcelona, 2010. Naslov *Svekolika svakodnevica* je prevod hispaniste Bojane Kovačević Petrović.

2010). Slede: *Dala sam ti život celi* (*Te di la vida entera*, 1996),[354] *Bar Nostalgija* (*Café Nostalgia*, 1997),[355] zbirka četrnaest priča *Trgovci lepote* (*Traficantes de belleza*, 1998),[356] *Dragi prvi dečko*[357] (*Querido primer novio,* 1999), *Čudo u Majamiju* (*Milagro en Miami*, 2001) ,[358] *Noga moga oca* (*El pie de mi padre*, 2002), [359] *Morske vučice* (*Lobas de mar,* 2003), [360] *Večnost trenutka* (*La eternidad del instante*, 2004), [361] *Plesati sa životom* (*Bailar con la vida*, 2006),[362] *Žena – lovac na zvezde* (*La cazadora de astros*, 2007),[363] gde jedna kubanska pesnikinja započinje naizgled običnu vezu s nadrealističkom slikarkom Remedios Varo, tekstovi – eseji *Fikcije o Fidelu* (*La ficción Fidel*, 2007), [364] gde je Kastro predstavljen kao Frankenštajn, manipulator svetskog ranga, specijalista za marketing, koji ima svoj proizvod – Revoluciju i svog heroja – Čea. Tako je kupio čitav svet. Tekst je pun ličnog bola i besa. U tekstu objavljenom u aprilu 2013. godine, *Žena koja plače* (*La mujer que llora*),[365] vraća se večitoj inspiraciji, umetnosti i ljubavi. Reč je o tekstu o umetnosti, samoći i ljudima koji još veruju u umetnost. Protagonista je Dora Mar. Poslednji objavljeni tekstovi su: *Havana, moja ljubavi* (*Havana, mon amor*, *2015*),[366] *Spisateljica u Muzeju Luvr* (*Una novelista en el Museo del Louvre*, 2015)[367] i *Naopačka noć* (*Noche al revés*, *2016*).[368] Poznata su i njena kinematografska dela: *Kuba la bella, Povratak, Roberto Garsija, Njurork, Gina Peljon*, koje je uglavnom režirao Rikardo Vega. Valdesova je član francuskog reda Legije časti za umetnost i književnost. Uručeni su joj ključevi Floride (1991); *Doctor honoris causa* je na Univerzitetu Valensijenes (Francuska) od 2005. godine. Dobitnik je mnogih književnih nagrada: prve nagrade za poeziju *Roke Dalton i Haime Suares Kemain* za knjigu *Odgovori na*

[354] Valdés, Zoe, *Te di la vida entera*, Planeta, Barcelona, 1996.

[355] Valdés, Zoe, *Café nostalgia*, Planeta, Barcelona, 1997.

[356] Valdés, Zoe, *Traficantes de belleza*, Planeta, Barcelona, 1998.

[357] Valdés, Zoe, *Querido primer novio*, Planeta, Barcelona, 1999.

[358] Valdés, Zoe, *Milagro en Miami*, Planeta, Barcelona, 2001.

[359] Valdés, Zoe, *El pie de mi padre*, Planeta, Barcelona, 2002.

[360] Valdés, Zoe, *Lobas de mar*, Planeta, Barcelona, 2003.

[361] Valdés, Zoe, *La eternidad del instante*, Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 2004.

[362] Valdés, Zoe, *Bailar con la vida*, Planeta, Barcelona, 2006.

[363] Valdés, Zoe, *La cazadora de astros*, Debols!llo, Barcelona, 2009.

[364] Valdés, Zoe, *La ficción Fidel*, HarperCollins Publishers, New York, 2007.

[365] Valdés, Zoe, *La mujer que llora*, Planeta, Barcelona, 2013.

[366] Valdés, Zoe, *La Havana, mon amor*, Stela Marris, Barcelona, 2015.

[367] Valdés, Zoe *Una novelista en el Museo del Louvre*, Planeta, Barcelona, 2015.

[368] Valdés, Zoe, *Noche al revés*, Stela Marris, Barcelona, 2016.

život (1982), nagrade *Karlos Ortis* za poeziju, za knjigu pesama *Sve za jednu senku* (1985). Finalista je prestižne nagrade *Vertikalni osmeh i žensko pismo – jedna druga reč* za tekst *Plava krv* (1987). Prvu nagradu *Koral* osvojila je za najbolji scenario *Paralelni životi* na XII međunarodnom festivalu novog latinoameričkog filma (1990). Dobitnik je prve nagrade *Kratki roman Huan Marč Sensiljo* za *Ambasadorovu kći* (1995), nagrade *Finalista Planeta* za tekst *Dala sam ti život celi* (1996), *Liberatur Preis* za *Svakodnevno ništavilo* (1997), *Fernando Lara* za *Morske vučice* (2003); nagrade *Grad Tore La Vieha* za *Večnost trenutka* (2004), *Asorin* za tekst *Žena koja plače* (mart 2013).

Valdesova piše za razne časopise širom sveta, redovno se oglašava na socijalnim mrežama, učestvuje u raznim debatama, intelektualnim, političkim, pokazujući otvoreno čitavoj javnosti i svojoj publici lični i javni stav, pripadnost kubanskoj opoziciji u inostranstvu, u egzilu. Objavljuje u španskim i francuskim dnevnim novinama: *El Pais*, *El Mundo*, *El Semanal*, *Qué leer*, *Elle*, *Vogue*, *Le Monde*, *Libération*, *Le Nouvel Observateur*, *Beaux Arts*.

Na svom ličnom blogu, koji je veoma posećen, ima nekoliko stotina hiljada pratilaca, među njima i mnogo svetski priznatih intelektualaca. Veoma je aktivna i komentariše na mnogim blogovima drugih, tipično za njen stil, direktno, bez okolišanja.

Učesnik je brojnih književnih kongresa, filmskih festivala, gde uvek javno i glasno istupa kao borac za ljudska prava. Brojna su i veoma zapažena njena učešća poslednjih godina, po čitavoj Evropi i SAD, najčešće u Majamiju, gde je i najveća koncentracija kubanskih iseljenika. Kako u tekstovima tako i u kolumnama, na konferencijama, društvenim mrežama, javnim nastupima, svoje stavove uvek iznosi javno i otvoreno.

Valdesova je odrasla uz majku, što se nazire u njenom diskursu, a vidne su i mnoge autoreference. Među njenim precima je jedan deda kineskog porekla, drugi španskog, jedna baba irskog, druga afričkog porekla.

Diskurs Valdesove prožet je tipičnim temama ženskog pisma, s puno osvrtanja na seksualnost i muziku, pre svega. Brani žene, razume ih, govori o njihovim problemima i emocijama, lošem razumevanju na koje nailaze kod drugih, bliskih i dalekih, teškom statusu, često i preziru porodice, muževa, ljubavnika, a pre svega društva. U njenom diskursu ima dosta politike, kubanske realnosti, ali i neznanja, globalizacije na univerzalnom nivou, što ona takođe oštro kritikuje ne birajući reči.

Diskurs je teško uhvatljiv pojam. Jedna od definicija je: „Skup značenja, metafora, predstava, slika, priča, iskaza koji zajedno proizvode određenu verziju događaja."[369] Slično navedenom je i shvatanje diskursa kao sistema iskaza koji konstruišu objekte i proizvode subjekte kao određene vrste osoba, kako je to definisao Mišel Fuko (Michel Foucault).[370] Zajedničko za ta konstrukcionistička određenja diskursa jeste shvatanje da je priroda diskursa konstruktivna, tj. da diskurs konstituiše objekte.[371] Poslednje decenije obeležene su čestom pojavom osobenih diskursa (jezik tela, telesno zadovoljstvo u tekstu, podsvesno u jeziku, žudnja kao podsvesni sadržaj teksta, ekspresija pola, polni identitet i polna različitost, autobiografska osnova pisanja), ispisanih *ženskim pismom*. Upravo sve te karakteristike nalaze se u diskursu Valdesove.

[369] Ber, Vivien, *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, Zepter Book World, Beograd, 2001.

[370] Fuko, Mišel, *Poredak diskursa*, preveo s francuskog Dejan Aničić, Karpos, Loznica, 2007, 34.

[371] Fuko svoja istraživanja nije nazivao analizom diskursa, kako se to danas čini.

2. NARATIV SOE VALDES: TRANSGRESIJE I TRANSFORMACIJE

Počev od prvog teksta *Plava krv* (1985) pa do poslednjeg *Naopačka noć* (2016), primetna je transgresija kroz postmodernu književnost, kao i evokacija klasičnih dela, ali sve vreme Valdesova zadržava svoj osoben stil i piše *ženskim mekim pismom*.[372] Vidna je metafikcija, sa jasnom strategijom autorke i specifičnim oblikom i konstrukcijom.

Metafikciju je vrlo teško definisati budući da je to veoma širok pojam, pa čak i iz različitih perspektiva. Veliki je broj sinonima u književnoj teoriji.[373] Ona u sebi sadrži proces konstrukcije, književni tekst u okviru drugog teksta, brisanje granica između realnosti i fikcije, pojavljivanje autora pored likova… Iako je svoj vrhunac dosegla u postmodernizmu, metafikcija je bila prisutna i u tekstovima ranijih epoha. Njeni odjeci mogu se sresti i u staro doba, u *Odiseji*. Prvo ozbiljnije zapažanje vodi ka *Don Kihotu od La Manče* (1605– 1615), zatim je vidna u *Hamletu* (1602), a najviše prisutna, iz današnje perspektive, u doba moderne, u istorijskim romanima Migela de Unamuna (Miguel de Unamuno)[374] ili Aleksandra Puškina (Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин) i Viktora Igoa.

Kanonska definicija određuje metafikciju kao onu vrstu fikcije koja u svom diskursu podrazumeva sve perspektive. Tako se metafikcija shvata kao diskurs kojim se može izraziti bilo koja tematika, bogat u promišljanjima, komentarima, izrečenim i neizrečenim, prilikom čega se komentariše sopstveni diskurs u procesu nastajanja. Prisutna je uvek u velikoj meri intertekstualnost, mapiraju se često momenti gde se vodi diskusija o umetničkim praksama, motivi koji navode na proizvodnju tog diskursa i održavanje njegovog tekstualnog jedinstva. Danas se metafikcijska praksa povezuje s obnovom književnog jezika i svakom vrstom eksperimentalizma, takođe i kao psihološka praksa savremenog čoveka koji je pun sumnji u društvu gde nema istine i principa. Treba imati na umu da nije lako čitati ovakav metanarativ, jer on zahteva široko obrazovanog čitaoca/čitateljku, koji zajedno s autorima/autorkama želi da menja savremeni svet, revalorizujući istoriju, mitove i institucije. Upravo se svi ti navedeni momenti pronalaze u narativu Valdesove, kao i njene strategije i funkcije.

---

[372] Više o ženskom pismu u tekstu *Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi.*

[373] Autosvesna, narcisoidna, autorefleksivna ili autoreferentna književnost.

[374] Migel de Unamuno (1864–1936), španski pesnik, novelista, filozof.

Metafikcijsko pisanje pojavljuje se još šezdesetih godina prošlog veka, a vrhunac doseže u *latinoameričkom bumu* (Karlos Kastaneda, Karlos Fuentes, Horhe Luis Borhes, Hulio Kortasar, Mario Vargas Ljosa), kada i pridobija ogroman broj čitalaca/čitateljki. Svi oni uticali su na diskurs Valdesove, za koju se s pravom može reći da je jedna od najčitanijih spisateljica s latinoameričkog kontinenta, koja živi u egzilu u Evropi.

Još u ranim tekstovima ona krši utvrđena narativna pravila i traži od čitaoca aktivno učešće, što se vidi u tekstovima koji će ovde biti studije slučaja. Nema dovoljno studija o njenom načinu pisanja i diskursu, jer istraživači su se više fokusirali na političke transgresije u njenim tekstovima, budući da je uvek vrlo aktuelna i savremena u tom pogledu, pogotovo kada je u pitanju njena najveća ljubav, a i bolna tačka – Kuba. Tematika kojom se ona bavi (kao i kritika): nostalgija za Kubom, kubanski identitet, feministički stav, autobiografski elementi, prostori gde je živela, kao i pitanje da li je njeno pisanje erotsko ili pornografsko, ili je to možda opsceni diskurs; sve upućuje na postmoderan metafikcijski narativ, pre svega zbog njenog autoreferentnog i autorefleksivnog stila. Valdesova proizvodi diskurs kao referencu sebe same i tako nudi savremeno iščitavanje kubanske realnosti iz svoje feminističke i ljudske perspektive. U takvom metafikcijskom diskursu nazire se vizija, subverzija, skepticizam, gubitak prostornih i vremenskih granica, kao i relativizacija svega.

2.1. Metafikcijski diskurs u tekstovima: Plava krv, Svakodnevno ništavilo i Dala sam ti život celi

Još od prvog teksta *Plava krv* (1985) metafikcijski momenti se mapiraju u razmišljanjima narativnog glasa likova, koji imaju paradoksalan i ambivalentan karakter i uporno kontriraju onome što se izriče zvaničnim etabliranim diskursom na Kubi. Taj tekst time je odredio Valdesovu i njen metanarativ kao jasnu i očitu kritiku režima, zbog čega je ona odmah po njegovom objavljivanju proglašena disidentom, ubrzo bila i zabranjena, a njeni tekstovi cenzurisani, te ona da nedugo potom napušta Kubu.

U ovom tekstu Valdesova često aludira na takozvanog oca nacije na Kubi Hosea Martija (José Martí)[375] i njegove poznate slogane, kao i stihove, odlomke. „Svi smo spavali u istoj sobi. Mama bi ležala pored mene, skoro plašeći me svojom toplom kožom. Ja sam jedna

[375] Videti fusnotu 139 u prvom poglavlju.

devojčica koja otkriva svoju majku dok spava."[376] Valdesova podvlači ekonomske nedostatke, siromaštvo, teško stanje porodice na socijalističkoj Kubi, inače najčešći motiv njenog diskursa. Aludira na realnost koja je daleko od simuliranog raja, na levičare celog sveta koji se prave slepi ističući besplatno školovanje i zdravstvo. Najoštrije kritikuje diktaturu i njene nalogodavce.

U *Svakodnevnom uništavilu* ona cinično analizira program smanjenja proteina kubanskom narodu preko tačkica.[377]

U tekstu *Dala sam ti život celi*, Kika žali za namirnicama, bar da ih ima, da se pozabavi nečim, da pravi nešto za jelo i ulepšava ga. Zatim razmišlja o tome da je tako možda i bolje jer je zbog nedostatka zdrave ishrane i bola u duši izgubila zube, a novca nema da ih popravi.[378]

Međutim, najreprezentativniji deo koji prikazuje, *specijalni period u mirnodopsko vreme*, već je opšte poznato šesto poglavlje *Gusenica* u *Svakodnevnom uništavilu*, gde narativni glas razmišlja o motivima jedne zemlje koja je napravila Revoluciju da izađe iz bede, a umesto toga ušla je u još veću. „Sećaš li se sladoleda u poslastičarnici na uglu Prada i Neptuna? Sećaš li se kafeterije u bloku Gomes? Sećaš li se rezanaca?"[379]

Te aluzije na nedostatak hrane upućuju i na nedostatak novca, slobode, nade. Preostaje samo borba za preživljavanje. U ovom odlomku pronalazi se jasna metafikcijska paralela o hrani i kubanskoj kuhinji, eho i aluzija na glas Hosea Lezame Lime ili savremenika Valdesove poput Pedra Huana Gutijeresa.[380] Vidna je paralela s njegovom *Prljavom trilogijom Havane* (*La triologia sucia de la Habana*, 1998) ili s autorkom koja živi i piše u egzilu Dainom Čavijano (Daína Chaviano) i njenim tekstom *Muškarac, žena, glad* (*El hombre, la hembra y el hambre*, 1998).[381] O namirnicama i njihovom nedostatku govori se i u

[376] Valdés, Zoe, *Sangre Azul*, op. cit., 14.

[377] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. ci.t, 127.

[378] Valdés, Zoe, *Te di la vida entera*, op. cit., 195.

[379] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 95–96.

[380] Više reči o ovom piscu biće u IV poglavlju.

[381] Chaviano, Daína, *El hombre, la hembra y el hambre* (1998). U prevodu se ne vidi, ali u ovom naslovu je vidna igra reči i asonanca kojom autorka naglašava reč glad.

drugom poglavlju *Konobarica ljubavi*[382], u tekstu *Dala sam ti život celi*, gde Kika napamet iznosi recepte.[383]

Veoma značajna i referentna tačka u delu Valdesove jeste mesto i položaj žene u kubanskom društvu, za koje se pretpostavlja da je visoko jer je to jedno obrazovano društvo. Međutim, u praksi, žene su, zapravo, te koje su jako ugrožene, zapostavljene, koje veoma mnogo pate; napuštene su, dok su u isto vreme stub porodice i društva. Od svog prvog teksta *Plava krv*, preko *Ambasadorova kći* Valdesova jasno ističe feministički stav i težište svog narativnog diskursa. Na jednom mestu ona razgovara s bićem koje ne vidi ali oseća, progovara iz ništavila ali nije ništavno.

„– Ima li koga? – drhti.
– Da, naravno da ima, pa vi ste tu! – odgovara ništa.
Ona i dalje traži kao da su u nju ušli đavoli.
– Ne traži više! Postojim i ne postojim!
– A s kim imam čast da pričam? – pokušava da bude hrabra. – Ko ste vi?
– Ja sam ja. Ta koja jesam. Ona koja odlučuje! – uzviknu ništa.
Ona misli da je svuda okolo, to… što odlučuje. I da to nikad nije bila ona, koja je odlučivala za sebe."[384]

Metafikcija je prisutna u svim njenim tekstovima, u tematici kulturalnog, sociološkog, političkog, istorijskog ili religioznog. Skoro svi glavni likovi u njenim tekstovima su žene, preko kojih ona metafikcijom promišlja njihov položaj na Kubi. Ona ih razume, brani, objašnjava koren njihove patnje, ukazuje na ipak patrijarhalan položaj i diskriminaciju žena u kubanskom društvu.

U tekstu *Plava krv* autorka počinje da promišlja svet žene još od detinjstva; prvi menstrualni bolovi, seksualna želja, ljubav. Analitički promišlja i lezbijsku ljubav u tekstu *Dala sam ti život celi* (tematika se ponavlja u tekstovima *Morske vučice* (2003*)* i *Igra sa životom* (2005).

Drugi važan momenat u njenom metafikcijskom narativu jeste oštra kritika i optužba kubanske vlade i režima. Ona ističe da očuvanju tog režima direktno pomažu mnoge druge

[382] Pesma autora Benija Morea (Benny Moré, 1919–1963), kubanskog pevača, kantautora i tekstopisca.

[383] Valdés, Zoe, *Te di la vida entera*, op. cit., 33.

[384] Valdés, Zoe, *Sangre Azul*, op. cit., 19.

vlade koje tolerišu diktaturu zbog ličnih interesa. Kubanska politika za nju je farsa, niko ne radi za narod, za dobrobit svih. Kroz svoj vrhunski metanarativ Valdesova iznosi oponentna mišljenja o zvaničnom diskursu koji je homogen. Kuba jeste raj, ali za međunarodnu levicu koja podržava diktaturu, a ne za njene stanovnike. Upravo tako, alegorijom na temu lažnog raja i privida, počinje i završava se *Svakodnevno ništavilo*: „Ona dolazi sa ostrva koje je želelo da napravi raj."[385] Valdesova dalje iznosi probleme s kojima su se suočili država i narod, ekonomske, socijalne, sve moguće. U svojim tekstovima aludira na različita socijalna stanja i statuse, rasizam, koji je na Kubi neznatan ali postoji, religiozne razlike koje se tolerišu, težnje. Njen metanarativ može se okarakterisati kao veoma sociološki. Ona je, prema mišljenju mnogih,[386] začetnica novog talasa sociooloških tekstova i ima veliki broj pratilaca na Kubi i van nje.[387]

Kroz svoj metafikcijski diskurs/narativ ona takođe na ironičan način kritikuje režim. Intertekstualno ubacuje mnogo anegdota, slogana koje analizira, ismeva, podvlači hiperbole i parabole u zvaničnom etabliranom diskursu, ukazuje na sveprisutan totalitarizam, nedostatak pluraliteta i uopšte prostora, kulturalnog i tekstualnog, za različite stavove i mišljenja. Ukazuje, takođe, i na sukob tradicionalnih vrednosti i onih nametnutih od novog režima i socijalističke diktature, koji su najsiromašnije, umesto da im pomognu, kao što je obećano na početku, učinili još siromašnijim. Marginalni svet našao se u centru zbivanja, na šta su ukazali mnogi vrsni kritičari i poznavaoci njenog diskursa. Karmen Fačini (Carmen Faccini) podvlači da su njeni likovi posve drukčiji, nesvakidašnji, namučena ljudska bića.[388] Zaida Kapote (Zaida Capote) ističe akcenat na seksualnim odnosima i seksualnosti uopšte.[389] Ketrin Dejvis (Catherine Davies) podvlači mnoštvo alternativa koje Valdesova daje za izbavljenje kubanskog čoveka i žene iz bede; objašnjava zašto se mnogi na kraju okrenu prostituciji, onda

---

[385] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 15.

[386] González, Abells, Miguel Ángel, *Visiones de exilio: Para leer a Zoé Valdés*, University Press of America, Inc., New York, 2008, 13.

[387] Chaviano, Daína: *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), *Casa de juegos* (1999), *Gata encerrada* (2001); Dovalpage, Teresa: *Posesas de La Habana* (2004); Leonardo Padura Fuentes, čiji je narativ obrađen u II poglavlju; Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana* (2001).

[388] Faccini, Carmen, „El discurso político de Zoé Valdés: „La nada cotidiana" y „Te di la vida entera", Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura 7, 2002, 1–8, 4. Pristupljeno 12. 4. 2017. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html>

[389] Capote, Zaida, „Conversaciones con la crítica cubana", *el Coloquio internacional sobre la mujer*, Casa de las Américas, La Habana, 2000.

kad su već probali sve i nisu uspeli, ili su toliko moralno uništeni da su izgubili sve osećaje i osete, otupeli, kao najgori narkomani. Skoro celokupno društvo je dvostrukog morala, svesno i nesvesno, s ciljem da preživi.[390] Valdesova obilato koristi u svom metanarativu lokalne izraze, kubanizme, koje govornik španskog jezika što ne poznaje osobenosti kubanskog dijalekta često teško može da razume, poput hinetera (*jinetera*)[391] – prostitutka, pinhero (*pingero*) – onaj koji prodaje biseksualne usluge, bisnero (*bisnero*) – čovek koji se posvetio poslovima na crnom tržištu.

Dakle, njeni likovi uglavnom su marginalni[392] (što, zapravo, predstavlja masu, narod). Tužni jadni likovi koji su dospeli tu gde jesu jer su iz surovog proameričkog kapitalizma otišli direktno u još suroviji socijalizam pod velom *humanog novog društva*. Utopija je iščezla, marginalni likovi stupili su na scenu. Nakon osvešćenja da je sve bilo utopija, što je isto što i iluzija, dolazi razočaranje.

U avionu između Majamija i Pariza, Danijela, protagonista teksta *Ambasadorova kći*, sreće prodavca kradenih dijamanata i upušta se s njim u avanturu.[393] Valdesova time ukazuje da devedesetih godina prošlog veka ni status ni obrazovanje nisu obavezno značili dobar model vaspitanja i ukusa.

Svakako je najupečatljiviji akcenat i fokus na metafikcijskom pristupu političkom diskursu i njegovoj konstrukciji. Da je sve politika i po njenoj meri, Valdesova ukazuje u četvrtom poglavlju teksta *Dala sam ti život celi*, stihovima poznatog bolera napisanog po naređenju, a u izvođenju Karlosa Pueble (Carlos Puebla): „Diverzija je završena, stigao nam je komandant, i naredio da se sve zaustavi…"[394]

Vrhovnog komandanta Kastra Valdesova zove imenom, jer to može budući da živi, stvara i objavljuje van Kube, za razliku od Leonarda Padura, koji pribegava ućutkivanju i samo aludira na njega, ali ga ne spominje (o čemu je bilo reči u drugom poglavlju ovog rada).

---

[390] Davies, Chatherine, *A Place in the Sun. Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, Zed Books Ltd, London, New Jersey, 1997.

[391] *Jinetera* je oblik za ženski rod. Reč *jinete* (muški rod) znači jahač.

[392] Videti još o marginalnim likovima u: Valle, Amir, *Megahistoria vs Marginalia o el camino actual del neopolicial cubano*, op. cit. Valle, Amir, „Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana", op. cit.

[393] Valdés, Zoe, *La hija del embajador*, op. cit., 26.

[394] Valdés, Zoe, *Te di la vida entera*, op. cit., 97.

Ona ga naziva: Ekstra lardž XXL, Komandant šef, Frankenštajn i drugim raznim imenima, a pridevi uz njega su manipulant, lažov, folirant, licemer. Ona pravi dekonstrukciju njegovog lika iz svih aspekata i struktura društva, iz ekonomske, socijalne i kulturalne perspektive, a zatim podvlači njegovu zloupotrebu moći, homofobiju i jednoumlje. Valdesova u svojim tekstovima pored kubanske politike u metafikcijskom političkom diskursu analizira i međunarodnu politiku i zbivanja, posebno stav prema Kubi.

U okvirima metafikcijskog narativa kojem ona pribegava, uočavaju se neke česte formalne strukture. Prva, najčešća i skoro pa neizostavna u svim njenim tekstovima, jeste intertekstualnost, kojom nastoji da približi ambijent, misaono stanje, pa čak i svest koju upisuje. *Svakodnevno ništavilo* ima puno aluzija na druge tekstove, ubačene slogane, misli, pisma. U svim njenim tekstovima između *Svakodnevnog ništavila* i *Svekolike svakodnevice* intertekstualnost je dominantna, a posebno dolazi do akcentuacije baš u *Svekolikoj svakodnevici*, gde zauzima skoro polovinu ukupnog teksta. Valdesova time pokazuje veoma široko obrazovanje, ali i pojačava argumente koje izlaže. Osim književne intertekstualnosti, u njenim tekstovima sreće se i kinematografska, lirska, muzička, kao i bogato poznavanje narodnog stvaralaštva, i španskog i kubanskog. Neki poznavaoci njenih tekstova čak su joj zamerili intertekstualnost. „Tekstovi su joj isprekidani stalnim digresijama."[395] Međutim, ne treba to shvatati kao digresiju već kao ciljano pisanje, unošenje kulturalnog i sociološkog momenta u pismo, načina da se što više približi realnost drukčija od one koja se prezentuje u javnoj zvaničnoj sferi, od one kakvu ideologija pokušava da nametne.

Druga uočljiva struktura jeste proces proizvodnje, proizvodnja teksta u toku samog procesa, nastavak razrade likova započetih u drugim tekstovima, ispisivanje drugih umetničkih dela i praksi i njihovo razumevanje. Njen najreprezentativniji tekst s tom metafikcijskom strukturom jeste *Igra sa životom*, koja govori o životu jedne azilantkinje u Nju Džersiju u vreme terorističkog napada na kule bliznakinje u Njujorku. Tekst je sačinjen od kontinuiranog dijaloga između narativnog glasa i glavnog lika, autorke teksta u nastajanju i njenog izdavača, isprekidanog fragmentima njihove prepiske. „Napiši neki erotski roman, u modi su veoma, ima dosta čitalačke publike koja je zainteresovana…"[396]

Slično se završava i poslednje poglavlje *Svakodnevnog ništavila*, koje ostaje malo nedorečeno, ali najavljuje: „Bojim se, da, zato pričam malo o ovom, malo o onom, a i onom

31

[395] Faccini, Carmen, „El discurso político de Zoé Valdés: „La nada cotidiana" y „Te di la vida entera", op. cit.

[396] Valdés, Zoe, *Bailar con la vida*, op. cit., 13.

tamo daleko. Vidim hiljade splavova punih leševa u moru… Ponekad ne znam da li sam ja ta koja ispisuje ove reči. Ili su možda one te koje ispisuju mene."[397]

Zapravo, Valdesova prvo poglavlje teksta *Dala sam ti život celi*, u kome je veoma mnogo eksperimentisala, počinje stihovima bolera *Budi pažljiv, u pitanju je moje srce*, i narativni glas najavljuje da nije ona autor teksta, već leš. „Ali to nije bitno. Najvažnije je sada pisati."[398] Tako narativni glas diktira svoj tekst, u procesu stvaranja se identifikuje da bi na kraju bio u prvom licu. Mnoštvo reči, sintagmi, koje su delovi metafikcijskih struktura, zapravo dekodira *specijalni period u mirnodopsko vreme*.

Motivi koje se mapiraju u njenom diskursu, u stvari, povezuju čitav narativ i održavaju njegovo tekstualno jedinstvo. Ta metafikcijska struktura primetna je u čitavom njenom narativu, u svakom tekstu, bez obzira na formu, što je i osobenost postmodernističkog pisanja, s tim što je u prvom delu njenog diskursa, akcenat na reakciji kubanskog naroda na tešku situaciju do koje je doveo komunizam. Svuda u narativu prisutan je diskurs nostalgije za prošlošću koja je bila bolja od jezive sadašnjosti (to se mapira i u narativu Padure, o čemu je bilo reči u drugom poglavlju). Nostalgija kao dominantno osećanje polako se uvodi u *Plavu krv* (1993) i postepeno naglašava u narednim tekstovima *Ambasadorova kći* (1995) i *Svakodnevno ništavilo* (1995), da bi u tekstu *Dala sam ti život celi* (1996) dosegla vrhunac, što se vidi po autorkinim složenim promišljanjima kubanskog društva devedesetih godina prošlog veka, koje je zvanični diskurs nazvao *specijalnim periodom u mirnodopsko vreme.*

U tekstu *Svakodnevno ništavilo* Valdesova detaljno dekonstruiše ekonomsku i socijalnu situaciju u zemlji. U tekstovima koji su potom usledili, manje analizira situaciju u zemlji, jer se vremenski udaljava od devedesetih godina i krize, ali i zbog svog novog prostornog smeštaja. Naime, ona se seli u Francusku, i budući da upisuje sebe u svoje tekstove, sada više dekonstruiše egzil, nostalgiju, što je vidno u tekstovima *Kafe Nostalgija* (1997), *Dragi moj prvi dečko* (1999), *Svekolika svakodnevica* (2010), svojevrstan nastavak *Svakodnevnog ništavila*.[399]

---

[397] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 171.

[398] Valdés, Zoe, *Te di la vida entera*, op. cit., 165.

[399] Više reči u tekstu *Tema i poimanje egzila u tekstovima Svakodnevno ništavilo i Svekolika svakodnevica.*

Veoma česta metafikcijska struktura koja povezuje tekstove jeste život u egzilu i to večno nepripadanje, to međustanje,[400] međuprostor, ni tamo ni ovamo, bol, težak proces prihvatanja nove kulture. Ta struktura mnogo je više zastupljena u tekstovima koji su napisani posle njenog odlaska u egzil i tokom života u njemu, što je razumljivo, jer Valdesova unosi sebe u svoja dela, daje obilje autoreferenci, a to je u prepisci i razgovorima s autorkom ovog rada i sama potvrdila. Patrija, protagonista *Svakodnevnog ništavila*, rođena je istog dana kad i ona. Tekst je i autobiografski i istorijski.

Poslednja struktura kao okosnica metafikcijskog diskursa koja je zastupljena i kod pisaca/spisateljica koji su ostali da žive na Kubi (napred obrađivani Padura, a u četvrtom poglavlju biće reči o Huanu Pedru Gutijeresu i Hoseu Antoniju Ponteu) jeste revalorizacija prošlosti. Valdesova to radi i kroz fikciju i u stvarnosti. Ta struktura primetna je u tekstovima gde ima istorijskih momenata: *Morske vučice* (2003) i *Žena – lovac na zvezde*[401] (2007). Inače, to je veoma česta struktura u postmodernizmu. Hačion terminom *istoriografska metafikcija*[402] naziva postmodernistički tekst.

2.2. Uloga i značenje metafikcijskog momenta u diskursu Soe Valdes

U svom metafikcijskom narativu Valdesova nastoji da fikcija i istorija podjednako budu deo diskursa, jer oba i jesu ljudske tvorevine, oba prikazuju istinu iz različitih uglova. Upravo o tome govorila je Hačion u svojoj poetici postmodernizma.[403]

Ovakav metafikcijski diskurs ima ulogu da pokrene čitaoca, da ga natera da misli, promišlja, ali pre svega ima socijalnu funkciju i preispitivanje prošlosti, posebno perioda u kome je kubanski narod bio izmanipulisan. Ona, takođe, ukazuje i na feminističke probleme, na težak položaj žena, na život u egzilu, na konstrukciju države kao *novog humanog društva*, koje je u stvarnosti sve osim takvo, a to je bilo moguće postići samo metafikcijskim diskursom jer bi se u svakom drugom slučaju otišlo u politički esej. Takvim pisanjem ona

64

[400] Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, 46–49. http://foucault.info/documents. Videti tekst *Melanholija u tekstovima specijalnog perioda Kubanske revolucije*.

[401] Ovaj tekst Soe Valdes preveden je na srpski kao *Mesec u kavezu*, Laguna, Beograd, 2016. (prevod Bojana Kovačević Petrović). Ipak, ovde u svom radu autorka se odlučila za gorenavedeni prevod.

39

[402] Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York, 1988, 49.

[403]Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, op. cit., 93.

daje sliku stvarnosti i društva, društvu u kome vlada cenzura, ućutkivanje i dvostruki moral, ukazujući na sve umetničke prakse kojima su pribegavali stvaraoci. Valdesova naglašava jezik, koristi ga veoma hiperbolično, pokazuje veliko poznavanje tradicionalnih vrednosti i umetnosti, i uopšte rečeno kompleksnog kubanskog identiteta.

Svojim metafikcijskim diskursom Valdesova miri velike i paradoksalne kontradiktornosti s kojima se susrela postmodernistička narativna književnost. Ona suprotstavlja istorijske i lične reference, umetničku autonomiju i političku karijeru[404] pišući tekstove koji odslikavaju stvarnost, i kad su zasnovani na istorijskim činjenicama i autoreferencama, ali i kad su naizgled čista fikcija, što zapravo nikad nisu.

[404] Juan-Navarro, Santiago, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría posmodernista*, Ediciones Episteme, S.L., Valencia, 1998, 27.

3. FEMININ DISKURS I *ŽENSKO PISMO* U TEKSTU *DALA SAM TI ŽIVOT CELI*

Soe Valdes među prvim je književnicama s Kube koje pišu ženskim pismom proizvodeći feminin diskurs.

Tekst *Dala sam ti ži život celi* govori o životu na Kubi u drugoj polovini XX veka. Valdesova opisuje život jedne žene, Kike Martinez. Tekst koji stvara demistifikuje etablirani tvrdi ideološko-politički diskurs o Kubanskoj revoluciji, iz ugla žene spisateljice koja je disident, živi u egzilu i piše mekim ženskim pismom. U toj demistifikaciji prvo se mapira prvi nivo kontrasta, dva diskursa koja se sučeljavaju, feminin nasuprot etabliranom, a zatim i drugi, sukob i prikaz muškog i ženskog ugla i perspektiva. U kontrastima se još više otkriva i žensko pismo i feminin diskurs. U tužnom životu protagoniste, punom sentimentalnih momenata, vidi se koliko su ženski kodovi različiti od muških, kao i da je žensko pismo sve jače i moćnije oružje iako je još na margini zvaničnog pisma koje piše istoriju Kube i Revolucije.

Tekst počinje kada Kuka Martinez dolazi iz Santa Klare u Havanu. Ubrzo puni šesnaest godina i upoznaje Huana Peresa u kabareu *Monmart*. Huan napušta Kiku dok je trudna i odlazi u Njujork, gde se ženi drugom Kubankom 1959, u godini Revolucije. Kuka sama podiže ćerku Mariju Reglu s nadom da će se otac ipak vratiti. Ćerka, tipična predstavnica revolucionarne generacije, raste ispunjena mržnjom prema ocu izdajici i ne razume život koji živi njena majka. Sredinom devedesetih godina prošlog veka, Huan Peres vraća se na Kubu. Tada se porodica nalazi na okupu prvi put. Nakon što upozna oca, Marija Regla počinje na drugi način da razmišlja o životu i da polako, malo-pomalo, razumeva svoju majku. Ubrzo Huana izbacuju iz zemlje pod optužbom da je izdajnik, a Kuka se vraća u rodno selo. Marija Regla umire pod ruševinama kada se stan u kome je živela uruši, kao posledica dekadencije, i materijalne i moralne, kojoj je izložena zemlja zatrovana ideologijom. Sve nadživljava žena, majka, razočarana ljubavnica, u zemlji bez perspektive i budućnosti na pragu dvadeset prvog veka. Život teče dalje, ali bez radosti. Kuka životari sama sa svojim bolom.

Tekst koji piše Soe potpuna je novina. On je višeslojan, razlaže se, prepliće s drugim, hibridan je. Ona je tipična predstavnica ženskog pisma, koje je veoma osobeno. Ispisuje, upisuje i pišući proizvodi svoj femininin diksurs. U tekstu koji stvara prisutna je intertekstualnost, on je u neprekidnom suodnosu s drugim tekstovima i kulturama, i u tome i jeste njegova posebna moć. U njemu se, u stvari, jezik otkriva u svojoj punoći, simbolika i semiotika se prepliću, kao i veoma različite kontekstualnosti iz kojih ona piše, čita i progovara. Njen tekst je ovde tekst bolera, u njemu je upisan zvižduk, suza koja kreće, recept koji diktira žena dok sluša bolero, kritika društva i reka izraženih osećanja. Valdesova je jedna od prvih kubanskih književnica koje u tekst unose i svoje i tuđe telo.[405]

3.1. Žensko pismo Soe Valdes

Tekst je prožet tipičnim temama *ženskog pisma*, sa puno osvrtanja na seksualnost, muziku i sentimentalnost. Valdesova brani žene, razume ih, govori o njihovim problemima i emocijama, lošem razumevanju na koje nailaze kod drugih, bliskih i dalekih, teškom statusu, često i preziru mnogih, porodice, muževa, ljubavnika, ali pre svega društva.[406]

Tekst *Dala sam ti život celi* tipičan je primer *ženskog pisma*, koje je ovde u isti mah i hibridno pismo. U njemu je dosta i politike, ideologije, kubanske realnosti, ali i prikaza neznanja, slepe globalizacije na univerzalnom nivou. Sve to ona kritikuje ne birajući reči, tako da pismo pokazuje razne oblike i nijanse, diskurse, što ga čini hibridnim i višeslojnim. Međutim, u njemu je fokus na *ženskom pismu* i femininom diskursu, dva dominantna obeležja

[405] U ovom delu nalazimo puno primera teorije Kristeve po kojoj tekst nikad nije jedan, usamljen, izolovan, već se prepliće s drugim. On je i onaj subjekat koji ga čita, i tako sebe učitava u isti i ponovo ga izgovara, ali ne i ponavlja jer je tekst neponovljiv. Tekst stvara i subjekat i objekat, i onaj koji piše i mi koji čitamo. Po njoj, tekst je mnogo više od samog jezika, iako ga taj isti jezik proizvodi, on je, za nju, translingvistički aparatus koji redistribuira poredak jezika putem suodnošenja komunikacijskog govora.

[406] Elen Siksu (Helene Cixous) taj meki jezik naziva jezikom krvi, noćnim jezikom koji čini da progovore njeni tajni horizonti. Irigataj (Irigaray Luce) i Siksuova tumače *žensko pismo* kao posebnu upotrebu jezika, koja proističe iz ženskog doživljaja vlastite seksualnosti, međutim sasvim drugačije shvatanje ženske seksualnosti i ženskog pisma izložila je Kristeva. Ona je feminističkoj kritici pružila jednu jezičku teoriju koja je u funkcionisanju jezika, a naročito u proizvodnji značenja, gde vidi snažno delovanje nesvesnih sila i smatra da očitavanje tela koje je, prema Siksuovoj, karakteristično za *žensko pismo*, opiše kao semiotički proces, koji se odvija unutar samog jezika kao znakovnog sistema, a ne izvan i njega.

ukupnog narativnog opusa ove književnice. Valdesova opisuje seksualnost raznih žena u tekstu, ponajviše Kuke, opisuje ga i kroz telo i kroz osete, emocije koje prate duševna stanja. Mapiraju se osnovne karakteristike *ženskog mekog pisma*. Pismo kojim ovde piše Valdesova je kružno, vrti se ukrug, spiralno je, vraća se na iste tačke ali ih ne ponavlja, već ih razgrađuje dalje. Pismo se zasniva na mnogim počecima koji nemaju kraj, pitanjima koja nemaju odgovor; to je pismo sa puno otvorenih mogućnosti. Kuka stalno promišlja svoj život, odnos sa ćerkom, uvek iznova čeka Huana, opet se nada, hiljadu puta reinterpretira odnos sa svima i reupisuje ih kroz razmišljanja, pevušenje, tišinu. Koncept pravolinijskog i temporalnog ovde je napušten. Putevi su samo nagovešteni, alinerani, idu u neko potencijalno vreme. Nema distance, vidna je bliskost, žene pričaju, ispovedaju se, presvlače se u istoj prostoriji, bliske su i karnalno i duhovno, spaja ih i telo i jezik.

3.2. Muzika, sentimentalnost, nostalgija i melanholija kao osobenosti ženskog pisma Soe Valdes

Kao svaka kontekstualnost, da bi se približno razumela poruka, jezik i pismo, čitalac/čitateljka moraju biti upoznati sa istorijsko-političkim kontekstom, koji je ovde predmet opisivanja. Treba imati u vidu da je kulturalni procvat na Kubi pedesetih godina prošlog veka bio prekinut Revolucijom 1959. Tih pedesetih godina stvarala se mambo muzika, bolero, ča-ča-ča, rumba, sve uz ples i son. Havana i čitava Kuba bili su posebno mesto, mesto gde su se rađale ideje, kreativnost je izranjala iz svega, svuda naokolo bili su zraci nadahnuća iz kojih je nicala najrazličitija kultura, književni časopisi, književna dela, pozorišne predstave, performansi, slikarstvo. A onda se sve zamrzlo i krenulo u drugom pravcu kao posledica Revolucije, njenih ideja, ideologije i pravila.

Tekst *Dala sam ti život celi* počinje citatom Giljerma Kabrera Infantea.[407] „Havansko od havanskih stvari, sve je havansko… Dve saveznice imam ja, grad i noć. Sećanje moje je otvaranje Pandorine kutije odakle izlaze sve moje boli, svi mirisi i ta noćna muzika…" [408]

Na samom početku Soe daje smernice u kom će pravcu ići tok svesti, a to su: muzika, nostalgija, sećanja, Havana, bol. Tekst ima jedanaest poglavlja i svaki je epitaf uzet iz narodne kubanske muzike, prevashodno iz nekog bolera iz pedesetih godina. Tako seređaju

[407] Videti fusnotu broj 147 u I poglavlju.

[408] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit. 11.

poglavlja; prvo naslov – ime bolera, zatim nekoliko stihova istog koji naslućuju temu poglavlja, potom u zagradi njihov autor i interpretator. Naslovi već sami za sebe upućuju na ženske teme i izrazitu osećajnost kroz muziku: *Budi pažljiv, u pitanju je moje srce*, *Konobarica ljubavi* (odatle je i naslov romana), *Ruža iz Francuske*, *Diverzija je završena*, *Kubanac u Njujorku*, *Kubanska žalba*, *Sastanak za ljubav*, *Laži me*, *Sa svojim razočaranjem*, *Izvini mi, svesti moja*, *Havanska nostalgija.*

Kad se zaroni u tekstove izabranih pesama, pronalazi se puno nostalgije, sentimentalnosti, sve se širi, simbolika se prepliće sa semiotikom. *Žensko pismo*[409] se rastače, uranja, isplivava, kruži. I ne samo na početku poglavlja, svuda po tekstu nalaze se stihovi koje uglavnom pevuše žene dok su same sa svojim mislima. Navedeni boleri su poznati, stari, osim četvrtog *Diverzija je završena*, koji je tvrdo zvanično pismo, napisano po nalogu vladajućeg režima, po tekstu Karlosa Pueble, gde on slavi Revoluciju. Valdesova na taj način pokazuje svoje nezadovoljstvo Revolucijom i njenom ideologijom. Tako suprotno svojoj prirodi, prisilno su napisani brojni boleri sa revolucionarnim temama: o pobedi, o Če Gevari, o propasti imperijalizma. Bolero izranja iz duše, rađa se iz osećanja koje se upisuje u momentu inspiracije, a kada je pisan po zadatku, nestaće sa scene jednog dana. U tekstu se vidi da je sentimentalna muzika preživela, nadvladala tu napisanu po dužnosti, jer ona je sastavni deo kubanskog identiteta. Kada se pomisli na Kubu, sledi asocijacija: bolero, ritam, ples. Dijalozi koje vodi Kuka često su stihovi bolera, nekad strofa, nekad samo jedan stih. Uglavnom su to teme ljubavi, samoće, iluzije, izgubljenog sna, čežnje, sve teme ženskog pisma.

U svojoj biti, Kuba se ne može razumeti odvojeno od svoje muzike i plesa. Kubanska narodna muzika, nastala pod uticajem matice Španije, zatim Francuske i pod jakim uticajem Afrike koji je došao s crnačkim stanovništvom, svoj procvat, kao posledicu mešavina svih tih kultura, doživela je u prvoj polovini, a vrhunac pedesetih godina XX veka. Tada se dogodila Revolucija i nametnuta je zvanična muzika koja je slavila Revoluciju i njenu veličinu, a ples se povukao u polumračne prostore kao nešto nepoželjno i jeftino, beznačajno i krajnje nesvrsishodno. Muzika je prisutna svuda u tekstu. Dominira bolero, ali ima i zvižduka, cvrkuta, tišine, koji predstavljaju duševno stanje i osećanja protagonista. Koristeći sentimentalnu muziku i muziku uz koju se igra, Valdesova nostalgično evocira kubansku kulturu iz pedesetih godina, svakodnevicu ispunjenu životom, mirisima, prepunu čulnih momenata, i pokazuje čitaocu kako je polako iščezla kulturna baština prelaskom na oštro,

[409] Videti fusnotu broj 406.

tvrdo i etablirano pismo Revolucije. Ženski princip nasilno zamenjen muškim doveo je do gubitka duše i kulture. Poput muzike i poezija se provlači kroz čitavo pismo, kroz stihove, kroz recitacije koje izgovaraju protagonista i ostale žene, poslovice koje one ponekad upućuju jedna drugoj radi utehe. Sve se nadovezuje, intertekstualno, baš kao i svaka intertekstualnost.

Čitav tekst prožet je sentimentalnim momentima. Sam naslov upućuje na to da će tekst biti jedna ljubavna priča sa puno sentimentalnosti i suza. Iako u njemu nije vidan tipičan stereotipski romantizam, ističe se sentimentalni karakter i struktura ličnosti protagoniste. Narator kaže: „To je drama jedne žene zaljubljene u samo jednog čoveka, ne samo u čoveka. Ona ga je čekala celi život, osluškivala, i sama nesvesna toga, u bolerima koje je slušala…"[410]

Kuka pati i veoma je osećajna, tako da je prikazana kao žena koja je toliko predana da je maltene nerealna. Na primer, pošto ne može više da oseti usne Huana Peresa, ona odlučuje da izvadi sve zube. To je momenat čak mazohističkog nagona. Njena čežnja je ogromna, tolika da ona u frižideru čuva zaleđen papir na kome su njih dvoje ispisali svoja imena ne bi li tako zaledila svoju ljubav. Iako je usamljena, i ima i želju i ponude za brak, ona svoje postojanje svodi na čeka čoveka svog života. Lik Kuke je veoma melodramatičan i ta sentimentalnost potiče od ženske patnje, tako svojstvene mnogima od nas. Autorka teksta poručuje da su glavni lik u ovoj knjizi sve majke njene generacije, žene koje su se žrtvovale. Dok se život napolju nastavljao i pretvarao u životarenje pod teretom socijalnih promena koje je nametnula Revolucija, žene su naučile da žive ograničene spoljnim faktorima, ne predajući se porocima i letargiji, i na sebi svojstven, ženski način izborile se da život ipak poteče. One su bile majke koje su morale naći način i snagu da podižu svoju decu.

Slepo predavanje i posvećenost izabranom čoveku premešta se na ćerku. Kuka ne haje za bolest dojke već sav novac koji ima troši za ćerkin rođendan. Sem toga, ona Huana Peresa prihvata kao muža i oca svog deteta iako u dubini duše zna da se on vratio zbog dolara iz 1935. godine. Kada je pošalju u rodno selo, razmišlja o svom životu, pozdravlja se s prijateljima u mislima i baš tada na radiju čuje bolero prepun emocija, koji umnogome podseća na njen život: „Zaboravih na sve stvari, stvari koje život čine kratkim, a agoniju dugom". [411] Kuka tada stisne usne jer zube nema, i sluša ostatak bolera, ali bez gorčine:

182

[410] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit., 123.

182

[411] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit. 338.

„Izvini, svesti moja, bila si u pravu, ali u onom trenutku, sve je bilo osećanje, razum nije vredeo".[412]

Od samog početka, Huan Peres je sekundarni lik i ima sekundarno mesto u tekstu. On uvek obećava večnu ljubav, ali u realnosti posećuje kupleraje i ženi se ženom koja mu i nije velika ljubav. On je član mafije i tim mačo prijateljstvom, bratstvom kome pripada kao odani član, naglašena je njegova muškost. Pre nego što se vrati na Kubu, oseća grižu savesti zbog Kuke i s nostalgijom se seća srećnih trenutaka u kojima je istinski uživao s njom. Drugi deo teksta nosi naziv *Ženska samoća*. Sledi rečenica Pedra Almodovara: „Konačno je obrađena i glavna tema filma *Cvet moje tajne*, filma koji sam stvorio rečima svoje majke: samoća".[413]

Na taj način na početku drugog dela Valdesova aludira na temu koju će razraditi: ženska samoća, samoća Kuke. Ona ostaje sama, ona je simbol mnogih žena. Pored samoće, u drugom delu teksta prisutna je i melanholija i nostalgija za blistavim periodom pre Revolucije, za starim srećnim vremenima, za izgubljenim, lepim trenucima. Kuka je melanholična jer je zarobljena u sistemu i u svojoj duši koja pati. Melanholiju pojačava i spoljni momenat: zgrade su oronule, sive, urušavaju se, nema svetlosti ni struje. Lica su svud naokolo melanholična, nema novca za lečenje, nema namirnica. Kuka se seća izlazaka kada je sve sijalo, mirisalo, kada je Havana bila puna barova u kojima se odvijao pravi život, rađala ljubav. Seća se sladoleda koje joj je kupovao Huan, haljina koje je nosila. Havana je prikazana vrlo senzualno, tipično za diskurs Valdesove. Grad je pre Revolucije pun svih čula, mirisa, ukusa, sluha i telesnog zadovoljstva: „Havana, sa svojom vlagom, slanom, morskom, koja se lepi za telo. Havana, sa svojim telima upravo okupanim, namirisanim, ali ipak punačkim."[414]

Pored toga što piše o emocijama, što peva, pušta da se glas izrazi i kroz krik i plač, ubacuje stihove bolera, pa i duže tekstove koje ostavlja čitaocu da ih sam promisli, analizira i uklopi u kontekst. Autorka se igra s receptima, kuvarima, isečcima iz novina, gde se primećuju karakteristike hibridnog pisma u ženskom, što je već pomenuto na početku ovog teksta. „Bio je to šećerni grad, med od glave do pete, muzika i glasovi pomešani sa

[412] Idem, 383.

[413] Naslov za ovaj epitaf je zapravo naziv jedne pesme, kojim se aludira na žensku samoću i nadu da će sresti svog žaštitnika. Španski režiser Pedro Almodovar, i sam odrastao uz majku i isključivo među ženama, u svojim filmovima prevashodno se bavi njihovim skrivenim i potisnutim željama i potrebama.

[414] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit., 33.

primamljivim napicima, kabare, žurke, večere, tipična kubanska hrana: pečena svinjetina. Koji je recept za pravljenje pečene svinjske noge na kreolski način? Sastojci: svinjski but od šest libri, manje-više, čen luka, tri četvrtine šoljice soka."[415]

Barovi puni svetlosti sada su zatvoreni, čak je i *Monmartr*, gde je slavila rođendan svojoj ćerki, izgubio svu slavu koju je imao u prošlosti. Valdesova naglašava da su lider, njegovi sledbenici i njihova servirana ideologija, ugušili i sam smisao života, da se život u svojoj biti na ostrvu ugasio, stao, zaledio, svrsishodan samo u održanju Revolucije, prosta reprodukcija bez čula. S dolaskom Revolucije sve iščezava, nestaje i miris Huana Peresa, i gradski mirisi, a recepti postaju beskorisni jer više nema sastojaka. Kuka počinje da radi u gradskoj čistoći da bi preživela. Nestaje i njena fizička lepota, sada je ružna i stara jer se loše hrani i gubi zube. Daleko su ona vremena kada je imala želju da se lepo obuče: „Jedino što mi treba da bih bila zadovoljna jeste hleb, ljubav i ča-ča-ča. Ali… Ne mogu da budem srećna."[416]

Analizirajući diskurs kao jezik iznad nivoa rečenica, metajezik u odnosu na jezik opisa, jezik Valdesove je u upotrebi, prebacujući fokus sa strukture jezika na njegovu funkciju i specifične prakse vezane za određeni kontekst. Kroz tekstove Soe Valdes, iščitavanjem njenog diskursa upisanog ženskim pismom, mapira se preplet Revolucije i života, stvarnosti i književnosti revolucionarnog i postrevolucionarnog perioda.

Autorka teksta, tekstova u tekstovima, stvarajući feminin diskurs suptilno preispituje, interpretira i otkriva kubansku stvarnost. Njen diskurs je određen višeslojnošću i svim gorepomenutim elementima, kojim ona raščlanjava tekst, produbljuje teme, analizira osećanja, suptilnu dušu žene, njen emotivni svet, upisuje telo u tekst.

Kuka je žena koja pati. U društvu koje je totalitarno, represivno, ne uspeva da izleči svoju unutrašnju samoću niti da dođe do istinske promene u sebi. Tako njen feminin svet i njena samoća u duši postaju centar i srž teksta. Muško biće koje predstavlja Huan Peres ovde je površno, u pokretu, kontrast, ide kuda hoće, odlazi i dolazi kad hoće. Ženske prijateljice Kuku nikad ne napuštaju, uvek su s njom. Zahvaljujući njima, ona će moći da izdrži gorčinu koju joj servira život. Čovek njenog života ostavlja je samu, slično kao što i Revolucija produbljuje njenu samoću praveći jaz između ćerke i nje. Ćerka je rođena nakon Revolucije,

[415] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit., 33.

[416] Idem, 141.

ne zna za ono pre, već samo za ovo što joj servira društvo u kome raste, ali se pod tihim i nenametljivim uticajem majke polako osvešćuje.

Valdesova poručuje i drugim ženama da pišu, iskažu ono što se i ne može na drugi način iskazati – duboki nivo ženskosti i moć koju samo one imaju da izraze vlastito osećanje.[417]

Upravo tu može se povući paralela između Valdesove i njenog viđenja nezvanične zabrane i mišljenja Siksu, koja upućuje apel ženama da pišu i prikažu svoje telo, koje im je bilo oteto, kao i pisanje, tokom niza godina. Obe smatraju da se pisanjem jedino i može vratiti sebi, osloboditi emocije, da se tako telo može vratiti u jezik. Tela ima na sve strane u tekstu. Puno je karnalnih momenata: kada se presvlače Kuka i ćerka, providne spavaćice, nagoveštaj tela koje se menja. Sve to zvuči prirodno kroz feminin diskurs, kad o tome govori žena, koja daje sebe, piše kroz sebe. Jezik je ovde neka vrsta materijalnog ograničenja koje je na liniji spoja karnalnog i tekstualnog, simbola i stvarnosti. Rolan Bart (Roland Barthes) je za tu vrstu spoja koristio termin *nulta tačka*[418]; iz koje izviru obe realnosti kao moguće, jer zapravo obe i postoje, spajaju se. [419] Posebno se ističe i čulo mirisa. Još prilikom prvog susreta, Kuka oseća miris tela Huana Peresa i nakon osam godina uspeva da ga prepozna. Tela Meću i Puću, u svojoj lepoti, mirisima i mladosti, kažnjena su jer su pripadala lezbijkama.

Uočljiv je i momenat uživanja u tekstu, zadovoljstva u tekstu i tekst užitka, o čemu je, takođe, govorio Bart.[420] Sva ta čula opisana sa toliko pratećih momenata užitka bude kod čitaoca/čitateljki čežnju za proživljavanjem istog. Komadići teksta, opis plesa, mirisa, zapravo su umetnuti tekstovi užitka. U tekstu kuhinja nije predstavljena kao nešto silom nametnuto, već je bliža zadovoljstvu i uživanju tela u njoj i u hrani. To zadovoljstvo skoro da se prepliće i poistovećuje sa seksualnim zadovoljstvom u kome uživa telo. Često se u ovom diskursu

---

[417] „Odrasli ste u jednom univerzumu prevashodno ženskom, koji je sada prenet u vaše knjige?", „Da, u mojoj kući detinjstva sve su bile žene." Soe Valdes, *La Revista*, broj 55, 3. novembar 1996. http://www.elmundo.es/magazine/num55/textos/zoe1.html

[418] Barthes, Roland, *Writing Degree Zero,* translated by Annete Lavers and Colin Smith, Hill and Wand, New York, 1967, op. cit. 13. Fuko, Mišel, *Poredak diskursa*, op. cit.

[419] Baveći se diskursima seksualnosti, Fuko je zaključio da velike istine o objektima pomenutih diskursa nisu samo sistemi značenja već i da su proizvedene naročitim strategijama i tehnikama.

[420] Barths, Roland, *The pleasure of text*, translated by Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1998.

opisuje i homoseksualnost likova koji se pojavljuju u tekstu i njihova tela, kao i lepota Kukinog tela, njena telesna zadovoljstva kada je upoznala Huana Peresa.

Ženski svet uvek pruža podršku. Prijateljice štite Kuku i daju joj podstrek da živi. Iako joj se na samom početku Meću i Puću podsmevaju kao seljančici, kasnije, kada je upoznaju, postaju njene najbolje prijateljice i savetnice. Takve su i komšinice, uvek se nađu, razumeju, pomognu. Međutim, iako su obe žene, Kuka ne uspeva da izgradi dobar odnos sa ćerkom: „Ista je njen otac. Moje dve najveće ljubavi su me napustile kao nekog psa. Dobro je što mogu da računam na Pućungu i Mećungu, koje su mi odane."[421]

Mesto majke i ćerke nije hronološko u vremenu, nema linearnog, uzročno-posledičnog vremena. Odnos je vanvremenski, večni. One koegzistiraju u ženskom vremenu, u njihovom subjektivitetu.[422]

Malo nakon što napuni petnaest godina, Marija Regla izlazi s prijateljicom i vraća se kasno veoma bleda. Videvši je, majka shvata da je imala abortus. I ona je dva puta abortirala pre nego što ju je rodila. Kada se rodila, nasledila je mamin nadimak Devojčica i ima isto iskustvo kao i njena majka, što se čini kao neizbežni tok. Materinstvo je ispisano femininim diskursom, a kojim bi drugim i moglo da se ispiše? Ono je uvek na granici socijalnog i biološkog. Valdesova se ovde ponovo poigrava s telom, sada maternalnim telom. Kristeva[423] govori da ni majka ni dete nisu ni subjekat ni objekat, već maternalno telo, materijalizacija subjekta u rascepu, koji je u isto vreme i to isto i Drugo. I to je, za nju, jedna od tri tačke preseka semiotičkog i simboličkog, diskurs materinstva kao podvrsta femininog diskursa. Majka je razume, jer polazi od sebe i od nje kao svog duplikata. Iskustvo se ponavlja, prenosi se. Tačka odnosa majke i ćerke, ta teško pojmljiva relacija unutar femininog polja, ovde se posebno naglašava. Ćerka koja je pobunjenik, počinje da razume majku tek kad upozna oca, ali tim činom shvata i kontradiktornost kubanske stvarnosti. Njihov odnos je kao kontinuitet te njihove ženskosti kroz generacije, pa čak i u jeziku koji se nasleđuje. O tome je govorila i Irigarajeva[424], koja kaže da se ta nedokučiva veza majka–ćerka može izraziti samo ženskom

---

[421] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit. 139.

[422] Irigaray, Luce, „Is the Subject of Science Sexed", *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, Vol.2, No. 3, Wiley-Blackwell, New Jersey, Fall 1987, 65–87.

[423] Kristeva, Julia, „Womens Time", *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, Vol.7, No.1, Autumn 1981, The University of Chicago Press, 1981, 13–35.

[424] Irigaray, Luce, „Is the Subject of Science Sexed", *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, op. cit.

sintaksom, to jest specifičnom formom govora u koju uplivava telo. Tako je ženska sintaksa zapravo vid oblika ženskog pisma. Taj odnos je u većini slučajeva tragičan, neizreciv, i to usled nerazumevanja sebe samih. Žena teško razume i sebe i druge, a kad je u pitanju odnos majka–ćerka, treba dobaciti do toga da se razume svoj dvojnik, duplikat. Ćerka je ranije želela da promeni svet, kao i većina mladih u tim godinama, a sada želi da promeni sebe, i to ne samo stil već i svoj mentalni sklop, da dođe do drugog smisla života, prirodnijeg, ali teško da ga može dostići jer živi u socijalizmu. Zato shvata da smisao treba da traži u sebi samoj, da se bori za ono životno i odbrani od onog okamenjenog. U toj dubini, zapravo, duboko iza lingvistike, i jeste koren ispisanog i u njoj i u njenom tekstu, tog posebnog ženskog identiteta, i rodnog i seksualnog. Duboko u simboličkoj strukturi, dotiču se njihovi konteksti i kontinualnosti. I sama autorka teksta odrasla je među ženama, bez oca, čitajući i razumevajući žensko pismo, u svim njegovim delovima, govoru, telima, osećanjima. Inače, Valdesova u svoj diskurs unosi dosta autobiografskog, puno autoreferenci. Ona trenutno živi sama sa svojom ćerkom pošto ju je muž napustio zbog druge žene nakon puno godina braka.

Sistem je takav, napravljen u korist muškaraca. Menstruacija, seksualni odnosi, abortus, porođaj, podizanje dece i slični činovi u društvu se i ne sagledavaju dovoljno duboko, analitički i sa ženske strane, već previše površno, kao da su mehanički, iako su u svojoj srži mnogo više od toga. To bolno iskustvo i tela i duše, taj tako intimni emotivni čin ne može se podeliti s muškarcima jer ga oni ne mogu razumeti, tako da on uvek ostaje u sferi ženske empatije, solidarnosti i razumevanja. To žensko telo, moćno i jako, uvek predmet femininog i ženskog pisma, koje daje život, spoznaje tu rodnost posebno u veoma emotivnim trenucima.

3.3 Jezik u femininom diskursu

Jezik ovog femininog diskursa treba da odgovori zašto su se u jednom trenutku, od svih mogućih, pojavili baš određeni iskazi, šta je Fuko pokušao da odgonetne u svom *Poretku diskursa.*[425] To ga i čini neponovljivim, ali ciljanim. Valdesova zna šta je htela da kaže i smešta to u jezik, odslikava svoj svet i daje da on kroz jezik bude otkriven. Nasuprot zatvorenosti u tvrdoj strukturi, feminin diskurs otvara, ne ispisuje moć koja diktira, već pruža

[425] Fuko, Mišel, *Poredak diskursa*, op. cit.

nove mogućnosti. Pomenuta teoretičarka Siksu kaže: „Feminin tekst počinje na svim stranicama odjednom, počinje dvadeset puta, trideset puta, i ponovo."[426]

Kuka meditira o protoku vremena i života (kao i začetnica ženskog pisma i femininog diskursa Virdžinja Vulf),[427] ponavlja se, premišlja, uzdiše, traži smisao. U ovom diskursu Valdesova koristi poetski jezik koji u sebi sadrži semiotičko. On je ovde subverzivan, potanja, uplivava, rekonstruiše. Stoga je i sama umetnost u svojoj opštosti, a i u ovom diskursu, bliska ženskom polju. Ona kroz jezik nudi prostor za dalja i dalja istraživanja. Tu se vidi ispoljavanje teorije Kristeve[428] da je zapravo jezik sličan porođaju, rascep između jezika i instinkta, on spaja korpolentno i tekst, dajući mogućnost novom telu da diše iznova, ali drugim plućima. Jezik ovog teksta i diskursa u njemu nijeređanje reči, ono je vanvremensko, ono je i van govora samog. U svom diskursu Valdesova se pišući oslobađa, za nju je to način života, način na koji unosi sebe u svoj jezik. Njene emocije se iznose kroz jezik, ona živi i diše kroz svoj feminin diskurs. U tom odnosu prema jeziku i primeni jezika u svom diskursu, upravo se vidi potvrda kao što su u svojim teorijama naznačavali teoretičari materijalne prakse koja se ostvaruje kroz jezik jedino putem tog istog jezika.

Još je Kejt Milet (Kate Millett)[429] postavila osnovne premise da je odnos među polovima u suštini političko pitanje, da probuđena feministička svest nužno dovodi u pitanje sam patrijarhalni društveni sistem koji se kroz generacije reprodukuje, a da su institucije u akademskom svetu, u kojem glavnu reč oduvek vode muškarci, u osnovi patrijarhalne i da samo žene mogu svojim govorom nastojati da osveste druge i promene taj sistem. Jezik se ovde bavi životom, društvom, a potom ga jezik drugog nivoa, diskurs-metajezik, raščlanjava i otkriva nam da je krajnji cilj diskursa društvena kritika, intervencija, zahtev za promenu.

Zapravo, ne postoji neutralan diskurs, jer čovek/žena bira jezik, sistem značenja kojim se izražava. Tako se određuje identitet i odnos prema drugim postojećimskursima, sistemima vrednosti. Upravo tim izborom postaje se činilac promene u društvu.

---

[426] Cixous, Helene, „Castration or Decapitation", *Signs,* Vol. 7. No. 1, The University of Chicago Press, Chicago, Autumn 1981, 41–55. op. cit. 53.

[427] Virdžinija Vulf je među prvima pokrenula pitanje značaja i smisla onoga što će se kasnije nazvati ženskim pismom.

[428] Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.

[429] Millett, Kate, *Sexual Politics*, Doubleday, New York, 1970.

U jeziku ovog diskursa primetan je i lingvistički diskurs u kome je pismo puno kubanizama, kolokvijalnog govora, a jezik ritmičan, kao kubanska muzika. Sve je ritam, igra reči, ples, igra tela. Jezik je prepun simbolike. Posebnu pažnju privlače imena, tipično za Valdesovu. Svuda je igra reči i dublji smisao, kojim se ona igra dok piše. Imena se menjaju, skraćuju, izranjaju, imena realnih ljudi se izvrću u komična i imaju prizvuk satire. Kuka – Kuba, ime već samo aludira na prožimanje stvarnosti i fikcije, realnog i nesvesnog. Kuku nazivaju i devojčicom, zatim Milost, Kukita. Imena Mećunga i Pećunga imaju prizvuk nečeg iskrivljenog ali moćnog. Kasnije ih skraćuje i iz milošte im tepa, tipično za kolokvijalni govor na Kubi. Zatim ih menja u Fala i Fana, aludirajući na njihovu seksualnost. Tu je i životinjica Raton Peres, koji simbolično nosi ime mitskog miša Peresa, koji donosi poklon deci kada im ispadne zub; dakle, darodavac, ali i simbolika i veza s imenom Huana Peresa, koji je u svojoj biti jedan imaginaran lik, mali sitni miš koji obećava i odlazi. Huan, osim toga, ima i naziv jedan, jedini. Naime, *one* na engleskom i Huan, slični po zvučnosti, postaju Uan, čime se aludira na Kubance koji žele da odu u Ameriku. Tu je i bubašvaba Katrinka, koja evocira Rusiju, majku i pomoć Kastrovog režima, u stvari glodara što je podrivao taj režim zbog svojih ciljeva, kako to vidi Valdesova. Komšinice naziva komično Fakseadora i Fotokopijadora, ukazujući na savremenu komunikaciju, ali i sarkazam, jer one su još na nivou informacija koje se prenose preko plota. Revolucija se umanjuje i na nekim mestima je Revo, čime se cilja na revolt, a Fidel Kastro je posebna veličina ili super ekstra veličina, XL, što ukazuje na njegovu apsolutnu moć, ali i na savremeni površni pristup svemu s obzirom na upotrebu reči *extra, super, in.*

Narator se transformiše kako se menjaju poglavlja i sadržaj, od Kuke do Huana Peresa, revolucionarnog leša i svesti. Ali primarna je ipak svest, koja diktira glas leša. On se uvodi već u prvom poglavlju u prvoj liniji: „Nisam ja pisac ovog romana. Ja sam leš." [430]

U šestom poglavlju razgovaraju leš i revolucionarna svest i tu se otkriva da je taj leš zapravo Marija Regla, koja je umrla kada se urušio oronuli stan. Simbolika – ona je progledala iz ruševina, do tada je bila slepa, izmanipulisana, ali sada kada je dotakla dno, iščezla kao forma, duša govori. U toj simbolici skrivena je ideja da je revolucionarna svest izgubila vitalnost pre više vremena i da je, zapravo, mrtva. Sve je to pokazatelj da su i sistem i Revolucija pokojnici, samo je još potrebno da se to osvesti i materijalizuje.

[430] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit. 13.

***

Kraj XX veka obeležen je mnogim promenama u savremenom svetu. Globalizacija je učinila da se umetnost i njeni razni izrazi izmeste iz postojećih okvira i da književnost pomeri granice. Na novi pristup u pisanju i u proučavanju, uticao je jezički obrt sredinom prošlog veka. Shvatanje da jezik otkriva stvarnost doprinelo je da jezik počne da se koristi na drugi način, da se tekst posmatra višeslojno, da se u njemu vide i drugi tekstovi, da pismo kojim se piše bude više lično, da stvaralac slobodno unese sebe, svoj unutrašnji svet, što je posebno vidno u *ženskom pismu*.

U ovom tekstu *žensko pismo* puno je sentimentalnosti, muzike, nostalgije i melanholije. Valdesova razvija teme svojstvene ženskom pismu: samoću, čežnju za idealnim čovekom, čekanje tog čoveka, potragu za ljubavlju, ljubav prema muškarcu, ocu svog deteta, bezuslovnu ljubav prema detetu. Ona se služi jezikom da izrazi svoj stav i kritičko mišljenje, ali i emocije; ona uranja u pismo i preseca ga svojim telom pokazujući tako svu složenost njegove strukture. Valdesova u ovom primeru *mekog ženskog pisma* pokazuje da jezik nije struktura, već da je otvoren upravo zbog toga što je samo prag mogućeg razumevanja, nulta tačka iz koje proizlazi tekstualnost koja se širi. *Žensko pismo* nije samo strategija mnogih pomešanih mogućnosti, polazišta i pitanja, ono je i političko pismo, sa puno namera, ciljeva, hibridno pismo, kakvi su i svi do jednog tekstovi ove književnice. Mogla bi se povući paralela između hibridnog pisma Valdesove i američke književnice Akter.[431] Oba se kreću na granici fikcije, politike i teorijskog promišljanja, traženja rešenja i želje da se pošalje poruka, sa puno parodije i Revolucije u samom razbijanju metanarativa, što ponekad liči na nadrealnu sliku života, prevazilazi sam život. U femininom diskursu Valdesova piše svoju ženskost, upisuje svoje telo u svoj tekst, obrađuje teme i karnalnog i maternalnog tela, i temu materinstva i odnosa majka–ćerka. Ona unosi svoj identitet i pokušava da približi identitet žena čije je živote uništila Revolucija. Prema mišljenju Valdesove, nakon Revolucije identitet se izgubio, sve je samo pojavno, i za servirati izvan Kube, sve je lažno, farsa, a svakodnevica je ionako ništavna, prazna. Stoga je njen diskurs vrlo kritički; iako piše nežno, suptilno, proizvodeći feminin diskurs, ona ni u jednom trenutku nije neutralna. Naprotiv, Valdesova pravi revoluciju poetskog izraza pišući o ženama i posledicama na njihovu psihu jedne druge

120

[431] Keti Aker (1947–1997) bila je američka književnica eksperimentalnih romana i jedan od vodećih eksperimentalnih pisaca svoje generacije. 120 Na njen opus značajno su uticali francuska poststrukturalistička teorija i filozofija.

revolucije. Ženska vizija, feminina, čini da se ponovo promisli revolucionarni diskurs nametnut od autoriteta, predstavljen kao muški i politički. Njen feminin diskurs je ovde i diskurs otpora i diskurs revolta, prikaz ženske želje koja je u njoj i vapi i mora da se izrazi. Proizvodeći svoj diskurs, Valdesova poziva da se bude još više iskren, odlučan da se preispita iluzija koju je svesno nametnula Revolucija kroz svoje aparate. Šta se može očekivati od zemlje gde se i mišljenje servira, gde se bori za egzistenciju koja je zapravo svakodnevno ništavilo? Žena je u njenom diskursu uvek u poziciji pobunjenice, ona traga za drukčijim mogućnostima. Stoga ona treba da govori i da se reši svih cenzura, da piše sebe i izrazi svoj bunt. Žena je u svojoj biti uvek revolucionarka, iz njenih nesuglasica izviru njena patnja, sumnje i potreba za uspostavljanjem novih kodova.

Stoga je ona, ta univerzalna žena, u ovom tekstu predstavljena kroz lik Kuke kao tiha transagresorka, koja pati ali se ne miri, pita se, kritikuje i cinična je na momente: „Trebalo je odbraniti revolucionarni san, to su od nas i tražili svetski levičari i oni iz Latinske Amerike, da mi odbranimo tuđu iluziju, tuđi san. Pitam se zašto neki od ovih ideoloških turista koji su tako zahtevni i tako zadovoljni ovim našim procesom, zašto potom napuštaju kubanski narod, zašto ne ostanu ovde, žive ovde, u istim uslovima kao i mi."[432]

Kroz svoje pismo i diskurs Valdesova približava ideju da žena uvek na nekoj instanci shvati da je idealno iluzorno, da ne postoji. Revolucija nije idealna kako je predstavljaju njeni stvoritelji, ni ljubav nije idealna, izmiče, ni odnos sa ćerkom to nije. Obećanja su prazna, zaklinjanja na večnu ljubav su relevantna, ništa nije večno, idealno postoji samo u večnoj čežnji žene za njenim dosezanjem, u njenim snovima. Čak i kad se sruše snovi, unište, ženskost često to ne prihvata. Kuka čeka čoveka svog života, koga je zapravo sama stvorila kao takvog, jer on je samo plod njene mašte i želje.

[432] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit. 108.

4. PLURALITET EGZILA U DISKURSU SOE VALDES: UNUTRAŠNJI – LIČNI, TERITORIJALNI – GEOGRAFSKI, TELESNI – KORPORALNI

4.1. Odlazak u egzil – razlozi i povodi

Tema egzila datira još od davnina i prisutna je kao večna, neprolazna tema u skoro svim književnim modalitetima. Pisci/spisateljice koji su se našli, bilo svojevoljno bilo prinudno, u egzilu, nastojali su u ličnoj borbi i bolu da izraze taj svoj vapaj kroz književni izraz, tražeći u njemu i lični i kolektivni spas. Taj vapaj i glas koji upisuju uvek je prožet mnoštvom autobiografskih detalja i dubokom nostalgijom.

Egzil je danas veoma česta pojava, svakodnevica koja se sreće svuda, čiji broj stalno raste; stanje privremenosti, izvorno mesto nelagodnosti koja subjekat goni ka preispitivanju onog bitnog u životu pojedinca. Posledica ovog savremenog fenomena jeste književnost koja nastaje u egzilu i o egzilu. Vrlo često je piscima egzil inspiracija i jedini vid egzistencije.

Tokom prošlog veka egzil je postao čest zbog ratova, diktatura, genocida širom sveta. U kubanskoj narativnoj književnosti i šire, u svim tekstualnim prostorima, pisanje u/o egzilu (o odbačenosti i nepripadanju, o otuđenosti od svoje zemlje i apatridnosti, bilo svojevoljno bilo silom prilika, o tužnim likovima koji skončavaju u tuđini i njihovim sudbinama) javlja se vrlo rano, a kulminaciju dostiže devedesetih godina prošlog veka, nakon više egzodusa, a posebno posle događaja koji su se tada odigravali (*Luka Marijel, kriza spalvara, egzodus kubanskih emigranata u Majami*), kada su mnogi Kubanci bili prisiljeni da izaberu odlazak u egzil, često i ilegalni, jer je postupak regularnog izlaska iz zemlje bio vrlo komplikovan.

U narativnoj fikciji postoje tri aspekta: tekst, istorija i novelistika. Novelistika je jedina konkretna struktura za istoriju. Pošto se ovde analizira književni tekst, posebna pažnja posvećuje se naraciji, koja može biti veoma efikasan resurs da se prenesu vrednosti i određene ideje.

U okviru istorijskog aspekta likovi i njihov gradacijski razvoj mogu imati simbolično ili metaforično značenje, dok je tekst veoma zanimljiv zbog jezika. Tema, u ovom slučaju egzil, objedinjava sadržaj i okvir. Cilj je politička poruka koja se ističe u interakciji teme,

istorije, ličnosti i jezika. Politička analiza svakog teksta ponaosob realizuje se u okviru čitave strukture.

Kada je Kuba u pitanju, prvi emigranti bili su profesionalci iz oblasti medicine i prava. Petnaest godina nakon pobede Revolucije skoro pola miliona Kubanaca našlo se u egzilu. Većina njih otišla je takozvanim letovima slobode *(freedom flights)* u Portoriko ili u Srednju Ameriku, da bi odande odlazila na Floridu i tamo se stalno nastanjivala. Majami, *vrata ulaza*[433] za kubanske emigrante, postao je takozvani *prvi egzil*, kako ga naziva Sonja Almasan (Sonia Almazán). Kubanci su tamo samo fizički odvojeni od svog ostrva i ta odvojenost ispoljava se kroz nostalgiju, što je najtipičnija karakteristika narativnih tekstova *prvog egzila*, kao i prizvuk osećanja i nade da je sve to samo privremeno.[434]

Taj period Fornet naziva *pet sivih godina.*[435] Proizvodnja narativnih tekstova je slaba, retka i lošeg kvaliteta. To je period sistemskog ugnjetavanja slobodnog mišljenja, ali i progona autora homoseksualnog opredeljenja, kao i formiranja prostora za njihovo prevaspitanje, jedino što će Kastro priznati kao grešku trideset godina kasnije.

Revolucija je nametnula novo mišljenje, promovisala *novog čoveka*, *humanog*, nematerijalnog, novi koncept revolucionarnog bića, način na koji treba da se misli, oseća i radi, *novo mesto i ulogu intelektualca*,[436] kao i društvo u kome će svi biti jednaki. Međutim, istorija je pokazala naličje, utopija se pokazala kao čista iluzija.

Da je horizontalna jednakost gotovo nemoguća, da zapravo nikad nije ni postojala, ukazivao je Homi Baba.[437] On je objašnjavao da je još teže tamo gde postoji velika dijaspora,

---

[433] Almazán, Sonia, „Reflexiones sobre una transgresión: literatura cubana y emigración", en Kmauer, G.; Miranda, E.; y Reinstadler J. (eds.) *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Iberoamericana, Madrid, Frankfurt, 2006, 90. Sonia Almasan je šefica katedre na Univerzitetu u Havani i jedna od prvih koji su se bavili proučavanjem egzila, a žive na ostrvu.

[434] *Slučaj Padilja*, poznat kao prekretnica 1971. godine kada je pesnik, prethodno nagrađen, bio prinuđen da pojede svoje stihove zbog kontrarevolucionarnog stava, nakon čega će mnogi svetski intelektualci (uglavnom pisci/spisateljice) koji su prethodno bili simpatizeri, promeniti svoj odnos prema Kubanskoj revoluciji. Videti fusnotu br. 30 u prvom poglavlju.

[435] Fornet, Ambrosio, „Las mascaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana", op. cit.

[436] Napred detaljno obrađeno u tekstu *Diskurzivna kritička analiza teksta Reči upućene intelektualcima (iz perspektive davne 1961. godine i nakon više od pola veka)*.

[437] Bhabha, Homi, Ed, "„DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", *Nation and Narration*, Routledge, New York, 1990, 293.

jer tu nema homogenog jedinstva. Jedinstvo na Kubi postignuto je tako što su oni koji nisu mislili isto morali da napuste zemlju, pristanu na cenzuru ili odu u *unutrašnji egzil*, sve po izboru. Institucije koje su temeljno na tome radile bili su časopis *Casa de las Américas*, *Kubanski institut za umetnost i kinematografiju (ISAC)* i *Udruženje kubanskih pisaca i umetnika*. Pisci koji su objavljivani pisali su, naravno, o revolucionarnim idejama i dostignućima.

Ipak, nisu svi bili podanici Revolucije; ovi drugi okupljali su se oko časopisa *Lunes de revolución*,[438] čiji je prvi urednik bio Giljermo Kabrera Infante. Zbog njihovog stava, komentara i otvorenog pisanja, časopis je ukinut već 1961. godine. Većina okupljenih pisaca/spisateljica odlučila se za egzil jer nije pristala na ućutkivanje niti na prinudno pisanje. Nakon Kastrovog govora u junu iste godine intelektualci su se našli u mat-poziciji i nemilosrdnom položaju. Sedamdesetih godina prošlog veka kubanska narativna književnost je u takozvanoj *sivoj fazi*, proizvode se dela po dužnosti, zadatku, bez kreativnosti. U tekstovima toga doba samo se reflektuje politika i njena estetika, zapravo estetika je tada pomešana i prožeta politikom, kao u najgore Staljinovo doba.[439] Na Prvom nacionalnom kongresu obrazovanja i kulture (1971) zvanično je potvrđen i zapravo prvi put javno iznet stav režima da je estetika u funkciji politike.

Ovom tematikom Valdesova se dosta bavila tokom svog istraživačkog, kritičkog i kreativnog rada. Napravila je intervju s Kabrerom Infanteom, i u pisanoj i u snimljenoj formi, na temu sastanka održanog u biblioteci,[440] i napisala članak o Ebertu Padilji,[441] u kome iznosi da je on prvi autor – pisac koga je vlast javno ponizila tako što ga je prinudila da pojede svoje stihove *Van igre* (*Fuera de fuego*).[442] Ona otkriva da su pisci u žiriju, među njima i *origenista* Hose Lesama Lima, bili prinuđeni da glasaju da se Padilji ne dodeli nagrada, te je tako njegov tekst proglašen kontrarevolucionarnom književnošću. Osim što je doživeo javno poniženje, bio je primoran i da otkrije ko su drugi kontrarevolucionari. Mnogi tadašnji intelektualci

---

[438] Kulturni dodatak časopisa *Revolucija* (*La Revolución*).

[439] Álvarez, Ivarez, [illegible], B, IV, *Contestatory Short Story of the Cuban Revolution*, University Press of America, New York, 2002, 31.

[440] Cabrera, Infante, Guillermo, „Censuré a Cuba", *Interview with Zoé Valdés*. Interdite. DVD. Reporters sans frontiéres / FNAC / Éditions Montparnasse, 2002.

[441] Valdes, Zoe, „Heberto Padilla: Crime of a Poet", 2000. www.zoevaldes.com

[442] Padilla, Heberto, *Fuera del juego*, Editorial San Juan, Río Piedras, 1971.

odlučili su se ili na autocenzuru da bi ostali na Kubi (Lezama Lima, Virhilio Pinjera) ili na odlazak iz zemlje (Reinaldo Arenas, Senal Pas (Reinaldo Arenas, Senal Paz)).

Nakon *sive decenije*, kako ju je nazvao Fornet, nastupa *crna*, sedamdesetih godina prošlog veka. To je period kada su mnogi pisci bili proterivani i zabranjivani, ne samo zbog kontrarevolucionarnog pisanja nego i zbog seksualnog opredeljenja, poput Reinalda Arenasa. Režimu je, osim toga, smetao i transgresivni erotizam u njegovim tekstovima, njegova opsesija samoubistvom, pa je on postao jedan od hiljada *marijelita.*[443] Napustio je svoju zemlju i otišao u Njujork, gde će posle deset godina i počiniti samoubistvo.

Drugi veliki talas odlaska u egzil nastupio je 1980. godine, posle čuvenog slučaja *Luka Marijel.*[444] Tada Kubu napuštaju mnogi autori poput Huana Abreua (Juan Abreu), disidenti, homoseksualci i ostali koje je Revolucija označila kao nepoželjne (marginalne). Bila je to svakako masa drukčija od one bogate koja je otišla odmah po uspostavljanju nove vlasti. Pisci/spisateljice *marielitos* stvaraju književnost *bez fiksne adrese* (literatura sin residencia fija),[445] budući da više ne sanjaju da će se vratiti na svoje ostrvo, ali istovremeno imaju kritički stav prema Severnoj Americi.

Mnogo godina nakon *Luke Marijel*, kubanska vlada malo će promeniti politiku i stav prema piscima (Migel Barnet, Sintio Vitijer, Hesus Diaz (Miguel Barnet, Jesús Díaz)), dozvoljavajući im da budu objavljivani u Evropi i da putuju.

Posle pomenutih autora na scenu stupaju *novisimos*,[446] generacija pisaca rođena u godini i nakon Revolucije. Oni nisu svedočili brutalnostima kojima su bili izloženi pisci ranijih generacija, ali su bili svedoci *Luke Marijel*, raspada Sovjetskog Saveza i posledica tog događaja po društvo i kulturu, kao i moralne dekadencije i stupanja marginalnih likova na scenu, prostitucije i narko-trafikinga. Njihov diskurs je posve drukčiji, kao i interesovanja. Estetika se naglo menja, često su i neshvaćeni i oštro kritikovani od starijih kritičara.

Međutim, devedesetih godina prošlog veka *specijalni period u mirnodopsko vreme* ponovo je pooštrio i politiku i Kastrov stav. Kubanska kultura tada se konačno zaledila, a

---

[443] Lokalni naziv za one koji su napustili Kubu iz *Luke Marijel* 1980. godine.

[444] Videti fusnotu broj 103 u I poglavlju.

[445] Fornet, Jorge, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, op. cit.

[446] Videti fusnotu broj 614 u IV poglavlju.

jedino je modifikovan stav prema homoseksualcima. U tom pogledu politika je postala **tolerantna.**

4.2. Egzil i Soe Valdes

Egzilom se najviše i najdoslednije bave studije kulture. Budući da je kompleksno stanje i osećanje, egzil se i mora proučavati i tretirati interdisciplinarno. Među književnike koji stvaraju u egzilu, svrstava se i Valdesova kao redak primer žene - disidenta koja stvara u egzilu. Disidentska i emigrantska ženska, najčešće autobiografska književnost, devedesetih godina prošlog veka jasno se oblikuje kao glas vapaja, što je tipično za dela nastala u egzilu. Tekstovi objavljeni u to doba predstavljaju pomak prema brisanju granica između fiktivne i dokumentarističke naracije, publicističke i umetničke proze i između različitih autobiografskih zapisa. Ma kakav njegov oblik i razlog bio, egzil je granična situacija i samim tim sličan ekstremnosti poetskog stanja, te se stoga u njemu i proizvode tako jaki emotivni tekstovi koji daleko šalju poruku.

Kapote u svom iscrpnom istraživanju proizvodnje tekstova i načinu na koji to radi Valdesova, otvara veliku polemiku baš o egzilu, tako sveprisutnom u njenom diskursu. Naime, ona se pita da li su to tragovi iskustva u egzilu ili tipičan antirevolucionarni stereotipski diskurs koji odgovara potrebama tržišta. [447]

Ima tog prizvuka kod Valdesove, jer egzil bukvalno prožima njen diskurs. Ona ga živi, piše, seća se, propituje, pati, prkosi mu, ali prvenstveno upisuje i široko sagledava. Zato se i svaka pomisao da to čini po zahtevu tržišta odbacuje, jer baš zbog oštrog jezika i pisanja o tome kako zaista jeste, ona je sama sebi oduzela kubanski pasoš i osudila se na doživotni egzil, i patnju zbog toga. Valdesova voli svoju zemlju, čezne za njom, sanja je i živi za trenutak da je opet vidi. Njen glas je jak i prodoran. Ona je jedna od retkih autorki i autora iz Latinske Amerike koji skoro godišnje objave po tekst, uz to stalno pišući blogove, eseje, kritike, članke za novine. U svom diskursu Valdesova dekonstruiše čitavu naciju. Svoj lični gubitak ona transformiše u tekst koji govori o najvećem gubitku Revolucije, gubitku ideala, vere, mladosti koja tone u moralnu degradaciju. U kubanskom društvu nema mesta za individualizam, već samo za grupni identitet. Valdesova istražuje i dekonstruiše vrednosti Kubanske revolucije i upućuje na uzroke mnogih egzila.

---

[447] Capote, Zaida, „Conversaciones con la crítica cubana", *el Coloquio internacional sobre la mujer*, op. cit.

U/is/pisivanje egzila i njegov doživljaj uvek je nagomilano životno iskustvo i deo ličnog identiteta. Zaista ga je teško opisati ako se nije živeo (o egzilu su stoga veoma dobro pisali Milan Kundera, Edvard Saed i drugi koji su imali takvo iskustvo) jer to je svojevrsno mentalno stanje, puno ambivalentnih osećanja. Puno je uzroka, posledica još više.[448]

Egzil u diskursu Valdesove mogao bi se podeliti u tri osnovna vida (koja se opet međusobno prepliću, dopunjuju, imaju svoje podvrste): unutrašnji – lični (podvrsta: lingvistički), teritorijalni – geografski i telesni (podvrsta: rodni). U njenom narativu egzil je nerazdvojivi deo njenog diskursa i estetike.

4.2.1. Unutrašnji – lični egzil

U diskursu Valdesove vrlo često se mogu mapirati čitave epizode u kojima ona kritikuje Kastrov režim i njega lično, pre svega podvlačeći to što ljudi žive u potčinjenom položaju, ugnjetavani, kao i njihova mišljenja i slobode, i što stoga pate od unutrašnjeg egzila (*insilio*) kao posledice političke situacije.

Mnogo pre nego što je otišla s Kube, Valdesova je iskusila lični unutrašnji egzil, jedini kome je mogla da pribegne. Povlačila se u sebe, samovala, i pisala svoj život. To je ujedno bio njen osoben i lični vid spasenja. Posledice te vrste egzila vidne su u njenoj ličnoj filozofiji, kao i na emotivnom planu. Valdesova je postala nevidljiva u društvu, njeni tekstovi zabranjeni su nakon oštre kritike Kastrovog režima i diktature. Ona se nije mogla pomiriti a stavom proklamovanim na Prvom kongresu kulture i obrazovanja da je „umetnost oružje Revolucije i da je u službi politike".[449] Valdesova je otkrila da je nakon završetka teksta *Svakodnevno ništavilo*, koji je pisala da se oslobodi unutrašnje napetosti, da pobegne u fikciju iz okrutne realnosti, iz depresije, shvatila opasnost i moguće ogromne razmere i domete svojih reči. Baš zato što je bila krajnje iskrena, i bez auto- i državne cenzure, prepustila se i pisala.[450] Opasnost je shvatila kada joj je rukopis vraćen. Tada je razmišljala samo o tome kako da ga prokrijumčari van Kube i tako spase. U to vreme nastupila je i *splavarska kriza*.[451] Godine života na Kubi od kada se osvestila, a rano je, bile su zapravo godine njenog unutrašnjeg

111

[448] Jukić, Tatjana, *Revolucija i melanholija, Granice pamćenja hrvatske književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2011. Videti tekst *Melanholija u tekstovima specijalnog perioda Kubanske revolucije* u IV poglavlju.

[449] Martínez, Laínes, Fernando, *Palabra Cubana*, Akal Editor, Madrid, 1975, 15.

[450] U razgovoru sa autorkom ovog rada, maj 2016. godine.

[451] Avgust 1994. godine.

egzila. Često se u tim trenucima, danima, mesecima, pa i godinama, vraćala svom detinjstvu, pionirskim danima, letnjim kampovima, praznim pričama u školi, utopijama koje je slušala, teškom životu među ženama u kući, odrastanju bez oca… Bila je u sebi van sebe, u svom svetu, mikrokosmosu, unutrašnjem egzilu.[452] Svoj bol pretočila je u u/ispisani unutrašnji egzil. Sećanja su postala fikcija.

Na svom blogu[453] Soe je pisala, a često i danas piše, o unutrašnjem begu kome su mnogi pribegli tih devedesetih klonuvši duhom, o pesniku Raulu Riveru (Raul Rivero), političkom zatvoreniku, nezavisnom novinaru, koji je tog proleća 2003. godine bio samo jedan od sedamdeset pet političkih neistomišljenika koji su osuđeni na dugogodišnji zatvor u veoma nehumanim uslovima. To je pojačalo ionako veliku apatiju i podstaklo ljude da pribegavaju unutrašnjem egzilu, pa samim tim i u tekstualnim prostorima. Sve to posledica je Revolucije, vidno kao refleksija u diskursu Valdesove. U svom diskursu Valdesova dekonstruiše vrednosti koje je nametnuo režim i demistifikuje rajsko ostrvo. Ona otkriva realnost skrivenu iza površine. Osim u pomenutom *Svakodnevnom ništavilu*, unutrašnji egzil mapira se i u tekstovima *Ambasadorova kći*, *Kafe Nostalgija*, *Stopalo mog oca*, *Dragi moj prvi dečko* i *Čudo u Majamiju*.

U *Plavoj krvi* Danijela nema život kakav želi, već je po želji svog oca, kubanskog diplomate, prinuđena da živi u Parizu, u kome se ne pronalazi, pa stoga i beži u unutrašnji egzil. Ona je sve suprotno od mlade revolucionarke kakva bi trebalo da bude kao ćerka čoveka koji radi za režim. Međutim, ona je razmažena i nemoralna. Njen život nema cilja. U unutrašnjem egzilu je još od detinjstva. Majka joj, iako i sama licemerna, u Parizu nameće revolucionarna očekivanja, između ostalog i to da bude primerna devojka.

U tekstu *Kafe Nostalgija*, protagonista Marsela, veoma nesrećna, povučena, prvi put osvešćuje svoj unutrašnji egzil kada odlazi u školski kamp. Odvajanje od porodice teško joj pada, ali još više sumorni dani u prirodi, gde je prinuđena da radi seoske poslove kao i ostala deca. Takva praksa bila je utvrđena Dekretom o obrazovanju 1971. godine da bi omladina postala proizvođačko, a ne potrošačko društvo. Po povratku u Havanu, Marsela pronalazi pismo u kome je roditelji obaveštavaju da su otišli u Majami kod starije ćerke. Marsela tone u unutrašnji egzil bez porodične podrške. Kada i ona ode u Pariz nakon nekoliko godina, biće

[452] Ispovest u razgovorima s autorkom ovog rada, septembar 2014. godine.

[453] https://zoevaldes.net/

vrlo usamljena, okrenuta samo sebi. „Bila sam veoma daleko od svog grada; bila sam u Parizu, treći put iščitavala Prusta i prolazila kroz krizu".[454]

U tekstu *Stopalo mog oca* Valdesova koristi metaforu: otac je, zapravo, vrhovni nadzornik Kastro, a raspala i otuđena porodica kubansko društvo. Inače, familija je, takođe, središnja tema njenog diskursa, kako je sama rekla, baš zato što „ceo život čezne za njom, juri je, čini sve da je ima, stvori, održi, a ona joj izmiče".[455] Protagonista takođe ima metaforično ime *Nezaštićena Duša (Alma Desemparada).* Nakon smrti muža totalno se povlači u unutrašnji egzil. Ne izlazi iz kuće i ne druži se s ljudima. „Tražila sam pribežište u crkvama, ne sa željom da se molim, više da se otarasim besa."[456] Kroz ovaj tekst i likove u njemu Valdesova daje sliku bespomoćnih ljudi u zemlji bez budućnosti. *Bespomoćna duša* takođe odlazi iz unutrašnjeg egzila u teritorijalni, noseći sa sobom i u sebi svu svoju patnju i samoću.

4.2.2. Teritorijalni – geografski egzil

Teritorijalni egzil, bilo dobrovoljan bilo nasilan, uvek je težak. Osećaj privremenosti i polovičnosti ne nestaje. Osoba koja je u njemu, koja ga živi, kao da je pokidala svoj koren i sada nema nijednu zemlju. Onu iza je ostavila zbog raznoraznih razloga, a ovu novu nikako da prihvati, ni ona zemlju ni zemlja nju, stalno nešto izmiče. Ona tamo nastavlja da živi u sećanjima, koja su sada samo lepa, dok u novoj zemlji vidi uglavnom ružnije strane. Upravo sve to se mapira i iščitava iz diskursa Valdesove, koja je bila primorana da iz svog dugotrajnog unutrašnjeg egzila ode u teritorijalni egzil, stalni motiv u skoro svim njenim tekstovima. To je, zapravo, njen život pretočen u tekst.

Prvi put na duže vreme Valdesova odlazi s rodne i voljene Kube 1994. godine, u Pariz, a zatim i konačno 1996. Od majke je bila razdvojena dosta dugo, ali je kasnije ipak uspela da je dovede. To iskustvo vidno je u liku Danijele (*Ambasadorova kći*) i Jokandre (*Svakodnevno ništavilo*, *Svekolika svakodnevica).*

---

[454] Valdés, Zoe, *Café nostalgia*, op. cit., 64.

[455] U razgovoru s autorkom disertacije septembra 2016. godine.

[456] Valdés, Zoe, *El pie de mi padre*, op. cit. 172.

Pamela Marija Smorkalof (Pamela María Smorkaloff) u svojoj studiji *Cuban Writers on and of the Island: Contemporary Narrative Fiction*[457] ističe da su nakon devedesetih godina prošlog veka, nakon pada Berlinskog zida i raspada sovjetskog bloka i njegovih satelita (Kuba), u tekstualnim prostorima još moćnije i jače izražene emocije: bes, strah, očaj.. Nije retko da se teritorijalni egzil koji se pretoči u tekst preplete sa unutrašnjim, jer to su kompleksna osećanja i mentalna stanja. Tuga, bes, nezadovoljstvo, nemoć, nedostajanje, sve se prepliće. U njenim tekstovima puno je opštih mesta teritorijalnog i geografskog egzila,[458] kao i nemesta ili međumesta.[459] Teritorijalni egzil mnogo je više od geografske udaljenosti od svoje zemlje.

Teritorijalni egzil se na poseban i osoben način istražuje u tekstu *Čudo u Majamiju*. „Majami je najposećeniji grad na svetu. Sem toga, to je i grad gde se sve može dogoditi: Majami je grad koji preteruje u preterivanju, preteruje u strasti, i zato što je tako temperamentan, postao je lep, veličanstven. Imigranti su ga napravili takvim, Kubanci, koji nikad nisu bili potpuno u egzilu, već su radije pripadali obema obalama, i kubanskoj obali i obali Majamija."[460]

Valdesova se u ovom tekstu poigrava idejom koju Kubanci što žive u Majamiju zaista imaju. Oni se osećaju kao da su na drugoj obali iste vode, tako da sebi ne priznaju, jer to ne žele, da su zapravo u teritorijalnom egzilu. Oni su emigrirali, ali nisi imigrirali, jer zapravo egzil i podrazumeva više pomešanih migracija: psihološku, fizičku, emotivnu, prostornu, spoljnu i unutrašnju. Teritorijalni egzil sa sobom uvek nosi domino efekat, tj. povlači još gomilu posledica. [461] U tekstovima Valdesove teritorijalni egzil nametnut je postkomunističkim diskursom ili još direktnije naređenjem, cenzurom, sve sa idejom da se napravi *novi čovek* po meri Revolucije – sve to vidi se u njenom transgresivom diskursu.

U tekstu koji je možda imao najviše odjeka i stekao najširu čitalačku publiku, *Svakodnevno ništavilo*, teritorijalni egzil prikazan je kao geneza: kako se priprema za egzil,

---

[457] Smorkaloff, Pamela María, *Cuban Writers on and of the Island: Contemporary Narrative Fiction*, Twayne Publishers, New York, 1999.

[458] Poimanje egzila u dva specifična teksta *Svakodnevno ništavilo* i *Svekolika svakodnevica* detaljno je obrađeno kao zaseban tekst napred u ovom poglavlju.

[459] Foucault, Michel, *Heterotopias y cuerpo utópico/* hipermedula.org/.../michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo

[460] Valdés, Zoe, *Milagros en Miami*, op. cit., 9.

[461] Said, Edward, W., *Reflections on Exile and other Essays*, Granta, e-izdanje (Kindle Edition).

šta na njega navodi, šta ga uslovljava, kako se u njemu živi, kakav je pomenuti domino efekat koji ga prati. Nezadovoljstvo, nemaština i moralna praznina tokom *i nakon specijalnog perioda* uslovili su teritorijalni egzil protagonista ovog teksta.[462] Posebno je zanimljiva obrada teritorijalnog egzila kroz lik Gusane u *Svakodnevnom ništavilu*.[463] Naime, ona odlazi u Španiju, sa starijim muškarcem, samo da bi preživela, potpuno svesna svega šta i zašto radi. Ona je tamo usamljena, nije srećna, ali zna da nema povratka i da je najbolje da i tamo uzme najbolje od svoje svakodnevice. Teritorijalni egzil upisan je i kroz lik Linsea, koji je čest lik u narativu Valdesove. On odlazi na splavu u bolji život i pukim slučajem preživljava. Slikajući tu situaciju Valdesova aludira na čuvenu splavarsku krizu tokom koje je oko trideset hiljada uglavnom mlađih Kubanaca napustilo zemlju i morskim putem krenulo ka Majamiju. Mnogi tamo nikad nisu stigli. Jokandrinu majku preimenuju u Ida (ona koja je otišla), što na španskom znači i ona koja je skrenula s uma. Ona je u emotivnom egzilu, živi u prošlosti, sadašnjost ne prihvata. „Ukratko, mama je otišla, i nikad se više neće vratiti".[464]

U tekstu *Kafe Nostalgija* teritorijalni egzil kreće se od Havane preko Njujorka do Pariza i Madrida. Prvo i veoma bolno iskustvo, Marsela, protagonista teksta, doživljava kada dolazi kući nakon letnjeg kampa i shvata da ju je porodica (roditelji) napustila otišavši kod starije sestre u SAD, u potrazi za boljim životom. „Pretpostavljam da je mojoj majci bilo veoma teško da me ostavi, ali istina je da se još od školskih dana nisam puno zadržavala kod kuće, samo vikendom. Naše razdvajanje ju je mnogo povredilo i ona je počela da razmišlja mnogo više o starijoj ćerki".[465] Nakon izvesnog vremena i Marsela odlazi u Njujork da se bavi fotografijom. Shvata da geografski, teritorijalni egzil deli sa mnogo svojih prijatelja i da svi oni zajedno konstruišu to osećanje nepripadanja i žudnje za domovinom i identitetom. Marselini prijatelji sanjaju da se okupe u *Kafeu Nostalgija* u Majamiju.

Kroz narativ Valdesove uočljivo je koliko zapravo teritorijalni egzil utiče na kreativni proces, pisanje, upisivanje, stvaranje, proizvodnju. Ona je na više mesta (intervjui, blog, prepiska s autorkom ovog rada, razgovori) iznela da je našla spas u pisanju i tako pružala

---

[462] Egzil uopšteno, i kao teritorijalni, na ovoj studiji slučaja obrađen detaljno u tekstu *Tema i poimanje egzila u tekstovima Svakodnevno ništavilo i Svekolika svakodnevica.*

[463] Gusana je pežorativ koji se koristi u kubanskom slengu za one koji odlaze s Kube zbog neslaganja s režimom, loši revolucionari. Inače, Valdesova u svom diskursu skoro uvek pribegava metaforama kad su u pitanju vlastita imena, čime ih dodatno i još jače karakteriše.

[464] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 76.

[465] Valdés, Zoe, *Café nostalgia*, op. cit., 14, 15.

otpor revolucionarnim principima i tekovinama, širila svoj glas neslaganja ne bi li dopreo što dalje i možda otvorio oči uspavanima i osvestio nesvesne.

Svoj život u egzilu, teritorijalni egzil u Parizu, Valdesova je u ogromnoj meri pretočila u tekstove i likove. Ali njen diskurs nikada nije hronološki ni linearan, već ispresecan, intertekstualan, mešaju se vremena, misli, događaji, stižu mejlovi, pisma od Kubanaca (jedni drugima) rasutih uglavnom po Majamiju, Kanarskim ostrvima, Madridu, Parizu… I na kraju krajeva, opet nema rešenja za taj turobni teritorijalni egzil, to je fenomen bez rešenja, s njim se samo može pomiriti, poručuje Valdesova ovim, ali i drugim tekstovima. Slično je razmišljao i Edvard Saed, koji se takođe mnogo bavio egzilom, ali teoretski.[466]

U tekstu *Čudo u Majamiju* Valdesova opisuje taj grad kao mesto – prostor gde su svi u nekoj vrsti teritorijalnog egzila. Mnogo njih dolazi sa izmišljenog ostrva Krst (Cayo Cruz), što je metafora za Kubu. Svi beže od svojih demona, ali oni nastavljaju da ih progone. Zaključak: ne može se pobeći od sebe. Valdesova direktno i otvoreno kritikuje Kastrov režim. U tom tekstu pojavljuje se i lik Linse, prvi put is/u/pisan u *Svakodnevnom ništavilu*. On je kao neka spona egzila, tuge i očaja, kojima je prožet čitav njen narativ.

Teritorijalni egzil prenosi se i na sledeće generacije. Klasikita Rubirosa je rođena u Hijaliji (deo Mamija isključivo nastanjen Kubancima), kod kuće govori samo španski jer roditelji ne znaju engleski, naučena je tradicionalnim kubanskim vrednostima. „Ona je rođena u Hijaliji, tako da zna kako da se nosi sa svojim kubanskim identitetom […] Ona je prevodilac između računa i svog oca."[467]

Geografski egzil prouzrokovan je političkim zbivanjima i stavovima, kao i veoma teškim uslovima života. Valdesova mnogo koristi metafore, ispisuje osećanja (ne)pripadanja. Ona piše o teritorijalnom egzilu iz njega, praveći reference na prošlost i istoriju, naglašavajući njene dobre strane i kritikujući lošu sadašnjost, te pritom imajući puno dilema oko budućnosti.

Kroz unutrašnji egzil zapravo se reflektuje Kastrovo varvarstvo na pojedinačno biće. Unutrašnji egzil je takođe vid spasenja, beg u sebe. Teritorijalni egzil ispisuje nacionalni identitet kroz čežnju za domovinom. Kroz metaforičan diskurs Valdesova ispisuje iznova identitet. Lingvistički egzil zapravo je podvrsta unutrašnjeg i teritorijalnog egzila. Kad se

37

[466] Said, Edward, W., *Reflections on Exile and other Essays*, op. cit.

[467] Valdés, Zoe, *Milagros en Miami*, op. cit., 105.

nađe u egzilu, sama, usamljena, osoba je već u unutrašnjem, a istovremeno i u geografskom, i uvek bez izuzetka pokušava da se što više veže za svoj jezik i ljude koji ga govore. Tipičan primer je Jokandra u Parizu u tekstu *Svekolika svakodnevica*.[468]

Telesni egzil, tako čest i neodvojiv deo diskursa Valdesove, detaljnije je obraćen u narednom tekstu *Telesni egzil i upisivanje tela u tekstove kao način pružanja otpora i oslobađanja.*

[468] Detaljnije obrađeno u tekstu *Tema i poimanje egzila u tekstovima Svakodnevno ništavilo i Svekolika svakodnevica.*

5. TELESNI EGZIL I UPISIVANJE TELA U TEKSTOVE KAO NAČIN PRUŽANJA OTPORA I OSLOBAĐANJA

Kao što je Dejvisova iznela u svojoj studiji *A Place in the Sun? Women Writers in 20th Century Cuba*, Valdesova je „na neki način napravila svoje ime kritikujući kubansku vladu i pišući tekstove koje neki smatraju erotskim, a drugi pornografskim".[469] U toj kritici ona, pre svega, misli na tekstove izdate u egzilu: *Plava krv* (1993), *Ambasadorova kći*, *Svakodnevno ništavilo* (1995), *Dala sam ti život celi* (1996).

Neli Ričard (Nelly Richard) smatra da treba primeniti „šire i fleksibilnije teorije, tako da obuhvate čitav pluralitet i sve različitosti; teorije po kojima feminino nije apsolutni termin… već niz značenja u procesu i konstrukciji koja se ukrštaju s drugim socijalnim identifikacijama i kulturalnim akcentima".[470]

Mnogo šta je napisano i istraženo na temu ženskog roda i jezika i veze jezika i moći. Kroz jezik se upisujemo svi, muški i ženski rod. Jezik reflektuje kulturalni kod, afekte i način razmišljanja. Po jeziku se vidi koliko zapravo u njemu ima patrijarhalnih i falogocentričnih kodova.

Valdesova se bavi baš tim momentima u pokušaju da upiše telo u svoje tekstove, a sve to sa svesnim i nesvesnim ciljem – pružanjem otpora sistemu, komunizmu, muškom svetu, mentalnom nasleđu.

Dragana Stojanović[471] u svojoj disertaciji kroz čitav tekst (se) preispituje, šalje poruku i pitanje zašto je ženskost uvek inferiornija… maltene nepostojanje u odnosu na muškost, da li je koren toga, kako je Frojd smatrao, u anatomskim razlikama?[472] Da li je i melanholija zato češća kod žena, zbog gubitka s kojim nikada ne mogu da se pomire, zbog kastracije, povlačeći se nesvesno u sebe, *sa otvorenom ranom*. Da li histerija dolazi odatle, još kod devojčica? I da

---

[469] Davies, Catherine, *A Place in the Sun. Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, op. cit., 223.

[470] Nelly, Richard, „Feminismo, experiencia y representación", *Revista Iberoamericana* LXII, 176–177, Julio-Diciembre 1996, 733–744, 742.

[471] Stojanović Dragana radi na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu kao docent za oblasti studije kulture i teorija umetnosti i medija. Objavila je brojne radove iz teorije umetnosti, teorije medija, studija kulture. Aktivna je u području teorije umetnosti i medija i studija judaistike.

[472] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, FMK, Orion Art, Beograd, 2015, 52.

li se zato žene okreću po ustaljenom modelu – ka muškarcu koji ima moć, vlast, snagu?[473] Njen rad je preispitivanje i istraživanje koje ima dosta sličnosti sa diskursom Valdesove. Razlika je u tome što Stojanovićeva tu tematiku teorijski razmatra i istražuje, a Valdesova to čini kroz svoju fikciju i diskurs. Međutim, oba diskursa su očit primer borbe protiv patrijarhalne ustrojenosti i kulturalne i životne realnosti.

Valdesova se u tekstovima (koji su predmet diskurzivne analize u ovom tekstu (a i šire, u čitavom svom diskursu)) pita zašto je žena na Kubi marginalizovana, i ne samo na Kubi, već svuda. Zašto se priča jedino o ženskoj prostituciji kad je i muška isto tako razvijena, i to ne samo homoseksualna? Zbog hijerarhijske strukture? Zato što je muškarac privilegovan u zvaničnom državnom diskursu i uopšte u kulturi i mentalitetu. O tome govori i Džudit Batler (Judith Bathler) kada istražuje problem roda.[474]

Savremeni jezici tek odnedavno uvode imenice ženskog roda koje ranije nisu ni postojale.[475] Španski jezik je, iako melodičan i poetičan, muški jezik, falogocentričan takođe, društvo se uvek opisuje muškim terminima.[476] Muški glas dobija veće poverenje, moć i kontrolu nego ženski. Totalitarni režimi uobičajeno manipulišu jezikom kojim šire ideje kroz zvanične institucije i medije. Upravo se to dogodilo na Kubi nakon pobede Revolucije. Zvanični diskurs nije odgovarao stvarnosti. Bio je to ogroman raskorak. Dominacija je bila svuda, što se posebno vidi u napred više puta pomenutom Kastrovom govoru *Reči upućene intelektualcima*, u kome on čak na kraju kaže da misli da je bio vrlo jasan kada je govorio o mestu i ulozi pisaca i umetnika – *sve ili ništa*. Promatrajući narativnu književnost, uočava se da je mnogo više muškog pisma i muških autora, a telo se tek unazad nekoliko decenija upisuje u tekst, što zbog toga što je to smatrano opscenim, što zbog nedostatka smelih i iskrenih glasova kakav je glas Valdesove.

Valdesova pruža otpor, ne miri se s normama koje nameće režim, iz čega proizlazi njen osoben diskurs, a sve kao posledica Revolucije. U tekstualnim prostorima njenog stvaralaštva nalazi se mnoštvo pobuna, kritike, novina, pre svega smelosti. Ona pribegava opscenom jeziku, erotskim scenama, njen jezik je subverzivan. Takva vrsta jezika pre nje bila

---

[473] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela,* op. cit., 53.

[474] Bathler, Judith, *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 33.

[475] Cixous, Helene, „Coming to writing", *„Coming to writing" and Other Essays*, edited by Deborah Jenson, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1991, 1–58.

[476] Lakoff, Robin, *Language and Women's Place*, Harper & Row, New York, 1975.

je rezervisana samo za muškarce na latinoameričkom kontinentu,[477] gde je duboko ukorenjena Rimokatolička crkva i njen lažni moral. Ona je jedna od prvih ženskih autorki koje ruše socijalne principe.

Dakle, njen metafikcijski narativ ne ograničava se na uobičajene postulate falogocentričnog, već od samog početka otkriva njen feministički stav. Ukazujući na ženski libido i kršeći tabue, ona ukazuje na biološku funkciju žene i transgeneriše u psihu žene, detaljno ispituje njeno telo. Valdesova stvari zove njihovim imenom, svoje telo upisuje u svoj tekst, njen jezik je oštar i opak instrument u borbi. „Vrela voda je otvorila moje pore. Grudi su se zacrvenele, a bradavice porasle poput breskvica".[478]

Upisujući svoje telo, vidno i svesno podvlačeći to u svom diskursu, Valdesova uspeva da transgeneriše dugo održane tabue, ona preispituje svoju seksualnost, podvlači da između device i prostitutke postoje mnoge nijanse ženske seksualnosti. Erotika je naglašena u njenim tekstovima, ona je deo ženskog identiteta, nasuprot vekovima dvostrukom moralu kome je žensko telo bilo nasilno izloženo, a i još je u mnogim kulturama.[479]

Stojanovićeva takođe zaključuje da „telo koje se daje iščitavanju i telo koje se čita, dakle, nije telo biologije, odnosno, kako je u društvenim teorijama druge polovine dvadesetog veka to definisano – telo pola, niti telo kulture – roda, već kompleksno – tekst seksualnog".[480]

Uz tematiku žene i ženstvenosti, njenog tela, idu i ljubavne i seksualne veze koje ona analizira i želi da pokaže da žena nije samo *objekat želje* kao u falogocentričnom diskursu. „Još na samom početku su naše razlike".[481] „Struktura subjektiviteta i njegovih identitetskih i identifikacijskih modaliteta tako je uvek – već dijalog (razlike!), što upućuje na potrebu analize razlike ne kao nepremostivosti, već kao *premošćenosti* i strategije istraživanja *suodnošenja* (tekstualnosti, diskurziviteta, subjektiviteta, *pozicija*), a ne suprotstavljenosti".[482]

---

[477] Mario Vargas Ljosa je jedan od pisaca (*Pohvala pomajci, Tetka Julija i piskaralo*).

[478] Valdés, Zoe, *Bailar con la vida*, op. cit., 14.

[479] Ove paradigme su obrađene i uznete u kritičkoistraživačkom teorijskom radu Simon Bovoar (1908–1986).

[480] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, op. cit., 49.

[481] Cixous, Hélène, „The Laugh of the Medusa", *Signs*, Vol. 1, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, Summer 1976, 875–893, 893.

[482] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, op. cit., 47.

U tekstu *Subjekat u čvoru želje Drugog: biti subjekat (podređen!) Označitelja,* Stojanovićeva pojašnjava podređeni subjekat. „Jedino govoreći subjekat, tek u jeziku i kroz jezik postaje/opstaje."[483] Ovu teoriju posebno je razvila Julija Kristeva.[484] „Deo onog drugog ostaje nespoznatljiv, slepa tačka i to vodi do toga da subjekat bude subjekat želje (Drugog), želje za saznanjem."[485] Taj objekat postaje strano telo subjektu s nejasnom istorijom, i zato ga subjekat traži, ali pronalazi samo delimično nedorecivost, podsećanje, pokret, aktivnost.[486] „Subjekat nije produkt ni biologije, ni prirode (kako god on bio konceptualno shvaćen ili objašnjen), niti bilo kakvog imanentnog svojstva sa kojim se subjekat mogao roditi."[487] „On je konstrukcija ugrađena u sistem jezika, u sistem govora koji je uslov generisanja subjektiviteta samog. On je stečen, nije rođen, on je tekstualnost premrežena preko tela i kroz telo koje ga nosi i koje ga zastupa za Jezik sam."[488]

Žena lebdi, vrti se, koleba, ostaje „u polju nerazumevanja, ili pak kontinualnog neurotičnog preispitivanja sopstvenog identiteta (da li je ova neodređenost, fluks teksta, nepostojanje čvrstih uporišta upravo jedini mogući vid otpora patrijarhalnom falogocentričnom?"[489]

Naime, Valdesova u svom diskursu na sve načine pokušava da pruži otpor i da bude subverzivna u odnosu na režim, vladu, moć, tj. falogocentrični sistem. Devojka, žena majka, devojčica, sve su uhvaćene u mrežu fetišizacije tog patrijarhalnog koda protiv koga se treba boriti. „Muškarac je zastupnik u falogocentričnom diskursu i sam jezik je tako isto strukturiran",[490] zato mu treba pružiti otpor, jer ne bi trebalo da je on vrhovni zakon, kao ni Kastro – vrhovni vođa, otac nacije, Bog, XXL, to je samo lažna maska, on nije nikakav zaštitnik već pogubitelj, poručuje Valdesova kroz svoj diskurs.

Žena govori i piše otporom. Kristeva ukazuje da se promene, pa i revolucije, mogu dogoditi unutar ženskih reprezentacija, jer zapravo sve je reprezentacija nečeg, i to možda

---

[483] Idem, 40.

[484] Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, op. cit.

[485] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, op. cit., 41.

[486] Kristeva, Julia, *Powers of Horror - An Essay of Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982.

[487] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, op. cit., 46.

[488] Idem, 46.

[489] Idem, 54.

[490] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, op. cit., 57.

može objasniti i kulturalne promene budući da proširuje polje kulturalnih mogućnosti. „Ženskost upravo može biti to mesto resignifikacije, reispisivanja, odakle se kulturalne, jezičke i tekstualne mogućnosti mogu multiplicirati do neslućenih granica."[491]

Ženskost je, zapravo, uvek subverzija. „Žena je, sa svojim ženskim telom koje se ne uklapa ni u jednu metaforu, već je u poziciji otpora, uvek u poziciji pobunjenice, transgresorke, one koja pita koristeći druge prostore (ne)znanja, ona koja traga za drugačijim mogućnostima (iz)govora."[492]

Kritika na Kubi je njene tekstove okarakterisala kao opscene i pornografske.[493] Diskurs kojim Valdesova opisuje i upisuje telo je transgresivan, moćan, prodire do najtananijih delikatnih mesta tela i duše. Da bi to postigla, ona koristi sleng, jezik marginalizovanih grupa u Havani. Nekad je taj jezik duhovit, nekad ciničan, histeričan, očajan, ali u svakom svom segmentu opisuje i kritikuje političku nekorektnost. Valdesova opisuje i upisuje telo u skoro svim svojim tekstovima. Ipak, najupečatljivije to čini u sledećim: *Plava krv*, *Ambasadorova kći*, *Svakodnevno ništavilu*, *Kafe Nostalgija* i *Dala sam ti život celi.*

Što se tiče teksta *Plava krv*, jedinog koji je prvo štampan na Kubi, 1989. godine, kubanska kritičarka Kapote podvlači da se u njemu „lirsko oniričnо slaže sa poetikom spisateljice", i da je u kontrastu s realnošću, koju ona pronalazi u kasnijim tekstovima.[494]

U *Plavoj krvi*, Atis, tako se, inače, zove ćerka Soe Valdes, jeste adolescentkinja, koja najpre na Kubi, te zatim u Parizu prati senku slikara koji joj je ponudio ljubav, a zatim nestao. Zapravo, uveo ju je na beskrajan put, nedosežan, ka apsolutnom plavom, koje se samo otkriva u najintimnijim trenucima, ali na površini ostaje neprimećeno. Tekst je pun emotivnih, senzualnih i oniričkih momenata, upisivanja korpolentnog, skoro pa na nadrealan način. Pun je smelih scena, pogotovo ako se ima u vidu da je to njen prvi tekst, oseća se mladalačka poletnost i entuzijazam, ali i snovi mlade Kubanke koji su daleko od realnosti.

Tekst *Ambasadorova kći* dobitnik je prestižne nagrade *Huan Marč Sensiljo.* U njemu je poseban akcenat na ženskom biću, stil je direktan i s visokom dozom erotizma. U ovom

[491] Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, op. cit., 83.

[492] Idem, 126.

[493] Capote, Zaida, „Conversaciones con la crítica cubana", *el Coloquio internacional sobre la mujer*, op. cit.

[494] O tome će biti još u tekstu *Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi.*

tekstu, *Danijela*, ćerka kubanskog ambasadora u Francuskoj, zarobljena je u kandžama strasti i mračne kontroverzne ličnosti. Ona je usamljena, nju preplavljuju uspomene. Luta, pozdravlja se, rastaje, sreće ljude. Pesimista je. Bes i erotika ovde su pomešani i zajedno se polagano transformišu u pobunu protiv diplomatskih pritisaka i licemerja, koje nalaže da sve izgleda kako treba da bude, da svi imaju lepe manire, da su lepo vaspitani, učtivi, bez obzira da li je zaista tako. Ona je mlada i buntovnik je, njen put je savršena metafora za kubanski put, često neophodan da se preživi. Njena karipska senzualnost se opire i prilagođava u isto vreme evropsko-pariskoj hladnoći. Dobitnik pomenute nagrade *Huan Marč Sensiljo*, *Ambasadorova kći* je prodoran, upečatljiv tekst, sa puno erotizma, tipičnog za Valdesovu, koja kombinuje kritički diskurs s erotskim. Opisujući telo koje je predmet požude i koje žudi, ona šalje i političku kritiku. Danijela je u seksualnoj vezi s kubanskim lopovom u Parizu. Valdesova zapravo ismejava Kastrov diskurs, komunistički predlog i poruku da ne treba stupati u kontakt sa strancima. Opisujući intimne delove tela stranca, ona aludira na razotkrivanje, razgolićavanje režima u očima pametnih ljudi kojima se ne može manipulisati. Danijelino telo se, takođe, otkriva nago, opisuje se njena seksualnost, njeno telo koje izaziva i uživa, provocira.

Tekst *Svakodnevno ništavilo* počinje opisom tela: „Ona je kao bilo koja druga žena, samo što otvara oči poput žena koje žive na ostrvima […] Njeno telo je takođe napeto. […] Nije ona istinski lepa, ali ima nešto. […] Umreće ona mlada sa svim svojim željama."[495] Ispisujući telo, Valdesova upisuje i lični identitet, to je njeno telo, Patrijino, kasnije Jokandrino, sa svim pripadajućim delovima, mirisima, fizičko telo, čulno telo, telo koje oseća, koje boli, zadovoljno i nezadovoljno telo. Valdesova upisuje telo iako je to socijalno neprihvatljivo u to vreme na Kubi, rečnikom još manje prihvatljivim i stoga biva zabranjena, etiketirana kao previše smela, vulgarna, loša po revolucionarnu omladinu.

Ona je zaista bila i ostala hrabri glas koji se usudio da tako piše znajući da može biti cenzurisana, pa i proterana, a samim tim i odvojena od majke, za koju je bila jako vezana. Valdesova ostaje do dana današnjeg dosledna sebi i svojim uverenjima. Iskreno je pisala i piše o ženskoj seksualnosti i potrebama usred preovlađujućeg etabliranog muškog diskursa. Ona opisuje početak porođaja svoje majke, detaljno slikajući telo i osećaje, [496] što se samo, zapravo, i može upisivanjem tela i ženskim pismom,[497] belim mastilom.[498]

---

[495] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 15.

[496] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 21.

Ženskost se teško može ili uopšte ne može izneti i upisati falogocentričnim muškim pismom i reprezentacijama, možda samo donekle približiti između redova.[499] „Ženu ne treba povezivati ni sa jednim označivim bićem, subjektom ili entitetom. Niti sa čitavom grupom (koju zovu) žene […] Žena referira na ono što ne može biti definisano, nabrojano, formulisano ili formatizovano."[500]

Jer sama žena je i za ženu zagonetka, nedokučiva. Zato je i odnos majka–ćerka težak, veoma komplikovan, ali i pun ljubavi, razumevanja i želje da se obostrano olakša život. One teško mogu da razumeju i same sebe, a kamoli jedna drugu – svoj duplikat. Veza između majke i ćerke (Danijela – njena majka, Jokandra – Patrija – njena majka, Zoe – njena majka) može se zapravo upisati samo ženskom sintaksom, specifičnom formom govora u kojem se piše telom i u koju se upisuje telo. Ta ženska sintaksa jeste jedan oblik ženskog pisma koji se često sreće u diskursu Valdesove, i na neki način ženu vidno oslobađa histerija, grča, knedle u grlu.[501] Žensko pismo i žene pišu belim mastilom, mlekom. Imena su, zapravo, samo umišljeni skupovi slova, društveni kodovi, majka, ćerka, ljubavnica, devojka, to su „rigidni neki koncepti, upisana značenja."[502] „Žena je ta koja uvek ostaje na granici diskursa, na samoj liniji unutar/izvan koja joj onemogućava, a u isto vreme omogućava poziciju one koja je uvek u potencijalu subverzije (čvrstih granica, jezičkih definitnosti, falički definisane sigurnosti govorećeg subjektiviteta u jeziku), flukturirajući kroz mrežu jezika kao svojevrsna neuhvatljivost, zagonetka."[503]

Patrija opisuje svoju seksualnost cinično prozivajući režim. Jedan ljubavnik se zove Nihilista, drugi Izdajica. Na jednom mestu[504] ona opisuje gubitak nevinosti, dosta smelo za tadašnji državni aparatus. Posebnost njenog telesnog diskursa je u tome što ona ciljano provocira režim i aludira na njegove mnogobrojne propuste; to nije klasična erotika, kako su

---

[497] Više o njenom specifičnom ženskom pismu videti u tekstu *Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život, reči.*

[498] Cixous, Helene, *„Coming to writing" and Other Essays,* op. cit.

[499] Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, translated by Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985, 227.

[500] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 85.

[501] Irigaray, Luce, „Is the Subject of Science Sexed", op. cit.

[502] Cixous, Helene, „Coming to Writing", *„Coming to Writing" and Other Essays*, op. cit., 49.

[503] Idem, 81.

[504] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 44.

je mnogi okarakterisali, već mnogo više od toga. Valdesova koristi hiperbolu poput drugih latinoameričkih pisaca, shodno *magičnom realizmu*, koji nije slučajno nastao na tom tlu. Njen diskurs je veoma transgresivan. U ovom tekstu ona poredi mušku erekciju s ponašanjem vrhovne vlasti na Kubi. Ona namerno uzima teme zabranjene za žene i pokazuje da ima i hrabrih žena koje pružaju otpor, kad ne mogu drukčije, onda bar pisanjem.

Marsela, protagonista teksta *Kafe Nostalgija*, iako skriveno, takođe priča o svom telu, pubertetskoj trudnoći i abortusu, sve suprotno prototipu kubanske omladine. Ona vrši transgresiju kroz kubanske vrednosti i moral (lažni), jer poznato je da je na Kubi abortus legalan od šesnaeste godine,[505] što ne važi za ostatak Latinske Amerike. Valdesova pokušava da putem jezika i kroz njega, upisivanjem tela postigne autoautonomiju, svoj lični jezik. O ličnom jeziku, deliću sebe u jeziku, jeziku koji je fragment svega pomalo[506] ona razbija mono-lik kubanske žene, pokazuje da ih ima različitih, što je sasvim prirodno.

Upisivanje tela u tekstu *Dala sam ti život celi* kritički diskurzivno analizirano je u tekstu *Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi*.[507]

U diskursu Valdesove detaljno je obrađena kubanska žena i njeno telo, čime se dosta bavila, a pre svega položajem žene na Kubi, i Luisa Kampuskano (Luisa Campuzano), periferni glas u odnosu na zapadno tržište gde se objavljuju tekstovi Valdesove. „Na Kubi, za razliku od drugih zemalja, progresivna transformacija žene dogodila se u kontekstu revolucionarnih promena u kojima prioritet nikad nije bila žena, već radikalne promene političke i ekonomske strukture zemlje, čemu se sve podredilo; prvo se mislilo na klasu, a ne na rod, a kamoli na jednakost i jedinstvo i razlike."[508]

Podvrsta telesnog egzila je i rodni egzil. „Muškarci na Kubi treba da budu poput Če Gevare – idealisti, dok žene treba da budu čvrsti temelji društva i nikada više primorane da rade kao domaćice, služavke i kurve."[509] Gerda Lerner (Gerda Lerner)[510] objašnjava da su žene socijalna grupa primorana na podređenost koja nije prirodna, već socijalno određena.

---

[505] De la Osa, José A. „Abortion in Cuba: A Right and a Responsibility", MEDICC Review 19 May 1999. 7 Oct. 2005 <http://www.medicc.org/Medicc%20Review/I/varied/html/health_news_from_cuba.html>.

[506] Cixous, Helene, *„Coming to writing" and Other Essays*, op. cit.

[507] Videti tekst *Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi.*

[508] Campuzano, Luisa, „Ser cubanas y no morir en el intento", *Revista Temas* 2, 5–10, enero-marzo 1996, 7.

[509] Behar, Ruth, *Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women*, Boston Book Press, Boston, 1998.

Karakteri koje obrađuje Valdesova većinom su ženski i uglavnom se u diskurs upisuje žensko telo. One rešavaju metafizičke konflikte. Njima ne treba muška potvrda lične veličine i ženskosti, one se same potvrđuju. Marginalnost koju u/i/spisuju iz/u nametnuli su im je vlast, muževi, muškarci, društvo. Valdesova nije samo autorka, spisateljica već i žena, Kubanka, koja živi i piše u egzilu. Njeno *žensko pismo* je veoma subverzivno, ono zaranja tamo gde se muškarci ne usuđuju, u iracionalno, intuitivno, u ljubav, histeriju…[511] Sve njene žene, svi njeni likovi koriste svoje telo kao oruđe za transgresiju protiv totalitarnog Kastrovog političkog režima koji im uskraćuje pravo da se ostvare. One ustaju protiv socijalnih normi koje je nametnula Revolucija i patrijarhalnog diskursa. Sve su disidenti, što je autoreferenca. Žensko pisanje je više subverzivno nego muško, iskrenije, otvorenije, emotivnije. To je druga strana Kube, drugo pismo Kube, uglavnom neizgovarano, nevidljivo pismo Kube – *žensko pismo* Kube, odgovor na Revoluciju iz ženskog ugla i bića koje je uvek u poziciji pobunjenice.

107

[510] Lerner, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness*, Oxford University Press, New York, 1993.

[511] Više o tome u tekstu *Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi.*

6. TEMA I POIMANJE EGZILA U TEKSTOVIMA *SVAKODNEVNO NIŠTAVILO* I *SVEKOLIKA SVAKODNEVICA*

Tema egzila i politički element dve su glavne okosnice dvaju povezanih, a u isti mah nezavisnih tekstova autorke Valdes, u kojima ona predstavlja svoju ideologiju koristeći tehnike specifične za savremenu kubansku književnost koja nastaje van granica Kube. Ta dva teksta, iako su oba narativna novelistika, a ne politički i publicistički eseji, pored ostalih elemenata povezuje i tema egzila. Njihov okvir je različit, sadržaj, vreme, kao i poruka, ali im je ideologija zajednička. Izabrani su iz ogromnog književnog narativa Valdesove jer se bave istom temom iz različitog ugla, egzilom kao idejom, vizijom mogućeg spasenja i egzilom iz egzila, što daje mogućnost da se sačini kritička diskurzivna analiza te večne teme. Ogromna je razlika u doživljaju egzila, kao i u pristupu obradi te teme u ova dva teksta iste autorke. Tekstovi su slika kubanskog društva u dva različita navrata, ima puno i sličnosti i razlika, a vidne su i etape ličnog razvoja Valdesove kao književnice.

6.1. Specifično mesto Kube u savremenom svetu

Kuba je jedna od poslednjih socijalističko-komunističkih zemalja na svetu. Poslednje decenije je kao takva tema mnogih međunarodnih debata: njeni veliki ekonomski problemi, budućnost Kastrovog režima koji se našao u izolaciji, siromaštvo, promene...

Brojni su autori/autorke koji su otišli u egzil, svako sa svojom jedinstvenom životnom pričom, uglavnom mučnom i tužnom. Svako je dao lični pečat, jak, upečatljiv, po temama, odnosu ka režimu, nemogućnosti da se vrate, nikad ili bar dok je aktuelni režim na vlasti. Mnogi se nikad nisu ni vratili, umrli su pre željenog povratka, egzil je predugo trajao, a vlast još traje. Nisu se vratili: Giljermo Kabrera Infante, Virhilio Pinjera, Umberto Padilja, Severo Sarduj, Hesus Dijaz, a u egzilu su još uvek: Armando de Armas, Amir Valje, Soe Valdes, Hose Manuel Prijeto (Jose Manuel Prieto), Huan Abreu (Juan Abreu).

6.2. Tekst Svakodnevno ništavilo: rezime i tema egzila

„Por que algo mejor que nada?" Cioran[512]

Tekst *Svakodnevno ništavilo* počinje citatom Siorana, s kim Valdesova deli mišljenje o *rođenju kao nevolji* i koga često citira kao učitelja i dežurnog skeptika jednog sveta što skončava. Sioranova misao da život nema smisla ipak jeste razlog da se živi, uostalom, to je jedini život koji preostaje, pa makar i u egzilu, emigraciji, a samim tim i u doživotnom bolu, što je okosnica i poruka oba teksta Soe Valdes: *Svakodnevno ništavilo* i *Svekolika svakodnevica.* U narativu Valdesove (oko četrdeset pet tekstova) posebno se ističu ova dva teksta, veoma povezana, ali svaki sa svojom strukturom i misijom. Povezuje ih zajednička poetika, likovi, a razdvaja barijera od petnaest godina. Najtužnije je što nije bilo suštinskih promena, već samo nekih, i to nagore. *Svakodnevno ništavilo* Valdesova je završila u leto 1994. godine. Malo pre nego što će na Kubi izbiti čuvena *kriza splavova*. U Havani je bilo zabranjeno štampanje, ali je ona uspela da tajno prokrijumčari rukopis i nađe izdavača u Francuskoj, čak pre Španije. Tekst je vrlo brzo doživeo ogroman uspeh i kod široke publike i kod kritike. Počinje epitafom *Margerit Jursenar*[513] i otkriva da to nije samo ženska patnja već i oštra kritika režima. Valdesova je bila puna strahova, onih početničkih koje može imati autor/-ka i onih tipičnih ženskih. Zemlja u raspadnutom stanju, tada ušla u takozvani *specijalni period*, nema mesta slobodnoj reči ni kritici, nema hrane. Politički zatvorenici na sve strane, pesnikinja Marija Elena Kruz Varela (María Elena Cruz Varela) bila je prinuđena da pojede svoje pesme na ulici.[514]

---

[512] Emil Sioran (*Emil Cioran*), Rumunija, 1911 – Francuska, 1995. Rumunski filozof i esejista. Njegova filozofija odiše pesimizmom, centralno mesto zauzimaju teme kao što su: otuđenje, apsurd, dosada, uzaludnost, propadanje, tiranija istorije, vulgarnosti promene, svest kao agonija, razum kao bolest. Odlazak Siorana u Francusku predstavlja prekretnicu u ideološkom i književnom smislu. Svoja najvažnija dela napisaće na francuskom jeziku: *Kratak pregled raspadanja*, *Silogizmi gorčine*, *Istorija i utopija*, *Pad u vreme* i *Nezgoda zvana dolazak na svet*, od kojih je većina prevedena na srpski jezik.

[513] Margerit Jursenar (fr. *Marguerite Yourcenar*), francuska romansijerka, pripovedateljka i esejistkinja (1903–1987), stekla je svetsku slavu svojim istorijskim i metafizičkim romanima, u kojima dominiraju likovi iz daleke prošlosti. Prvi roman *Aleksis ili sporazum o beznadežnoj borbi* objavila je 1929. Za ovo područje (Srbija) posebno su zanimljive *Orijentalne priče* (1938), sa tri teme iz srpske epske tradicije (*Osmeh Kraljevića Marka*, *Zidanje Skadra* i *Smrt Kraljevića Marka*). Svetsku slavu stekla je romanima *Hadrijanovi memoari* (1951) i *Crna mena* (1968). Najveći deo života proživela je u Americi. Margerit Jursenar je prva žena koja je izabrana u Francusku akademiju (1980). Druga književna dela: *Oproštajni udarac*, *Lavirint*, *Aleksis*, *Legende vekova*, *Venac i lira*.

[514] *El Mundo*, XXVVII, april 2007, 3–5.

U *Svakodnevnom ništavilu* ona opisuje svoj svakodnevni život. Dani prolaze, ništa se ne dešava, nema nade, budućnosti. Na samom početku protagonista Patrija, vodi dijalog sa svojim anđelom, zašto mora da ode. Njen glas je glas ništavnosti. Mesto zbivanja Havana na početku Revolucije, potom njene posledice, za koje čitav svet nema sluha. Njena priča, tekst, počinje i završava se istim rečima: „Ona dolazi sa ostrva koje je htelo da sagradi raj. Plamen nasilja saždire joj lice. Oči gotovo stalno vlažne, usta molećiva kao u bronzane statue, nos šiljat. Izgledom bi bila kao i svaka druga žena da ne trepće onako kako to čine ostrvljanke: s nekom smirenom ravnodušnošću na kapcima. Telo joj je zategnuto, u suprotnosti s preterano prozirnim zenicama."[515]

Korozivni humor, bez maski, ironija koja se rađa iz čistog očaja i neizvesnosti, očaj koji nastaje iz moralne i materijalne praznine – sve to dogodilo se jednom narodu koji se prepustio iluziji ili viziji boljeg života, a završio ponižen svojom ličnom dimenzijom sna.

Protagonista živi intenzivno, uzima sve što može od života, ali samo su negativne posledice prisutne. Očekivani raj sada je pakao, sve je *ruina* i propast, sve je svakodnevno ništavilo. Rađa se ideja o odlasku, negde, bilo gde. Uvodi se tema egzila, malo-pomalo, gradacijski. Sam naziv prvog poglavlja je sarkastičan: *Morir por la patria es vivir.*[516] Tipičan slogan komunističke Revolucije, ispisan po celoj Kubi.

Patrija vodi unutrašnji dijalog sa svojim bićem. Otvara prozore realnosti na Kubi, koji su daleko od onih prezentovanih svetu, o biseru na Karibima, o raju na kugli zemaljskoj. „Na njenom ostrvu, svaki deo tela, hteo – ne hteo, naučio je da trpi. Odricanje beše svakodnevni prizor, kao i ništavilo. Umreti i živeti: jedan te isti glagol, kao smejati se, na primer. Jedino što se ona smejala da ne bi umrla od preobilja obaveznog života."[517]

Tema egzila se produbljuje. Ona sada piše da bi rekla, da bi iskalila svoj bes, ali i da bi se osvetila, da bi razumela samu sebe i da je jednog dana razumeju, sve tako dok reči ne postanu gospodarice i ne odvedu je u neizvesnu budućnost, gde bar svetli mali zračak nade, pošto je u Havani odavno ugašen. „Kad pomisli da bi trebalo da pođe, snaga je napušta… Stalan, obavezan polazak i gubitak snage, nade… Gubitak samog sebe… A opet, da pođeš, moraš… Tamo gde večno čeka jedno mesto, jedna zemlja… Ništavilo koje nas čeka…

[515] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 9.

[516] Prevod slogana: Umreti za Revoluciju znači živeti.

[517] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 9, 10.

dirljivo ništavilo."[518] Kardoso podvlači: „Patrijina borba da uspostavi identitet nezavisan od svojih roditelja vodi je da ih oboje potceni, posebno oca. Kada podvlači da njen otac nema formalno obrazovanje, Patrija ističe njegovo slepo verovanje u ono što on zove Revolucija."[519] Godine tako prolaze, egzil je ušao u živote svih naokolo, obećani raj postao je pakao u kome dominiraju frustracije, jad i beda, apatija i beznađe i svi su u toj gomili zatrpani. Egzil je ovde jedini spas. Prijatelji odlaze, beže, jedan za drugim u potrazi za boljim životom. Odlaze: Linse, Gusana, Marijela… Prinuđeni su. Već ovde Valdesova jasno daje do znanja da oni ne emigriraju zato što žele. Ne, oni odlaze u prinudni egzil. Ovde je reč o pukom preživljavanju. Ostati i umreti ili otići i živeti. To nije ona elitna emigracija kada su Aleho Karpentijer i njegova generacija odlazili u Francusku, u grad svetlosti, da prošire svoje vidike, sretnu se s drugim intelektualcima, čuju njihova mišljenja. Ovo je egzil prisilan i bez povratka, jer režim ne dozvoljava takvima da se ikada vrate, čak gube i svoja građanska prava, ako ih uopšte imaju. Drugo ništa i nemaju, sve je državno. „Havana je u crnom, užasna agonija vlada gradom, izgubila je još jednog slavnog Havanca. […] Nemoj da popuštaš pred sindromom Kubanca, nemoj da te sjebe nostalgija. Nemoj ni da je se odričeš, doziraj je, pati, ali neka te ne opseda, nek ti buda duhovna hrana a ne otrov."[520]

Ketrin Dejvis u svojoj knjizi *A Place in the Sun: Women Writers in Twentieth-Century Cuba* iznosi: „*Svakodnevno ništavilo* nije samo tekst koji govori o bedi do koje je doveo Kastrov režim na Kubi. U stvari, kada bi samo bio to, ovaj tekst kao književnost ne bi imao nikakvu budućnost. Nasuprot tome, on je tako reprezentativan jer se ta situacija pokazuje kroz kožu i meso likova, ona ih proždire i od njih čini tragične likove svakodnevice baš kao što biva u grčkim tragedijama, sve nađe smisao u svojoj ličnoj frustraciji."[521]

U *Svakodnevnom ništavilu* predstavlja se dnevni egzil, egzil jedne mlade Kubanke koja maštа o svojoj književnoj slavi dok sve oko nje tone. „Taj san – ili košmar – trajao je četiri godine, sve vreme boravka u toj dalekoj, tačnije evropskoj zemlji, u koju su me prebacivali kao suprugu - pratioca. Ali sam zato i dalje ostala uspavani, nevoljeni, besposleni akrep, stalno u strahu od rečenice koja bi mogla sve da uništi, od grmljavine koja bi me

[518] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 10.

[519] Cardoso, Dinora, *Self-actualization is paradise in La Nada Cotidiana by Zoe Valdes*, op. cit. Universidad de Pensilvania, 2008, 10. http://www.jstor.org/stable/30203427

[520] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 74.

[521] Davies, Catherine, *A Place in the Sun. Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, op. cit., 10.

probudila."[522] „Došla sam do zaključka da je najvažniji čin u mom životu buđenje. Buđenje iz obamrlosti koju nameće neprozirna stvarnost. Buđenje ujutro i ispijanje kafe, uveravanje da je more i dalje tu, uživanje u njemu kroz prozore mog šestougaonog skloništa. Da se probudim, pijem kafu i gledam u more, za tim najviše težim. More pak nikad neće otići? Zašto sve više nadolazi, umesto da se povlači, zašto se izliva, ruši zidove u luci i kuće, krade predmete i živote?"[523]

Dominantna tema egzila, ličnog i njenog viđenja kao mogućeg spasa, prožeta je osećanjem nostalgije u čitavom romanu. „Sećaš se onih smrznutih tortica na uglu Avenije Prado i Ulice Neptuno? Sećaš se Rijalta, umetničkog i autorskog bioskopa? Sećaš se kroketa Sojuz 15, što su se lepili za nepce?"[524]

Siromaštvo koje vuče u egzil, borba za život, za preživljavanje, čine da se širom otvore oči, analiziraju stvari, sve ono što udoban život ne podstiče, stoga je i tekst pun aluzija, komentara, zavidnog poznavanja književnosti, istorije. Jedna široka kultura, tipična takođe za kubanskog stvaraoca/stvarateljku, koji je skoro uvek obrazovan, govori nekoliko jezika, pročitao je ruske klasike, španske zbog jezika, francuske zbog tendencija. Treba se samo setiti Lime, Kabrere Infantea, Hosea Martija.

Takođe, sa filozofskog stanovišta, tekst je imao izvesnu potporu u francuskom egzistencijalizmu, čiji je najveći predstavnik Žan Pol Sartr. Vidno je, i kad se ne uzme u obzir istorijska perspektiva ništavila, da ima neke paralele sa Sartrovim delom *L'Etre et le Néant* (1943), koje je označilo čitavu svetsku filozofiju pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka.

Promišljanjem *Svakodnevnog ništavila* uočavaju se dva pojma s kojima se poigrava Sartr: sloboda i izbor.

Skoro četrdeset godina od objavljivanja vrhunskih tekstova kubanskog egzistencijalizma: *Prevara (La trampa)* Enrikea Serpe i *Uznemiravanje (El acoso)* Aleha Karpentijera (oba 1956), tekst *Svakodnevno ništavilo* (1995) nastavlja tu ideološku liniju kubanskog književnog egzistencijalizma, i to s velikim međunarodnim uspehom.

---

[522] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 37.

[523] Idem, 42.

[524] Idem, 57.

Za Valdesovu ovaj tekst je katarza. Sve je promišljeno. Iako su je mnogi neistomišljenici nazivali oportunistkinjom, cena koju je ona podnela objavom je ogromna. Izvesno je da je ovaj tekst veoma značajan za kubansku književnost u egzilu, za savremenu hispanoameričku književnost, svetsku književnost, koja se svrstava sve ređe pod naziv *žensko pero*. Tekst je bio neophodan. Ona je pionirka u postavljanju ove teme, specifičnog kubanskog unutrašnjeg egzila[525] koji je i spas i kazna, i ne prestaje da privlači pažnju.

Tužnim domovinama, poput Kube, trebaju pisci/spisateljice poput Valdesove, spremni da naoštre pero uz rizik da se kao takvi proglase izdajicama, nemoralnim disidentima. To nekako uvek ide uz autore/autorke koji se bave temom egzila i koji žive u egzilu. To jeste jedna etička i estetička avantura u koju mnogi nisu hrabri da se upuste jer ih tera da pređu granice književnosti i vodi direktno u egzil ako već nisu tamo. Ovaj tekst samo se i razume iznutra sa onog mosta koji je između svesnog i nesvesnog i koji se u naraciji podvači, napisan u trećem licu, a završava kao što počinje. Dakle, večiti krug, iz kruga u krug.

6.3. Tekst Svekolika svakodnevica: rezime i tema egzila

Petnaest godina nakon *Svakodnevnog ništavila* pojavljuje se *Svekolika svakodnevica* (2010). To jeste nastavak iako ne i drugi deo jer se može čitati nezavisno od prvog. U njemu se, pre svega, zaokružuje tema egzila, ali i dotiču teme umetnosti, slikarstva i nadrealizma. Valdesova ovde iznosi svoj sada zreo stav i poimanje. Svet nije nimalo savršen, sloboda ne postoji, samo njen privid, egzil nije spas već kazna. Gorak ton prati likove iako ima dosta komičnih scena. Preispituje se sve, sada, sa distance, iz emigracije koja je ujedno i egzil, nametnut tuđom voljom. Ovaj tekst je svojevrsna polemika o mnogim vrednostima, nagradama, ratovima, o globalizaciji. Ovde se posebno podvlači da egzil jeste jedini način da se dotakne sloboda u kubanskom slučaju, ali on nije poklon već večni bol i nije sloboda već iluzija slobode. Slika egzila dočarava se na primeru jedne pariske zgrade prepune Kubanaca, tu je i Poljakinja, Ruskinja, bračni par iz Norveške, Brazilac, čime Valdesova želi da globalizuje temu i gubitak korena. Ona smatra da je jedini otpor koji se može pružiti egzilu jezik, koji je lek i spas. Pogrešno je misliti o izgnaniku kao o nekome ko je abdicirao, ili nekome ko se povlači u svoju bedu i otpadnički status. Bliži pogled otkriva ambicioznost i agresiju u njegovim razočaranjima, njegovu gorčinu vidnu u ratobornosti. Ali kako će

[525] Videti napred tekst *Pluralitet ezgila u diskursu Soe Valdes: unutrašnji – lični, teritorijalni – geografski, telesni – korporalni.*

nametnuti svoje ime ako piše na jeziku koji lokalni ne poznaju ili čak preziru? Da li će preći na drugi način izražavanja? Teško je odreći se reči na kojima počiva prošlost. Čovek koji napušta svoj jezik radi drugog jezika napušta svoj identitet, čak i svoja razočaranja. „Čovek pokušava da nastavi da se vezuje za svoj jezik kao za neku dasku za spasavanje."[526]

Valdesova je pokušala da se bori kulturom, da promeni nešto, ali nije bilo pomaka ni prilike. Između zatvora i egzila izabrala je egzil. „Nije bila greška vratiti se. Greška je bila verovati da se zemlja može promeniti kulturom. Izdržavala je, dok više nije mogla – zatvor ili egzil. Egzil." [527] S Marselom diskutuje nakon toliko godina o istim temama: egzilu, nedostacima, razočaranjima, prevarama, lažnom moralu… „Najgore u egzilu je to što se više ne vraćaš nigde opušteno. Sve ti se čini kao neki film bez kraja."[528]

Za njenu majku egzil je kao ponovno rađanje, ona nije bila melanholična kada je pri kraju života stigla u Pariz. Uživa u novim stvarima, slobodi mišljenja i reči i ne želi da se ikada ponovo vrati na Kubu. „Dole Fidel! Živela slobodna Kuba!", to je rečenica koju sam najviše želela da uzviknem ovih godina. Vidi sad, i ništa se ne desi kad to kažem."[529] A ona u liku Jokandre, još mlade žene, svesna da će joj život proći, nema te radosti, jer zna da bi moglo biti drukčije da nije u egzilu, da će biti tužna do kraja života, a ima još podosta vremena. Drukčija perspektiva je zbog godina. Ona je ovde zrela žena, te i ima manje očekivanja jer ima dosta iskustva. „Kao da je život samo to, put ka kraju, a telo prazan džak gde se bacaju događaji, prolazne anegdote, svekolika svakodnevica, kuglice smotane od papira."[530]

Valdesova naglašava da egzil uvek nameće da se pojedinac meša i bude u društvu s prijateljima koje nikada ne bi izabrao na Kubi, jer se oseća usamljeno, napušteno i vezuje za sve što ima isti koren, po cenu i da se prevari.

Temom jezika u egzilu bavila se i hrvatska istražiteljka Dubravka Ugrešić, koja kaže: „Iako egzilantski diskurs nije sredstvo uspostavljanja kontinuiteta i osmišljavanja vlastite egzistencije, on egzilantima predstavlja svu gorčinu nemile sudbine. Odricanje ili borba za

[526] Valdés, Zoe, *La nada cotidiana*, op. cit., 29.

[527] Idem, 42.

[528] Idem, 64.

[529] Idem, 94.

[530] Idem, 122.

očuvanje maternjeg jezika za pisca je znak providnosti ili stanje koje zovemo egzilom je, pre svega, lingvistički događaj: pisac je izguran iz, on ponovo osvaja maternji jezik. Ono što je započelo kao privatna, intimna zgoda s jezikom u egzilu postaje sudbina."[531]

6.4. Sličnosti i razlike u poimanju i doživljaju egzila u dva teksta koja deli petnaest godina

U stvarnom životu, baš kao i u tekstovima koji su ovde predmet analize, kubanska spisateljica Valdes označena je u Kastrovom režimu kao disident. Ona je u egzilu u Parizu i prelazi put ni od čega do svega, to jest od *Svakodnevnog ništavila* do *Svekolike svakodnevice*.

Primetne su razlike u liku Jokandre. U prvom tekstu ona je mlada, buntovnik, u drugom više meditira, sabira račune, zrela je i umorna, oseća da je izmanipulisana. U egzil već stiže sita svega, malo joj je iluzija ostalo, iako i dalje veruje da je najvažnija na svetu – sloboda. Manje razmišlja, impulsivnija je jer zna da vreme izmiče, a ona bi da se što pre dogode promene u njenoj zemlji.

Sada poseduje još veću svest o tome kako funkcioniše svet, svesna svekolike njegove taštine i malenog prostora koji ona u njemu zauzima. Sam naslov *Svekolika skakodnevica* odnosi se na realizaciju, punoću kojoj se teži, ako ima sreće, slobodi. Na neki način Valdesova govori da je svekolikost – sloboda, to jest iluzija, na kraju ipak dostižna, iako se često zbog traume od diktature osoba nađe u situaciji da ne zna šta će sa njom kad je ima.

Valdesova kaže da je njen lični put bio put iz Havane u Pariz, ni iz čega u sve, iz diktature u slobodu, i da je morala to da obelodani.[532] Otvoreno je govorila da je znatan deo teksta autobiografski, pomešan s velikom dozom fikcije, i u oba se vidi da se osoba, kad se jednom nađe u egzilu, nikad više ne vraća u domovinu, koja nastavlja da postoji samo u njenoj svesti, sećanju i uspomenama.

Oba teksta puna su primera političke satire, humora, ironije i apsurda, koji su njihovi fundamentalni elementi, ali u njima ima i mnogo besa i nezadovoljstva. Argumentacija je više subjektivna nego objektivna. Preterivanja su vidna, likovi u prvom i u drugom tekstu, i kad su

[531] Ugrešić, Dubravka. „Za književnicu je pisanje dom: o u i o egzilu." Novi izraz 10–11 (Winter 2000/Spring 2001). 14. Jukić, Tatjana, *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*, op. cit.

[532] U razgovoru sa autorkom rada 2016. godine.

mladi i kad su stari, imaju negativan stav prema scenariju koji se odvija na Kubi, čije su oni zapravo žrtve, ali prijateljstva među njima opstaju. Time ona podvlači da nesreće ljudi ne zavise od zemlje, već od režima, ali i da snalažljivi odlaze u egzil i nastavljaju odande borbu. Iako ne vide mogući uspeh, bar tom borbom opravdavaju svoj odlazak.

Na neki način Valdesova je u *Svakodnevnom ništavilu* postavila temeljne slike Kube i nije ih menjala u drugim tekstovima koji će uslediti do dana današnjeg. Ovaj tekst je sav napisan iznutra, iz duše, iz srca. Kritikuje se sadašnjost u kojoj se živi, dok se u *Svekolikoj skakodnevici* kritikuje situacija u jednoj dalekoj, svojoj zemlji, iz egzila, izdaleka. S jedne strane imamo autentičan *corpus delicti* jedne Kubanke iz polovine devedesetih godina prošlog veka, a s druge egzistencijalnu retrospektivu jedne egzilantkinje u Parizu, nakon petnaest godina. „Jecala sam za svim onima koji su došli u ono svakodnevno ništavilo i za onima koji mi sada prave društvo u ovoj svekolikoj svakodnevici."[533]

6.5. Kuba iz ličnog ugla i egzila Soe Valdes

Lična drama Soe Valdes je egzil, diktatura i činjenica što svet nije onakav kakav bi trebalo da bude. Kubanac više u emigraciji nije Kubanac, ne predstavlja sebe već Kubansku revoluciju, on je proizvod njenog marketinga. Ljudi ga po tome pamte, sude mu. Ako si Kubanac u egzilu, budiš puno sumnji o sebi, nešto čega nije bilo u slučajevima argentinske i čileanske diktature. „Na Kubu bih se vratila samo ako bi došla demokratija."[534] U poslednjem odeljku *Svekolike svakodnevice* „Iskreni egzil" ona rezimira sve: „Sem toga, život se nastavlja, sa promenama i bez promena, svejedno. Koga briga. To je život, fragmenti sećanja, onih najupečatljivijih, i kratkih srećnih trenutaka."[535]

Na osnovu istaživanja za ovaj rad autorka je došla do saznanja da još ima vrlo malo radova o ovoj vrsnoj spisateljici iako je njeno književno stvaralaštvo obimno. Kuba je danas jedna od najinteresantnijih zemalja kada je u pitanju režim, politika i kultura i njihova konjunktura, a doprinos Valdesove u toj debati je ogroman jer su upravo njeni tekstovi probudili svest ljudi širom sveta. Njeni tekstualni prostori daju nove perspektive.

---

[533] Valdés, Zoe, *El todo cotidiano*, op. cit., 277.

[534] Više puta ponovljeno u raznim intervjuima, njen poznati stav.

[535] Valdés, Zoe, *El todo cotidiano*, op. cit., 299.

6.6 Egzil, izbor ili beg i suživot s njim

Svakodnevno ništavilo i *Svekolika svakodnevica* jesu vapaj i potraga za spasom, ali i istinski politički dokument uokviren u narativnu novelistiku. U oba teksta Valdesova koristi slične tehnike da približi svoju ideologiju, ali vidne su i razlike. Baza je ista, egzil, borba protiv Kastrovog režima i feminizam. Razlike su u pristupu i poimanju, a javljaju se zbog mladosti u prvom, odnosno zrelosti u drugom tekstu, mladalačke vere u bolje sutra tamo negde u prvom, odnosno zrelog sagledavanja, pa i razočaranja u drugom. Prema rečima Valdesove, napisati te tekstove za nju je bio spas. Već joj je bilo teško kao pesniku, s detetom i uvelom budućnošću, ali odrekla se svega kao da je metafora da bi ispričala priču jednog ostrva koje je htelo da bude raj, a pretvorilo se u pakao. Bilo joj je teško kada je u Parizu shvatila da je egzil iluzija slobode, da je kazna. To je *Svakodnevno ništavilo* i *Svekolika svakodnevica*, spas i kazna i tema koja ih prožima – egzil.

Njena poruka po završetku ovog kruga, dva povezana teksta, jeste jasna: otvoriti oči svetu i sapasiti Kubu. Povratiti ono što je kubanskom narodu potrebno – slobodu, život, istorijsku istinu, poštovanje.

7. POLITIČKI DISKURS U TEKSTOVIMA: *FIKCIJE O FIDELU*, *SVAKODNEVNO NIŠTAVILO*, *SVEKOLIKA SVAKODNEVICA* I *DALA SAM TI ŽIVOT CELI*

Politički diskurs svakako je najupečatljiviji u tekstovima: *Fikcije o Fidelu*, *Svakodnevno ništavilo*, *Svekolika svakodnevica* i *Dala sam ti život celi*. U njima Valdesova kao mlada iščitava i upisuje kubansku realnost dok još živi na Kubi, iz jedne totalno antirevolucionarne pozicije, antikomunističke i feminističke, odnosno iz Pariza, u slučaju *Fikcije o Fidelu* i *Svekolike svakodnevice.*

Ako se uzmu u obzir neke od teorijskih postavki koje nudi Džejmson kako da se uradi analiza idologije u tekstovima; treba imati na umu da fikcija koja isplivava na površinu u datom kontekstu prestaje da bude fikcija već je to realnost, zapravo podtekst, ono svesno iako možda potisnuto ili ućutkano.[536] Takav tekst je kao govor društva, transgeneriše sa ulice u jezik teksta, zapravo isplivava na površinu kolektivno *političko nesvesno*.[537] Zapravo, sve se tekstualizuje, prenosi se socijalni kontekst, koji on još naziva *političkim horizontom* koji je sadržan u simbolima, strukturi, intertekstualnosti, pa i mašti

U zbirci eseja *Fikcije o Fidelu* već u samom naslovu Valdesova aludira da su sve to samo fikcije daleko od stvarnosti i još u predgovoru kaže da ne veruje ni u kakve istorije, da ih samo koristi da ispriča svoju priču i da zapravo, prema njenom mišljenju, pravu istoriju pišu pisci/spisateljice.[538] Ona kaže: „Ja sanjam da bih pisala, ne pišem da bih sanjala", a zatim nabraja pisce poput Nabokova, Dostojevskog, Prusta, Stendala (Владимир Набоков, Фёдор Достоéвский, Marcel Prous, Stendhal) i kaže: „Za mene je sve to istorija, čista i bez uvijanja, ona koja produbljuje i veoma osetljiva. Ja od svog kosmosa pravim haos i obrnuto."[539] Prema pitanju obrazovanja i pojma revolucije ima ovakav stav: „Ono u šta najmanje verujem jesu revolucije […] jedino koja je preostala je revolucija obrazovanja. Treba se obrazovati protiv

11

[536] Džejmson, Frederik, *Političko nesvesno, Pripovedanje kao društveno simbolični čin*, op. cit.

[537] Idem.

[538] Valdés, Zoé, *La Ficción Fidel*, op. cit., I.

[539] Idem, II.

obrazovanja, ili bolje rečeno protiv dnevnog đubreta koje žele da nam serviraju kao obrazovanje."[540]

U prvom eseju „Ja optužujem", na tri strane nabraja svoje političke optužbe i razloge:

> „Optužujem zavesu tišine u ime jedne revolucije oko jednog ostrva: moje zemlje.
>
> Optužujem bezosećajnost i prezir međunarodnih medija za komunikacije.
>
> Optužujem CNN, pored ostalih medija za komunikacije.
>
> Optužujem režim za naplatu dečje prostitucije, i klijente koji je konzumiraju i koriste siromaštvo kubanske dece.
>
> Optužujem njegov metod psihičke torture, i fizičke, u prepunim zatvorima. Kao i to što je naredio mnogo streljanja."[541]
>
> „Optužujem diktatora koji nas je lagao iz dana u dan, nas, decu, koja je trebalo da budu srećna jer su se rodila 1959. godine, čineći sve da verujemo da nam stvara svetliju i dostojanstvenu budućnost.
>
> „Optužujem krivca što je 14.000 dece moralo da napusti svoju zemlju bez roditelja – što je nazvano *egzodusom Petar Pan* – zbog straha njihovih roditelja da ih izgube na osnovu novoustanovljenog starateljstva u kubanskoj diktaturi.
>
> „Optužujem diktatora zbog tolikih duša koje su se udavile u moru, koje su proždrle ajkule; takozvanih nestalih. Jedina vrata koja diktator otvara kad nastupe krize jeste more. Zvanična autorizacija za smrt.[542]
>
> „Optužujem đavolji mehanizam koji je stvorio Kastrov režim što je uskratio slobode građanima ismevajući ljudska prava."[543]

---

[540] Valdés, Zoé, *La Ficción Fidel,* op. cit., II.

[541] Idem, 3.

[542] Idem, 4.

[543] Idem, 5.

Valdesova oštrim jezikom kratko i jasno izriče svoje optužbe i političke stavove. Ona to može jer živi u Parizu i zna da joj nema povratka dok se režim ne promeni.

U eseju „Uvod u Frankeštajna", ona Kastra poredi s njim i kaže: „On se samostvorio ili su ga stvorili lično Kubanci? A othranili Amerikanci?"[544] Kastro se provlači kroz čitav njen diskurs, kao uzrok mnogih nedaća i kao lik u više tekstova. U *Dala sam ti život celi* on je XXL, u *Čudu u Majamiju – čovekdubokousebizver.com*, u *Stopalu mog oca* – lik koji menja odsutnog oca *Nezaštićene duše*. U tekstu-eseju *Sve što niste znali o Fidelu Kastru i Kubi i još nećete da saznate,* Valdesova govori o tome kako je više puta pokušala da sazna istoriju Kube pre Revolucije, ali da joj je ili bio zabranjen pristup ili su nestale knjige iz Nacionalne biblioteke. Jedini priručnik, onaj koji se koristi po školama, *Priručnik za istoriju Kube*,[545] cenzurisan šezdesetih godina, iz koga se i danas uči, kaže da je „sadašnjost samo prag ka raju, boljem sutra, gde je *novi čovek* već davno pokojni (umro 1967) Če Gevara, Argentinac koji je streljao najviše Kubanaca u istoriji čovečanstva."[546]

Svi tekstovi – eseji zapravo su kritika i osvešćenje jedne pogrešne i loše politike, sprege politike i mafije. Valdesova često o tome piše na svom blogu, ali prema njenim rečima, ovaj tekst morao je ugledati svetlost dana zbog ličnih razloga koji nisu osveta već preka potreba za smirenjem.[547]

Prvo poglavlje *Svakodnevnog ništavila* naziva se „Umreti za domovinu znači živeti". Napisano je u trećem licu, skoro u lirskoj prozi, poeziji u prozi. Protagonista Patrija, koja kasnije menja ime u Jokandra, nalazi se u magnovenju, u svakodnevnom ništavilu, u sivilu, bezvoljna, u paklu koji je pretendovao da postane raj.[548] Valdesova onirički aludira na Kubansku revoluciju, koja je samo jedan neuspeo projekat, što podvlači i definitivno zaključuje tako što istim rečima završava tekst. Dakle, počinje kao naizgled naznaka, sumnja, a završava se kao jasna oštra konstatacija, čime uspeva da kroz fikciju projektuje realnost.

Čitav tekst je prepun dekonstrukcija, politički i revolucionarni diskurs pun ciničnih oštrih prozivki režima i aluzija na političku nekoreknost.

---

[544] Valdés, Zoé, *La Ficción Fidel,* op. cit., 9.

[545] Portuondo, Fernando, *Manual de Historia de Cuba*, Editora Universitaria, La Habana, 1965.

[546] Valdés, Zoé, *La ficcion Fidel*, op. cit., 49.

[547] U razgovoru s autorkom rada, u Madridu, april 2017. godine.

[548] Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, op. cit., 20.

Drugo poglavlje „Herojsko rađanje" obiluje rečima i momentima koji aludiraju na radničku klasu, proletarijat, mitinge. Na jednom on njih počinje porođaj i Patrija kreće u život.[549]

Valdesova ne ostavlja prostor nikakvim opravdanjima, nema im mesta, prokockali su poverenje, veru. U ovom poglavlju ona parafrazira uobičajen hegemonijski diskurs kojim govore proleteri i revolucionari, što je zapravo samo posledica adoktrinacije koju je nametnuo režim i zamaskirani etablirani diskurs. „Moj otac nije imao pojma o istoriji Španije, niti o bilo čijoj istoriji… On je samo znao da mu je neprijatelj Severoamerikanac i da je Revolucija rođena prvog januara kad i njegova ćerka…– 'Voleo bih da joj dam ime Viktorija…ili još bolje… Patrija!'"[550]

Da bi upisala etablirani hegemonijski državni diskurs, Valdesova nabraja i nabraja, mapira klasična revolucionarna mesta u širokim tekstualnim prostorima: ljudi, proleteri, masa pomno sluša satima Kastrov diskurs bez ikakvog smisla, vijori se zastava, zelena boja, maslinasta, boja Kubanske revolucije. Ironija izbija na površinu u svakoj reči, Valdesova u jezik unosi sebe, svoj bes, razočaranje. Takvim političkim diskursom, oštrom kritikom ukazuje na ideologiju svuda, sveprisutnu, posebno vidnu u jeziku roditelja, dakle starije generacije, izmanipulisanih ljudi. „Priča mi majka da je bio prvi maj 1959. godine, Če joj je spustio kubansku zastavu na stomak […] A Fidel je nastavljao da guši."[551]

U trećem poglavlju se najviše i nadirektnije kritikuje sistem, dekonstruiše zvanični diskurs i njegov zdravstveni sistem, a predmet kritike je i obrazovni. Politički diskurs ovde je pun besa, skidanja maski, korozivnog humora, sarkazma i ironije, hiperbole.

Tekst *Svakodnevno ništavilo* veoma je intertekstualan, prepun natpisa, grafita, slogana, sintagmi koje svi već znaju napamet. Valdesova kroz ovaj svoj politički diskurs pokazuje korupciju na svim nivoima, loše ekonomsko stanje, politizovanu kulturu koja to više i nije.[552] Ciljano piše kako Jokandra ima najbolje ocene tako što ih kupuje.[553] „Zanimanje ne postoji, to

---

[549] Idem, 22. Deo je autoreferentan. Prema rečima Soe Valdes, tako se zbilo njenoj majci kada je bila u devetom mesecu trudnoće s njom.

[550] Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, op. cit., 26.

[551] Idem, 21.

[552] Davies, Catherine, *A Place in the Sun. Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, op. cit., 116.

[553] Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, op. cit., 46.

je obaveza. Svi, masa, morali su postati profesori ili lekari, jer je to bilo potrebno otadžbini."[554]

Prijatelji odlaze u egzil, svaku vrstu egzila, najčešće teritorijalni i unutrašnji, često kombinujući oba. Ne biraju način ni sredstvo. Beže iz ništavila, nemaštine, gladi, neslobode, represije. Marsela odlazi u Madrid sa dosta starijim muškarcem. Ne traži ljubav, samo da preživi. Linse odlazi na splavu, on je splavar, ne može više da jede „na tačkice.".

Valdesova kontrira zvaničnom etabliranom diskursu sa svojim kontradiskursom i epizodnim scenama čiji su protagonisti likovi u tekstu. Mnoštvo ućutkanih likova, marginalnih u društvu koje je čitavo marginalno.[555] Realnost, ovde u obliku fikcije, puna je autoreferenci kubanskog društva devedesetih godina prošlog veka: strah na svakom koraku, egzil, sankcije, štednja, restrikcije, cenzura, nezaposlenost. „Doručkovala sam malo šećerne trske i četvrt od onih osamdeset grama jučerašnjeg hleba. Dobro sam rasporedila hleb naš nasušni. Kad ima, ako ima, podelim na četiri dela… Imam pastu za zube jer se menjam s komšinicom za malo soje."[556] „Kakav posao?... Naš časopis književnosti… ne možemo da ga izdamo zbog materijalnih problema s kojima se susrela zemlja. Specijalni period taj…"[557] „Stignem kući, nema struje. Krenem da kuvam u tri, ali kakva je snaga gasa, nestaje, dolazi, bude osam ili devet uveče. […] To je ono što radim, manje-više, svaki dan, kada me ne posećuje Traidor (Izdajica) ili Nihilista."[558]

Devedesetih godina, u vreme *specijalnog perioda*, ekonomsko loše stanje je kao nikad do tada imalo posledice na društvo i kulturu,[559] na šta Valdesova ukazuje u svom političkom diskursu. Ona na to ukazuje stalno, a na momente pojačava. Samo na nekoliko mesta direktno aludira na *specijalni period*, taj možda najteži momenat koji je preživeo kubanski narod. Jedan od njih je i posveta na početku teksta. „Mojoj ćerki Atis Luni, koja se rodila u *specijalnom periodu*."[560]

---

[554] Idem, 47.

[555] Videti u II poglavlju o ovoj temi.

[556] Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, op. cit., 29.

[557] Idem, 30.

[558] Idem, 31.

[559] Davies, Catherine, *A Place in the Sun. Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, op. cit., 222.

[560] Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, op. cit., posveta.

Poseban fokus u tekstu je i na liku Traidora, što na španskom znači Izdajica. Naime, Valdesova se konstantno poigrava imenima, ona uvek imaju mnogo dublji smisao i značenje, pravo i preneseno. Izdajica je zapravo Revolucija. Lik oca je tipičan revolucionar, komunista; iako se pokazuje kao da je za ravnopravnost svih, on je mačo, rasista i homofob. Tako ona ovde kroz svoj politički diskurs dekonstruiše radnički diskurs, revolucionarni, etablirani, hegemonijski, patrijarhalni, svi oni pod okriljem jedne farse od Revolucije.

Politika koju je obećavala Revolucija nikad nije zaživela, naprotiv. Naime, položaj žene na Kubi pedesetih godina bio je povoljniji nego nakon pobede Revolucije.[561] I tada je muškarac bio puno dominantniji s obzirom na patrijarhalno vaspitanje, nasleđe i katolički moral. Feminizam nije dobrodošao na Kubi, zapravo bio je nepoželjan. Ipak, to je bila i ostala Revolucija orijentisana na muškarca. Politika Revolucije je u stvarnosti, kao i u ovom diskursu koji reflektuje stvarnost, kontradiktorna u odnosu na žene. One su potčinjene, neravnopravne, izdate.[562]

U tekstu „Feminin diskurs i žensko pismo" u radu *Dala sam ti život celi* veoma često se javlja hiperbola, i to u najrazličitijim svakodnevnim životnim situacijama, po čitavoj Kubi, a najviše u Havani. Iako je politički diskurs ovde dominantan, provlače se i drugi, feminin, telesni, geografski.[563] Tekst je isprekidan stalnim digresijama, odlazi od teme i ponovo joj se vraća. Puno intertekstualnosti, tipično za Valdesovu, široko poznavanje književnosti i kinematografije, narodne tradicije, poezije, ali i političkih događaja, istorije. Sam tekst ima melodramatičan ton jer obiluje poezijom, kao da je napisan u ritmu bolera.

Narator je u trećem licu, dakle nastoji da bude što manje pristrasna, iako je to u njenom načinu pisanja gotovo nemoguće pošto ona prvenstveno sebe unosi u tekst, koji je pun autoreferenci. U ovom tekstu protagonista priča sa svojom svešću, dakle Valdesova, osim u realno, transgeneriše i dalje od toga, eksperimentiše sa ezoterijom, zatim se čuje glas leša Marije Regle, Kukine ćerke, tu je i unutrašnji monolog.

U čitavom tekstu aludira na trenutnu političku situaciju, posledice Revolucije u kulturi i društvu i životu uopšte. Napred u tekstu je napomenuta, kao i u tekstu koji obrađuje feminin

[561] Davies, Catherine, *A Place in the Sun. Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, op. cit., 118.

[562] Idem, 119.

[563] Videti tekst *Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi.*

diskurs na istom ovom tekstu,[564] simbolika imena kojoj Valdesova pribegava. Kuka, zapravo Kuba, se raspada, odumire, na kraju poludi, ne prepoznaje ni svoju ćerku, kao što ni Kuba više ne prepoznaje svoju decu.

Strukturalno jasno je odvojen period pre i posle 1959. godine, kada Kuka ostaje trudna. Huan je napušta da bi se potom pojavio u vreme *specijalnog perioda*, a sve to ispisano je političkim diskursom, punim skepticizma, satire, cinizma i crnog humora.

U ovom tekstu mapira se raspad jedne porodice u okvirima raspada jedne zemlje. Lik Kuke je, dakle, sama Kuba, Marija Regla je kreacija diktature, Huanje tipičan lik – proizvod Revolucije, korumpiran i nemoralan.

Kuka je u svojoj samoći „slušala govore, herojstva, političke intervjue… Navršavalo se godinu dana od ulaska Veličine XL u Havanu. Sve je bilo divno, veselje, žurka, radost, šala. Kako se kasnije ta realnost promenila u žrtve, ubistva, nestašicu, rezignirano stanje!"[565]

U četvrtom poglavlju je najviše naglašen politički diskurs, tj. njegov kontradiskurs stihovima zvaničnog bolera „došao je Komandant i naredio da sve stane." U tom poglavlju glavnog komandanta, vrhovnog i apsolutnog, optužuje za glavnog krivca za nestašice i nemaštinu, vrlo slobodnim jezikom.[566] „XL veličinu okolo nazivaju 'crni luk'– zbog koga kubanske žene plaču po kuhinjama."[567]

U ovom poglavlju ukazuje se na loš sistem, na uzrok svega toga koji nije samo u embargu Severne Amerike, kako to zvanični etablirani režim stalno ponavlja, kao i sarkazam na temu *specijalnog perioda*. Treba se zapitati kako je i zašto do njega došlo. Aludira i na loš socijalni sistem, na to da su zapravo preostali samo preživeli,[568] na loš zdravstveni sistem, obrazovni, na one koji se solidarišu s Kubom, turiste koji hrle na raj na zemlji i ništa ne vide.

U tekstu *Svekolika svakodnevica* veliki prostor posvećen je aktuelnoj politici, skoro isto koliko i likovima. Prepun je promišljanja, meditacija, stavova, nemira. „Dokle smo stigli,

---

[564] Videti tekst Feminin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi.

[565] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit., 102.

[566] Capote, Zaida, „Conversaciones con la crítica cubana", *el Coloquio internacional sobre la mujer*, op. cit.

[567] Idem, 97.

[568] Capote, Zaida, „Conversaciones con la crítica cubana", *el Coloquio internacional sobre la mujer*, op. cit., 348.

kako su spore promene u svetu, a na Kubi čak nikakvih i nema, zaleđeno tropsko ostrvo."[569] „Vreme terorističkih atentata, vreme ratova, vreme kada je crni čovek postao predsednik SAD… Ali ništa to nije odjednom; ne, vreme je previše dugo u egzilu, iako život, život nastavlja da bude intenzivan i kratak, previše kratak."[570] „Ne verujem ni u šta na ovom svetu, svaki put sve više političnom i tužnom; verujem samo u književnost, u pisce koji me plaše od života, i čine da verujem u umetnost, poput Horhea Luisa Borhesa, Muhike Laineza (Mújica Laínez), Šandora Maraija (Sándor Márai), Džin Ris (Jeah Rhys) i mnogih drugih."[571]

U *Svekolikoj svakodnevici* ceo svet se promenio u odnosu na *Svakodnevno ništavilo*, sve osim diktature na Kubi, čitave pedeset dve godine, kao da je celi svet sklopio pakt s njom. „Ovde, na ovom ostrvu-zatvoru, svaki dan smo sve luđi, više suicidni. Zatvori su puni, prostitucija i korupcija vladaju, Batistino vreme nije ništa u poređenju s ovim što su ovi dementni nametnuli ovom narodu."[572] „Najveća beda je neznanje, nedostatak prava. Deca idu u školu obučena kao pioniri, ali jedva da imaju da jedu."[573]

Valdesova u ovim tekstovima osuđuje, napada režim, iznosi surovu realnost i upisuje je u jezik, ukazujući pre svega na lažni revolucionarni diskurs i svu mašineriju koja ga prati, iako se on uvek regeneriše, iznalazi nove modalitete i prilagođava kao pravi glodar.

[569] Valdés, Zoé, *El todo cotidiano*, op. cit., 112.

[570] Idem, 133.

[571] Idem, 213.

[572] Valdés, Zoé, *El todo cotidiano*, op. cit., 137.

[573] Idem, 152.

8. REFLEKSIJE REVOLUCIJE I DIKTATURE U TEKSTOVIMA SOE VALDES

U diskursu Valdesove primetan je odjek, eho i refleksija diktature na Kubi. Ona je više puta izjavila da je i počela da piše tako puno i svakodnevno, gotovo bez prekida, devedesetih godina prošlog veka živeći još na Kubi i da je to bio njen vid borbe i pružanja otpora, da je njen glas zapravo svojevrsna posledica diktature koja je u njega i upisana.[574] Taj glas je pun korozivnog humora, ironičan, ciničan, direktan, bez ustručavanja i zadrške, u isto vreme tužan, bolan i očajan. Ona se bori svojim jezikom i pisanjem. U njenom glasu - otporu - borbi, ujedno su i mnogi drugi glasovi, hiljade utopljenika, prognanih, cenzurisanih, napuštenih žena, dece, ućutkanih, povučenih u sebe, odvojenih od porodice.

Refleksija Kubanske Revolucije vidna je u skoro čitavom njenom narativu i osobenom diskursu. Ovde će biti sagledana na tekstovima *Svakodnevno ništavilo, Svekolika svakodnevica i Havana, moja ljubav.*[575]

Tekst *Svakodnevno ništavilo* pun je autoreferenci, kao i čitav njen diskurs. Sam dolazak na svet Patrije, započeo je na mitingu na Trgu Revolucije dok je govorio Fidel Kastro, i naravno Če koji je stavio zastavu na stomak iz koga kreće porođaj.[576]

U tekstu provejava razočaranje u sistem, melanholija, očaj, razorne posledice pogubnog režima. Dekadencija morala, beznadežnost, mladi bez budućnosti, s prošlošću koje se stide. Tekst je pun slogana koji su ispisani po čitavoj Kubi, revolucionarnih slogana, koje ona ismeva, kojima se ruga, zbog kojih jadikuje. „U trenutku kad hoće da ode gubi snagu […] Ali čovek mora da ode… Biće tamo negde neko večno mesto, neka zemlja koja nas čeka… Neko ništavilo što nas čeka."[577] „Imamo zemlju siromašnu i veliku istovremeno, koja nas

---

[574] U razgovorima s autorkom ovog rada, ali i u mnogim intervjuima.

[575] Valdés, Zoé, *Havana, mon amour*, op. cit., 2015.U napred obrađenim tekstovima *Femenin diskurs i žensko pismo u tekstu Dala sam ti život celi* i *Politički diskurs u tekstovima: Fikcije o Fidelu, Svakodnevno ništavilo, Svekolika svakodnevica i Dala sam ti život celi* takođe je prikazana refleksija. Posledice Revolucije su vidne u svim njenim tekstovima, intervjuima, blogu koji se zove *Život i sloboda* (*Vida y libertad*), a posebno u zbirci eseja *Fikcije o Fidelu*.

[576] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit., 15.

[577] Idem, 17.

umara i sviđa nam se, koja nas voli i mrzi. Zemlju koja je puna opsesija da stekne bogatstvo ni iz čega. Imamo sve ljudske komplekse, ali ih ne prihvatamo."[578]

Specijalni period nazire se kroz čitav tekst, iako se pominje samo na dva mesta, u posveti ćerki u tekstu *Svakodnevno ništavilo* i na mestu gde se govori o raspodeli hrane na tačkice.

Refleksija Revolucije vidi se i u nostalgiji za prošlim, bezbrižnim trenucima: sladoledu u omiljenom kafeu, vožnji bicikla po Malekonu, slušanju dobre muzike, snovima koje su imali mladi. Sada je svuda melanholija i nostalgija, svakodnevni život je ništavan, prazan, bez sadržaja, nema snova, nade, samo puko preživljavanje. „Danas mi je na leđima čitav život: moje detinjstvo, moji roditelji, Gusana, Linse, Traidor, Nihilista, kancelarija, more... zemlja. Kako se roditi od drugih roditelja, imati druga prijateljstva, druge ljubavi, drugi posao, drugo more ili možda nijedno… drugu zemlju? Ili nijednu? Kako da prestanem da budem ja?"[579]

U nastavku teksta, koji i ne mora biti nastavak, ali može da bude, u *Svekolikoj svakodnevici*, napisanoj nakon petnaest godina, u egzilu, u Parizu, upisan je crni humor, gorčina, sad u slobodi, u egzilu, a opet s puno praznine u duši. Sada je Jokandra slobodna, ali ne i srećna. Opet posledice Kubanske revolucije, opet tuga, nepotpuna porodica, nostalgija, melanholija, taj tužni osećaj nepripadanja, a nemogućnosti da se vrati. Ništa više nije isto. [580] Uprkos tome, nakon svih godina, na Kubi se ništa nije promenilo, samo je još gore.

U jeziku je spas, poručuje Valdesova.[581] „Kad se nađe u egzilu, osoba se grčevito vezuje za svoj jezik."[582] Jokandra je sada zrela, nema više iluzija, oseća se izmučenom, uništenom zbog Revolucije koja joj je upropastila mladost, snove, pa i život. „Život je pustoš, put ka kraju, telo gomila iskustva, avantura, *svekolika svakodnevica*."[583] Majka joj govori da idealni muškarac ne postoji, niti muškarac života jedne žene, ali joj savetuje: „Bolje vrabac u ruci nego golub na grani." [584]

238

[578] Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, op. cit., 125.

[579] Idem, 162.

[580] Valdés, Zoé, *El todo cotidiano*, op. cit., 75.

[581] http://www.publico.es/actualidad/escritora-cubana-zoe-valdes-dice.html (1. 12. 2015)

[582] Valdés, Zoé, *El todo cotidiano*, op. cit., 75.

[583] Idem, 105.

[584] Idem, 11.

Nema više iluzija ni u pretposlednjem tekstu Valdesove *Havana, moja ljubav*, podvlači vrsni hispanista i dobra poznavateljka narativa Valdesove Bojana Kovačević Petrović.[585] „Prava Havana samo postoji u književnosti, pre svega u tekstovima Giljerma Kabrere Infantea, koji nije uspeo da spase grad od prokletog razaranja do kojeg su dovela braća Kastro."[586] U ovom tekstu Valdesova vrlo lično, sa puno autobiografskih i intimnih momenata opisuje svoj grad koji postoji pet vekova, zemljake, ispisuje svoja sećanja, tugu, nostalgiju, utihnuće. Havana je za nju, ali i za putnike namernike i turiste, fascinantan grad, jer ima tu neophodnu energiju uprskos *ruinama* u koje se pretvorila; ona i dalje zrači. U ovom tekstu su svi tekstovi upisani u ličnost Soe Valdes, svi oni tekstualni prostori koje nosi u sebi, koji su je načinili takvom kakva jeste i koji je održavaju, teraju da piše: njene ulice, detinjstvo, likovi, njen život, lutanja, ali i pročitano i omiljeni pisci, fantazme koje stvara ili koje biraju nju. U tekstu je i Havana njene majke, ali i nostalgija za majkom. Havana se, zapravo, s vremenom, za nju koja živi u egzilu, pretvorila u neki vid majke koja čeka. Havana njene generacije, te fatalne generacije 1959, kako često navodi Valdesova. Sve je u ovom tekstu refleksija diktature pomešana s najtananijim osećanjima, sve su ukršteni lični, politički i književni putevi, ali ne kao raskrsnica već kao kružni tok više isprepletanih krugova. I sve to iz jedne veoma osetljive perspektive, iz egzila.

Kroz svoj diskurs Valdesova oštro kritikuje i analizira svoju zemlju, njenu istoriju, sadašnjost i neizvesnu, ali sigurno tešku budućnost.

Što se tiče mesta umetnosti, uopšteno u narativu Valdesove, a zatim i kao refleksija diktature, Bojana Kovačević Perović, renomirana hispanistkinja i prevoditeljka sa španskog na srpski jezik, primetila je da u tekstu *Žena – lovac na zvezde*[587] Valdesova podvlači da život nema smisla i ne vredi bez umetnosti,[588] što je i ponovila prilikom svog gostovanja u Institutu

---

[585] Kovačević, Petrović, Bojana, *Los reflejos de la literatura en la obra de Zoé Valdés, Transiciones: de la dictadura a la democracia*, Actas del Congreso Internacional organizado por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, 19-20 noviembre de 2016, Inter-American Research Center, Szeged, 2016, 317–329. http://centro.interamerican.hu/es/publications/

[586] Valdés, Zoe, *Havana, mon amour*, op. cit., 21.

[587] Srpski prevod prevoditeljke Bojane Kovačević Petrović je *Mesec u kavezu*, Laguna, Beograd, 2016. Ovde se autorka odlučila za ovaj prevod naslova.

[588] Kovačević, Petrović, Bojana, *Los reflejos de la literatura en la obra de Zoé Valdés, Transiciones: de la dictadura a la democracia*, op. cit., 4.

Servantes u Beogradu, 2013. godine, upravo tako završavajući svoju konferenciju. „Nema smisla život bez umetnosti, ali još manje bez slobode."[589]

U ovim tekstovima, najčešće intertekstualno umetnuto, umetnost je česta tema. Valdesova ističe njeno jadno mesto na Kubi, podređeno u okvirima Revolucije. Cenzura je pojela umetnost. Revolucija je nipodaštavala umetnost, stavila je u funkciju svog održanja, a to je smrt za umetnost. Međutim, ona nastavlja da se bori; to je činila i kad je bila cenzurisana, i zabranjena i prognana, a čini i danas kao renomirana spisateljica, jedna od najtiražnijih kubanskih, ali i latinoameričkih. Ona pruža otpor kroz glas i telo, stalni je buntovnik, čak i svoju erotiku koristi za borbu protiv diktature (u tekstovima, na blogovima, u satiričnim intervjuima i esejima).

Umetničke prakse su vid izražavanja poetskog jezika što sadrži dosta semiotičkog koje uspeva da preimenuje i promeni u simbolično. Zato je poetika uvek transgresija, a dobra umetnost interventna. Valdesova svojom umetnošću i proučavanjem drugih umetnosti pokušava da promeni. Zato je umetnost bliska ženskosti budući da se kroz umetnost najviše može istražiti ženskost, i ženskost kroz umetnost, ali samo ako žena piše slobodno, iskreno i upiše se telom i dušom. Valdesova na više mesta u svom diskursu ponavlja da ne veruje istoriji već samo umetnosti.

Najčešća reč u diskursu Valdesove, posebno u ovim tekstovima koji su ovde predmet istraživanja jeste sloboda (*libertad*). Sloboda viđena i ispisana iz ženskog ugla, sloboda koja to nije u Revoluciji, na Kubi (*Svakodnevno ništavilo*), a nije ni u egzilu, jer ona, iako slobodna u Parizu, zarobljena je u jeziku, u sećanjima, u nostalgiji (*Svekolika svakodnevica*).

U ovim tekstovima primetna je i njena potreba da piše o mentalno jakim ženama, koje su puno patile i koje žude za ljubavlju i slobodom (Jokandra – Patrija, Marsela, Gusana, Danijela).

More je, takođe, čest motiv u ovim tekstovima. U *Svakodnevnom ništavilu* ono je svuda, opasno, guta živote, splavare, ono je sinonim za diktaturu, granica za slobodu kretanja, karta u jednom pravcu, put bez povratka, put smrti i u smrt.

„Biser u moru. Zapadna zvezda! Divna Kuba!"[590]

---

[589] Kovačević, Petrović, Bojana, *Los reflejos de la literatura en la obra de Zoé Valdés, Transiciones: de la dictadura a la democracia*, op. cit.

„Zašto plivati? Zašto se udaviti?"[591]

„Nisam nostalgična, samo mi fališ ti i more."[592]

Refleksija Revolucije i njene diktature je i svuda usađen strah, prisutan baš svuda, svi su paranoični. Anksioznost takođe, ali suze mnogo manje. Njeni likovi plaču u tišini. Baš kao i ona, jer Valdesova ne plače naglas. I to je autoreferenca. „Ona plače, skoro uvek bez suza."[593]

Egzil o kome je napred bilo više reči[594] takođe je opšte mesto refleksije Kastrove diktature u tekstovima Valdesove.

***

Kraj dvadesetog veka obeležen je mnogim promenama u savremenom svetu. Globalizacija je učinila da se umetnost i njeni razni izrazi izmeste iz postojećih okvira, da književnost pomeri granice. Na novi pristup u pisanju i u proučavanju, uticao je jezički obrt sredinom prošlog veka. Shvatanje da jezik otkriva stvarnost uticalo je na to da jezik počne da se koristi na drugi način, da se tekst posmatra višeslojno, da se u njemu vide i drugi tekstovi, da pismo kojim se piše bude više lično, da stvaralac slobodno unese sebe, svoj unutrašnji svet, što je posebno vidno u ženskom pismu.

Diskurs kao jezik drugog nivoa koji opisuje prvostepeni jezik postaje raznolik, budući da su mu i poruka i cilj uvek različiti, uvek lični, uvek angažovani, ispisujući tako svaki autor/autorka svoj identitet kroz njega, ali i ideologiju koju književnici zastupaju.

Soe Valdes, jedna od prvih kubanskih književnica, počinje devedesetih godina prošlog veka da piše ženskim pismom, ubrzo beži s Kube zbog cenzure svojih dela i represije aktuelnog režima. Nastavlja svoj rad u Francuskoj, ostajući u okvirima ženskog pisma, ali

---

[590] Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, op. cit., 60.

[591] Valdés, Zoé, *Te di la vida enrera*, op. cit., 13.

[592] Idem, 55.

[593] Idem, 12.

[594] Videti tekst *Tema i poimanje egzila u tekstovima Svakodnevno ništavilo i Svekolika svakodnevica*.

proizvodeći razne diskurse u svom obimnom delu. Feminin diskurs je prisutan u svim njenim delima, on je najčešći i osoben kao i svaki lični diskurs.

Valdesova je jak, šokantan i prodoran glas kubanskih disidenata. Novi glas u književnosti koji nudi raznolikost. Centralno mesto u njenom delu jeste kritički stav prema aktuelnoj realnosti na Kubi, kao i nostalgija za tim tamo ostavljenim životom, za svim onim što je kubansko, i melanholija koja je prati uvek. Oseća se žal za svojom zemljom, običajima, toplotom, bojama, rodnim gradom, iako je uništen zubom vremena i nedostatkom resursa. Na mnogim mestima aludira na evropske nedostatke solidarnosti, spontanosti, otvorenosti, komšiluka, kako se još možda živi samo na Kubi, na šta utiče, na njenu ogromnu žalost, i siromaštvo, svakako. Čovek u kapitalizmu ima svog ličnog bankara, pa mu komšija i nije neophodan, i tako se, malo-pomalo, gubi u svojoj samoći i otuđenosti.

Valdesova važi za najsugestivniji, najglasniji i najsmeliji ženski glas hispanoameričke književnosti. Nema sumnje, ona zaista jeste najoriginalniji i najizražajniji književni glas koji se pojavio u toj literaturi poslednjih godina, a koji pripada ženskom peru.

Ona je jedna od retkih autorki i autora iz Latinske Amerike koji skoro svake godine objave novi tekst, uz to stalno pišući blogove, eseje, kritike, članke za novine.

Diskurs Valdesove, bilo koje polje da obrađuje, uvek je autentičan, autobiografski, jezik pun kubanskog i havanskog slenga i prožet refleksijom kubanske diktature na umetnost i njeno (ne)slobodno izražavanje. Kuba je njena večna inspiracija, i dok je bila tamo i kad je otišla u egzil. Njena borba kroz pisanje i kritiku ne prestaje. Njeni najobrađeniji kompletni i vrlo kompleksni likovi su vrlo moćne žene, mentalno jake, a krhkog srca. Na ovim našim prostorima Soe Valdes i njen narativ nisu dovoljno poznati, iako je poslednjih godina objavljeno nekoliko prevoda[595]i ona bila gost u Beogradu i Novom Sadu (2013, 2014). Ostaje mogućnost i možda nada da će ovo istraživanje podstaći mnoga buduća.

[595] Valdes, Soe, *Svakodnevno ništavilo*, Paidea, Beograd, 1999.

Valdes, Soe, *Amasadorova kći*, prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović, Edicija prosefest, Kulturni centar Novog Sada, 2013.

Valdes, Soe, *Žena koja plače*, prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović, Laguna, Beograd, 2014.

Valdes, Soe, *Mesec u kavezu*, prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović (saradnik na prevodu Marijana Aleksić), Laguna, Beograd, 2016.

IV *RUINE* KAO TEKSTUALNI PROSTORI I NJIHOVO MESTO U KUBANSKOM ŠIREM UMETNIČKOM STVARALAŠTVU

S tačke gledišta kulturne istorije, značenje *ruina* transcendira u široki spektar disciplina: književnost, filozofiju, slikarstvo, istoriju pejzaža, arheologiju, teoriju restauracije, arhitekturu, urbanizam, sociologiju, psihoanalizu. Karakteristična je percepcija ruina u zapadnoj kulturi, gde se naglašava istorija Starog sveta, pre svega Atine i Rima.

Ruina je osobenost savremenog vremena, na neki način barijera između starog i novog. S jedne strane, označava napredovanje vremena, ali i pad imperija. S druge, to je i otpor protiv vremena, svedok u fizičkom prisustvu. Pripisivanje *ruinama* smisla kontinuiteta kroz vreme, i daje još veću vrednost njihovom identitetu.

Devedesetih godina prošlog veka *ruina*[596] se na Kubi pojavljuje kao novi simbol, ne više kao buržoaska zaposednuta kuća – simbol klase koja je osuđena na propast zbog potreba istorije, već kao simbol Revolucije, njen proizvod i eho. To je sa posebnom pažnjom zabeležio i Žižek nakon posete Kubi 2001. godine.[597] Naime, on *ruinu* doživljava kao *Događaj*[598], ali i zastoj, Revolucija = ruina, dva ekstrema koja se prožimaju i ispunjavaju tekstualne prostore nostalgijom i utopijom. Žižek Havanu vidi kao brodolom komunističke utopije.[599] Takođe, ako se uporede utopijska Kuba i melanholična Evropa šezdesetih godina prošlog veka, ima opravdanja u istoriji. Uz istoriju, vera i razočaranje konstituišu i melanholiju i utopiju. Za Suzan Sontag (Susan Sontag), utopija je odredila ton šezdesetih, ali je nakon toga, kooptirana konzumiranjem, polako sve više prerastala u melanholiju, završavajući u razočaranju nakon hladnog rata.[600] U kubanskom slučaju impuls nije bilo

---

Valdes, Soe, „Portret jednog detinjstva u staroj Havani", u *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović), god. 58, br. 483, Beograd (sept.–okt. 2013), str. 47–51.

[596] Marija Zumbrano (Maria Zumbrano) objašnjava razliku između ruševina i *ruina*. *Ruine* su nešto propalo, oronulo, ne totalno uništeno. Kada je sve palo a ostali samo tamelji, to je ruševina. Kod *ruina* percepcija je drukčija, prisutan je taj osećaj da nešto više nije, da je gost otišao, da je neko napustio prostor gde je bio, ali i dalje lebdi u vazduhu. Zumbrano, Maria, *Islas*, Verbum, Madrid, 2007, 5.

[597] Žižek, Slavoj, „Passions of the Real, Passions of the Semblance", *Welcome to the Desert of the Real*, op. cit.

[598] Videti fusnotu broj 43 u I poglavlju.

[599] Žižek, Slavoj, „Passions of the Real, Passions of the Semblance", *Welcome to the Desert of the Real*, op. cit.

[600] Sontag, Susan, „Thirty Years Later", in *Where the Stress Falls,* Vintage, London, 2003, 271.

tržište već istorija. Na Kubi šezdesetih godina prošlog veka nije bilo nostalgije, već samo vizije svetle budućnosti; nostalgija je maltene bila zabranjena dekretom. Na tu temu Zumbrano (Maria Zumbrano) davno je istakla: „Kako je to strašno kad nam se naredi da živimo u srećnom svetu!"[601]

Nakon pada Berlinskog zida, *ruina* je novi imidž Kube, njeno centralno mesto, kao *mesto van mesta*,[602] zaustavljeno vreme, zaleđeno stanje u kome obitava prošlost.

Dijalektiku Kubanske revolucije konstituišu *ruine*, utopija i melanholija u tekstovima *specijalnog perioda*, pre svega u tekstovima Pedra Huana Gutijeresa i Antonija Hosea Pontea, gde je *ruina* centralni motiv, iako su njihove poetike veoma različite. Prvi stvara i piše *prljavi realizam*,[603] dok drugi metaforično i s elementima fantastike prezentuje jednu nevidljivu Havanu, gde je mašta, zapravo realnost, u centralnom planu.

Reč *ruina* potiče od latinskog glagola *ruere*, što znači padati, otpadati, i često se povezuje s padom imperija. U tom smislu havanske *ruine* jesu i predstavljaju pad jedne imperije, kubanske, nekadašnje jake i bogate, i sovjetske, koja ju je štitila od „neprijatelja" kao svoju najslikovitiju „koloniju".

Na Kubi su fasade oronule već godinama i samo se odranjaju i dalje, ništa se ne popravlja, za to se nema para, a i kriv je embargo, pa nek svet vidi – stav je zvaničnog diskursa.

Različiti su načini reprezentacija *ruina*. Ima ih u svim tekstualnim prostorima: na filmu, u tekstu, na fotografijama. Havanu su kao grad devastiran nakon rata krajem XX i početkom XXI veka opisali mnogi pisci/spisateljice (kao i autori drugih profesija koje koriste pisanu reč). Havanske *ruine* reprezentuju rat kroz koji je prošao grad boreći se protiv zvaničnog diskursa, što je dovelo do toga da ona postane tužan oronuo grad, prostor nastanjen samo emblemima i diskursima, ali napušten od strane subjekata. U *Perverzije u Pradu* (*Perversiones en el Prado*) Migela Mehidesa (Miguel Mejides),[604] prestonica se poredi s

---

[601] Zumbrano, Maria, *Islas*, op. cit., 6.

[602] Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", op. cit. Tekst napisan u Tunisu još 1967. godine čije objavljivanje Mišel Fuko nije autorizovao do proleća 1984.

[603] Birkenmaier, Anke, „Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions", Revista de Estudios Hispánicos, 40, Fall 2006, 489.

[604] Mejides, Miguel, *Perversiones en el Prado*, Ediciones Union, La Habana, 1999, 118.

Bejrutom: „Tužna Havana koja je odolela napadu svoje dece, sada je pretvorena u karipski Bejrut." U zbirci eseja *Večiti splav* (*La balsa perpetua*) Ivan de la Nues[605] upoređuje je sa Sarajevom nakon bombardovanja 1995. godine.

Ali o kom to ratu oni govore? Nues i Mehides o skoro zaboravljenom hladnom ratu, gde je Havana imala glavnu ulogu, zamalo protagonista Trećeg svetskog rata i s tim kraja dobrog dela čovečanstva (Raketna kriza, oktobra 1962. godine), dok najpoznatiji ruinolog Havane iz *specijalnog perioda*, Ponte, kao i Gutijeres, ali i Alibio Estevez (Alibio Estevez), govore o ratu sećanja.

Jer havanske *ruine* jesu materijalni ostaci i simboli preživljavanja tog raskola, preživljavanja grada, nacionalne teritorije, *simulakrum*, kao borhesovska imperija. Iz havanskih *ruina* pre svega progovara melanholija.

[605] De la Nues, Ivan, *La balsa perpetua*, Editorial Casiopea, Barcelona, 1998. Blog Ivana de la Nuesa. http://www.ivandelanuez.org/

1. MELANHOLIJA KOJA PROGOVARA IZ HAVANSKIH *RUINA*; RAZLIČITI NAČINI NJENIH REPREZENTACIJA

1.1. Melanholija u tekstovima specijalnog perioda Kubanske revolucije

Devedesetih godina XX veka Kubanska revolucija uzlazi u fazu zvanu *specijalni period u mirnodopsko vreme*. U tekstualnim prostorima tog doba (književnosti, na licima ljudi, oronulim fasadama devastiranih palata, fotografijama, filmovima koji se snimaju) zapaža se kako utopija iz prethodnih decenija prerasta u distopiju revolucionarnog neuspeha, punu melanholije, sa svim njenim pratećim pojavama poput nostalgije, depresije, tuge i razočaranja. U ovom konkretnom tekstu analiza se ograničava na prisustvo melanholije i njene refleksije u narativnoj književnosti, gde posebno dolazi do izražaja i ima jednu posve drukčiju dimenziju (na kraju rada je tekst s fotografijama koji šalje svoju poruku i prezentaciju).

U postmoderno doba književnost nije više zarobljena istorijom, prošli događaji iznova se promišljaju, naglašavaju se varijacije socijalnog konteksta koji više ne sadrži samo istoriju ili jednu teoriju, na šta ukazuju i najnoviji pristupi proučavanju sociologije društva.[606] Takvih naznaka bilo je odavno. Karl Manhajm je još 1922. godine govorio da se umetnost može gledati kao *Weltanschauung*,[607] kao sredstvo u kome se ogleda svet. Mnogo docnije Hauard Beker (Howard Becker)[608] ističe da nijedna umetnost nije proizvedena u vakuumu.[609] U tekstovima pomenutog perioda zapaža se, inače, kompleksna veza između pisanja istorije i književnosti, čime se posebno u skorije vreme bavila Vera Zolberg (Vera Zolberg), podvlačeći da su standardi estetskog koji klasifikuju umetnost i njene prakse uvek podvrgnuti

---

[606] Paul, John, *Art as Weltanschauung: An Overview of Theory in the Sociology of Art*, Electronic Journal of Sociology, 2005. Pristupljeno 10. 4. 2016.

[607] Termin *Weltanschauung* je iz nemačke filozofije, u značenju shvatanja prirode, društva, čoveka. U svojoj opštosti razlikuje se od pogleda na svet *(Weltansicht)* kao subjektivnog shvatanja sveta.

[608] Becker Howard, „Art As Collective Action", *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6. (Dec., 1974), pp. 767-776.Stable URL: http://links.jstor.org/sici?sici=00031224%28197412%2939%3A6%3C767%3AACA%3E2.0.CO%3B2-Z

[609] Paul, John, *Art as Weltanschauung: An Overview of Theory in the Sociology of Art*, op. cit. Pristupljeno 10. 4. 2016.

istorijskim i političkim okolnostima.[610] U tom smislu, umetničke prakse proizvodnje tekstova ovde se posmatraju kao mnoštvo informacija i značenja koje treba analizirati iz sociološke paradigme. Tom temom veoma se detaljno bavio Edvard Said. Prema njegovom mišljenju, ti transdisciplinarni izazovi razmiču i donedavno svete granice između književnosti i istorije, kao i one među interpretacijama kao što su književnokritičke, sociološke, filozofske, psihoanalitičke, feminističke, postkolonijalne.[611] „Dekonstruišu se logocentrične kategorije razuma, istine, ljudske prirode, tradicije, tako što se postavljaju pitanja: čija istina? čija istorija? čija tradicija?"[612] Tako se izgrađuje vrlo produktivan instrument ponovnog čitanja, rekreiranja i rekontekstualizovanja istorije napisane iz neke linearne perspektive. „Uloga onoga koji ispisuje takvu rekreiranu istoriju, doprinoseći u razotkrivanju i borbi protiv autoritarne prakse, budući pokazatelj mehanizama represivnih mitova hegemonije, veoma je važna. Reč je o piscu intelektualcu, koji svjedoči o iskustvu zemlje, i daje tom iskustvu javni identitet. Takav bi intelektualac mogao biti neka vrsta protivsećanja […] intelektualčev provizorni dom nalazi se u području zahtjevne, otporne i nekompromisne umjetnosti u koju se nitko ne može povući niti u njoj može tražiti rješenja." [613]

Dakle, novi epistemološki preokret otvara mogućnost destabilizacije monolitne istorijske perspektive. Istorija se iznova čita kroz prizmu književnosti, shvatajući da se prošlo vreme i *Događaj* u njemu jedino može razumeti ako mu se pridodaju različiti prostori.

Stoga, da bi se razumela i objasnila Kubanska revolucija i njene posledice u umetničkim praksama narativnog književnog izražavanja, umesto samo na vreme i istoriju, pogled se baca i na geografski i virtuelni prostor imaginacije prezentovan u njemu. U tim reprezentacijama uočavaju se dve upečatljivo različite paradigme. Prvoj pripadaju pisci rođeni neposredno pre trijumfa Revolucije, odrasli u utopiji, takozvani *desencantados* (*razočarani*), a drugoj *novísimos* (*najnoviji*),[614] koji se formiraju kad se već nazire krah. U njihovim praksama

---

[610] Zolberg, Vera, *Constructing a Sociology of the Arts*, University Press Cambridge, Cambridge, 1990.

[611] Said, Edward, W, *Reflections on Exile and other Essays*, op. cit., 32.

[612] Said, Edvard, *Kultura i imperijalizam*, prevela Vesna Bogojević, Beogradski krug, Beograd, 2002, 11–12, 31.

[613] Said, Edvard, *Javna uloga pisaca i intelektualaca*, prevela Tanja Vučković, Diskrepancija, sv. IV, broj 7–8, prosinac 2003, Zagreb, 7–84, 77, 82.

[614] Ovu podelu prvi je napravio kubanski književni kritičar Horhe Fornet, mada je termin *razočarani* (*desencantado*) koristio i njegov otac, takođe književni kritičar Ambrosio Fornet. Videti: Fornet, Ambrosio, *Las máscaras del tiempo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1995. Fornet, Jorge, *Los nuevos paradigmas.*

primetna je velika razlika: prvi veruju u utopije i ciljeve Revolucije, veličaju je; drugi to nikada ne čine, ne pišu o budućnosti ni hvalospeve, niti veruju u utopije. Prekidaju stare književne tendencije u etičkom i estetskom momentu: tematici, jeziku, strukturi. Književni kritičar Horhe Fornet[615] uspostavlja bitnu razliku između prvih, obrazovanih u vreme utopijskih verovanja i drugih, iz doba kada su ona iščezla: „Razočaranje pretpostavlja i veru u utopije. Razlikujemo se od onih pisaca, mi smo generacija koja odrasta u periodu najveće krize, generacija koju sve manje zanimaju utopije […] koji hoće da reše svoje lične probleme." Prema Fornetu,[616] razočaranje ne implicira direktno odbacivanje ideala i iluzija Revolucije, već je „frustracija više nego ideološki poremećaj […] Otkrili smo i imamo drugačiju percepciju. Osećamo i vidimo da su nas prevarili. Zajedno sa prevarom i ekonomskom krizom, naša generacija postaje frustrirana"[617].

Međutim, uprkos ogromnoj razlici vidna je jedna specifična tačka spoja između njih, a to je melanholija, što navodi da se promisle subjektiviteti koji se konstituišu u naciji što naizgled nema budućnost, prošlost revidira, a od sadašnjosti pokušava da umakne pružajući joj otpor kroz umetničko stvaralaštvo u kome daje drukčiju perspektivu istorije i prostora, što posebno dolazi do izražaja kod *najnovijih* pisaca. Oni uglavnom proizvode *književnost urgencije*[618] u kojoj vise nema ideoloških imperativa kao u vremenu iza, već se govori o gubitku socijalističkog sna i ideala. Kuba postaje transparentan prostor korupcije i skandala političke elite, revidiraju se istorija i očekivanja na koja se oslanjao etablirani zvanični diskurs, što se reflektuje u diskursima ovih razočaranih *najnovijih* pisaca. Njihovi tekstovi odišu melanholijom, ali ta melanholija ih ne sputava, naprotiv, ona ih čini još više kreativnim, tera ih na rad, jer oni nikad nisu ni imali velike snove. U tekstovima *Razne uslišene molitve* i *Ćošak sveta* Majlen Fernandez Pintado (Mylene Fernández Pintado, *Otras plegarias atendidas*, *La esquina del mundo*)[619] primetna je potpuna neverica i zatečenost, koje traže

---

Prólogo narrativo al siglo XXI, Letras Cubanas, La Habana, 2006. O toj distinkciji pisaca piše i savremeni pisac i teoretičar Amir Valje. Videti: http://amirvalle.com/

[615] Fornet, Jorge, „La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto", op. cit., 45.

[616] Fornet, Jorge, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, op. cit., 56.

[617] Idem, 68.

[618] Videti fusnotu broj 343 u III poglavlju.

[619] Fernández, Pintado, Mylene, *Otras plegarias atendidas*, La Habana, Ediciones Unión, 2002. Fernández, Pintado, Mylene, *La esquina del mundo*, Amazon Digital South Asia Services Inc, e-izdanje (Kindle Spanish Edition), 13 November 2015.

egzistencijalno značenje i vode u ambivalentnu melanholiju. Mapira se kreativna dimenzija koju gubitak vere transformiše u alternativni svet književnosti i konfiguraciju *heterotopičnih prostora.*[620] Revolucionarno razočaranje ne znači samo kraj utopijske želje već i promenu paradigme u načinu da to postignu.

1.2 Transformacija utopije u distopiju – melanholija

Reč utopija[621] u svom korenu ima dvojno značenje grčkog porekla: *eutopia* – obećana idealna zemlja i *outopia* – nepostojeća zemlja, što ukazuje da u isto vreme aludira na državu sa idealnim uređenjem, ali i neostvarljivu zamisao, kulu u vazduhu. Kubanska utopija, ta zamisao o idealnom društvu nastala zbog nezadovoljstva stanjem u tada aktuelnom društvu, u praksi se nije ostvarila. Osnovna karkteristika utopije jeste gubitak nade[622] i shvatanje da je sve bilo iluzija.[623] Klaudio Magris povezuje razočaranje i utopiju kao nerazdvojne aksiome. Prvo uvek sledi iz drugog.[624] Kroz istoriju se vidi kako se razočaranje manifestuje u utopijskim projektima, u emancipatorskim revolucijama, s jedne strane, i u autoritarnim režimima, s druge, te polako prelazi u distopiju kao imaginarni prostor gde su uslovi žovota veoma neprijatni. Uz utopiju uvek ide neminovni gubitak sna, nade i uništeni životi koji se transformišu u *gole živote* (*vida nuda*) koji nam jedino preostaju, o čemu govori savremeni italijanski filozof Đorđo Agamben (Giorgio Agamben).[625] On pokušava da nađe odgovor na pitanje kako se stiže tamo i zaključuje da se svet zapravo nalazi u eri *biopolitike* – što je termin koji u filozofsko promišljanje uvodi Fuko[626] – u eri političkog vođenja *golog života*, intervenciji moći na humani život koji se tom prilikom dehumanizuje.

---

[620] Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", op. cit.

[621] Tomas Mor (1478–1535) uvodi prvi ovaj pojam u svom istoimenom fantastičnom političko-filozofskom romanu *Utopia* objavljenom na latinskom jeziku 1516. godine, gde je utopija zamišljeno ostrvo na kome postoji idealno ustrojstvo države.

[622] Levitas, Ruth, *The Concept of Utopia*, op. cit., 30.

[623] Jameson, Frederic, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, op. cit., 153.

[624] Magris, Claudio, *Utopia y desencanto*, Anagrama, Barcelona, 2001.

[625] Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011. Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-Textos, Valencia, 2002. Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2001.

[626] Foucault, Michel, *The Birth of Biopolitics*, Lectures at the Collège de France, 1978–1979, Palgrave Macmillan, London, 2008.

U ovom radu, gde je predmet istraživanja Kubanska revolucija, taj dualitet politika–život (revolucija–posledice) = dehumanizacija života, otišao je mnogo dalje i prerastao u jednu sveobuhvatnu melanholiju[627] društva, grada, ljudi.

Frojd smatra da je melanholija[628] patologija. Postkolonijalne i feminističke studije ponavljaju obrazac negativnog pogleda na melanholiju kao i Frojd. Za Pola Gilroja (Paul Gilroy)[629] melanholija kod Britanaca potiče od represivnog istorijskog sećanja na njihove kolonijalne učinke i upravo ih ona vodi u rasizam i negativan stav prema subjektima iz bivših kolonija. Međutim, za Džudit Batler,[630] melanholija reflektuje homoseksualnu želju u heteroseksualnoj zapadnoj kulturi, zbog čega se i preteruje u izjašnjavanju o rodu. Maskulinitet vidi sebe iznad femininog, što je paradoks, jer ga u isto vreme smatra glavnim predmetom želje.

Po većini teorija, melanholija uglavnom ima negativnu konotaciju i odbacuje se emancipatorska mogućnost koja bi se izrodila iz nje. Međutim, u ovom istraživanju fokus je baš na tome. Kubanski pesnik, pisac, pre svega intelektualac, pripadnik *frustriranih republikanaca*, Hose Lesama Lima, svoju poetiku razvija upravo na temi gubitaka kubanskog čoveka, na frustracijama poput egzila, siromaštva, diktature, pokazujući da melanholija proistekla iz tih frustracija proizvodi poetske slike i reprezentuje ih koristeći se raznim umetničkim praksama.[631] U krajnjoj instanci ona je produktivna iako bolna. Da melanholija može biti i produktivna, vidi se i iz stava napred pomenutog Agambena. Za njega, melanholija je stanje u kome želja da se vrati izgubljeno stvara jednu fantazmatičnu dimenziju koja jeste

---

[627] Melanholija je reč grčkog porekla, u slobodnom prevodu bi značila crna žuč. Sigmund Frojd 1917. godine u svom eseju *Tuga i melanholija* piše o razlici između tugovanja i žalovanja, tj. između tuge i melanholije. Nakon gubitka voljenog objekta dolazi do žalosti kod svakoga. Međutim, neki ljudi prolaze kroz period normalnog žaljenja, dok drugi ulaze u stanje melanholije. U prvom slučaju, kod osoba koje reaguju normalnom tugom na gubitak javlja se osećaj kao da je svet postao isprazan. U drugom slučaju, kod ljudi sklonih doživljaju preterane i nezdrave tuge, tj. melanholije, javlja se ideja da je Ja (Ego-ličnost) opustošeno. Melanholične osobe, nakon gubitka, osećaju kao da u njima više nema vrednih sadržaja, one podležu samosažaljenju.

[628] Freud, Sigmund, „Duelo y Melancolía", op. cit.

[629] Gilroy, Paul, *Postcolonial Melancholia,* Columbia University Press, New York, 2005.

[630] Butler, Judith, „Melancholy Gender/Refused Identification", *The International Journal of Relational Perspectives*, Volume 5, Issue 2, 165–180, 1995. DOI: 10.1080/10481889509539059. Pristupljeno 13. 4. 2016. Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, op. cit.

[631] Lezama, Lima, José, *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.

nerealna ali kreativna.[632] Ta dimenzija se mapira u umetničkim praksama u narativnoj književnosti počevši od *specijalnog perioda*. Nemogućnost da se nadomesti izgubljeno i bolno iskustvo nakon gubitka nade i razočaranja, doprinosi rađanju ljudske kreativnosti, bilo kao beg od realnosti, otpor prema njoj ili postmodernistički pristup moguće promene. „Melanholični libido nema sada drugi cilj nego da prisvoji tu situaciju i transformiše je u kreativnost, gde zapravo više nema nikakve posesivnosti. Melanholija uspeva da se poistoveti i prisvoji sopstveni objekat tako što afirmiše njegov gubitak."[633]

Mapiranjem melanholije u pomenutim momentima, uočavaju se dva moguća scenarija: zatvaranje u sebe narcisoidnog subjekta, prema psihoanalitičkom pristupu i prema postkolonijalnim teorijama, ili izdvajanje i isticanje nekog mesta između fantazije i realnosti, pri čemu se primećuje kreativna dimenzija zastupljena u književnosti, ali i u drugim umetničkim formama. Često postoje oba scenarija, manifestujući dualitet melanholije, a to mesto između realnog i nerealnog jeste utopijski prostor, ispunjen nostalgijom za dragim bićima i prostorima, kao i bolom zbog njihovog odsustva, koji je takođe ambivalentan.

1.3 Odnos Revolucije i melanholije neposredno pre *specijalnog perioda*

U analizi različitih aspekata odnosa Revolucije i melanholije, Tatjanu Jukić[634] posebno zanimaju mesta gde se u toj relaciji dodiruju književnost, filozofija i psihoanaliza.[635] Prema njenom mišljenju, stvara se specifična veza politike i sećanja, a međuodnos revolucija–melanholija uvek konstituiše socijalizam. Kultura koju on proizvodi i taj fenomen kruže svetom, a mnogi od nas ga u „nedostatku boljeg imena zovemo postsocijalizmom".[636] Zato je veoma važno pitanje kako se pamti revolucija. Ona uvek ostaje u svesti kao specifično predznanje. Kako se onda konstituiše i manifestuje melanholija? Jukićeva zaključuje da je književnost povlašćena pozicija za uspostavljanje i promišljanje te veze i da ona u njoj najviše dolazi do izražaja, pogotovo zbog fenomena mogućeg naknadnog i drukčijeg iščitavanja s vremenske distance.

---

[632] Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, op. cit.

[633] Idem, 54.

[634] Tatjana Jukić je hrvatska književnica i teoretičarka. U svojim istraživanjima puno se bavila i bavi postsocijalizmom i uopšte revolucijama.

[635] Jukić, Tatjana, *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*, op. cit.

[636] Idem, 78.

U kubanskom slučaju, u književnosti pre *specijalnog perioda*, melanholija nije uvek bila kreativna, već vrlo često blokirajuća, pasivna, samo žalovanje, izražavanje tuge, razočaranja. Jeste proizvela mnoga dela, ali njihova poruka bila je drukčija. U književnim narativima tog doba, posebno kod *razočaranih*, zapaža se da se melanholija reprezentuje kao praznina i nemoć, što je prouzrokovano zvaničnim revolucionarnim diskursom koji poriče neuspeh, a negacija negacije vodi u frustraciju. Stalna reprodukcija sive svakodnevice koju režim održava i proizvodi istorijsku teleologiju koja neće da pokaže svest o krahu, stvara represivni diskurs svakog oblika disidentskog ponašanja, inerciju, kolektivnu paranoju, šaljući tako poruku da promena političkog sistema nije moguća. Ovi pisci, iako svesni da je melanholija proistekla iz revolucionarnog diskursa, veruju da je sve zaleđeno i nepromenljivo i samo reflektuju to stanje u svojim fikcijama kroz alegorije i metafore. „Njihova konjunkcija dovodi do tenzije koja, s jedne strane, izbegava mitsku idolatriju utopije, a s druge, sprečava da razočaranje anonimno iščezne. Bez razočaranja u kome je prisutna svest o neuspehu nema prezentacije istog."[637] Umetničkim praksama u tim narativima naglašava se da totalitarizam ne daje mogućnost da se prihvati neuspeh, ali i negativne posledice verovanja u ideale, idealizovanje, koje nakon tog prihvatanja razočaranja prelazi u utopijsku čežnju. Njihovo lično i kolektivno razočaranje jeste dovelo do kreativnosti i proizvelo kvalitetne tekstove u kojima se reprezentuju posledice revolucije na psihološko stanje ljudi, apatija i represija koja ih je ućutkavala i ulivala im strah. U svojim fikcijama *razočarani* ne žele da poprave sadašnjost već prikazuju distopije. Međutim, kod njih nema svesti o tome da gubitak može da vaskrsne u stvaralačku melanholiju.

1.4 Postutopijska ili postsocijalistička melanholija

Tekstovi Fernandezove *Razne uslišene molitve* i *Ćošak sveta*[638] na drugi način manifestuju i reprezentuju postrevolucionarno razočaranje koje prerasta u melanholiju, vodeći likove u potragu za ličnim smislom života. Svojom umetničkom praksom ona proizvodi melanholične tekstove čija je glavna tema kubanska emigracija, pre svega u SAD. Njen glas je verodostojan, s mnogo autobiografskih momenata, jer je živela u Majamiju bez prekida

[637] Magris, Claudio, *Utopía y desencanto*, op. cit., 11–13.

[638] Fernández, Pintado, Mylene, *Otras plegarias atendidas*, op. cit. Fernández, Pintado, Mylene, *La esquina del mundo*, op. cit.

između 1996. i 1997. godine, a kasnije tamo boravila u više navrata. Piše sarkastično o specifičnim uslovima i okolnostima u tamošnjim socijalnim kontekstima, s puno nostalgije i idealizacije. Njena narativna nit konstituiše se u ontološkoj analizi psihičkih posledica koje je ostavila migracija.[639] Trenutno živi u emigraciji u Švajcarskoj, zapravo, kako sama kaže, u *heterotropijskom* prostoru između Švajcarske i Kube.[640]

Protagonista romana *Razne uslišene molitve* je spisateljica-početnica. Prvo se prezentuje njena svakodnevica u Havani, zatim avanture tokom boravka u Majamiju, da bi se ponovo vratila na ostrvo. U emigraciji se zapošljava u baru jer želi da proba kapitalizam, da ima posao i da za to zaista dobije platu za koju će stvarno moći da kupi nešto. Na samom početku, Majami, glavni grad Latinske Amerike, kako ga još zove tamošnje latinsko stanovništvo, njoj izgleda kao sušta suprotnost ostrvu, mesto gde prestaju sva ograničenja, kao neka, za nju nova utopija koja je neostvarljiva na Kubi. Međutim, kroz galeriju likova u dijaspori brzo se manifestuje da je i tamo sve samo utopija. Nostalgija je sastavni deo života, nema solidarnosti, svi su sami, svuda je seta. Svesna svega, ne idealizuje ono što je ostavila iza sebe, melanholična je, ali teži da ispuni svoje snove: put u Pariz, da se bogato uda, ima kuću sa stabilnim krovom i klimom, redovna primanja, da nađe ljubav. Zapaža se da neostvareni snovi i želje, pa čak i neki ostvareni, ne donose željenu sreću, već doprinose da ljudi opet stvaraju utopije, ali ih više ne odlažu u neko daleko vreme već one počinju da konstituišu sadašnjost. U tekstu protagonista-narator manifestuje se kao autentičan i istinit književni eho autobiografskog iskustva, ne na osnovu informacija ili tuđih svedočenja, pa se oseća težina te životne drame kao posledica Revolucije koja transcendentira u umetničku praksu i tehnike kojima se služi autorka u reprezentacijama doživljenog. Prvobitno je radni

---

[639] Od svojih prvih zbrki kratkih priča do tekstova koji su ovde studije slučaja. Fernández, Pintado, Mylene, *Anhedonia*, Ediciones Unión, La Habana, 1999. Fernández Pintado, Mylene, *Little woman in blue jeans*, Ediciones Unión, La Habana, 2008.

[640] María del Mar, López, Cabrales, *Arenas cálidas en Alta Mar, entrevistas a escritoras contemporáneas de Cuba*, Editorial Cuatropropio, Santiago de Chile, 2007.

[640] María del Mar, López, Cabrales, „Detrás del espejo, Entrevista con Mylene Fernández Pintado" VII, 155, *Arenas cálidas en Alta Mar, entrevistas a escritoras contemporáneas de Cuba*, Editorial Cuatropropio, Santiago de Chile, 2007.

[640] Fernández, Pintado, Mylene, *Otras plegarias atendidas*, op. cit., 123.

[640] Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", op. cit.

[640] Said, Edward, W, *Fuera de lugar*, op. cit.

naslov bio *Iza ogledala*, što direktno ukazuje na to da je želela da razotkrije šta je iza slike stvarnosti, koja je sadržina ispod forme, šta je u duši, a ne samo na telu. Ona kaže: „U ovoj mašini za vreme kao što je Majami, aparatu koji te vozi u svim pravcima, više volim da se zaustavim s nekim poput sebe, ko ne proživljava pedesete koje nismo ni upoznali, već samo pokušava da živi kraj veka kao što se pretpostavlja da treba da se živi, koristeći sve ono dobro što ovde postoji, mešajući ga sa svim onim dobrim što je u našim glavama, jer mi smo ti koji čekamo da se usliše naše razne molitve. Havana je ona iz vremena pre nego što smo došli ovamo, a ne ona iz naših snova."[641]

Iako dualitet melanholije koji se prezentuje u tekstu proizlazi iz neuspeha Revolucije, Fernadezova se odlučuje za međuprostor između Havane i Majamija, ne napušta skroz svoj grad, niti prihvata novi u potpunosti, jer tako lakše podnosi krah, odlazi u nešto između, u kompromis, ni tamo ni ovamo, ne predaje se, u stalnom je pokretu, aktivna, i fizički i u mislima. Prepoznatljive su *heterotopije*, kako ih imenuje Fuko.[642] O tim vanjskim mestima govori i pomenuti Said, koji ih naziva *vanmesta* (*fuera de lugar, place out of place*), podvlačeći da se ona uvek konstruišu u egzilu.[643] Krajem prošlog veka, s prestankom vere u socijalističku utopiju, traže se ta međumesta između nerealnog i realnog. Mnogi tekstualni prostori u ovom tekstu to ilustruju: kancelarije, bolničke sobe, barovi, feministički klubovi, ponekad teško locirani jer su između sna i jave, mesta gde ljudi bežе od normi koje im se nameću, gde uspostavljaju afektivne veze i prepuštaju se fantazijama. Možda su najupečatljivije heterotopije ona koja izmiču: vlasnik bara u kome radi protagonista budi se u Merlinovoj kući (scena kada ona i njen ljubavnik Betmen zatvaraju bar i odlaze njegovoj kući). Betmen ne želi da svane i da svetlost osvetli njegovu sumornu realnost gde je on muž jedne ružne Amerikanke koju ne voli, ali zahvaljujući kojoj redovno šalje novac svojoj familiji na ostrvu. U praskozorje par zajedno upada u kuću Merlina, koji ih kao čarobnjak prima uz sir i vino. Zatim polako spušta roletnu po roletnu da zora i njena svetlost ne odnesu tu trenutnu sreću, pokušavajući da tako zatvori jedan prostor, trenutak, tekst, neuobičajen u svakodnevici Majamija, koja bar na tren ostaje po strani i van njihovih života. Domaćin im nudi neograničen broj poziva van zemlje. U pauzama između vina i plesa, oni zovu svoje u Havanu dok protagonista razmišlja: „Svako u svojoj utopiji, svako proizvodi svoj Edenski vrt,

---

[641] Fernández, Pintado, Mylene, *Otras plegarias atendidas*, op. cit., 148.

[642] Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", op. cit.

[643] Said, Edward, W, *Fuera de lugar*, op. cit.

svako melanholičan, ali ima nešto što je posebno, svet koji čine osobe koje volimo. Zovemo i čujemo voljeni glas i naseljavamo zemlju himerama – stanovnicima za koje se odlučuju naši prsti. Stvoriti tako svoje carstvo intenzivnih glasova mnogo je veći izazov nego da to učinimo pukim slučajem. Moćni smo."[644] Na kraju, kada više nije moguće pobeći od dana, zora sačinjena od uslišenih molitvi završava se Merlinovim samoubistvom i bar se zatvara. Mogući kraj romana zapravo je samo uvod u povratak protagoniste u Havanu, gde se ponovo sreće sa svojim prijateljima s kojima konstruiše nove heterotopije. Naime, njeno iskustvo u Majamiju dovelo je do toga da napiše knjigu koja je ovde predmet diskurzivne analize, što je opet samo jedan prostor između stvarnosti i fikcije u mnoštvu tekstualnih prostora čitavog umetničkog stvaralaštva koje nastaje kao posledica Kubanske revolucije, a u koji se smešta sva melanholija, odsustvo, nezadovoljstvo, neispunjeni snovi i mnoštvo nikada nezadovoljenih frustracija.

U svom poslednjem tekstu *Ćošak sveta*, život Marijen, profesorke španskog jezika u Havani, teče bez puno radosti i velikih preokreta. Jednog dana u ruke joj dolazi prva knjiga nekog mladog autora. U pitanju je ljubavna priča, gde se sukobi želja za emigracijom i volja da se ostane na ostrvu, i razlozi *pro i contra* za oboje; refleksija svakodnevice savremene melanholične Kube, ali i ogledalo savremenog sveta. Marijen ima trideset sedam godina, melanholična je i oseća se usamljenom. Većina ljudi iz okoline optužuje je da nema dovoljno snage da se bori, da nije spremna da bude stanovnik takve Havane. I pored svih nedoumica i strahova, nesigurnosti i razmišljanja, njoj je jedino jasno „da želi da bude u miru u svom gradu, da svako popodne šeta istim stazama, ne razmišljajući o tome da je s druge strane Malekona čudesni svet. Njoj je potpuno jasan *ćošak sveta* gde želi da diše, radi, pokuša da bude srećna, ostane, umre."[645]

Oštrim glasom, često i burlesknim, optužujućim, Fernandezova prezentuje psihičke reakcije i stanja onih koji su emigrirali. Suprotstavljajući njihove unutrašnje i ispisane glasove s onima koji su ostali, otkriva da su i jedni i drugi puni melanholije i da šalju tekstove o podvojenosti duša i emotivnih odnosa. Odluka mladog Danijela da ode u Španiju u potrazi za novim horizontima određuje samoću Marijen. Ona je u njemu našla ljubav o kojoj je sanjala i želela je da stvore porodicu, koju sama nema. Oni razgovaraju: –Onima što su napolju treba

[644] Fernández, Pintado, Mylene, *Otras plegarias atendidas*, op. cit., 212.

[645] Fernández, Pintado, Mylene, *La esquina del mundo*, op. cit., 89.

mnogo više nego nama. Naši problemi su rešivi sa samo nekoliko dolara. Ono što njima treba ne može da stane u poštanski paket. A kada jednom dođe očekivana prva poseta Kubi, nakon odlaska, ovde su a nisu odavde. Havana im je više strana nego Džakarta. A misle da žele da se vrate kući. Zar ovo nije bila njihova kuća? Sada ne pripadaju nigde."[646]

Svi mogu biti likovi ovog teksta jer su u njemu mapirani razni fragmenti života. Centar sveta može biti ljubav ili najteža samoća, a i san u emigraciji ili o emigraciji, zavisi od fokusa i okolnosti, ali sve ih prati melanholija koja ne mora nužno voditi samo u ponor. U praksi Fernandezove vidno je kako melanholija prerasta u kreativno stvaralaštvo. Nju melanholija nije blokirala, već ona iz nje ona crpe inspiraciju, a iz otpora koji pruža nastaje umetnost, višeslojni narativni tekstovi u kojima se prezentuju i ponori i procvati ljudske duše.

[646] Fernández, Pintado, Mylene, *La esquina del mundo*, op. cit., 107.

2 SEĆANJE KAO PRIGOVOR I POGOVOR U HAVANSKIM *RUINAMA*. *RUINE* KAO TEKSTUALNI PROSTORI (STUDIJA SLUČAJA: ESEJ *UMETNOST STVARANJA RUINA*)

Kubanski nacionalizam formira se tokom ratova za nezavisnost u XIX veku kada se stvorio jak nacionalistički duh koji nikada nije potpuno iščezao, već se često otkrivao u različitim prezentacijama.

Najjači argument predstavnika Revolucije u građenju nacionalističkog diskursa bila je odbrana oduzete autonomije. Stav protiv severnoameričkog imperijalizma je konstanta zvanične politike poslednjih skoro šezdeset godina. Krajem XX veka u akademskim krugovima kritički duh preovladao je nad nacionalističkim poetikama i mnogi intelektualci kubanske dijaspore počeli su da analiziraju identitet građen od XIX veka.
Prvi je sistematično pokrenuo taj projekat Rafael Rohas,[647] istoričar i esejista, Kubanac u egzilu u Meksiku. Ubrzo su mu se pridružili pisci Ivan de la Nues[648] i Antonio Hose Ponte.[649]

U njihovim tekstovima zapaža se semiotička kritika, analiza diskursa, demontaža simbola, skepticizam prema pojmu suštine i ironičan stav prema mitovima i klišeima vezanim za Kubu. U eseju *Ponovno čitanje nacije* (*La relectura de la nación*)[650] Rohas poredi naciju s tekstom koji treba ponovo pročitati i opisuje novu generaciju kubanskih intelektualaca kao grupu esejista, pisaca koji kritikujući, u političkom i filozofskom smislu, stvaraju umetnost. On iznosi hipotezu da je „esej, a ne poezija ili proza, forma koja najviše uspeva da formuliše

---

[647] Rojas, Rafael, „Alegoría de la revolución", op. cit. Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006.

[648] Ivan de la Nuez je kubanski esejista i kritičar umetnosti (Havana, 1964). Videti: Nuez, Iván de la, *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Casiopea, Barcelona, 1993. Nuez, Iván de la, *Fantasía Roja*, Debate, Madrid, 2006.

[649] Hose Antonio Ponte (Matansas, 1964), esejista, pisac i pesnik. Izbačen iz Nacionalnog udruženja kubanskih pisaca i umetnika 2003. godine zbog kontrarevolucionarnih stavova i negativog stava prema Kastrovom režimu. Od 2007. godine živi u Madridu. Objavljuje redovno u časopisima *Elegantna Havana* (*La Habana Elegante*) i *Hispanoameričke sveske* (*Cuadernos Hispanoamericanos*). Trenutno je glavni urednik digitalnog časopisa *Kubanski dnevnik (Diario de Cuba)*.

[650] Rojas, Rafael, „La relectura de la nación", *Encuentro*, num.1, 1996.

generacijsku poetiku, zbog raznovrsnosti tema i kentaurskih sposobnosti".[651] Hipoteza je provokacija, promoviše vraćanje političkim tekstovima.

Esejističkom zaokretu u kubanskoj narativnoj književnosti devedesetih godina prošlog veka posebno doprinosi Ponte. Njegovi eseji dobar su primer diskurzivne slobode, unutrašnjih značenja i inteligentnog načina na koji gradi sopstveni kritički stil. Dominantna tema je stalno prisustvo kubanske države i njenog autoritarnog režima u javnom i privatnom životu, ali i kriza i lagano propadanje institucionalizovane Revolucije. Distanciranje od nje dovelo je do zabrane njegovih tekstova na Kubi, što je on doživeo kao urušavanje zvanične mitologije, etabliranih diskurzivnih mehanizama, i to prezentovao u svojim tekstovima. Zajedno s Virhilijem Pinjerom, Giljermom Kabrerom Infanteom i Soe Valdes[652] uvrstio se u tradiciju kritike esencijalizma i teleoloških verzija kubanske istorije. Njihov odričan i *ne* stav jeste suprotnost unilateralnom diskursu moći koji ističe da su zemlja i njen nacionalizam podnošljivi samo ako daju utočište negaciji. Zemlja i nacionalizam ne mogu biti monolitni projekat.

U Ponteovom opusu topos se ne nalazi samo u naslovima i fabuli (*Mesto među ruinama* (*Asiento en las ruinas*), 1997: zbirka priča *Umetnost stvaranja ruina (Un arte de hacer ruinas*), 1998) već je ta tema teorijski razrađena i u mnogim njegovim esejima, poput zbirke *Fešta koja se nadzire* (*La fiesta vigilada*, 2007). U njegovom diskursu *ruina* se manifestuje kao alegorija dugotrajne krize i devastacija i zaokružuje kritičku refleksiju o transgresijama sećanja.

Ponte umetnošću i kritikom transgeneriše u repliku koja je u suodnosu s afirmativnim tvrdnjama o biću, sudbini i identitetima koji definišu nacionalni duh. Umerenost, ironija, dvoznačnost, pisanje u šiframa, obeležavaju njegov suzdržani i distancirani ton, a arhitektura, urbanizam, geografija, javni, privatni i subjektivni prostori, glavni su njegovi književni toposi: mesta diskursa i spoljašnje stvarnosti s kojima organizuje veliki projekat pisanja da se dopadne (ali ne i da shvate) institucionalizovanom režimu.

---

[651] O rascepu između teksta i politike takođe govori u tekstu *Alegorije Revolucije*. Videti: Rojas, Rafael, „Alegoría de la revolución", op. cit.

[652] Kubanski pisci, poznati disidenti koji su svaki u različito vreme otišli u egzil (SAD, Engleska, Francuska) i tamo nastavili da pišu.

Sklonost ka prostorima: zgradama, gradovima, tunelima, podrumima, pregradnim zidovima, mapama, zapravo je svođenje računa sa istorijom.[653] Sećanje na njih / u njima/ daje novu istorijsku/esencijalističku/fenomenološku paradigmu. Tekst *Umetnost stvaranja ruina*[654] prezentuje kako Ponte koristi književna sredstva fikcije za cilj eseja: ponovno čitanje, pisanje i demontažu i razotkrivanje.

2.1. Toposi – mesta u/pod/iz/iznad/ispod

U Ponteovom narativu nema mesta prirode. Njegov svet je političko-geografski: opisuje grad i daje apstraktne vizije njegovih prostora. Komponuje, pravi tekstualnu mapu u kojoj se „Umetnost stvaranja ruina" u istoimenoj zbirci eseja ističe jer se nalazi tačno na polovini. „Tekst se nalazi u centralnom delu i sve se dešava na Kubi. Ostali tekstovi govore o peripetijama Kubanaca po svetu. Oblik zbirke – centar sa četiri produžetka ka spolja – šematski je prikaz rasejanja s centrom u Havani, prostorni tekst – Kuba kao središte odakle kreću migracije. Jedini tekst koji se koncentriše na srce ironične imperije jeste pomenuti esej, ovde predmet diskurzivne analize „arhitektonsko srce knjige" [655]. Autor izjednačava arhitekturu zbirke s arhitekturom kubanske imperije, čiji bi centar trebalo da bude u Havani, kao i *arhitektonsko srce*. Reč arhitektura ovde je upotrebljena u nekoliko značenja: odnosi se na onoga ko gradi/konstruiše tekst, na fizičku strukturu grada, ali i na politički oblik države. Te višeznačnosti, kojima obiluje esej, nisu slučajne metafore.

Aluzija na kubanski imperijalizam je cinična, podsmeva se političkim očekivanjima i ukazuje na postojanje totalitarnog sistema. Rohas podvlači istoriografsku povezanost imperije i dekadencije, simbolično podsećajući na razvojni put: Kuba–imperija–socijalizam–krah. Sećanja se nižu, progovaraju i prigovaraju.[656] Ponte dovodi u pitanje ideju revolucionarnog nacionalizma po kojoj pravi Kubanci ostaju verni svojoj zemlji, kao da su obale zemlje fizička granica identiteta. Za njega pripadnost nije geografski uslovljena, ona je tamo gde su sećanja. To su najčešće *heterotropije*, *međumesta*, između sna i jave – jer tako je lakše prihvatiti kompromis – često fatalni fenomen, nerazumna ljubav. Primetno je iluzorno geopolitičko

---

[653] Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", op. cit.

[654] Ponte, Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op. cit.

[655] Rodríguez, Néstor, „Un arte de hacer ruinas. Entrevista con el escritor cubano A. J. Ponte", *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198, 2002, 184.

[656] Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, op. cit.

prostranstvo. Slika Kube kao *ex imperije* koja je sad raširena po celom svetu, širi granice nacije. Opisuje Kubu kao konfuznu teritoriju, teško nastanjivu, gde siromaštvo tera na odlazak, izmeštanje. Čak se može reći da je *ex* imperija[657] ogromno međugranično područje između nemogućnosti da se bude unutra i da se ostane izvan.

2.2 Centar nije svetao i moćan već mračan i truo

U centru zbirke je tekst „Umetnost stvaranja ruina", u njemu centar grada, u centru grada srce. Kubanski polis složene arhitekture otkriva svoje zaštrašujuće naličje, skriveno lice, srce, tamni centar, paradoks.

Siže priče: student urbanizma piše projekat o pregrađivanju soba u galerije[658] u Havani i traži od profesora da mu bude mentor. Na pitanje zašto je izabrao tu temu, nesvesno odgovara anticipirajući kraj teksta da ima intuiciju da grad raste ka unutra.[659] Zainteresovan, jer i sam zna mnogo o tome, mentor prihvata. Počinje istraživanje koje će ga odvesti do prljavog sveta *Tugurije*. Kao što galerije multipliciraju prostor grada na unutra, scenografija kojom protagonista prolazi liči na *Piranezijeve zatvore*[660], a stan mentora na pećinu, zatvorenih prozora, pun antikviteta, zamrznut u vremenu kao i sveobuhvatna nadziruća Revolucija. „Sve je misteriozno. Čudni zvuci, neobjašnjivi pokreti, zagonetni predmeti i reči ukazuju na nešto što vreba, kao da je neka tajna ispunila vazduh nagoveštajima."[661] Kako student napreduje u svom istraživanju, scenario postaje sve zagušljiviji, kao memljivi lavirint. Mentor ga vodi do ruiniranog stana svog bivšeg profesora D., koji je napisao obimnu studiju o tugurizaciji, *Kratak traktat o čudesnoj statici* (*Tratado breve de estática milagrosa*). D. liči na

---

[657] Ex imperija je ovde shvaćena kao još jedna heterotropija, izmeštanja u iluzorne prostore, utopijske. Nije uhvatljiva materijalno, ali postoji.

[658] *Barbacoas* su pregradne galerije koje su se gradile unutar kuća, tako što su tablama horizontalno pregrađivane sobe da bi se dobio još jedan sprat. Bile su vrlo popularne u toku velikog demografskog rasta stanovništva i sporog razvoja izgradnje nekretnina, stanje koje je dodatno pogoršano migracijama stanovništva iz sela ka glavnom gradu.

[659] Ponte, Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op. cit., 58.

[660] Đovani Batista Piranezi (1740–1778), italijanski arhitekta, grafičar, bakrorezac. Crtao je i izrađivao grafike s prizorima rimskih ruševina. Radio je grafike baroknih spomenika i nestvarnih arhitektonskih prostora, zamišljenih zatvora (oko 1745. godine) koje su zapravo subjektivan prikaz fantastičnih i izmišljenih tamnica u kojima oživljava svet priviđenja i noćnih mora.

[661] Ponte, Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op. cit., 60.

relikviju iz prošlih vremena, živi među uspomenama i sećanjima. Urušavanje plafona prouzrokuje njegovu smrt. Mentor i student shvataju da i njima preti opasnost da ih zatrpaju ruine. Preteće sile su *tuguri* koji pljačkaju i demoliraju grad, a iza njih stoje još veći moćnici, kojima pretnju predstavlja znanje koje su ovi urbanisti tajno stekli o gradu i njegovoj jezivoj inženjeriji. *Kratak traktat* se gubi među *ruinama* jer je prokleta knjiga. Ubrzo mentor umire, a student odustaje od teze. Nakon izvesnog vremena sreće bivšeg stanara preminulog mentora i počinje da sarađuje s njim. Spuštaju se tunelom i stižu u Tuguriju, „potonuli grad, gde se sve čuva, kao sećanje".[662] Ne zna se šta se dešava s njim dole. Poznato je samo da je uspeo da izađe jer kasnije nastavlja nezavršen projekat profesora D., pisanje knjige po imenu *Umetnost stvaranja ruina.*

Ova vrsta kritike naziva se demontažom ili razotkrivanjem Kube tokom *specijalnog perioda*,[663] a negde kao „verzijom tehnofašističkog grada".[664] Uzimajući u obzir ta razna iščitavanja, podržana ovim (i drugim) Ponteovim tekstovima, autorka ovog rada nastoji da diskurzivno analizira tekst kao alegoriju o padu kubanske imperije, pre svega o kraju njene tajne, da razotkrije fantazmagoričnu sliku Revolucije. U čitavom tekstu, zajedno s materijalima i zgradama, menja se izgled grada. Najavljujući uništenje grada je prigovor, a alegorija se odnosi na gradsku vlast. Postoji stalni sukob između želje za znanjem istraživača i želje za dominacijom grada koji funkcioniše kao artefakt kontrole i nadzora.[665] Najveću opasnost predstavlja znanje koje imaju urbanisti, posebno činjenica da je grad sagrađen na ogromnom praznom prostoru. U srcu imperije je glavni grad sazidan na šupljem temelju, lišen svake nade, poput grada duhova, jeziv, sablasan, „čija vrata lupaju u tišini".[666] Ponteova fikcija odašilje eho udaljenih i mračnih maštovitih teritorija gotske književnosti, koja je možda i bila model za njegov tugurizovani metropolis,[667] koji ovde nema ništa utopijsko u sebi, već više liči na ogroman oronuli dvorac. To je alegorija bliska fantazijama Tolkina (John Ronald Reuel Tolkien). U tekstu je vidna i referenca na Kafku (Franz Kafka). U analizi romana *Zamak*,

---

[662] Ponte, Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op. cit., 72.

[663] Quiroga, José, „Cuba desmantelada", Scarano, Francisco/Zamora, Margarita (eds.), *Cuba: contrapuntos de cultura, historia y sociedad*, Callejón, San Juan de Puerto Rico, 2007, 91–103.

[664] Nuez, Iván de la, *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, op. cit., 69.

[665] Foucault, Michel, *The Birth of Biopolitics*, op. cit.

[666] Ponte, Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op. cit., 73.

[667] Ponte je u intervjuima iznosio da ga je oduvek privlačila gotska i autrougarska književnost. Videti: Basile, Teresa, „Entrevista a Antonio José Ponte", *Katatay*, I, 1/2, 2005, 28–36.

Hana Arent (Hannah Arendt) ističe značaj osmišljavanja prostora kao makete po pravilima koja vladaju u društvu. „Baš kao i oni koji žele da izgrade kuću i moraju prvo da nacrtaju plan zgrade, Kafka crta planove postojećeg sveta. Plan kuće, u poređenju sa stvarnom kućom, bude nerealan, ali bez njega nije moguća njena izgradnja."[668] Za nju, ova književnost ne reflektuje stvarnost, već istinu, budući da odbacuje fenomenološke, spoljne aspekte, kako bi pronašla na planovima sveta autentične skrivene zakone.

2.3 Dupli grad – metafora dvoličnosti zvaničnog diskursa

Ponte u Havani pronalazi dvostrukost, duplo lice, vidljivo i nevidljivo. To je ključ ove alegorijske arhitekture i ima više nivoa. Kroz likove tugura država se optužuje za krađu sećanja, dakle pogovor i prigovor, konstanta u narativu Pontea. *Tugurija*, potonuli grad poput sećanja, jeste prostor gde je imovina koju je zaplenila Revolucija; tamo je *Kratak traktat o čudesnoj statici*, ali i zatrpane stranice kubanske istorije i sve ono što je zakopano u podzemlju kolektivne svesti.

U dokumentarnom filmu *Havana: nova umetnost stvaranja ruina* Florijana Borčmejera i Matijasa Henčlera (Florian Borchmeyer, Matthias Hentschler, *La Habana: arte nuevo de hacer ruinas*),[669] Ponte iznosi teoriju o izmišljenom ratu po kojoj je socijalistička država kreator *ruina* jer legitimiše svoju vlast postojanjem spoljne opasnosti. Dvoličnost grada je metafora licemernog revolucionarnog etabliranog diskursa koji opstaje destruktivnim urušavanjem urbanističkog i društvenog tkiva.

Nekropolis – nekropolitika,[670] grad duhova Havana – *Tugurija*, kao i pomenuti dokumentarni film, predstavljaju mesto gde je vreme stalo, gde se sve zaledilo. Odlaganje

---

[668] Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1998, 187.

[669] Dokumentarni film *Havana: Nova umetnost stvaranja ruina*. Videti: Borchmeyer, Florian, Hentschler, Matthias, *La Habana: arte nuevo de hacer ruinas*, 2006. Borchmeyer, Florian, „Cuba es un lugar donde nada avanza." Al habla con el alemán Florian Borchmeyer, codirector del documental *Arte nuevo de hacer ruinas*, sobre la decadencia de La Habana, 2006. http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/cuba-es-un-lugar-donde-nada-avanza-24218 Pristupljeno 19. 6. 2017.

[670] Videti više u: Mbembe, Achille, *Necropolitics*. https://www.dartmouth.edu/~lhc/docs/achillembembe.pdf Pristupljeno 13. 5. 2016.

budućnosti, koja se u tekstu prezentuje u formi zatvaranja u sebe kao u neku vrstu gradske grobnice, reflektuje istorijsku prazninu koja se osetila na Kubi nakon pada sovjetskog sistema i novonastalog državnog diskursa s novim prioritetima. Tokom *specijalnog perioda*, vlada obnavlja nacionalizam i sprovodi politiku istorijske revizije reintegrišući neke stare kulturalne vrednosti, pre svega književnost koja je pre toga odbacivana: Hose Lesama Lima i Virhilio Pinjera sada su prihvaćeni, čak i kanonizovani pod izvesnim uslovima. Nekoliko starih pesnika časopisa *Origenes*,[671] poput Eliseja Dijega (Eliseo Diego) takođe se revalorizuje. Rohas to naziva ratom za sećanje.[672] U prologu *Izgubljene knjige orihenista (El libro perdido de los origenistas)*, Ponte kaže da se zainteresovao za tu grupu početkom devedesetih godina, nakon što je prisustvovao zvaničnom prihvatanju orihenizma koje je bilo uslovljeno pokajanjem. Njegov kritički poduhvat zadobio je oblik spora oko tradicije, spora koji nije bio samo njegov, već i drugih pisaca koji su započeli rat za sećanje.

Po Ponteu, trebalo je pružati otpor ne samo uklanjanju imena i tekstova iz kubanske biblioteke već i iskrivljenom tumačenju smisla. „Jer pravi gubitak knjige", kako piše u prologu analiziranog teksta, „nije u njenom nestanku, ili u njenoj cenzuri. Pravi gubitak nije onda kada inkvizitori naređuju da se ona spali, već u trenutku kada rečenice izvađene iz tih knjiga postanu deo propovedi inkvizitora i kada pomažu boljem usvajanju mišljenja."[673]

Dvoznačna struktura teksta *Umetnost stvaranja ruina* dobija novu dimenziju. *Tugurija* je grobnica baštine koju je prigrlila ideologija, međutim činjenica je da je reč o duplom i tajnom gradu. Tajna zemlje je teleologija kompatibilna sa zvaničnom ideologijom, podela stvarnosti na dva nivoa: vidljiv i nevidljiv, pravi i lažan; dualizam koji ostavlja prostora za svaku vrstu isključivanja onoga što bi bilo istinsko *srce* zemlje. Ponte često napada reifikaciju nacionalnog, što vodi u razmišljanje o ironičnom karakteru orfičkog silaska u *Tuguriju*, skrivenu prestonicu i centar na mapi – sve alegorija demistifikacije. Putovanje studenta u tajnu grada nije povratak u izvor, već otkrivanje enigme, razotkrivanje tajne.

2.4 Kuba: *Rajsko ostrvo na zemlji* (Iluzorni raj)

---

[671] Časopis *Orihenes (Origenes)* izlazi od 1944. do 1956. godine prošlog veka i oko njega su bili okupljeni najveći intelektualci tog doba.

[672] Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, op. cit., 13.

[673] Ponte, Antonio José, *El libro perdido de los origenistas*, Version Kindle, Amazon, 13.

U Ponteovom tekstu postoji nekoliko indicija koje se odnose na mentora i profesora D. kao autora romana *Raj* Hosea Lesame Lime: kuća-pećina, predmeti iz XIX veka, sklonost ka knjigama i antikvitetima, povlačenje iz javnog života i veliki skepticizam. Lesama u *Raju* razmišlja o Havani kao o arhitektonskoj i političkoj strukturi i o tome kako unutar lažne države osnovati suptilnu i pravu književnu republiku.[674] Ukoliko su Ponteovi mudraci, proistekli iz starog režima, nije reč o mladom Maestru, već o ostarelom pesniku hermetičnog Lesami, osamljenom u kući na Trokaderu, razočaranom u Revoluciju.

Postoji svet drukčiji od onog koji okružuje, svet društvenog konteksta, ukazuje Ponte. Grad u kome je utisnut svet totalitarne državne laži počinjao je još na univerzitetu, gde su profesori bili puki simulatori. Drugi poetski grad u kome su nekad živeli odbačeni, sada revalorizovani književnici, najavljivali su *orihenisti*[675] teološkim terminom *prefiguracija*, onoga što je dolazilo. Kao kad neko iznenađen uđe tajnim prolazom u drugi grad kome poznati grad nije ništa drugo do *simulakrum*.[676] Lesama se u tim sećanjima pojavljuje kao prvosveštenik tajnog grada. Tajna Kuba čija vrata čuva Maestro predstavlja istinsko srce kubanizma. U ovom tekstu *Tugurija*, potonuli grad, predstavlja skriveno kvazipozorište: „Ako se na nekoliko metara ispod zemlje otvarala blagajna, predstava koja me je čekala mora da je bila vrlo čudna […] Na kraju tunela, bleštala je svetlost jača od sunčanog dana. Prostor, jednom kada se izađe na toliku svetlost, činio se ogromnim. Reflektori raspoređeni na svodu nisu dozvoljavali da se pretpostavi da svod postoji. Nebo za plažu, blistavo leto, otvaralo se nad mojom glavom."[677] Tajna ili istina skrivenog grada je pronalazak ove veličanstvene simulacije. *Tugurija* je lažni raj, nenastanjena scenografija. Ono što najviše zastrašuje nije to što se *Tugurija* nalazi ispod zemlje kao beživotno telo, ili što je izgrađena od onoga što je pokradeno od onih koji žive u spoljnom svetu, već činjenica da u sebi čuva monumentalnu prevaru, jednu iluziju u najužem smislu te reči. Grad sunca, taj veliki simbol utopijskog optimizma, sveden je na puki sjaj reflektora, zbog čijeg održavanja spoljni grad biva osuđen na smrt. *Tugurija* s nebom za plažu i blistavim letom aludira na kliše iz reklama za rajsko ostrvo koje su se vratile devedesetih godina sa oživljavanjem turizma. Ako su za Svetog

---

[674] Lesama Lima Jose, *Paradiso*, Verbum, Madrid, 2013.

[675] Orihenisti su pesnici okupljeni oko časopisa *Origenes* sredinom prošlog veka u Havani.

[676] Gómez, Ivette, „Simulaciones de la memoria: Antonio José Ponte y Tuguria, la ciudad-ruina", 2010. <http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2010/Invitation_Gomez. html> Pristupljeno 15. 6. 2016.

[677] Ponte, Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op. cit., 75.

Avgustina suprotstavljeni gradovi bili zemaljski Rim i anđeoski grad izabranih, za Pontea su oba Havana, lošom politikom iskvarena i istovremeno lažna prestonica raja. Sve je *spektakl*[678] tako čest i tipičan za prošli, a može se reći, još više prisutan u ovom veku. Sve je *simulacija*, baš kao i lažna predstava o Kubi kao zemaljskom raju, koja postoji kao fantazmagorična predstava u svesti mnogih pre nego što odu tamo.

2.5 *Ruine* kao refleksija Revolucije i prigovor prošlosti

Ovaj tekst je „pomalo pitanje o arhitektonskoj sudbini Havane"[679], i kada se zanemari alegorija i ironija, zaista postoji zabrinutost zbog fizičkog urušavanja grada. To nije zabrinutost urbaniste ili arhitekte koji se brine za očuvanje slikovitih fasada u turističkim mestima, već zabrinutost proučavaoca *ruina* s mešavinom fatalizma i indignacije pred predstavom grada koji u padu guta sebe, uništavajući veličanstvene trenutke svoje prošlosti. *Ruine* su ovde refleksija Revolucije, njeno otelotvorenje i njena prava istina, kroz koje prošlost prigovara i u kojima se iščitavaju politike sećanja. U tom smislu, Ponteove *ruine* udaljavaju se od baroknog *mementa mori*[680] i od romantičnih razmišljanja o prolaznosti imperija, te pokazuju stranu koju ne bismo mogli jednostavno proglasiti nihilističkom ili destruktivnom, budući da podrazumevaju ozbiljan kompromis s prošlošću. Priroda tog kompromisa možda bi mogla da bude objašnjena drugim, materijalističkim, etičkim i crnim viđenjem istorije, svojstvenim Benjaminu.[681] Ponte o njemu govori kao o velikom poznavaocu gradova koji daje zaštrašujuću sliku progresa, najosetljiviju tačku moderne kulture. Njegov anđeo istorije licem je okrenut ka prošlosti. U onome što se nama čini kao

---

[678] O spektaklu u XX veku videti: Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo,* op. cit. Badiou, Alain, *El siglo*, op. cit

[679] Rodríguez, Juan Carlos, „Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución: una conversación con Antonio José Ponte", 2009.
<http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html>
Pristupljeno 13. 6. 2017.

[680] *Memento mori* je latinska izreka koja ima tumačenja poput: Seti se da si smrtan; Seti se da ćeš umreti; Seti se svoje smrti.

[681] Benjamin Valter napisao je kratak i zagonetan tekst nekoliko meseci pre nego što će umreti. Najpoznatije mesto u tekstu je teza inspirisana slikom *Angelus Novus* Pola Klea da novi anđeo čini da se čuju glasovi mrtvih i da progovore njihova sećanja. Videti: Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, op. cit.

sled događaja, on vidi jedinstvenu katastrofu, koja neprestano gomila *ruine* na *ruine*. Anđeo bi želeo da se zaustavi, probudi mrtve i obnovi ono što je urušeno. Ali se jaka oluja spušta iz Raja na njegova krila, tako da on ne može da ih sklopi. Ta oluja ga neumoljivo vuče ka budućnosti, kojoj okreće leđa, dok se nagomilane *ruine* penju do neba. Ta oluja je progres.[682] U toj crnoj alegoriji, primetna je kritika progresa, udarac svim državnim filozofijama koje, poput kubanske, baziraju svoje tumačenje istorije na pretpostavci linearne evolucije u jednom smeru.

Ponte aludira i na povlačenje u samoću zbog osluškivanja. Potrebno je ćutati da bi se dozvolilo onima koji su pali da govore i traže da ne budu zaboravljeni. Postoji velika riznica sahranjenog sećanja, ne završava se sve na sahrani. *Benjaminijanski anđeo* poziva na obnovu sećanja kao jedini mogući akt pravednosti u vezi s prošlošću koja je sastavljena od konkretnih života koji leže pod njegovim nogama popločavajući sadašnjost. Pitanje koje se iznova ponavlja u tekstu s neverovatnom upornošću jeste da li je prošlost zaista ostavljena iza, da li je zaista prevaziđena, ili se može vratiti i biti među živima kao prigovor. *Ruine* neće onda biti samo *mirabilia*[683] i poziv na razmišljanje o proteklom vremenu, sudbini ili praznim iluzijama već i materija koja treba da spase ono što je uništeno. Odavde Benjamin izvodi etički princip: zadatak istraživača je da „češlja istoriju uz dlaku",[684] da iščitava obrnuto od pobedničkog diskursa, zadatak koji Ponte takođe ističe – ponovno čitanje onoga što je afirmativno, negativno i izgubljeno u kulturi njegove zemlje.

Dakle, *ruine* je važno spasiti, one nisu samo stare zgrade koje evociraju određenu epohu, ili prezentacija zaborava i zapuštanja, već i zastrašujuće prisustvo istorije koja govori preko ostataka, a koju je potrebno slušati. To je i prva lekcija koju mentor daje studentu u tekstu *Umetnost stvaranja ruina.* „Vreme, kao što su te naučili, predstavlja još jedan prostor. Sad je došao red da ga istražuješ."[685] Lekcija koja ne nagoveštava nikakvo fantastično putovanje u prošlost, već je poziv da se sasluša druga priča koju pričaju mesta nadomak

---

[682] Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, op. cit., 82.

[683] *Mirabilia* u Benjaminovom smislu reči – stvar za posmatranje.

[684] Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, op. cit., 26.

[685] Ponte, Antonio José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, op. cit., 61.

grada. „Gradimo i nastanjujemo simbolične gradove. Pronalazimo načine kako da ih pročitamo. Gledamo ulice kao čitalac, listamo ih."[686]

Zapaža se specifična estetika u poštovanju *ruina*. Njihov značaj je u tekstovima koje šalju kao prostori-tekstovi, dok su u isto vreme turistička atrakcija. Začuđujuće je što ta poetika *ruina* privlači: turiste, umetnike, filozofe i teoretičare umetnosti. U njihovoj percepciji oseća se fascinacija urušavanjem i padom. U toj poetici propasti dominira esej, budući književni modalitet prožet kritičkim namerama da se izađe iz ideologije, da se ona pročita kao tekst i razotkrije njena neprirodnost. *Ruina* razotkriva čitav fantazmagoričan sistem, ukazuje da ne postoji nikakva prirodna sila, sudbina, niti istorijski zakon koji rukovodi *Događajima* ili ljudskim životima. U tekstovima napisanim između devedesetih godina XX i prve decenije XXI veka, u godinama postkomunističke krize, velike ekonomske krize na Kubi i ponovnog prilagođavanja Revolucije nakon sloma sovjetskog modela, Ponte proizvodi književnost baveći se tematikom nacionalnog diskursa, ide i stiže u srce grada i vraća se odande da bi ispričao ono što je video iza zatvorenih vrata *Tugurije*.

[686] Idem, 113.

3 UĆUTKIVANJE I PROGOVARANJE UĆUTKANE TIŠINE KROZ REPREZENTACIJE *RUINA* (HOSE PEDRO GUTIJERES, *PRLJAVA TRILOGIJA HAVANE*)

Nakon *specijalnog perioda* na Kubi se pojavljuju brojni tekstovi što procesuiraju i optužuju istorijske katastrofe koje su prethodile i tako artikulišu i održavaju sećanje,[687] transformišući traume u umetničke reprezentacije.

Tišina u pisanju je lak put samo u nagoveštaju, mapirana i u drugim teškim istorijskim momentima (Frankova diktatura u Španiji, Treći rajh, razne desničarske diktature). Kubanski slučaj je poseban zbog koncepta tišine kao pre/u/ćutkivanja, svojevrsno utihnuće koje ne postoji u drugim formama egzila.

Tri su kategorije kulturalne produkcije emigranata: 1. književnost u egzilu (retrospektivna), 2. književnost imigranata (u biti prospektivna) i 3. etnička književnost.[688]

U egzilu nisu samo pisci dijaspore već i imigranti, bivši splavari. Svi oni i njihovi tekstovi dele jedinstveno iskustvo egzila, za koji Saed kaže: „Egzil zna da su u sekularnom svetu i kontingentu, domovi uvek provizorni. Granice i prepreke koje nas zatvaraju u sigurnost familijarne teritorije, lako mogu postati zatvori. Egzili pomeraju granice promišljanja i iskustva."[689]

Predstavnik utihnuća, Pedro Huan Gutijeres,[690] utihnut, u unutrašnjem egzilu, živi i piše na Kubi, ne učestvuje direktno i otvoreno u diskusijama o prošlosti i budućnosti, uzrocima i posledicama na tropskom rajskom ostrvu, ali to vešto čini kroz prećutkivanje (*callarse*) i utihnuće (*insilio*). Transgresija je izražena kroz unutrašnji svet i borbu svakog pisca ponaosob, te tako i kod njega njegova tišina zapravo progovara. On je po svemu jedinstven autor. Njegovi tekstovi *Kralj Havane* (*El Rey de la Habana*) i *Prljava trilogija Havane* (*Trilogía sucia de la Habana*)[691] ne mogu se naći u prodaju na ostrvu, samo u

[687] Rohas je to nazvao „ratom za sećanje" (guerra de la memoria). Videti: Rojas, Rahael, *Tumbas sin sosiego*, op. cit., 13. Inače, prevod naslova ove studije glasi *Nemirni grobovi.*

[688] Gustavo, Pérez Firmat, *The Last Exile*, Finishing Line Press, 2016. (Kindle version)

[689] Said, Edward, W, *Reflections on Exile and other Essays*, op. cit., 4.

[690] Detaljno o njemu videti na njegovom sajtu: *www.pedrojuangutierrez.com*

[691] Gutiérrez, Pedro, Juan, *Tribología sucia de la Habana*, op. cit.

inostranstvu. Nedeljiv od svog grada i društva, tipičan je primer utihnuća, jer mu više odgovara ta tišina (uvek relativna) nego egzil (uvek totalni). Nije čest takav vid protesta u književnom stvaralaštvu. Kroz njegovo utihnuće progovara njegova i zvanična tišina. Njegovi tekstovi su na granici pornografije s elementima rasizma, mačizma. On je velik i uspešan provokator.[692] Ali gde on pripada kao takav? Daleko je od svojih čitalaca, autor tekstova ni kubanskih ni međunarodnih, nešto što bi se moglo nazvati – *književnost bez stalne adrese*.

Posebno je vidno progovaranje zvanične tišine kroz reprezentacije *ruina* u njegovom tekstu *Prljava trilogija Havane*. Kroz diskurzivnu analizu teksta zapaža se sociološka i politička transgresija. Gutijeres direktno ne komentariše ništa u vezi s tropskim socijalizmom. *Prljava trilogija Havane* je kanonski tekst koji reprezentuje *specijalni period*. Velika ekonomska kriza, a s njom i konačan pad utopija i ideala, doneli su krizu vrednosti, porast prostitucije i razvoj crnog tržišta. Izdajnici i *marielotos* postali su donosioci dolara i doprineli slomu dogmatizma i ideologije. Na Kubi se tada masovno otvaraju radnje u kojima se može kupovati samo za devize, satelitske antene niču po krovovima, u kućama se polako skidaju slike Kastra i Čea, kojima su nekad davno ustupili mesto Isus Hristos i Bogorodica. Gutijeres taj period ovako vidi: „To je neka nova era. Odjednom fali novac. I kao uvek, on kupuje sve. Trideset pet godina se konstruiše *novi čovek*. I sad sve pade. Sad ga treba menjati opet. I to brzo."[693]

Dok je utopijski projekat šezdesetih bio konstrukcija socijalizma i komunizma i u njima *novog čoveka*, u ovoj novoj eri referentna tačka je *ruina*. Ona prvo postaje emblema Havane u filmu *Umetnost stvaranja ruina*[694], a degradacija ljudi koji u njoj žive u tekstovima Gutijeresa.

Gutijeresovi tekstovi su opsceni, s puno pornografskih elemenata, ali nisu zbog toga prećutno nezvanično zabranjeni na Kubi. Štampaju se u inostranstvu, prodaju se na crnom tržištu na Kubi, gde on živi i stvara. Njegovi tekstovi su nepoželjni jer su puni političke transgresije koju on uspešno dekonstruiše, a zatim kodira u svojim politički nekorektnim naracijama. Zbog uspeha u inostranstvu, on je tipičan primer utihnuća, a taj oblik protesta i

[692] Videti: Blog de Pedro Juan Gutiérrez. http://pedrojuangutierrez.blogspot.rs/

[693] Gutiérrez, Pedro, Juan, *Tribología sucia de la Habana*, op. cit., 97.

[694] Borchmeyer, Florian, *El arte de hacer ruinas*, op. cit.

otpora, zbog svoje prirode, retko se pojavljuje u književnoj nauci. Gutijeres je u isto vreme obožavan i omražen pisac. Mnogi čitaoci okarakterisali su ga kao novog Bukovskog.[695]

Gutijeres prezentuje sirove scene, seks i nasilje, drogu i prostituciju na ulicama, i kao takav predstavnik je *prljavog realizma*. [696] Njegov tekst je postrevolucionarni eho, postkomunistički ili postsovjetski. On piše kroz *ruine* ispunjene melanholijom, koja je druga strana revolucionarne utopije.

U priči „Vizija iznad ruševina" (*Vision sobre los escombros*) iz zbirke *Prljava trilogija Havane* narator kaže: „Izgleda sve kao posle bombardovanja. Previše ruševina. Urušen grad šapuće, plače." [697] Ta priča, zapravo, prezentuje život ljudi rođenih među *ruinama* i ruševinama, njihove svakodnevne aktivnosti usred ekonomske krize, preživljavanja. S balkona jedne *ruine* u centru Havane, starica od šezdeset šest godina posmatra grad. Njoj je dosadno i monotono, iluzije je odavno izgubila, sve više se povlači u uspomene koje marljivo čuva u duši, u vitrini i na komodi u svojoj sobi. Živi u kraju gde su „ljudi vulgarni, došli iz provincija, neobrazovani, loše obučeni, prljavi, nevaspitani. Zgrade se urušile zbog neodržavanja i malo-pomalo pretvorile u kartele gde se skupljaju hiljade ljudi kao bubašvabe."[698] Gutijeres time naglašava razliku između ljudi koji su se rodili među *ruinama* i gospode. U njen život ulazi Omar, koji ne studira, ne radi, a jedini cilj mu je da emigrira u SAD, Majami. Da bi preživeo, bavi se prostitucijom. Da bi došao do krova nad glavom, odlučuje da zavede staricu i u tome uspeva. Tok radnje propraćen je tipičnim karakteristikama *specijalnog perioda*: isključenja struje, nemaština, gladovanje. Gutijeres prezentuje Havanu, fizički i moralno degradiranu, prikazuje crnu Havanu, kako je često naziva, gde *ruine*, pored mnogih drugih, imaju i značenje ponižavanja.[699] Ali uprkos *prljavom realizmu*, tekst je pun simbolike. Preko seksa Omar dolazi do stana. Ljudi s margina društva zauzimaju mesto gospode, kao na početku Revolucije kada su mase zaposele buržoaske kuće, što je fatalni tok istorije viđen i u mnogim drugih periodima.

---

[695] Diaz, Antonio, *OVI Magazine*, Finland, 3. 30. 2007. *www.ovimagazine.com*

[696] Birkenmaier, Anke, „Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions", op. cit.

[697] Gutiérrez, Pedro, Juan, *Triología sucia de la Habana*, op. cit., 295.

[698] Idem, 296.

[699] Ensayo de Francisco Leal sobre Pedro Juan Gutiérrez http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Francisco%20Leal%20.htm

Teleološki proces je propao. Rođeni među *ruinama* nemaju nikakvu etiku, podvlači Gutijeres. Za njih ništa nema više značenje, važno je samo preživeti, ta iskonska borba za opstanak. To je zapravo najveća katastrofa koja je zadesila postkomunističku Kubu, *ruine* sada nisu stare buržoaske kuće koje čuvaju prošlost otkako se u njih ušunjala Revolucija, *ruina* je sada sve, na dnevnom nivou – ono što je nekad bilo gospodsko (starica) i ono u šta se transformisala revolucionarna masa. U tekstualnim prostorima postkomunističke Kube veza između individue i kolektiviteta je drukčija, lična, intimna, nije vise kao ona u narativnim tekstovima Revolucije, puna istorijske svesti.[700] „Beda uništava sve i svakog, i spolja i iznutra. Bio je to period spasi se ko može, nakon.

U Gutijeresovim tekstovima neodrediva je granica između fikcije i realnosti, njegov diskurs je glas krize, čiji su glavni akteri seks i čovek. I pored svesno i ciljano prikazanog pada morala, u tekstu *Prljava trilogija Havane* nazire se izvesna etika. Gutijeres, i sam razočarani novinar zvaničnog nedeljnika (a kog drugog!), kreće u avanturu da prikaže svoju zemlju fantazmi[701] i počinje da piše okrutne priče. Jer „ovde se već trideset pet godina u štampi ne piše o onome što ne ide podruku s Revolucijom niti je zabrinjava. Sve treba da bude naizgled divno. U jednom primernom društvu ne može biti krivičnih dela niti ružnih stvari."[702] Naime, zbirka *Prljava trilogija Havane* nikad nije ni objavljena na Kubi, samo u Španiji (1998. godine prvi put). On o svojim tropima kaže: „Ah, tropski predeli... Kako su lepi kad se dođe turistički na nedelju dana i kad se posmatra zalazak sunca s nekog udaljenog i tihog mesta, a da se ne unosiš previše."[703]

Treći svet, nerazvijeni tropi jesu romantične plaže, rum, kafa, a s druge strane realnosti su glad, socijalni haos, paraziti u telima i u vladi i u ekonomiji, ukazuje Gutijeres u svojim tekstovima u kojima odslikava posledice Revolucije, a koji su zapravo baš to – njena posledica. Takvim diskursom on se svrstava u savremene latinoameričke pisce koji pišu o trijumfu neoliberalizma na latinoameričkom kontinentu. U tekstovima sadašnjosti nema više

---

[700] Fornet, Ambrosio, *Las mascaras de tiempo,* op. cit., 19.

[701] Posebno je naglašeno to o fantazmama u priči *Jednog dana bio sam konačno iscrpljen (Un dia estaba yo ya agodado).*

[702] Idem, 85.

[703] Priča *Jednog dana bio sam konačno iscrpljen,* op. cit., 270.

ruralnih momenata i predela kao u vreme latinoameričkog *buma*,[704] već dominira urbana književnost, puna droge, seksa, krivičnih dela, bede i nasilja.[705]

Ali ono što Kubu odvaja od drugih tropskih mesta u Karibima jeste to što ona nije samo zabava, sunce i plaža, kao Dominikanska Republika i Portoriko. Havana ima i tu trilogiju, ali pre svega postkomunizam i patinu neuspele Revolucije, specifično zaustavljeno vreme, povratak u prošlost, te očit i štaviše zvaničan, seksualni turizam. Kastro je na tu temu jednom prilikom izjavio da su kubanske prostitutke najobrazovanije na svetu! To je to, Kuba je mnogo više nego samo telo.

Gutijeresovi tekstovi su druga strana Havane, crna Havana, srce Havane, njen centar, ono spiritualno koje pokušava da prenese Venders u svom dokumentarnom filmu *Buena Vista Social Club*, ali je u isto vreme i materijalna beda, posebna kubanska beda, tako različita od ostatka Latinske Amerike. Perspektiva onog koji tamo živi svakodnevni život je, naravno, drukčija, osim za umetnika poput Gutijeresa, koji i živi taj život i piše ga, on sam je glas onog drugog, jer bez imalo distance ne bi mogao da piše i ispisuje duboku melanholiju realnosti.[706]

---

[704] Videti fusnotu broj 341 u III poglavlju.

[705] Ludmer, Josefina, „Ficciones cubanas en los últimos años", *El problema de la literatura política. Cuba: Un siglo de literatura (1902–2002)*, Ed. Anke Birkenmaier y Roberto González Echeverría, Colibrí, Madrid, 2004, 357–373.

[706] Videti priču *Melanholija lavova (Melancolia de los leones)*.

4 MELANHOLIČNA HAVANA I NJENE RUINIRANE PALATE: TUMAČENJA I PORUKE (*DEVASTIRANE PALATE*, ALIBIO ESTEVEZ)

Još jedan kreativni duh pisao je o havanskim *ruinama* i upisivao ih u tekstualne prostore – Abilio Estevez. Njegov tekst *Daleke palate* (*Los palacios distantes*)[707] objavljen je u jednom istorijskom trenutku, u jeku najveće ekonomske krize i krize svih revolucionarnih ideala, u momentu kad utopija konačno iščezava, a Havana, grad fantazmi u koji se pretvorila, reflektuje sve posledice kobne Revolucije koja je pretendovala da stvori bolje sutra. Upravo te *ruine*, ostaci plata, svedoci i tekstovi onog što se zaista zbilo, sada se koriste da privuku turiste. U tekstu *Daleke palate* (2002), kome je baza teorija o *ruinama* koju predlaže Ponte, do koje se doseže hodajući po pustim i oronulim ulicama, naziruć napuštene konstrukcije i upoznajući dekadente ljude koji su deo u isto vreme realne i imaginarne Kube – koja je čitava ruinirana, pri čemu se ljudsko biće shvata da je u sadašnjosti iako sve liči na prošlost. Izbor likova je ciljan, Alibio bira starog neženju (Viktorio homoseksualac), klovna (Don Fuko) i mladu *hineteru* (Salma), likove odbačenih i zaboravljenih u kubanskom društvu, da oni iz svoje perspektive budu naratori teksta.

Daleke palate su lirska oda posvećena Havani. Prikazuju različite panorame grada, iz različitih uglova, razne kvartove, ulice, uličice, iz optičke i duhovne perspektive jednog intelektualca, sada marginalnog lika, homoseksualca, četrdesetih godina, koji je prinuđen da napusti ruiniranu palatu gde je živeo jer se urušila. On je usamljen, uplašen, bez krova nad glavom, što je u stvari simbolika – takva je, zapravo, Havana i čitava Kuba, na izdisaju. Odlazeći, on pali sve što mu je pripadalo, napušta svoj birokratski posao i nastavlja da živi na ulicama i među *ruinama.* Svi likovi u tekstu su simboli i metafore. Policajac zaustavlja homoseksualca, ali ga pušta na slobodu u zamenu za zlatan prsten, Kinez čita stare novine o prošlim događajima.

Čitav tekst je aluzija na Kastrovu diktaturu, iako se on nigde ne pominje direktno, ali se pominju njegovi slogani i jedina partija na vlasti, bez mogućnosti izbora i glasanja. Degradirana Havana i društvo simboli su opresije. Slavi se početak milenijuma puštanjem balona, uz podsećanje na prerevolucionarni period. U tekst su uključeni i snovi kao deo narativnog materijala, aluzije na mitologiju.

[707] Estévez, Abilio, *Los palacios distantes*, Tusquets, Barcelona, 2002.

Na taj način *Daleke palate* nude dvostruki pogled na grad, dvojaku perspektivu, baš kao što Hose Antonio Ponte ukazuje na to da postoji dupla Havana u tekstu.[708] Esteves prikazuje ruiniran grad, prašnjav, u stanju raspada, koji se, s druge strane, prikazuje paradoksalno kao grad lepote, iza čijih se oronulih fasada nazire nekadašnji raj, u isto vreme prošli i sadašnji. „Fasade su boje terakote, istovremeno sive i crne na zidinama, u svim opustošenim gradovima, u ovom svetu koji obiluje ratovima, zemljotresima i drugim katastrofama manje vidnim."[709]

Utopijske palate manje su udaljene nego što se ukazuje na početku. Protagonista teksta Viktorio, koji luta ulicama bez jasnog cilja, gubi se u svojim sećanjima, jer „sva su mesta samo jedno mesto"[710], što navodi da se pročita tekstualna Havana kao dva pomešana grada. Estevezov cilj je da to približi onima koju to ne mogu sami osetiti. „Iako je nebo plavo, vedro, ulice su prljave, pregazilo ih vreme, beda i nebriga."[711]

Ovaj tekst je naizgled jednostavan, linearan. Viktorio šeta gradom, izbegavajući ulice kojima idu turisti jer tamo ima i više nadzora. Upoznaje hineteru Salmu i klovna Don Fuka. Zajedno počinju projekat eksperimentalnog pozorišta. Ali siže teksta usmeren je na to da se približi ambijent; zapravo, ambijent i lutajući protagonista ključni su strukturalni elementi teksta, koji je pun intertekstualnosti i sazvežđa književnih uticaja i preplitanja, uglavnom Francuske i Kube.

Vidan je uticaj Bodlera u ovom tekstu,[712] a mogu se povezati i momenti nastanka teksta. Don Fuko podvlači da je on Bodlerov učenik.[713] Ambijent u tekstu podseća na melanholiju Pariza u vreme Bodlerovog stvaranja, koju je Benjamin prepoznao kao „onaj osećaj koji se identifikuje kao večita katastrofa"[714].

---

[708] Videti tekst *Sećanje kao prigovor i pogovor u havanskim ruinama. Ruine kao tekstualni prostori* (Studija slučaja: esej *Umetnost stvaranja ruina*).

[709] Estévez, Abilio, *Los palacios distantes*, op. cit., 17.

[710] Idem, 23.

[711] Idem, 60.

[712] Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Pocket, Paris, 2007.

[713] Estévez, Abilio, *Los palacios distantes*, op. cit., 99.

[714] Benjamin, Walter, *Walter Benjamin: selected writings*, „Central Park" en Vol. 4, 1938–1940, Belknap, Cambridge, 2006, 161–99, 164.

Budući da je rad centralno mesto u ideologiji Revolucije, pre svega Gevarin koncept *dobrovoljnog rada i novog čoveka*, Estevez aludira na takođe utopijski pojam, na trgovačku dušu *alma mercancía*,[715] jer na Kubi nakon pada sovjetskog bloka i njenog opstanka u bukvalnom smislu kao ostrva bez pomoći, fetiši koji opstaju jesu, pre svega, zvanični diskurs koji i dalje promoviše rad kao ontološku bazu socijalizma i robni fetiš, koji izranja iz nove ekonomije tih kriznih godina. Nakon izostanka pomoći levice, dolazi do konflikta između karipske levice, između dominantnog kapitalističkog diskursa u svetu i antiimperijalističke retorike kubanske vlade. Kao rezultat svega pojavljuje se novi izraz i izazov, ali kako je tamo cenzura svih medija bila, a i danas je na snazi, taj sukob i realnost vidi se samo u tekstualnim prostorima, iako je bilo uspešnih pokušaja u civilnom društvu, poput nezavisnog novinarstva, blogera i drugih *underground i hip-hop* pokreta. U narativnim tekstovima ovog perioda preovladava razočaranje, nostalgija i melanholija, naravno prezentovani na različite načine, što je i predmet istraživanja ovog rada.

Estevez ukazuje da njegov centralni lik smatra „da je u prošlosti bilo bolje";[716] za razliku od Padure,[717] on nije sklon realističkoj estetici, niti smešta utopijske momente u prve godine nakon Revolucije, već u vreme pre Revolucije, u vreme Republike. Kod njega se nazire estetika nostalgije, koju on povezuje književnim tekstovima, likovima koji ukazuju na autonomiju estetike (Na Kubi: Lezama, Pinjera). Nostalgija je u njegovom tekstu reakcija na surovu realnost u sadašnjosti, kao i na limitirane kulturalne mogućnosti, koje se ne mogu razumeti bez poznavanja političkog i intelektualnog ambijenta na Kubi u tom periodu.

Rafael Rojas u svom kratkom eseju *Benjamin nije stigao do Havane* (*Benjamin no llegó a La Habana*), smatra da bi bilo vrlo korisno da je nemački mislilac i tamo dospeo.[718] U časopisu koji je kratko izlazio, *Pensamiento Crítico* (1967–1971), gde su, pre svega, izlazila marksistička mišljenja, i uprkos pokušajima[719], na kubanskoj sceni nije se uopšte pojavio ni Benjamin niti bilo koji drugi predstavnik *pesimističnog marksizma*. To se objašnjava,

---

[715] Tako je izgledalo Adornu, koji se dosta bavio Benjaminovim teorijskim promišljanjima. Videti: Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

[716] Estévez, Abilio, *Los palacios distantes*, op. cit., 36.

[717] Videti II poglavlje ovog rada.

[718] Rojas, Rafael, „Benjamin no llegó a La Habana", en *Letras Libres (Edición España)* 80, 2008, 42–49, 48.

[719] Desiderio Navaro je pokušavao da uspostavi dijalog s novim teorijskim tendencijama tada u Evropi (poststrukturalizmom i postkolonijalizmom).

naravno, time što je na Kubi bio i ostao na snazi *ortodoksni marksizam* prilagođen nacionalnom revolucionarnom projektu. Ali treba imati na umu i da na Kubi nije bilo ni staljinističkih čisti ni gulaga.

Tek devedesetih, u doba najveće ekonomske krize, Kubu počinju gledati kao kontramodel levice. Tada dolazi i do najvećeg razočaranja i mnogi definitivno napuštaju ideologiju. Na kulturalnom polju dešavaju se neznatna pomeranja. Pojavljuju se tekstovi koji ne govore direktno ni o politici, ni o Kastru, već sagledavaju situaciju i realnost iz posve drukčije orijentacije i ugla. Više niko ne veruje *novom čoveku*,[720] jedan od mnogih je i Estevez i njegov lik Viktorio, koji ne veruje ni u šta više, a ni novac mu nije važan, ni materijalne vrednosti (on na početku teksta pali sve što je posedovao u kući koja se urušila). Sa sobom nosi samo simbolične stvari, fotografiju prijatelja i ključeve stare palate, sada *ruine*. On ne može da podnese *specijalni period*, ali se ne odlučuje ni za crno tržište. On beži iz realnosti u pozorište.

On je sad sam u gomili, posmatra dok njega niko ne posmatra. „Bez kuće, prijatelja, grad postaje dalek, stran, nerazumljiv i neprijateljski."[721] U čitavom tekstu Esteves kritikuje zvanični diskurs. On stalno ukazuje na konstantno nadziranje.[722] U pozorištu se čuvaju nacionalne relikvije, haljine poznatih glumaca, balerina, gitare izvođača… Ti predmeti nisu kopije već originali i stoga imaju *auru* i mogu da se reprodukuju.[723] Pozorište, kao i čitav grad i zemlja, istovremeno je i raj i pakao, i beg i realnost, jer ruinirano je baš sve, sve je *ruina*. Beharova (Sonia Behar) takođe ukazuje na lik klovna, koji je samo prezentacija mudrosti što progovara iz neozbiljnog lika, šaljivdžije, koji je, zapravo, veoma ozbiljan i sve kaže kako jeste. Zato se „vekovima kriju glasovi realnog života koji izviru iz usta naizgled lupeža".[724]

Kroz pozorište, klovnove, lutalice i njihove glasove, osim bede i banalnosti svakodnevice, naziru se i imanentne mogućnosti i uglovi iste te realnosti, i pored odsustva

---

[720] Behar, Sonia, *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, Peter Lang, New York, 2009.

[721] Estévez, Abilio, *Los palacios distantes*, op. cit., 46.

[722] Idem, 31, 62, 238.

[723] Benjamin, Valter, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", op. cit.

[724] Behar, Sonia, *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, op. cit., 37.

zdrave ekonomije i vere u ideologiju, omogućavaju da se transcendentira u ono postojeće kroz umetnost. Taj groteskni svet samo naizgled beži iz realnosti, on je zapravo prezentuje.

***

Tekstovi koji nastaju nakon *specijalnog perioda* na Kubi, posle devedesetih godina XX veka, obeleženi su gotovo neizostavnom melanholijom. To je razumljivo budući da su generacije ljudi dugo živele u nadi da će doći bolje sutra, verovali u čuda i utopije, a onda se posle pada Berlinskog zida i raspada sovjetskog bloka suočili s najvećom ekonomskom krizom na Kubi i probudili iz iluzornog sna, te postali svesni definitivnog kraha Revolucije.

Melanholija se dugi niz godina smatrala blokatorom, stanjem koje parališe, što je prezentovano u tekstovima *razočaranih* pisaca koji su prethodili *specijalnom periodu*. Međutim, ako zađemo malo iza vidnog polja u tekstu i diskursu, primetićemo da je još od renesanse upravo melanholija doprinela nastanku mnogih značajnih umetničkih dela u raznim praksama.

Tekstovi Fernandezove *Razne uslišene molitve* i *Ćošak sveta*, ovde uzeti kao studije slučaja, govore o srušenim snovima, krahu Revolucije i socijalističkog utopijskog projekta boljeg, humanijeg života i blagostanja. Često mesto kojem pribegava melanholični pisac koji upisuje tu svoju bol nije determinisano njegovim rođenjem ili životnim odredištem; ono je unutrašnje koliko i spoljašnje, najčešće u heterotropskom međuprostoru i ličnom osećaju. „Tako se i mesto razaznaje kao jezik, kao nešto u stalnom razvoju, pokretu, diskurs u procesu."[725] Njeni tekstovi prožeti su melanholijom koja ih konstituiše, negde je negativna, negde ambivalentna, negde mnogostruka, ali svuda sveprisutna i produktivna. Ona je refleksija Revolucije i svuda je ušla, u sve pore života i umetničke prakse. Ona je na licima, u fiktivnim likovima, na ulicama, na fasadama, u fikciji i u stvarnosti, čija se granica često gubi i u samoj fikciji, što se vidi u oba teksta, a zapaža i u stvarnosti koja se samo otelotvara u fikciji. Fernandezova, koju svrstavaju u generaciju *najnovijih* pisaca, predlaže i nudi mogućnost da se utopija može otelotvoriti ne samo u okvirima totalitarne istorije kao što je Revolucija već i u sadašnjem kontingentu koji ne odbacuje produktivitet želje, te da se

[725] Romić, Biljana, *Postkolonijalni pisac u egzilu između dva stolca*, u zborniku: *Egzil/emigracija. Novi kontekst*, priredila Irena Lukšić, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2002, 253–260, 253.

melanholija, koja je uvek njen prateći deo, takođe pojavljuje kao pokretač produktiviteta, čiji je krajnji rezultat, bio on beg bio otpor, stvaralački, što se može uočiti u mnoštvu novijih kubanskih subjektiviteta u egzilu. „U reprezentacijama označavanje mesta prekodira se često iz uskog geografskog značenja ka znaku gubitka identiteta. Takva mesta identiteta nipošto nisu rezervirana za *Treći svet*, pojam koji i sam ukazuje na poimanje sveta unutar binarnih opreka. Reč je o mestima kulture koja uključuju i mogućnost imaginacije mogućeg prostora slobode, a koji ga/nas deli od mišljenja utemeljenih negde drugde." [726] Ta mesta su prepoznatljiva u duševnim prostorima, u snovima, fantazijama. Ti toposi su zapravo svuda oko nas, ne samo u siromašnom Trećem svetu, na Kubi ili u Africi.

Kubanske i havanske *ruine* metonimično i metaforično reprezentuju katastrofu koju je ostavila diktatura. Represija se u tekstualnim prostorima koji ispisuju posledice diktature i Revolucije, manje sreće u tematici o javnim torturama ili o osobama nestalim u nekim desničarskim diktaturama, u Argentini ili Čileu. U kubanskom slučaju melanholija je upisana u *ruine*, i njima se iščitava žal za onom drugom izgubljenom zemljom, starom i mogućom novom, koja lebdi kao fantazma. Žižek ima utisak[727] da su Havanu početkom XXI veka njeni originalni stanovnici napustili, iščezli, a neki drugi duhovi je privremeno naselili, ta *mesta van mesta*. [728] Za njega, slika koju širi Gutijeres je otkrivajuća, kubansko biće je nasuprot revolucionarnom *Događaju*, ono se bori na dnevnoj bazi za preživljavanje, pribegava promiskuitetu, bez ikakvih planova za budućnost. Ta inercija zapravo je sada istina revolucionarnog *Uzvišenog*.

Ruina je centralni motiv narativnih tekstova i svih drugih tekstualnih prostora u *specijalnom periodu* i upravo se u njima mapira dijalektika Revolucije. *Događaj* se transformisao u *ruine*, utopija u melanholiju. *Ruine* su zapravo okamenjena Revolucija u delirijumu, koja se samo širi ka unutra.

Nakon svih slika i emocija koje je proizvela, proizvodi i proizvodiće Kubanska Revolucija, zaključuje se da je percepcija umnogome oniričnа. Mnogi već znaju, a mnogi će tek znati da je kastrizam bio kao neki san, jedna duga noćna mora. Narativni tekstovi

---

[726] Idem, 268.

[727] Enfasis *de S.Z*, 8. Žižek, Slavoj. Žižek Slavoj in Spanish

http://web.archive.org/web/20091027005556/http://es.geocities.com/zizekencastellano/

[728] Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", op. cit.

(kompromitujuća književnost, angažovana, u službi diktature, Padurini tekstovi u formi fikcije koji reflektuju stvarnost, razočaranje i melanholiju, tekstovi Valdesove kroz koje ona pruža otpor i šalje kritiku, tekstovi o *ruinama* kao fantastična vizija *Tugurije*,[729] grada u kome se sve čuva kao u sećanjima, ili u tekstu Gutieresa o *ruinama* kao i tekstovi poput samih *ruina*), svi ukazuju na oniričkи smisao, i vode tamo gde se sve završava, *strast za realnim* s početka u *ruine* kao poslednju konzumaciju Revolucije. Daleko od modernizacije koju je obećavala Revolucija prvih decenija. Vim Venders se pita: „U kojoj smo godini? Da li bi mogao čovek da odredi da li je u sedamdesetim ili devedesetim? Po starim američkim kolima bi se reklo u šezdesetim, po autobusima-kamilama u osamdesetim, samo po turistima kojih ima na stotine i po njihovim digitalnim aparatima vidi se da je u pitanju doba oko 2000. godine…"[730] Venders nakon toga dodaje da se Kuba bolje može razumeti kao duševno stanje, što on pokušava da prezentuje u dokumentarnom filmu *Buena Vista Social Club*, estetizujući nostalgiju i prikazujući propali revolucionarni utopizam koji sad privlači turiste. Muzika, sada nostalgična za davnim prošlim vremenima, ima lekovito dejstvo, a *ruine* su cena svega, i pismo i posledica. Turisti, uglavnom iz Evrope, opet su u pohodu na Kubu, ali sada da je ponovo kolonizuju. U ponudama za njih su i *ruine*, ali kao posledica Revolucije, ne kao rimske *ruine* ili oronuli gradovi po drugim karipskim zemljama. *Buena Vista* počinje scenom kada Albero Korda pokazuje fotografije s početka Revolucije: Raketna kriza, Kastro i Če igraju golf… Utopija, san o *novom čoveku*, boljem humanijem društvu, to konstituiše postkomunističku melanholiju. (Zanimljivo je što se *Buena Vista* pojavila 1998, iste godine kada je i papa Huan Pablo II prvi put posetio Kubu.)

U filmu *Umetnost stvaranja ruina*[731], po istoimenom tekstu (napred diskurzivno analiziranom), Havana je prikazana sa svojim raspadnutim fasadama po kojima je poznata. Kakav je to bizaran šarm kojim Havana privlači strance? Lepota grada leži u poetici raspadnutih zgrada, nepostojećih zidova, (ot)padajuće fasade? To nije poetično za njene stanovnike. Razmišlja li iko o tome? Kakva je to egzotika? Estetika *ruina*? Egzotična Kuba, konstrukcija stranih medija radi promovisanja turizma, u stvari skrivena za turiste, teška

---

[729] *Tugurija*, grad sačinjen od havanskih *ruina*, u tekstu napred, *Umetnost stvaranja ruina*, sam se brani, zapravo je još jedan *simulakrum*.

[730] Wride, Tim. B, Vives, Cristina, *Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*, Wim Wenders (Preface), Los Angeles County Museum of Art and Merrell, 2001.

[731] Videti film: Borchmeyer, Florian, *El arte de hacer ruinas*, op. cit.

podvojenost zemlje i njenih stanovnika na one koji imaju konvertibilni peso i pristup internetu i na ostatak, mnogo brojniji, masu, siromašne koji jedva preživljavaju.

U megatekstu Pontea književna sredstva fikcije rade u korist onoga što je cilj eseja. On predlaže ponovno iš/čita(va)nje, ponovno pisanje i demontažu, razotkrivanje skrivene simbolike prostora i skrivenog uticaja moći revolucionarne vlade. Predlaže svođenje računa sa istorijom. U Ponteovom diskursu *ruina* se manifestuje kao alegorija dugotrajne krize i devastacija i zaokružuje kritičku refleksiju o transgresijama sećanja.

U Benjaminovim ranijim radovima *aura* uvek ide s neželjenim sećanjem, nasuprot sećanju s radošću pri mehaničkom reprodukovanju. U svom kasnijem eseju[732] on kaže da je gubitak *aure* neka vrsta erozije sećanja, i sve skupa posledica tehničkog razvoja sveta. Kamera beleži naš izgled, ali ne i pogled, njega ne vraća, u mnoštvu ljudi ne vidi se čovek. To definiše savremeni kapitalizam gde pogled zamenjuje konzumiranje, *mirabilia* nestaje. On u eseju *Autor kao proizvođač* podvlači da utopija socijalističke mase stoji nasuprot svetu *spektakla* na tržištu.

Najverovatnije je ideja o razvoju zemlje zaista postojala na samom početku, ali se promenila nakon deklarisanja socijalističkog karaktera Revolucije. Ubrzo posle trijumfa dolazi do racionalizacije i već se na *Prvom nacionalnom kongresu obrazovanja i kulture* (1971) traži da se novim generacijama usadi svest o proizvodnji, a ne potrošnji.[733]

Ako je u eri revolucionarnog zanosa i utopije bio u fokusu produktivni rad, a umetnost nerazdvojiva od Revolucije, sada, u melanholičnom periodu, nakon pada utopija, ono što se estetizuje nisu više utopijski proizvodi, već ostaci *Dođagaja*, a to su *ruine*. Nova estetska kategorija nije ni umetnost u službi tranzicije, ni sama Revolucija, ni mase ni produktivitet, već jednostavno i samo *ruina*. Nameštaj, portreti (Fidel, Če, Kamilo), *stvari za posmatranje*, ustupili su mesto starim automobilima i napuštenim oronulim zgradama.

---

[732] Benjamin prvi put razrađuje temu *aure* u eseju *Pequena historia de la fotografia* (1931), zatim u *O umetničkom delu u eri tehničke reprodukcije* (1935) i poslednji put u svom eseju o Bodleru, gde malo i menja smisao u odnosu na prve eseje (Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London, New Left Books, 1973).

[733] *Declaracion del Primer Congreso Nacional de Educacion y Cultura*, op. cit., 5.

Ruina je sada zaleđena Revolucija, mesto u koje su/se upis/uje/ale obe strane Revolucije, i ona negativna, razarajuća, i ona pozitivna, koja čuva sećanja.[734] Zgrade su mahom izgubile zidove, ostali su stubovi, drvene grede, a unutrašnjost zarasla travom i bršljanom. Zaposednuta kuća, ali ne kao nekad buržoaska u koju su ušli neki novi ljudi, ne, iz ovih su ljudi otišli, ušao je korov. To je posledica Revolucije, i o tome pišu i Ponte i Gutijeres, budući da je njihovo pisanje takođe njena posledica.

Stara Havana, Malekon, urušene palate, romantičarske *ruine*, stara američka kola, tela s oblinama, izborana lica koja se smeju – zamenjuju stvarnost i proizvode virtuelni grad koji upija dolare.

Havanske *ruine* jesu materijalni ostaci i simboli preživljavanja tog raskola, preživljavanja grada, nacionalne teritorije, *simulakrum*, kao borhesovska imperija.

Od *specijalnog perioda* pa nadalje, primećuje Žižek, „kao da svi čekaju da vide čudo koje će se dogoditi kad Kastro umre".[735] Njegova smrt bila je meta mnogih očekivanja, baš zato što je on, Kastro, bio Revolucija. Njegova harizmatičnost, pod velom čarobnjaka, proroka, ratnika i vrhovnog komandanta,[736] njegovi diskursi puni lepih obećanja i maslinasta uniforma, bili su i van tradicije i van razuma. Ipak, ta njegova harizma opčinila je mnoge i domaće i strane intelektualce, ne samo mase. Od te harizme je nerazdvojna i bez nje nerazumljiva tako duga diktatura i Revolucija. U njegovom telu takođe se nazire dijalektika same Revolucije, zamena *strasti za realnim* spektaklom. On je zaista otelotvorio i sebe i Revoluciju. Njegovo telo koje je slabilo, postajući *ruina*, reflektovalo je samu Revoluciju na izdisaju, dok je on stalno ponavljao: „Revolucija je večna." Poslednjih godina pred smrt u javnosti prestaje da se pojavljuje u vojničkoj maslinastoj uniformi, već na sebi ima „adidas" trenerku. On –Revolucija, sad u *specijalnom periodu*, menja imidž, kapitalizam polako ulazi u sve pore. On više ne drži duge govore, ali sada svakodnevno piše pod naslovom *Razmišljanja komandanta šefa (Reflecciones del comandante en Jefe)*.[737]

---

[734] Revolucija se sinhrono uspisivala i upisuje i u prošlom i u sadašnjem vremenu u *ruine*. Pozitivno i negativno. Pozitivno jer je svedok propalih očekivanja, demagogije, iskrivljenog zvaničnog diskursa, čuvar sećanja, ispisana istorija na drugačiji način; negativno jer je sve to pomenuto zapravo jedina istina i sumorna posledica Revolucije vidna u tekstualnim prostorima.

[735] Žižek, Slavoj, „Passions of the Real, Passions of the Semblance", op. cit., 7.

[736] Weber, Max, *La política como vocación*, 87.

[737] Svi tekstovi su arhivirani na digitalnom portalu www.cubadebate.cu

I nakon predaje vlasti bratu 2006. godine, on-Revolucija, kao fantazma, nastavlja da lebdi i da i dalje vlada (socijalizam ili monarhija?). Tekst je lično, usred glavnog dnevnika (2006), pročitao on završivši ovako: „Imperijalizam nikad neće pokositi Kubu. Bitka za ideje se nastavlja. Živela domovina! Živela Revolucija! Živeo socijalizam!" [738]

Sada je sve obrnuto. Sada realnost imitira umetnost. Kastro je polako nestajao da bi i fizički nestao 25. novembra 2016. Realnost je, nažalost, pokazala da je bio u pravu. Revolucija je nastavila da živi. Njegovo smrtno telo je nestalo, ali besmrtan lik otelotvoren u Revoluciji nastavio je da živi, a samim tim i Kubanska revolucija, kako je obećavao, postala je besmrtna. Sad se sve iščitava unazad, realno je postalo *simulakrum*. Revolucija je sada kao komad u pozorištu apsurda. Iščekivano nikad nije siglo, kao Godo, jer Revolucija je, zapravo, jedno veliko umetničko delo koje je u sebi objedinilo sve druge modalitete i forme umetnosti, od klasičnih, preko tekstualnih prostora, do apstraktnih.

Revolucija je ipak bila i još uvek je samo predstava, iskrivljena svest, *simulakrum,* nešto za šta se predstavljala, jedan neuspeo pokušaj koji se pretvorio u fantazmu, avetinjsku sliku Havane i čitave Kube, kao i nedavna Fidelova smrt. Nedodirljiva urna je putovala, s jednog kraja Kube na drugi, sedam dana kroz zarasli mali put koji se zove centralni put (*carretera central*), a koji je trebalo da bude moderan auto-put (ali nije!), dok je narod pored, koji je gledao prizor, plakao, što po dužnosti, što svestan da iluzija prestaje.

Sve je to, zapravo, bila jedna velika iluzija, predstava – umetničko delo. *Simulakrum* teško pronalazi razliku između *istinitog* i *lažnog,* [739] i stoga se predstavlja kao realni iako nije, ukazujući na falš, budući da se proces stvara u neprekidnom krugu razmena pri čemu se on samobrani i pretvara u sinegdohu sebe. „*Simulakrum* nikad nije ono što skriva istinu, već istina koja skriva činjenicu, *simulakrum* je istina." [740]

Ako je socijalistički realizam definitivno poražen na Kubi još sredinom osamdesetih godina prošlog veka, borba za demokratiju, kritičku svest i slobodnu umetnost – još uvek traje.

---

[738] *Proclamación al pueblo de Cuba*, 1 de agosto de 2006.

[739] Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, 1994.

[740] Idem, 1.

5. FOTOGRAFIJE KAO TEKST (SLIKE GOVORE VIŠE OD HILJADU REČI)

Obično se kultura jedne zemlje ili grada predstavlja kroz muzeje, galerije, pozorišta (Ermitaž, Luvr, Moma, Gugenhajm (ili i *ruine* i starine zbog vremena (Grčka i Egipat)), to je ono šta treba videti, to treba da privuče turiste.

Havana je posebna i u tom slučaju. Ona privlači turiste svojim *ruinama* u kojim se isčitava diktatura, propast, dekadencija, fizička i moralna.

Ruine privlače pažnju. Slikaju ih i kubanci i stranci. Slikaju istinu, suprotnu od etabliranog diskursa, a diskurs istine uvek progovara na kraju.

U havanskim *ruinama* je istorijsko sećanje, koje se sreće i u drugim periodima (može se mapirati nakon Španskog građanskog rata i nakon drugih diktatura u Latinskoj Americi). Dok se u tim tekstovima (pre svega u Argentini i Čileu) melanholija vrti oko nestalih dragih osoba, na Kubi je Revolucija otelotvorena u *ruinama. Ruine* su alegorija, metonimija fizičke *ruine* čitave zemlje, metafora uništenih života od strane komunističkog režima.

Na Kubi, utopija šezdesetih sa svojim vizijama i projekcijama kao i delirijumom završila je u himerama devedesetih godina prošlog vreka, koje najbolje prezentuju fotografije *Specijalnog perioda*, sad već klasične. Na njima dominiraju *ruine*. Degradacija palata koje su nekad bile veličanstvene. Vreme kao da je tamo stalo, dok se u kapitalizmu živi nesvakidašnje brzo.

Kubanske *ruine*, posebno havanske, privukle su mnoge fotografe. Severnoamerički fotografi napravili su sjajne monografije: Robert Polidori, Endrju More, Dejvid Alan Harvi (Robert Polidori, Andrew Moore, David Alan Harvey).

Havanske *ruine* su posebne, one su povukle i Žižeka, one su više trag i tekstualni prostor propale Revolucije nego evidencija o izdaji, one su zapravo poslednja posledica Revolucije.

Iz havanskih *ruina* progovara melanholija, nostalgija, neuspela Revolucija, žal, tuga, prošlost, sećanja…

5.1 Fotografije

Majkl Istman Robert Polidori Endru Mur Dejvid Alan Harvi

Ako se fotografije gorenavedenih profesionalnih fotografa uporede s onim na početku Revolucije, uočiće se da se fokus ovih postkomunističkih pomerio s ljudskih likova na arhitektonske objekte. Sada je na delu efekat živog muzeja, ne više politizacija umetnosti kao na početku revolucionarne utopije. Međutim, ovim *ruinama* treba pridodati i *ruinu* fizičkog lika Fidela Kastra, budući da je na Kubi Revolucija neodvojiva od vrhovnog vođe. Njegovo pak telo neodvojivo je od njegovog diskursa; kao i Revolucija, i ono je korumpirano i besmrtno. Degradiralo je takođe, zbog čega on i ustupa svoje mesto, ni manje ni više, nego svom bratu. Revolucija= monarhija? Brada i maslinasto odelo kao boja Revolucije stalni su aduti.

Svi ovi sad melanholični objekti i predmeti fotografisanja jesu antipodi utopiji mase iz sedamdesetih godina koja je obećavala divnu budućnost i kolektivnu sreću.

Inside Havana (Endru Mur, 2002)[741] pokazuje himere postkomunističke Kube. Mur, pre svega, fotografiše kolonijalne i republikanske palate, spolja i iznutra.

Infante u predgovoru za monografiju *Old Havana* Klaudija Edingera[742] kaže da je Havana država duše.

[741] Moore, Andrew, *Inside Havana*, Chronicle books, San Francisco, 2012.

105

[742] Edinger, Claudio, *Old Havana* – DBA, DAP, Dewi Lewis, Editions Stemmle 1997.



Slika 1 Michael Eastman – La Havana[743]

[743] Eastman, Michael, *Havana,* Prestel Publishing, Munich, London, New York, 2011. Videti: https://www.pinterest.com/.../michael-eastman-havana/

Havana Michael Eastman - La Habana.com

www.lahabana.com/content/michael-eastman-havana-2011



Slika 2 Michael Eastman – La Havana



Slika 3 Michael Eastman – La Havana



Slika 4 Michael Eastman – La Havana



Slika 5 Michael Eastman – La Havana



Slika 6 Andrew Moore[744]



Slika 7 Andrew Moore

[744] www.andrewlmoore.com/photography/cuba/



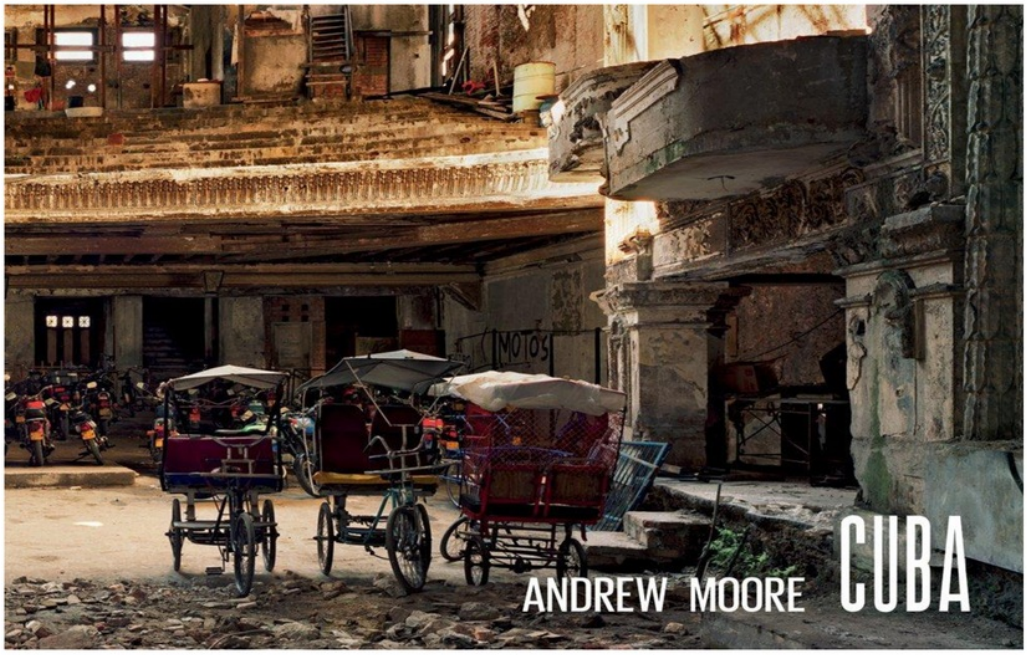
Slika 8 Andrew Moore



Slika 9 Andrew Moore



Slika 10 Andrew Moore



Slika 11 Andrew Moore



Slika 12 David Alan Harvey[745]



Slika 13 David Alan Harvey

[745]Videti: https://www.davidalanharvey.com/cuba/



Slika 14 David Alan Harvey



Slika 15 David Alan Harvey

5.2 Slike razne & Če Gevara

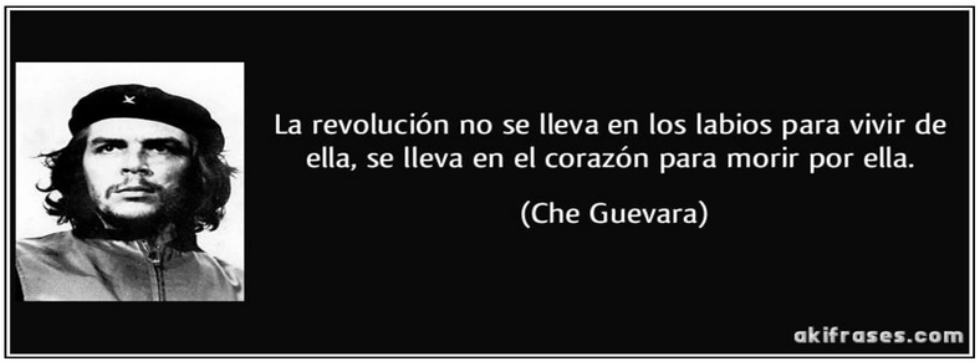


Slika 16

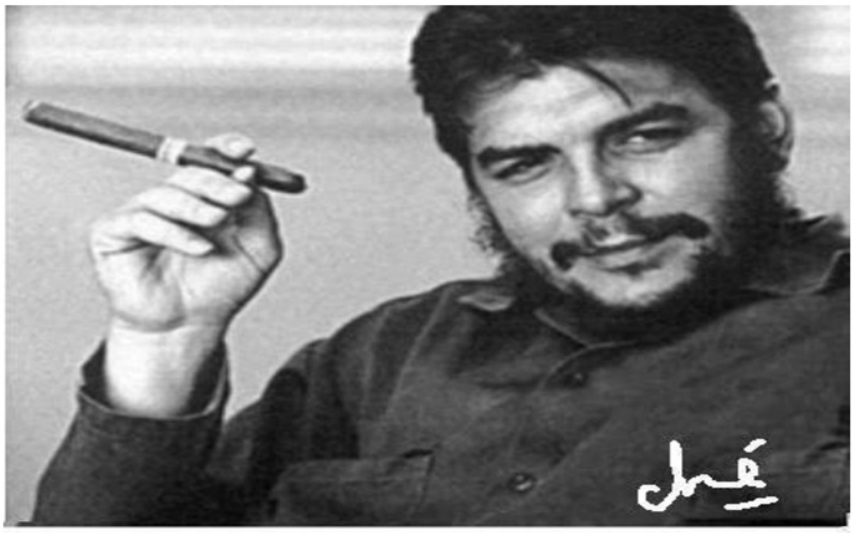
La conocida frase de Fidel Castro: *„Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada"*

Poznata Kastrova rečenica: „U okvirima Revolucije sve, protiv nje – ništa".

La célebre frase de Castro es una evocación a la idea de Mussolini: „Todo en el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el estado"



Slika 17 Revolucija se ne nosi na usnama da bi se od nje živelo, već se nosi u srcu da bi se za nju umrlo.



Slika 18 Svi narodi sveta treba da se ujedine da bi postigli ono najvažnije – slobodu



198

Slika 19



Slika 20

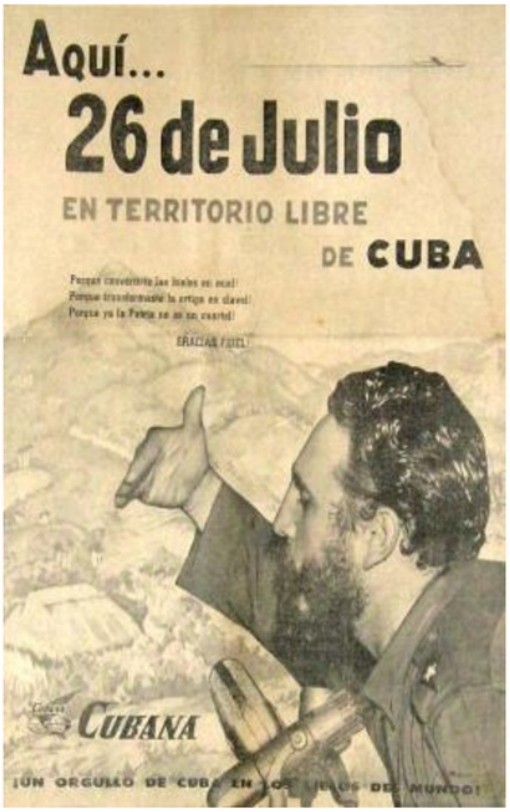


Slika 21



Slika 22

5.3 Slogani



Slika 23 Slobodna teritorija Kube



Slika 24 Ova Revolucija je kćerka kulture



Slika 25 Obrazovati znači kreirati



Slika 26 Socijalizam ili smrt



Slika 27 Revolucija je nepobediva



Slika 28 Revolucija nikad nije laž



Slika 29 Boriti se protiv nemogućeg i pobediti



Slika 30 Pobedićemo čak i posle smrti!

BIBLIOGRAFIJA

A

1. Adorno, Theodor, Benjamin, Walter, Bloch, Ernst, Brecht, Bertolt, Lukacs, Georg, *Aesthetic And Politics,* with afterward by Fredric Jameson, Verso, New York, London, 1977.
2. Adorno, Theodor, *Estetička teorija. Književnost i civilizacija*, Nolit, Beograd, 1979.
3. Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
4. Adorno, Theodor, Horkheimer Max, *Dialectic of Enlightenment*, The Continnum Publishing Company, New York, 1998.
5. Adorno, Theodor, „Introduction" (J. M. Bernstein), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London and New York, 2001, 1–28.
6. Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
7. Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
8. Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011.
9. Aguirre, Mirta, „Apuntes sobre la literatura y el arte", *Cuba socialista*, octubre de 1963.
10. Almazán, Sonia, „Reflexiones sobre una transgresión: literatura cubana y emigración", en Kmauer, G.; Miranda, E.; y Reinstadler J. (eds.) *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Iberoamericana, Madrid, Frankfurt, 2006.
11. Álvarez, Ivarez, Jose, B, IV, *Contestatory Short Story of the Cuban Revolution, University Press of America*, New York, 2002.
12. Altiser, Luj, *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971.
13. Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati* (Beleške za istraživanje), prevod s francuskog Andrija Filipović, Karpos, 2009.
14. Arrufat, Antón, *Los siete contra Tebas*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1968.
15. Arenas, Reinaldo, *Necesidad de libertad*, Ediciones Universal, La Habana, 1986.
16. Arenas, Reinaldo, „Final de un cuento" *Final de un cuento*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 1991.
17. Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Ediciones Universal, La Habana, 1992.

18. Arendt, Hannah, *On Violence,* A Harvest Book, New York, 1970.
19. Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1998.
20. Arendt, Hannah, *Sobre la revolución*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

B

21. Badiou, Alain, *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005.
22. Badiou, Alain, *The Century,* Polity Press, Cambridge, 2007.
23. Badiou, Alain, „The Idea of Communism", in *The Idea of Communism,* Verso, London, New York, 2010.
24. Baitin, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
25. Bahtin, Mihail, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989.
26. Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, preveo M. Nikolić, Beograd, 2000.
27. Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Pocket, Paris, 2007.
28. Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation,* University of Michigan Press, 1994.
29. Barrera, Trinidad, „La narrativa femenina: balance de un siglo", en *Anales de Literatura Española, 16 (Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días),* Universidad de Alicante, Alicante, 2003.
30. Basile, Teresa, „Entrevista a Antonio José Ponte", *Katatay*, I, 1/2, 2005, 28–36.
31. Bart, Rolan, *Mitologije*, Prevod Andrija Filipović, Karpos, Loznica, 2013.
32. Barthes, Roland, *Writing Degree Zero*, Hill and Wang, New York, 1968.
33. Barthes, Roland, *S/Z, An Essay*, Hill and Wang, New York, 1975.
34. Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York, 1977.
35. Barthes, Roland, *The pleasure of text,* translated by Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1998.
36. Barthes, Roland, „Od dijela do teksta", u Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, 201–207.
37. Barthes, Roland, „Smrt autora" u Baker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, 197–201.
38. Barthes, Roland, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, Pelago, Zagreb, 2007.
39. Beauvoir, Simone de, *The Second Sex*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.
40. Behar, Sonia, *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del período especial*, Peter Lang, New York, 2009.

41. Behar, Ruth, *Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women*, Cubana, Boston Book Press, Boston, 1998.
42. Benjamin, Valter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
43. Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971.
44. Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London, New Left Books, 1973.
45. Benjamin, Walter, „Theses on the Philosophy of History", in *Illuminations*, (ed Hannah Arendt), Shocken Books, Nueva York, 1985, 253–64.
46. Benjamin,Walter, *Walter Benjamin: selected writings*, „Central Park" en Vol. 4, 1938–1940, Belknap, Cambridge, 2006, 161–99.
47. Benjamin, Walter, *Conceptos de filosofia e historia*, Terramar, La Plata, 2007.
48. Ber, Vivien, *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, Zepter Book World, Beograd, 2001.
49. Bhabha, Homi, Ed, „DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", *Nation and Narration*, Routledge, New York, 1990.
50. Bhabha, Homi, „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York, 1994.
51. Birkenmaier, Anke, „Mas allá del realismo sucio, *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutierrez", *Cuban Studies,* 32, 2001.
52. Birkenmaier, Anke, „Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions", *Revista de Estudios Hispánicos,* 40, Fall 2006.
53. Birkenmaier, Anke, Whitfield, Esther, (editors) *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings After 1989*, Duke University Press, Durham and London, 2011.
54. Birkenmaier, Anke, „Ingresión no rima con revolución. Entrevista a Pedro Juan Gutiérrez", *Quimera 205*, 2001, 18–24.
55. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
56. Biti, Vladimir, *Politika i etika pripovijedanja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.
57. Biti, Vladimir, *Upletanje nerečenog. Književnost/povijest/teorija*, Matica hrvatska, Zagreb, 1994.
58. Blagojević, M., D. Duhaček, J. Lukić, *What Can We Do for Ourselves?*, Center for Women's Studies, Research and Communication, Belgrade, 1995.
59. Borhes, Horhe Luis, *Usmeni Borhes*, Prosveta, Beograd, 1990.

60. Borhes, Horhe Luis, „O klasicima", u *Teorija priče: panorama ideja o umijeću pričanja*, 1842–2005, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2007.
61. Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic, New York, 2001.
62. Brecht, Bertold, „De la popularidad de la novela policíaca", en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973.
63. Bathler, Judith, *Gender Trouble; Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
64. Butler, Judith, „Melancholy Gender/Refused Identification", *The International Journal of Relational Perspectives,* Volume 5, Issue 2, 165–180, 1995.
65. Butler, Judith, *Bodies That Matter – On the Discursive Limits of „Sex"*, Routledge, New York, London, 1993.
66. Burgin, Victor, *Interpreting Contemporary Art*, edited by Stephen Bann and William Alien, Reaktion Books, London, 1991, 24–138.
67. Bürger, Peter, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 1998.

C

68. Cabana, Barbara, „El discurso vindicatorio de Juan Goytisolo y Zoé Valdés: Deconstrucción y recodificación del lenguaje hegemónico", Dissertation, Florida International University, 2004.
69. Cabezas, Amalia L, *Economies of Desires: Sex and Tourism in Cuba and the Dominican Republic*, Temple UP, Philadelphia, 2009.
70. Cabrera, Infante, Guillermo, „Somos actores de una historia increíble", *Revolución*, La Habana, 16 de enero de 1959.
71. Cabrera, Infante, Guillermo, „La marcha de los hombres", *Lunes de Revolución,* La Habana, 4 de enero de 1961.
72. Cabrera, Infante, Guillermo, „Utopía termina en Etiopía", en Sergio Marras, *América Latina. Marca registrada*, Ediciones B-Ed. Jurídica de Chile-Ed. Andrés Bello-Universidad de Guadalajara, Barcelona, 1992, 67–95.
73. Cabrera, Infante, Guillermo, „Havana as Metaphor", en Claudio Edinger, *Old Havana* , Dorea Books and Art, 1998.
74. Cabrera, Infante, Guillermo, „Censuré a Cuba", *Interview with Zoé Valdés*. Interdite. DVD. Reporters sans frontiéres / FNAC / Éditions Montparnasse, 2002.

75. Campuzano, Luisa, „Ser cubanas y no morir en el intento", *Revista Temas* 2, 5–10, enero-marzo 1996.
76. Capote, Zaida, „*Conversaciones con la crítica cubana*", *el Coloquio internacional sobre la mujer,* Casa de las Américas, La Habana, 2000.
77. Casey, Calvert, „Los amigos", *Lunes de Revoluci6n,* La Habana, 4 de enero de 1961.
78. Castro, Fidel, *History Will Absolve me: The Moncada Trial Defense Speech,* Santiago de Cuba, October 16th, 1953.
79. Castro, Fidel, *Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruiz*, Pinar del Rio, el 28 de enero de 1967.
80. Castro, Fidel, *Discurso de clausura*, Casa de las Américas, núm. 9, 1971, 21–33.
81. Castro, Fidel, „Palabras a los intelectuales" en *Revolución, letras, arte*, Editorial *Letras* Cubanas, La Habana, 1980, 7–33.
82. Carpentier, Alejo, *El siglo de las luces*, Editorial Espasa-Calpe, Colombia, 2002.
83. Cixous, *Hélène*, „The Laugh of the Medusa", *Signs*, Vol. 1, No. 4, The University of Chicago Press, Chicago, Summer 1976, 875–893.
84. Cixous, Helene, „Castration or Decapitation", *Signs,* Vol. 7. No. 1, The University of Chicago Press, Chicago, Autumn 1981, 41–55.
85. Cixous, Helene, *„Coming to writing" and Other Essays,* edited by Deborah Jenson, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1991.
86. Chandler, Raymond, *The Simple Art of Murder,* New York, Ballantine, 1977.
87. Chanon, Michael, *The Cuban Image*, BFI Publishing, London, 1985.
88. Chavaria, Daniel, *La sexta isla*, Cubanas Ediciones, La Habana, 1984.
89. Chavaria, Daniel, Vasko, Justo, *Primero muero*, Cubanas Ediciones, La Habana, 1986.
90. Chavarría, Daniel, *Completo Camagüey*, Cubanas Ediciones, La Habana, 1983.
91. Chaviano, Daína, *El hombre, la hembra y el hambre*, Planeta Barcelona, 1998.
92. Cohen, Ralph, „Do postmodern Genres Exist?", in *Postmodernism critical concepts,* edited by Viktor Taylor and Charles Winquist, New York, Routledge, 1998, 218–234.
93. Colmeiro, J, F, Giardinelli, M, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2013.
94. Cordero, María De Jesús, „La construcción de la identidad femenina y nacional en *La nada cotidiana*", *Reflexiones: Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. By Priscilla Gac-Artigas. Vol. 1, Ediciones Nuevo Espacio, New Jersey 2002, 327–342.

D

95. „Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Casa de las Américas*, La Habana, marzo-abril, 1971.

96. Davies, Catherine, *A Place in the Sun. Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, Zed Books Ltd, London, New Jersey, 1997.

97. Debray, Régis, „Revolución dentro de la revolución", en *Punto Final*, N. 25, Santiago de Chile, 1967.

98. Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo,* Pre-textos, Valencia, 2005.

99. Díaz, Infante, Duanel, *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Colibrí, Madrid, 2009.

100. Díaz, Jesús, „El fin de otra ilusión (A propósito de la quiebra de *El Caimán Barbudo* y la clausura de *Pensamiento Crítico*)", en *Encuentro de la cultura cubana*, No. 16/17, Madrid, primavera/ verano de 2000.

101. Díaz-Eterovic, R., „Novela policial en Latinoamérica" en *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*, Puntángeles, Valparaíso, 2004, 43–50.

102. Derrida, Jacques, *La ley del genero*, Glyph 7, Paris, 1980.

DŽ

103. Džejmson, Frederik, „Realizam i želja", u *Političko nesvesno, Pripovedanje kao društveno simbolični čin*, Rad, Beograd, 1984.

104. Džejmson, Frederik, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, prevod Ivica Strnčević, Treći program, Radio Beograd, br. 64, 1985.

E

105. Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism,* Routledge, New York, London, 2002.

106. Eagleton, Terry, Miline, Drew, *Marxist Literary Theory-A Reader*, Blackwell Publishers Ltd, 1996, Oxford, Cambridge, 1996.

107. Eagleton, Terry, *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997.

108. Eastman, Michael, *Havana,* Prestel Publishing, Munich, London, New York, 2011.

109. Echevarria, Gonzales, Roberto, „Criticism and Literature in Revolutionary Cuba", in *Cuba.Twenty-five Years of Revolution*, 1959, Praeger, New York, 1985.
110. Echevarria, Gonzales, Roberto, „The Humanities and Cuban Studies. 1959–1989", in *Cuban Studies since the Revolution*, University Press of Florida, Gainesville, 1992.
111. Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
112. Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980.
113. Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 1987.
114. Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1990.
115. Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona, 2000.
116. Edinger, Claudio, *Old Havana* – DBA, DAP, Dewi Lewis, Editions Stemmle 1997.
117. Epple, Juan Armando, „Leonardo Padura Fuentes", en *Hispámerica* XXIV/71, 1995, 49–66.
118. Estévez, Abilio, *Los palacios distantes*, Tusquets, Barcelona, 2002.

F

119. Feher, Ferenc, *The Frozen Revolution: an Essay on Jacobinism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
120. Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, Preface by Jean-Paul Sartre, Grove press, New York, 1963.
121. Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, traducción de Julieta Campos, Fondo de Cultura Económica, Mexico D.F., 2003.
122. Fernández, Pequeño, José, „Hacia dónde va la novela policial cubana?", *Caimán Barbudo*, La Habana, 1981, 24–25.
123. Fernández, Pequeño, José, „Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria", *Unión*, N.1, La Habana, 1987, 5–16.
124. Fernández, Pintado, Mylene, *Otras plegarias atendidas*, La Habana, Ediciones Unión, 2002.
125. Flaker, Aleksander, *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976, 39–45.
126. Fokkema, Douwe, Wessel, *Literary history, Modernism and Postmodernism*, John Benjamin's Publishing, Amsterdam, 1984.
127. Fornet, Ambrosio, „Las mascaras del tiempo en la novela de la Revolución Cubana", en *Las mascaras del tiempo*, Letras Cubanas, La Habana, 1995.

128. Fornet, Jorge, „La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto", *La Gaceta de Cuba 5*, La Habana, 2001, 38–45.
129. Fornet, Jorge, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Letras Cubanas, La Habana, 2006.
130. Freud, Sigmund, „Mourning and Melancholia", in *Collected Papers,* Vol. 4, Hogarth Press, London, 1957, 152–170.
131. Foucault, Michel, „The Eye of Power: A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot", in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Ed. Colin Gordon, Pantheon Books, Nueva York, 1980, 154–55.
132. Foucault, Michel, *The Birth of Biopolitics*, Lectures at the Collège de France, 1978–1979, Palgrave Macmillan, London, 2008
133. Freud, Sigmund, „Duelo y Melancolía", Obras Completas, Tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1986, 235–255.
134. Fuko, Mišel, *Nadzirati i kažnjavati*, Prosveta, Beograd, 1997.
135. Fuko, Mišel, *Poredak diskursa*, preveo sa francuskog Dejan Aničić, Karpos Books, Loznica, 2007.

G

136. Gracia, Espinosa, Julio, *Un largo camino hacia la luz*, Casa de las Américas, La Habana, 2002.
137. García, Talvan, Paula, „Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial", *Letral* 7, 49–58, 2011.
138. Guevara, Ernesto, *El hombre nuevo*, Editorial del Noroeste, Buenos Aires, 1973.
139. Gevara, Ernesto, Če, *Socijalizam i čovek*, Radnička knjiga, Beograd, 1974.
140. Gevara, Ernesto, Che, *Obras completas: 1957–1967*, 2t, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
141. Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, Oxford University Press, Oxford, 1980.
142. Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree,* University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.
143. Giardinelli, Mempo, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica,* Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, 2013.
144. Gilroy, Paul, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, New York, 2005.

145. González, Abellás, Miguel Angel, *Visiones de Exilio: Para leer a Zoé Valdés*, University Press of America, Inc., New York, 2008.
146. González-Abellás, Miguel Ángel, „Aquella isla: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés", *Hispania*, vol. 83, núm. 1, March 2000.
147. González-Abellás, Miguel Ángel. „Sexo trasnacional: La cubana como mercancía en la obra de Zoé Valdés", *Alba de América*, 2003, 277–285.
148. González, Hernández, Carmen, *Viento Norte,* Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1980.
149. Gordon-Nesbitt, Rebecca, *To Defend the Revolution Is to Defend Culture: The Cultural Policy of the Cuban Revolution*, PM Press, Oakland, 2015.
150. Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond,* N. 1, Princeton University Press, Princeton, 1992.
151. Groys, Boris, *Art Power*, The MIT Press, London, 2008.
152. Grojs, Boris, *Stil Staljin*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
153. Gutiérrez, Pedro, Juan, *Triología sucia de la Habana*, Anagrama, Barcelona, 1998.

H

154. Hugson, Marina, *Poluperiferija i rod: pobuna konteksta,* Beograd, Iksi, 2015.
155. Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York, 1988.
156. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London & New York, 1989.
157. Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Svetovi, Novi Sad, 1996.

I

158. Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, translated by Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.
159. Irigaray, Luce, „Is the Subject of Science Sexed", *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy,* Vol.2, No.3,Wiley-Blackwell, New Jersey, Fall 1987, 65–87.

J

160. Jameson, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of late Capitalism*, Verso, London, New York, 1991.
161. Jameson, Frederic, *The Ideologies of theory*, Verso, London, New York, 2008.
162. Jameson, Frederic, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Akal, Madrid, 2009.
163. Jastrzebska, A., „Entre negro, rosa y amarillo: ¿lo 'multicolor' de la novela de violencia hispanoamericana constituye un género particular?" en *Género negro para el siglo XXI* (Eds. J. Sánchez Zapatero y À. Martín Escribà), Laertes, Barcelona, 2011, 125–134.
164. Jiménez, Onilda, „Un nuevo fenómeno de la literatura cubana: la novela policial", *Círculo, Publicación del Círculo de Cultura Panamericano*, 1980, 93–100.
165. Jonson, Stefan, *A Brieff history of the masses. Three Revolutions*, Columbia University Press, New York, 2008.
166. Juan-Navarro, Santiago, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría posmodernista*, Ediciones Episteme, S.L., Valencia, 1998.
167. Jukić, Tatjana, *Revolucija i melanholija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2011.

K

168. Kant, Emanuel, *Kritika moći suđenja*, Bigz, Beograd, 1975.
169. Kazanjian, David, Eng, David, *Loss. The Politics of Mourning*, University of California, Los Angeles, 2003.
170. Kirk, John, M, *Prologue, Culture and the Cuban Revolution: Conversations in Havana*. By Kirk and Leonardo Padura Fuentes, UP of Florida, Gainesville, 2001.
171. Kristeva, Julia, „On the Melancholic Imaginary", *New Formations*, No. 3, Winter 1987, 5–18.
172. Kristeva, Julia, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Columbia University Press, New York, 1989.
173. Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
174. Kristeva, Julia, *Powers of Horror – An Essay of Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982.

175. Kristeva, Julia, „Womens Time", *Signs,* Journal of Women in Culture and Society, Vol.7, No.1, Autumn 1981, The University of Chicago Press, 1981,13–35.
176. Kristeva, Julia, „How one speak to Literature", *Desire in Language-A Semiotic Approach to Literature by Julia Kristeva,* edited by Leon S. Roudiez, translated by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980, 92-123.
177. Kristeva, Julia, „The Bounded Text", *Desire in Language-A Semiotic Approach to Literature by Julia Kristeva,* edited by Leon S. Roudiez, translated by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980, 36–63.
178. Kristeva, Julia, *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989.
179. Kristeva, Julia, „Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Navarro, Desiderio (comp.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Casa de las Américas, 1997.

L

180. Lakoff, Robin, *Language and Women's Place*, Harper & Row, New York, 1975.
181. Latour, José, *Mundos sucios, El tonto,* Letras Cubanas, La Habana, 1999, 2002.
182. Lašić, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana. Pokušaj strukturalne analize*, Liber, Zagreb, 1973.
183. Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1996.
184. Lerner, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness*, Oxford University Press, New York, 1993.
185. Levitas, Ruth, *The Concept of Utopia*, Philip Allan, London 1990.
186. Lezama Lima, José, *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.
187. Liotar, Žan, Fransoa, *Postmoderno stanje*, prevod Frida Filipović, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1988.
188. López, Magdalena, „Espías y detectives calibánicos: marcando y difuminando los límites de la nación cubana revolucionaria", *Revista Iberoamericana* 2010, 671–69.
189. Lucacs, Georg, *Historia y Consciencia de Clase*, Geschiste und Klassenbewusstein, Berlín, 1923.
190. Ludmer, Josefina, „Ficciones cubanas en los últimos años", *El problema de la literatura política. Cuba: Un siglo de literatura (1902–2002)*, Ed. Anke Birkenmaier

y Roberto González Echeverría, Colibrí, Madrid, 2004, 357–373.

191. Lunar, Lorenzo, „Estética y estática de la novela policial cubana" en *Retóricas del crimen*, Grupo Editorial, Jaén, Alcalá, 2011, 303–320.

M

192. Magris, Claudio, *Utopía y desencanto*, Anagrama, Barcelona, 2001.
193. Magris, Claudio, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad,* Anagrama, Barcelona, 2004, 7–22.
194. Marcuse, Herbert, *An Essay on Liberation,* Beacon Press, Boston, 1969.
195. María del Mar, López, Cabrales, *Arenas cálidas en Alta Mar, entrevistas a escritoras contemporáneas de Cuba*, Editorial Cuatropropio, Santiago de Chile, 2007.
196. Marks, Karl, Engels, Fridrih, *O književnosti i umetnosti*, Rad, Beograd, 1970.
197. Marks, Karl, *18. brimer Luja Bonaparte*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
198. Manhajm, Karl, *Ideologija i utopija*, Nolit, Beograd, 1978. Matthews, Herbert, Lionel, *Castro: A Political Biography*, Simon & Schuster, New York, 1969.
199. Martínez, Laínes, Fernando, *Palabra Cubana*, Akal Editor, Madrid, 1975.
200. Martínez-San Miguel, Yolanda, *Cuba: IDEA of a Nation Displaced*, Ed. Andrea O'Reilly Herrera, New York, 2007.
201. Martínez, P., „Leonardo Padura, entre la realidad y la ficción" en *El género negro: el fin de la frontera*, Eds. Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà, Andavira, Santiago de Compostela, 2011, 255–260.
202. Martínez, L. R., „La narrativa cubana: del policiaco a la literatura negra" en *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Eds. À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero, Difácil, Valladolid, 2007, 67–76.
203. McClennen, Sophia A, *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, West Lafayette, Purdue, 2004.
204. Mejides, Miguel, *Perversiones en el Prado,* Ediciones Unión, La Habana, 1999.
205. Mentón, Seymour, „La novela de la Revolución Cubana, fase cinco: 1975–1987", *Revista Iberoamericana* LVI/152-53 (julio-diciembre 1990), 913–32, 914.
206. Millett, Kate, *Sexual Politics,* Doubleday, New York, 1970.
207. Moi, Toril, *What is a Woman? And Other Essays*, Oxford UP, Oxford, 1999.
208. Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Methuen, London, 1985.

209. Molina, Alberto, *Los hombres color del silencio*, Arte y literatura, Ciudad de la Habana, 1975.
210. Molyneux, Maxine, *State, Gender and Institutional Change in Cuba's 'Special Period':The Federación de Mujeres Cubanas*, Institute of Latin American Studies, London, 1996.
211. Montalbán, Vázquez, Manuel, *Y Dios entró en La Habana,* Aguilar, Madrid, 1998.
212. Montalbán, Vázquez, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Letras de Crítica, Barcelona, 1998.
213. Moree, Andrew, *Inside Havana,* Chronicle Books, San Francisco, 2002.

N

214. Navarro, Desiderio, „La novela policial y la literatura artística", en *Cultura, Ideología, Sociedad*, La Habana, 1975.
215. Navarro, Desiderio, „Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso en la novela policial en América Latina y Cuba en particular", *Letras Cubanas,* N.1, La Habana, 1986.
216. Navarro, Desiderio, *Cultura y marxismo: Problemas y polémicas,* Ediciones Letras Cubanas, La Habana, 1986.
217. Nogueras, F., „Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino" en *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Eds. Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, Cervantes, Salamanca, 141–158, 2006.
218. Nogueras, Luís, Rogelio, L. R, *Por la novela policial,* Unión, La Habana, 1982.
219. Nogueras, Luís, Rogelio, *Y si muero mañana*, Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1984.

O

220. Ortega, Luis, „Las raíces del castrismo", en *10 años de revolución cubana*, Editorial San Juan, San Juan, Puerto Rico, 1970.
221. Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, S.L.U. Espasa Libros, Madrid, 2005.
222. Ortega i Gaset, Hose, *Pobuna masa*, Gradac, Valjevo, 2013.
223. Otero, Lisandro, *Bolero*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

224. Padilla, Heberto, *Fuera del juego*, Editorial San Juan, Río Piedras, 1971.
225. Padura, Fuentes, Leonardo, „Reivindicación de la memoria. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán", *Quimera,* 1991, 106–107.
226. Padura, Fuentes, Leonardo, „Donde esta que no lo veo?", *Caimán Barbudo,* La Habana, 1981.
227. Padura, Fuentes, Leonardo, „Novela policial y novela de la revolución", *Letras cubanas 10*, La Habana, 1988.
228. Padura, Fuentes, Leonardo, „Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica", en *Hispanoamérica,* núm. 84, 1999, 37–50.
229. Padura, Fuentes, Leonardo, *Modernidad, Postmodernidad y la novela policial*, Ediciones Unión, La Habana, 2000.
230. Padura, Fuentes, Leonardo, *Adiós, Hemingway*, Barcelona, Tusquets, 2006.
231. Padura, Fuentes, Leonardo, *Pasado Perfecto*, Barcelona, Tusquets, 2007.
232. Padura, Fuentes, Leonardo, *Vientos de Cuaresma*, Barcelona, Tusquets, 2007.
233. Padura, Fuentes, Leonardo, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 2007.
234. Padura, Fuentes, Leonardo, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2008.
235. Padura, Fuentes, Leonardo, *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 2009.
236. Padura, Fuentes, Leonardo, *Fiebre de caballos*, Letras Cubanas, La Habana, 1988.
237. Padura, Fuentes, Leonardo, *La novela de mi vida*, Ediciones Unión, La Habana, 2002.
238. Padura, Fuentes, Leonardo, *El hombre que amaba a los perros*, Tusquets, Barcelona, 2009.
239. Padura, Fuentes, Leonardo, *Herejes*, Tusquets, Barcelona, 2013.
240. Panofsky, Klibansky, Erwin, Fritz, Saxl, Raymond, *Saturn i melankolija*, Zadruga Eneagram, Zagreb, 2009.
241. Paul, John, *Art as Weltanschauung: An Overview of Theory in the Sociology of Art*, Electronic Journal of Sociology, 2005.
242. Paz, Senel, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Ediciones ERA, México, 1991.
243. Pensky, Max, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*, University of Massachusetts Press, Massachusetts, 1993.
244. Pequeño, Fernández, José, „Hacia dónde va la novela policial cubana?", *Caiman Barbudo,* La Habana, 1981, 24–25.

245. Pequeño, José, „Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria", *Unión*, N.1, La Habana, 1987.
246. Piñera, Virgilio, „La inundación", *Ciclón*, La Habana, marzo de 1959.
247. Piñera, Virgilio, „Electra Garrigo", en *Teatro cubano contemporáneo: antología*, Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Madrid, 1992.
248. Piñera, Virgilio, „La nueva literatura", *Lunes de Revolución*, La Habana, 5 de diciembre de 1960.]
249. Piñera, Virgilio, *Aire Frio*, Pagran, La Habana, 1959.
250. Polidori, Robert, *Havana,* Steidl, Gottingen, 2001.
251. Ponte, Antonio, José, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos,* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2005.
252. Portuondo, Fernando, *Manual de Historia de Cuba,* Editora Universitaria, La Habana, 1965
253. Portuondo, José Antonio, „La novela policial revolucionatia", en *Astrolabio*, Arte y Literatura, La Habana, 1973.

Q

254. Quiroga, José, „Cuba desmantelada", Scarano, Francisco/Zamora, Margarita (eds.), *Cuba: contrapuntos de cultura, historia y sociedad*, Callejón, San Juan de Puerto Rico, 2007, 91– 103.

R

255. Rainov, Bogomil, *La novela negra*, Arte y Literatura, La Habana, 1978.
256. Richard, Nelly, „Feminismo, experiencia y representación", Revista Iberoamericana LXII, 176–177, Julio-Diciembre 1996, 733–744, 742.
257. Rodríguez, Néstor, „Un arte de hacer ruinas. Entrevista con el escritor cubano A. J. Ponte", *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198, 2002, 184.
258. Rojas, Rafael, „ La relectura de la nación", *Encuentro,* num.1, 1996.
259. Rojas, Rafael, *Isla sin fin,* Universal, Miami, 1998.
260. Rojas, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano,* Anagrama, Barcelona, 2006.

261. Rojas, Rafael, „Benjamin no llegó a La Habana", en *Letras Libres (Edición España)* 80, 2008, 42–49.
262. Rojas, Rafael, *Las Repúblicas de Aire: Utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*, México, Taurus, *2009*.
263. Romić, Biljana, „Postkolonijalni pisac u egzilu između dva stolca", u Lukšić, Irena (ur.), *Egzil, emigracija: novi kontekst,* Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2002, 253–260.
264. Rosi, H. Song, „En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, Núm. 231, Abril-Junio 2010, 459–475.
265. Rozitchner, Leon, „La izquierda sin sujeto", *Pensamiento crítico,* La Habana, enero 1968.

S

266. Said, Edward W., *Reflections on Exile and other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.
267. Said, Edvard V., *Kultura i imperijalizam,* prevela Vesna Bogojević, Beogradski krug, Beograd, 2002.
268. Said, Edvard, *Javna uloga pisaca i intelektualaca,* prevela Tanja Vučković, Diskrepancija, sv. IV, broj 7–8, prosinac 2003, Zagreb, 7–84.
269. Salinas, A., „Novela negra y memoria en América Latina", *Poligramas* 27, 2–13, 2007.
270. Said, Edward, W., *Fuera de lugar*, Debolsillo, Madrid, 2009.
271. Sartr, Žan, Pol, *Egzistencijalizam je humanizam*, Veselin Maleša, Sarajevo, 1964.
272. Sartre, Jean Pau, „El intelectual frente a la revolución", *Pensamiento Crítico,* La Habana, septiembre de 1968.
273. Sartre, Jean Paul, *Sastre visita a Cuba*, Ediciones R, La Habana, 1960.
274. Siegel, Achim, *The totalitarian paradigm after the end of Communism: towards a theoretical reassessment*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1998.
275. Serguera, Jorge, „El intelectual y la Revolución", Revolucion y Cultura, num. 2, 15 de ocrubre de 1967, 6–17.
276. Seymour, Mentón, *Prose Fiction of the Cuban Revolution,* University of Texas Press, Denver, 1975.

277. Seymour, Mentón, „La novela de la Revolución Cubana, fase cinco: 1975–1987", *Revista Iberoamericana* LVI/152–53, 1990, 913–932.
278. Serpa, Enrique, *Contrabando*, Ediciones Alvarez Pita, La Habana, 1938.
279. Smith, Verity, „A Formula for Hard Times: An Introduction to the Crime Fiction of Leonardo Padura Fuentes and an Interview with the Author", *Hispanic Research Journal* 2/1, 2001, 61–75.
280. Smorkaloff, Pamela María, *Cuban Writers on and of the Island: Contemporary Narrative Fiction*, Twayne Publishers, New York, 1999.
281. Soja, Edward, W., „Postmodern Geographies and the Critique of Historicism", *Postmodern Contentions. Epochs, Politics, Space*. John Paul Jones III, The Guilford Press, Nueva York, 1993, 113–36.
282. Sontag, Susan, „Estudio crítico", *El arte en la revolución: Cuba y Castro 1959–1970*, Dugald Stermer, Mexico, 1970.
283. Sontag, Susan, „Thirty Years Later", in *Where the Stress Falls*, Vintage, London, 2003.
284. Sorel, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, Ercilla, Santiago de Chile, 1935.
285. Suarez, Luis, *El siglo XXI: Posibilidades y desafíos para la Revolución Cubana*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2000.
286. Suarez, Luis, *Las utopías nuestra americanas de la Revolución Cubana: una aproximación lógico-histórica*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.
287. Stojanović, Dragana, *Interpretacije mapiranja ženskog tela*, FMK, Orion Art, Beograd, 2015.

Š

288. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.
289. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion Art, Beograd, 2010.
290. Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

T

291. Todorov, Tcvetan, „Artists and Dictators", *The limits if Art. Two Essays*, Seagull Books, Calcuta, 2010.
292. Todorov, Tzvetan, „Tipología de la novela policial", *Fausto 4*, Buenos Aires, 1974, 63–77.

293. Tzvi, Medin, „Che Guevara: el socialismo y la espontaneidad de las masas", en *Punto de Partida,* U.N.A.M., México, sept-oct de 1970.
294. Tzvi, Medin, *Cuba: The shaping of revolutionary consciousness*, Lynne Rienner Publishers, London, 1990.
295. Tzvi, Medin, „Ideología y conciencia social en la Revolución Cubana", en *E.I.A.L.*, vol. 8, n. 1, Tel Aviv, 1997.
296. Trotsky, Leon, *Terrorism and Communism*, (Selected texts, introduction by Žižek Slavoj), Verso, London, 2007.

U

297. Ugrešić, Dubravka. „Za književnicu je pisanje dom: o u i o egzilu." Novi izraz 10–11 (Winter 2000/Spring 2001).
298. Uxo, Carlos, „Entrevista Con Leonardo Padura (Noviembre 2005)", *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*, Metropolitan University Press, Manchester, 2006, 27–53

V

299. Valdés, Zoé, *Respuestas para vivir*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.
300. Valdés, Zoé, *Todo para una sombra*, Taifa, La Habana, 1986.
301. Valdés, Zoé, *La nada cotidiana*, Emecé Editores, Barcelona, 1995.
302. Valdés, Zoé, *Vagón para fumadores*, Lumen, Barcelona, 1996.
303. Valdés, Zoé, *Te di la vida entera*, Planeta, Barcelona, 1996.
304. Valdés, Zoé, *La hija del embajador*, Emecé Editores, Barcelona, 1997.
305. Valdés, Zoé, *Los poemas de la Habana*, Antoine Soriano, Paris, 1997.
306. Valdés, Zoé, *Traficantes de belleza,* Planeta, Barcelona, 1998.
307. Valdés, Zoé, *Cuerdas para el lince,* Lumen, Barcelona, 1999.
308. Valdés, Zoé, *Querido primer novio*, Planeta, Barcelona, 1999.
309. Valdés, Zoé, *Café Nostalgia*, Editorial Planeta, Barcelona, 1999.
310. Valdés, Zoé, *Los aretes de la luna*, Everest, León, 1999.
311. Valdés, Zoé, *Milagro en Miami*, Planeta, Barcelona, 2001.
312. Valdés, Zoé, *El pie de mi padre*, Planeta, Barcelona, 2002.
313. Valdés, Zoé, *Sangre Azul*, Planeta, Barcelona, 2003.

314. Valdés, Zoé, *Lobas de mar,* Planeta, Barcelona, 2003.
315. Valdés, Zoé, *La eternidad del instante,* Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 2004.
316. Valdés, Zoé, *Bailar con la vida*, Planeta, Barcelona, 2006.
317. Valdés, Zoé, *La cazadora de astros*, Editorial Plaza Janés, Madrid, 2007.
318. Valdés, Zoé, *El todo cotidiano*, Editorial Planeta, Barcelona, 2010.
319. Valdes, Zoé, *La ficción Fidel,* HarperCollins Publishers, New York, 2007.
320. Valdés, Zoé, *La mujer que llora,* Planeta, Barcelona, 2013.
321. Valdés, Zoé, *La Havana, mon amor,* Stela Marris, Barcelona, 2015.
322. Valdés, Zoé, *Una novelista en el Museo del Louvre,* Planeta, Barcelona, 2015.
323. Valdés, Zoé, *Noche al revés,* Stela Marris, Barcelona, 2016.
324. Valdes, Soe, *Svakodnevno ništavilo,* Paidea, Beograd, 1999.
325. Valdes, Soe, *Amasadoreva kći*, prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović, Edicija Prosefest, predgovor *Književnost koja ne ćuti* napisala Verica Savić, Kulturni centar Novog Sada, 2013.
326. Valdes, Soe, „Portret jednog detinjstva u staroj Havani", u *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* (prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović), god. 58, br. 483, Beograd (sept.–okt. 2013), str. 47–51.
327. Valdes, Soe, *Žena koja plače,* prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović, Laguna, Beograd, 2014.
328. Valdes, Soe, *Mesec u kavezu,* prevela sa španskog Bojana Kovačević Petrović (saradnik na prevodu Marijana Aleksić), Laguna, Beograd, 2016.
329. Valle, Amir, *Brevísimas demencias. La narrativa joven cubana de los 90*, Extramuro, La Habana, 2000.
330. Valle, Amir, „Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana", en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36, 2007, 49–58.
331. Vasco, Justo, *El guardián de las esencias*, Letras Cubanas, La Habana, 2007.
332. Vasco, Justo, *Primero muerto*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.
333. Vega, Pastor, „El documental didáctico y la táctica", *Pensamiento Crítico* 42, 1970.
334. Velek, Rene, Voren, Ostin, *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd, 1974.
335. Vitier, Cintio, „Resistencia y libertad" (1992), *Resistencia y libertad*, Unión, La Habana, 1999.
336. Volerstin, Emanuel, *Moderni svetski sistem 1–2*, Cid, Beograd, 2012.
337. Vitgenštajn, Ludvig, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

W

338. Weber, Max, *Economía y sociedad*, FCE, México D.F., 1996.
339. Wilkinson, Stephen, *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*, Peter Lang, Bern, 2006.
340. Wride, Tim. B, Vives, Cristina, *Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*, Wim Wenders (Preface), Los Angeles County Museum of Art and Merrell, 2001.

Z

341. Zamora, Hilma Nelly, „La memoria del exilio y el abismo de la destrucción en *Café Nostalgia* de Zoé Valdés", en *Explicación de textos literarios* 28, 1999/2000,125–132.
342. Zeiss, Elizabeth, „The Cuban Revolution According to Zoé Valdés", en *Louisiana Conference Hispanic Languages & Literatures*, 2000.
343. Zolberg, Vera, *Constructing a Sociology of the Arts*, University Press Cambridge, Cambridge, 1990.
344. Zumbrano, María, *Islas,* Verbum, Madrid, 2007.

Ž

345. Žižek, Slavoj, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.
346. Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, 1989.
347. Žižek, Slavoj, *The fragile Apsolute,* Verso, London, New York, 2001.
348. Žižek, Slavoj, „Passions of the Real, Passions of the Semblance", *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, London, 2002.
349. Žižek, Slavoj, *Ispitivanje realnog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2006.
350. Žižek, Slavoj, Costas Douzinas (edited by), *The Idea of Communism*, (Texts from „The Idea of Communism" conference, 2009) Verso, London, 2010.
351. Žižek, Slavoj, *Trouble in Paradise: Communism After the End of History,* Verso, London, 2014
352. Zolkiewski, Stefan, *Problemi sociologii literatury*, Kruznica, Wroclaw, 1971.

Vebografija

1. Andrju Mor – Fotografije
   www.andrewlmoore.com/photography/cuba/

2. Arnáiz, Joaquín, „El reflejo de La Habana. Leonardo Padura, *La neblina del ayer*", *La razón digital.* http://195.53.105.62/noticias/noti_cab62182.htm.
3. Becker Howard, „Art As Collective Action", *American Sociological Review*, Vol. 39, No. 6. (Dec., 1974), pp. 767-776.Stable URL: http://links.jstor.org/sici?sici=00031224%28197412%2939%3A6%3C767%3AAACA%3E2.0.CO%3B2-Z
4. Borchmeyer, Florian, El arte de hacer ruinas. Country: Germany Language: Spanish. Release Date: 29 March 2007 https://www.youtube.com/watch?v=hjy2SFl9NJI
5. Castro, Fidel, „Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en Ciudad Libertad, el 31 de diciembre de 1960". www.cuba.cu/gobierno/discursos/1960/esp/f311260e.html
6. Castro, Fidel, „Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Casa de las Américas,* marzo-junio, 1971. www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f337689e.html
7. Castro, Fidel, „Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comite Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en el acto conmemorativo del Primero de Mayo, efectuado en la Plaza de la Revolución José Martí, el 1 de mayo de 1980" www/cuba.cu/gobierno/discursos/1980/esp/f010580e.html
8. Castro, Fidel, „Carta del compañero Fidel a sus compatriotas" (21 de octubre de 2004), www.cuba.cu/gobierno/discursos/2004/esp/f211004e.html
9. Castro, Fidel, „Proclama del Comandante en Jefe al pueblo de Cuba", www.cuba.cu/gobierno/discursos/2006/esp/f310706e.html
10. Castro, Fidel, „Discurso del Comandante en Jefe en el acto por el 50 aniversario de los Comites de Defensa de la Revoluci6n", 28 de septiembre de 2010, www.cubadebate.cu/fidel-castro-ruz/20 1 0/09/28/hemos-cumplido-y- ustedes-se guiran - cumpli endola-promesa-de-aquella-eterna-noche/
11. Cardoso, Dinora, *Self-actualization is paradise in La Nada Cotidiana by Zoe Valdes,* op. cit. Universidad de Pensilvania, 2008, 10. http://www.jstor.org/stable/30203427
12. CHANDLER, RAYMOND, El simple arte de matar. http://www.librodot.com

13. El Congreso Cultural de La Habana, „Declaración General", enero de 1968 www.marcha.org.ar/el-congreso-cultural-de-la-habana-de-1968/
14. Dejvid Alan Harvej - Fotografije. www.davidalanharvey.com/cuba/
15. De la Nues, Ivan, *La balsa perpetua*, Editorial Casiopea, Barcelona, 1998. Blog Ivana de la Nuesa. http://www.ivandelanuez.org/
16. De la Osa, José A. „Abortion in Cuba: A Right and a Responsibility", MEDICC Review 19 May 1999. 7 Oct. 2005 <http://www.medicc.org/Medicc%20Review/I/varied/html/health_news_from_cuba.html>.
17. Díaz, Antonio, *OVI Magazine*, Finland, 3. 30. 2007. *www.ovimagazine.com*
18. Díaz, Infante, Duanel, „La Utopía Vacía. Intelectuales y Estado en Cuba" http://www.eforyatocha.com/2007/10/13/la-utopia-vacia-intelectuales-y-estado-en-cuba-3-2/
19. Eastman, Michael, Havana, Prestel Publishing, Munich, London, New York, 2011. Videti: https://www.pinterest.com/.../michael-eastman-havana/ Havana Michael Eastman - La Habana.com www.lahabana.com/content/michael-eastman-havana-2011
20. Harvey David Alan //www.davidalanharvey.com/cuba/
21. Faccini, Carmen. „El discurso político de Zoé Valdés: „La nada cotidiana" y „Te di la vida entera". Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura 7 (2002): 1–8. . <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html>
22. Fernández, Pequeño, José, „En Cuba: la narrativa policial entre el querer y el poder (1973– 1988)". Editorial Oriente. Ciudad de la Habana, 1994. http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html
23. Foucault, Michel, *Heterotopias y cuerpo utópico/* hipermedula.org/.../michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo
24. Foucault, Michel, „Of Other Spaces, Heterotopias", *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, 46–49. http://foucault.info/documents
25. Fuko, Mišel. Repositororijum tekstova, članaka, intervjua, recenzija. http://foucault.info/documents
26. Gramsci, Antonio, *Literatura y Vida nacional*, Prólogo, H. P. Agosti, http://www.gramsci.org.ar/
27. Gutiérrez, Pedro, Juan*: Zvaničan sajt:* www.pedrojuangutierrez.com

28. Blog de Pedro Juan Gutiérrez. http://pedrojuangutierrez.blogspot.rs/
29. Jameson, Fredric, „La política de la utopía". http://www.ddooss.org/articulos/otros/Fredric_Jameson.htm
30. „Leonardo Padura: Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos". *Espéculo* 29<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/ Padura.html).
31. Kovačević, Petrović, Bojana, *Los reflejos de la literatura en la obra de Zoé Valdés, Transiciones: de la dictadura a la democracia,* Actas del Congreso Internacional organizado por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, 19-20 noviembre de 2016, Inter-American Research Center, Szeged, 2016, 317–329. http://centro.interamerican.hu/es/publications/
32. Marco, Joaquín, *„La neblina del ayer"*, *El cultural.* http://www.elcultural.es/HTML/20050728/LETRAS/LETRAS12559.asp
33. Martí, José, *Con todos y para el bien de todos.* http://www.biblioteca.org.ar/libros/726.pdf
34. Milenković, Ivan, o Fukoovoj knjizi *Poredak diskursa*, http://www.karposbooks.com/21-02-08-misel-fuko-poredak-diskursa.htm
35. Mbembe, Achille, *Necropolitics.* https://www.dartmouth.edu/~lhc/docs/achillembembe.pdf
36. Vattimo, Gianni, „La cubanización de América", *La Stampa,*7 de abril de 2006,
37. www.rebelion.org/noticia.php?id=29566
38. Pardo, Orlando Luis. Blog. http://orlandoluispardolazo.blogspot.rs/
39. Fotografije: (vocescubanas.com/boringhomeutopics)
40. Pequeño, José, Fernández, Macedonio, *En Cuba: la narrativa policial entre el querer y el poder (1973–1988),* Editorial Oriente, Ciudad de la Habana, 1994.
38 http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html. Pristupljeno 22. 1. 2016.
41. Said, Edward, W, Predstavljanje intelektualca, www.odjek.ba/index.php?broj=19&19id=01, 2009.
42. Rodríguez, Juan Carlos, „Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución: una conversación con Antonio José Ponte", 2009. <http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html>
43. Salmón, Alex, „Zoé Valdés - «Escribí esta novela desnuda»", Interview with Zoé Valdés.
44. El Mundo, 20 Aug. 2001. <http://www.cubanet.org/CNews/y01/ago01/20o4.htm>.
45. Santiago, Fabiola, „The Sweet and Sexy Sadness of Exile". Interview with Zoé Valdés.

46. Críticas, Feb. 2002. <http://www.libraryjournal.com/article/CA189950.html?display=criticas&pubdate=2%2F1%2F02>.
47. Smorkalof, Pamela María, *Readers and Writers in Cuba: A Social History of Print Culture, 1830–1930.* https://books.google.co.uk/books?isbn=081532099X
48. Starok, Džon, *Rolan Bart*, Polja 456, Novi Sad, 2009. http://polja.eunet.rs/polja456/456-19.htm
49. Valdés, Soe. Blog. www. zoevaldes.fr
50. Valdés, Soe, *La Revista*, broj. 55, 3. novembar 1996. http://www.elmundo.es/magazine/num55/textos/zoe1.html
51. Valdés, Zoé, *Remedios Varo: el arte de existir*, Conferencia en Fundación Botín, Santander, 20 de marzo del 2012. http://zoevaldes.net/2012/03/21/remedios-varo-el-arte-de-existir/
52. Valle, Amir. Zvanična veb-stranica i blog http:// www. amirvalle.com
53. Valle, Amir, „La nueva ciudad cubana en la novelística negra de Leonardo Padura", http://www.amirvalle.com/ensayos/nueva.htm
54. Valle, Amir, „Megahistoria vs Marginalia o el camino actual del neopolicial cubano", http://www.amirvalle.com/ensayos/megahistoria.htm.
55. Valle, Amir, „La narrativa cubana de los 90". 2003. <http://www.literaturas.com/IslasAmirvallecuba2003.htm> Fecha de acceso: 22 de abril de 2003.
56. Weber, Max, *El político y científico*, Documento preparado por el Programa de Redes Informáticas y Productivas de la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM). http:\\www.bibliotecabasica.com.ar http://velikirecnik.com/2016/04/05/distopija/
57. Wieser, D., „Leonardo Padura: Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos", *Espéculo* 29, 2005. >http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/Padura.html>
58. Žižek, Slavoj. Žižek Slavoj in Spanish http://web.archive.org/web/20091027005556/http://es.geocities.com/zizekencastellano/
59. *Enfasis de S.Z*, 8. Žižek, Slavoj. Žižek Slavoj in Spanish http://web.archive.org/web/20091027005556/http://es.geocities.com/zizekencastellano/

E-izdanja

1. Fernández, Pintado, Mylene, *La esquina del mundo*, Amazon Digital South Asia Services Inc, e-izdanje (Kindle Spanish Edition), 13 November 2015.
2. Gustavo, Pérez Firmat, *The Last Exile*, Finishing Line Press, 2016. (Kindle version)
3. Ponte, Antonio José, *El libro perdido de los origenistas*, Version Kindle, Amazon.
4. Said, Edward W., *Fuera de lugar*, Traducción de Xavier Calvo, Debate, e-izdanje (Kindle Edition).
5. Said, Edward W, *Reflections on Exile and other Essays*, Granta, e-izdanje (Kindle Edition).
6. Said, Edward W, *Culture and Imperialism,* Vintage Books, London, e-izdanje (Kindle Edition).
7. Raunig, Gerald (2006). *Umetnost i revolucija. Umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka.* Novi Sad: Futura publikacije, Kuda.org.

BIOGRAFSKI PODACI O AUTORKI

Verica Savić je profesorka španskog jezika na Fakultetu za inženjerski menadžment u Beogradu, kao i književna i sudska prevoditeljka. Osnovne i master studije završila je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu 2012. godine, studijska grupa Španski jezik i hispanske književnosti, odbranivši rad *Svakodnevno ništavilo i Svekolika svakodnevica (Nastavak, razlika i sličnost između dva romana koje deli barijera od petnaest godina)*, čiji je fokus na egzilu i njegovom poimanju kubanske disidentske književnice Soe Valdes, kod prof. dr Dalibora Soldatić, sa maksimalnom ocenom (10). Tokom studija usavršavala se u Španiji (Barselona, Madrid, Santander). Doktorske studije započela je na Univerzitetu UNED, 2014. godine u Madridu, Španija. Godine 2015. prelazi na studijski program doktorskih studija Transdisciplinarne humanistike i teorije umetnosti na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu, gde joj je u junu 2016. godine odobrena teza doktorske disertacije s naslovom *Kulturalne posledice Kubanske revolucije u tekstualnim prostorima umetničkog stvaralaštva* pod mentorstvom docentkinje dr Dragane Stojanović.

Članica je Međunarodnog udruženja hispanista, Regionalne mreže hispanista i Evropskog saveta za društvena istraživanja Latinske Amerike (CEISAL), kao i udruženja ALEPH (Udruženje istraživača hispanskih književnosti, Španija – Latinska Amerika), Asocijacije latinoamerikanista i Asocijacije hispanista (Beograd, Srbija). Aktivno se bavi književnim prevođenjem još od osnovnih studija i član je Udruženja književnih prevodilaca (Beograd, Srbija). Prevela je više tekstova i nekoliko romana savremene španske književnosti. Samostalno je priredila dve antologije latinoameričkih priča i bila saradnica na nekoliko sličnih. Takođe je i sudska prevoditeljka za španski jezik pri Ministarstvu pravde i član Udruženja stručnih i naučnih prevodilaca (Beograd, Srbija). Bila je koordinatorka projekta *Support to cuban civil society, Peeple in Need,* Prag, Republika Češka (supervizija i koordinacija svih aktivnosti, 2009–2013), povodom čega je u više navrata boravila na Kubi.

Njena akademska interesovanja obuhvataju: Kubu, kubanske studije, studije kulture, savremenu kubansku književnost (na Kubi i u egzilu), analizu diskursa, politike sećanja i moći, postkolonijalne, dekolonijalne, rodne, ženske i postfeminističke studije. Kontakt: savicverica555@ gmail.com. Objavljuje u stručnim zbornicima i časopisima iz oblasti njenih

akademskih interesovanja i redovno učestvuje na konferencijama, simpozijumima iz naučnih oblasti kojima se bavi. Govori nekoliko stranih jezika.

Izbor radova objavljenih u naučnim časopisima

1. Savić, Verica, „The Subject and Perception of Exile in the Works of Zoé Valdés Everyday Nothing and Everyday Everything", *AM – časopis za studije umetnosti i medija*, Orion Art, Beograd, ISSN 2217-9666. God. 5, br. 10 (2016), str. 77–87. DOI: http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i10.136
2.
3. Savić, Verica, „Utopija i distopija Kubanske revolucije", *Univerzitetska misao, Časopis za nauku, kulturu i umjetnost,* Univerzitet u Novom Pazaru, Novi Pazar, ISSN: 1451-3870, br. 16 (2017), str. 77–87. http://um.uninp.edu.rs/
4. Savić, Verica, La novela negra cubana en la narrativa de Leonardo Padura Fuentes", *Anales de Federación internacional de estudios sobre América Latina y el Caribe (FIEALC), XVIII Congreso de la FIEALC en Belgrado,* 25- 28 de julio de 2017, abril de 2018, Madrid.
5. Savić, Verica, „Recenzija ", AM – časopis za studije umetnosti i medija, Orion Art, Beograd, ISSN 2217-9666. God. 5, br. 10 (2016), str. 77–87. DOI: http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i10.136

Konferencije, Simpozijumi, Kongresi

Kongresi

1. **TRANSNATIONAL AMERICAS: HOME(S), BORDERS AND TRANSGRESSIONS**
   November 16-17-18, 2017 The First Conference of the Inter-American Research Center, Faculty of Arts, University of Szeged,
2. **XVIII CONGRESO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (FIEALC)**
   América Latina y el mundo del siglo XXI: percepciones, interpretaciones e interacciones, celebrada en Belgrado (Serbia) del 25-28 de julio de 2017.

Seminar

1. 8–9. septembar 2016, Barselona
   International predoctoral seminar: *Cold Atlantic. Cultural War, Dissident Artistic Practices, Networks and Contract Zones at the Time of the Iron Curtain*
   Uviversity of Barcelona.

Simpozijum

1. 1. Jul 2016.
   Literatura y Cultura Cubanas en tiempos de cambio
   Entidades organizadoras: Fundación Empresa Universidad de la Universidad de Granada y Universidad Internacional de La Rioja
   Lugar y fecha de realización: Sede de Madrid de UNIR, calle Almansa 101, 28040-Madrid.

Prevodi i priređivački rad

1. *Snoviđenja sa obale Rio de la Plate. Antologija hispanoameričke priče iz oblasti reke Rio de la Plate* (timski rad, prevod Verica Savić), Mediterraneo, Beograd, 1995.
2. Savić, Verica, *Zima u Lisabonu* (prevod), Mediterraneo, Beograd, 1996.
3. Savić, Verica, *Priče sa zelenog kontinenta. Antologija hispanoameričke priče XX veka,* Silmir, Beograd (priredila i prevela Verica Savić), 2001.
4. *Antologija hispanoameričke priče XXI veka (II toma) Večita smrt od ljubavi jača* (timski projekat), Tanesi, Beograd, 2012.
5. Valdes, Soe, *Ambasadoreva kći*, pogovor *Književnost koja ne ćuti* napisala Verica Savić, Novi Sad, Kulturni centar, 2013.

KULTURALNE POSLEDICE KUBANSKE REVOLUCIJE U TEKSTUALNIM PROSTORIMA UMETNIČKOG STVARALAŠTVA

ORIGINALITY REPORT

14%

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	Verica Savić. "Utopia and dysropia of the Cuban revolution", Univerzitetska misao - casopis za nauku, kulturu i umjetnost, Novi Pazar, 2017 Crossref	3883 words — 4%
2	dataspace.princeton.edu Internet	928 words — 1%
3	www.revistaelpuente.org Internet	406 words — < 1%
4	journals.iai.spk-berlin.de Internet	252 words — < 1%
5	www.readbag.com Internet	221 words — < 1%
6	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	192 words — < 1%
7	repository.brynmawr.edu Internet	174 words — < 1%
8	www.scribd.com Internet	171 words — < 1%
9	nardus.mpn.gov.rs Internet	170 words — < 1%

10	www.openbook.ba Internet	125 words — < 1%
11	documents.mx Internet	123 words — < 1%
12	www.lehman.cuny.edu Internet	121 words — < 1%
13	www.amirvalle.com Internet	106 words — < 1%
14	srpskavretena.com Internet	91 words — < 1%
15	psihoterapijsketeme.rs Internet	87 words — < 1%
16	d-scholarship.pitt.edu Internet	83 words — < 1%
17	docplayer.hu Internet	82 words — < 1%
18	hiperboreja.blogspot.com Internet	80 words — < 1%
19	nrfh.colmex.mx Internet	80 words — < 1%
20	repositorio.ufsc.br Internet	77 words — < 1%
21	www.ucm.es Internet	73 words — < 1%
22	www.laguna.co.rs Internet	70 words — < 1%
23	docslide.us Internet	70 words — < 1%

24	www.doiserbia.nb.rs Internet	69 words — < 1%
25	www.uv.es Internet	69 words — < 1%
26	www.coursehero.com Internet	66 words — < 1%
27	agoncasopis.com Internet	63 words — < 1%
28	eprints.ucm.es Internet	63 words — < 1%
29	instifdt.bg.ac.rs Internet	63 words — < 1%
30	www.dissertations.wsu.edu Internet	62 words — < 1%
31	etd.ohiolink.edu Internet	62 words — < 1%
32	repositorio.uam.es Internet	60 words — < 1%
33	www.proximofuturo.gulbenkian.pt Internet	58 words — < 1%
34	www.komunikacija.org.rs Internet	58 words — < 1%
35	sh.wikipedia.org Internet	58 words — < 1%
36	Anders Ekstrom. "Seeing From Above: A Particular History of the General Observer", Nineteenth Century Contexts, 09/2009 Crossref	56 words — < 1%

37	secure.palgraveconnect.com Internet	53 words — < 1%
38	revues.univ-pau.fr Internet	53 words — < 1%
39	www.sztanyi.ro Internet	53 words — < 1%
40	sociosite.net Internet	52 words — < 1%
41	www.filum.kg.ac.rs Internet	52 words — < 1%
42	www.kuleuven-kulak.be Internet	51 words — < 1%
43	ignaciolopezcalvo.blogspot.com Internet	49 words — < 1%
44	commons.mla.org Internet	48 words — < 1%
45	www.palgraveconnect.com Internet	48 words — < 1%
46	es.scribd.com Internet	48 words — < 1%
47	www.worldmusic.org.rs Internet	47 words — < 1%
48	www.fastserbia.com Internet	45 words — < 1%
49	www.fusion-journal.com Internet	45 words — < 1%
50	tel.archives-ouvertes.fr Internet	

		43 words — < 1 %
51	ojs.unica.it Internet	42 words — < 1%
52	lasa.international.pitt.edu Internet	42 words — < 1%
53	pt.scribd.com Internet	42 words — < 1%
54	www.knjizenstvo.rs Internet	39 words — < 1%
55	ddd.uab.cat Internet	38 words — < 1%
56	www.memoria.fahce.unlp.edu.ar Internet	37 words — < 1%
57	colindancias.uvt.ro Internet	36 words — < 1%
58	www.phil.muni.cz Internet	36 words — < 1%
59	dro.deakin.edu.au Internet	36 words — < 1%
60	en.wikipedia.org Internet	36 words — < 1%
61	gangsterera.free.fr Internet	36 words — < 1%
62	www.diss.fu-berlin.de Internet	36 words — < 1%

63	www.ffzg.hr Internet	34 words — < 1%
64	journals.lib.unb.ca Internet	34 words — < 1%
65	es.wikipedia.org Internet	34 words — < 1%
66	www.lonelyplanet.es Internet	34 words — < 1%
67	www.diskrepancija.org Internet	33 words — < 1%
68	www.criminologyresearchcouncil.gov.au Internet	33 words — < 1%
69	ibero-americana.net Internet	32 words — < 1%
70	www.eurozine.com Internet	32 words — < 1%
71	www.comparatistas.edu.pt Internet	32 words — < 1%
72	link.springer.com Internet	32 words — < 1%
73	www.cyberhumanitatis.uchile.cl Internet	30 words — < 1%
74	public.digitaliapublishing.com Internet	30 words — < 1%
75	www.efba.org Internet	30 words — < 1%
76	abaco.uca.edu.sv Internet	30 words — < 1%

77	www.herramienta.com.ar Internet	30 words — < 1%
78	www.fabrikaknjiga.co.rs Internet	29 words — < 1%
79	eprints.nottingham.ac.uk Internet	29 words — < 1%
80	www.meridiankinesiology.co.nz Internet	28 words — < 1%
81	www.fabrikaknjiga.co.yu Internet	28 words — < 1%
82	www.antonioaltarriba.com Internet	28 words — < 1%
83	hrcak.srce.hr Internet	28 words — < 1%
84	scholar.uoa.gr Internet	27 words — < 1%
85	www.slideshare.net Internet	27 words — < 1%
86	mobile.repository.ubn.ru.nl Internet	27 words — < 1%
87	Katherine Ford. "Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater", Springer Nature, 2010 Crossref	27 words — < 1%
88	Grunwald, Susanne. "José Martí und die Indiothematik von Nuestra América. Rasse - Kategorie - Kultur - Poesie", Kölner UniversitätsPublikationsServer, 2013. Publications	27 words — < 1%

Shirey, Lynn. "A Long Walk Toward the Light.(Review)", Library

89	Journal, June 1 2001 Issue Publications	27 words — < 1%
90	www.habanaelegante.com Internet	26 words — < 1%
91	www.ateneodemadrid.net Internet	26 words — < 1%
92	www.aceprensa.com Internet	26 words — < 1%
93	velikirecnik.com Internet	26 words — < 1%
94	www.academia.edu Internet	25 words — < 1%
95	www.utp.edu.co Internet	25 words — < 1%
96	www.europeangraduateschool.com Internet	24 words — < 1%
97	www.ucc.ie Internet	24 words — < 1%
98	muse.jhu.edu Internet	24 words — < 1%
99	umanizales.edu.co Internet	24 words — < 1%
100	ru.wikipedia.org Internet	24 words — < 1%
101	www.geopoetika.com Internet	23 words — < 1%
102	SpringerBriefs in History of Science and Technology, 2016.	23 words — < 1%

Crossref

103	www.gobernabilidad.cl Internet	22 words — < 1%
104	negraycriminal.blogcindario.com Internet	22 words — < 1%
105	culturavisual.fav.ufg.br Internet	22 words — < 1%
106	www.highbeam.com Internet	22 words — < 1%
107	stk.bilgi.edu.tr Internet	22 words — < 1%
108	www.fmk.singidunum.ac.rs Internet	22 words — < 1%
109	issuu.com Internet	22 words — < 1%
110	aruhaz.prospero.hu Internet	22 words — < 1%
111	bibliografija.nsk.hr Internet	21 words — < 1%
112	ojs.ub.gu.se Internet	21 words — < 1%
113	legermj.typepad.com Internet	20 words — < 1%
114	Ayers. "Bibliography", Modernism, 01/01/2004 Crossref	20 words — < 1%
115	ineed500dollarsfast.tk Internet	20 words — < 1%
116	www.anavujanovic.info	

	Internet	20 words — < 1%
117	bibliotecadigital.fgv.br Internet	20 words — < 1%
118	repository.asu.edu Internet	20 words — < 1%
119	amsdottorato.unibo.it Internet	20 words — < 1%
120	cultofghoul.blogspot.nl Internet	20 words — < 1%
121	www.puntoedu.edu.ar Internet	20 words — < 1%
122	www.zemos98.org Internet	20 words — < 1%
123	www.arts.kuleuven.ac.be Internet	20 words — < 1%
124	phantasma.lett.ubbcluj.ro Internet	20 words — < 1%
125	dspace.lu.lv Internet	20 words — < 1%
126	www.researchgate.net Internet	19 words — < 1%
127	digitalcommons.fiu.edu Internet	19 words — < 1%
128	ri.uaemex.mx Internet	19 words — < 1%
129	fmkjournals.fmk.edu.rs	

	Internet	18 words — < 1%
130	gerusija.com Internet	18 words — < 1%
131	www.gnosis.cx Internet	18 words — < 1%
132	www.arts.bg.ac.yu Internet	18 words — < 1%
133	Bain, Mervyn J.. "Havana Beyond the Ruins. Cultural Mappings After 1989 - edited by Birkenmaier, Anke and Whitfield, Esther", Bulletin of Latin American Research, 2014. Crossref	18 words — < 1%
134	gutierrezcoto.bravehost.com Internet	18 words — < 1%
135	"Regimes of Invisibility in Contemporary Art, Theory and Culture", Springer Nature, 2017 Crossref	18 words — < 1%
136	bib.irb.hr Internet	18 words — < 1%
137	prosefest.rs Internet	18 words — < 1%
138	riviste.unimi.it Internet	18 words — < 1%
139	www.gov.me Internet	18 words — < 1%
140	filum.kg.ac.rs Internet	18 words — < 1%

141	www.hsozkult.de Internet	17 words — < 1%
142	pendientedemigracion.ucm.es Internet	17 words — < 1%
143	biblat.unam.mx Internet	17 words — < 1%
144	www.bokas.de Internet	17 words — < 1%
145	www.trentu.ca Internet	17 words — < 1%
146	Korac, Maja. "Gender, conflict, and social capital : Bonding and bridging in war in the former Yugoslavia", Routledge Studies Peace & Conflict Resolution, 2008. Crossref	17 words — < 1%
147	papyrus.bib.umontreal.ca Internet	17 words — < 1%
148	helda.helsinki.fi Internet	17 words — < 1%
149	acontracorriente.chass.ncsu.edu Internet	17 words — < 1%
150	www.paluba.info Internet	17 words — < 1%
151	Vek Lewis. "Crossing Sex and Gender in Latin America", Springer Nature, 2010 Crossref	16 words — < 1%
152	María A. Cabrera Arús. "Thinking politics and fashion in 1960s Cuba: How not to judge a book by its cover", Theory and Society, 2017 Crossref	16 words — < 1%

153	sas-space.sas.ac.uk Internet	16 words — < 1%
154	www.usu.edu Internet	16 words — < 1%
155	scholarcommons.usf.edu Internet	16 words — < 1%
156	core.ac.uk Internet	16 words — < 1%
157	www.gay-serbia.com Internet	16 words — < 1%
158	chtodelat.org Internet	16 words — < 1%
159	paste.ee Internet	16 words — < 1%
160	fenomen.org Internet	16 words — < 1%
161	www.miamibookfair.com Internet	16 words — < 1%
162	www.ybp.com Internet	16 words — < 1%
163	Davies, C.. "Women writers in Cuba 1975-1994. A bibliographical note", Bulletin of Latin American Research, 199505 Crossref	16 words — < 1%
164	0013-3264, 2005 Publications	16 words — < 1%
165	Glisovic, Ljiljana. "10.5937/comman1431059g = All quiet in the headlines: The role of allusion as a manifestation of intertextuality in the German	16 words — < 1%

press headlines", CM - casopis za upravljanje komuniciranjem, 2014.
Crossref

166	Smith, Verity. "A Formula for Hard Times: An Introduction to the Crime Fiction of Leonardo Padura Fuentes and an Interview with the Author", Hispanic Research Journal, 2001. Crossref	16 words — < 1%
167	openaccess.leidenuniv.nl Internet	16 words — < 1%
168	Glen S. Close. "Contemporary Hispanic Crime Fiction", Springer Nature, 2008 Crossref	16 words — < 1%
169	www.alternativesjournal.net Internet	15 words — < 1%
170	www.iesabroad.org Internet	15 words — < 1%
171	www.copmadrid.org Internet	15 words — < 1%
172	www.sprog.aau.dk Internet	15 words — < 1%
173	documents.tips Internet	15 words — < 1%
174	www.akademiskkvarter.hum.aau.dk Internet	14 words — < 1%
175	www.goodtimesbookshop.com Internet	14 words — < 1%
176	www.pedrojuangutierrez.com Internet	14 words — < 1%

177	www.dramaforlife.co.za Internet	14 words — < 1%
178	www.edicionessimbioticas.info Internet	14 words — < 1%
179	kirra.austlii.edu.au Internet	14 words — < 1%
180	Gesine Müller. "Gabriele Knauer, Elina Miranda, Janett Reinstädler (ed.): Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla", Iberoromania, 2007 Crossref	14 words — < 1%
181	www.thethepoetry.com Internet	14 words — < 1%
182	Katherine Ford. "The Theater of Revisions in the Hispanic Caribbean", Springer Nature, 2017 Crossref	14 words — < 1%
183	www.dramaturgija.adu.hr Internet	14 words — < 1%
184	utexasclavis.org Internet	14 words — < 1%
185	www.poiesologia.com Internet	13 words — < 1%
186	liberallibertariolibertino.blogspot.com Internet	13 words — < 1%
187	danpritchard.com Internet	13 words — < 1%
188	znacenje.rs Internet	13 words — < 1%
189	www.bos.rs Internet	13 words — < 1%

190	Lizabeth Paravisini-Gebert. "Unchained Tales: Women Prose Writers from the Hispanic Caribbean in the 1990s", Bulletin of Latin American Research, 10/2003 Crossref	13 words — < 1%
191	www.bgsu.edu Internet	13 words — < 1%
192	um.uninp.edu.rs Internet	12 words — < 1%
193	sv.wikipedia.org Internet	12 words — < 1%
194	www.ucl.ac.uk Internet	12 words — < 1%
195	www.jenny-keane.com Internet	12 words — < 1%
196	idus.us.es Internet	12 words — < 1%
197	fedorabg.bg.ac.rs Internet	12 words — < 1%
198	drugg.fgg.uni-lj.si Internet	12 words — < 1%
199	www.lafogata.org Internet	12 words — < 1%
200	www.joaogilbertonoll.com.br Internet	12 words — < 1%
201	Sarah Alonso. "The Hispanic market for book publishing", Publishing Research Quarterly, 09/2005 Crossref	11 words — < 1%

202	web.gc.cuny.edu Internet	11 words — < 1%
203	docplayer.net Internet	11 words — < 1%
204	etheses.bham.ac.uk Internet	11 words — < 1%
205	www.zenskestudie.edu.rs Internet	11 words — < 1%
206	kroat.ffzg.unizg.hr Internet	11 words — < 1%
207	henk-phaiwa.org.au Internet	10 words — < 1%
208	Spenser, Daniela. "Cuba: new partners and old limits.(REPORT: EMPIRE AND DISSENT)", NACLA Report on the Americas, Sept-Oct 2005 Issue Publications	10 words — < 1%
209	"References", Bulletin of Latin American Research, 03/2012 Crossref	10 words — < 1%
210	e-artexte.ca Internet	10 words — < 1%
211	www.ffri.uniri.hr Internet	10 words — < 1%
212	cac.lt Internet	10 words — < 1%
213	gnosis.cx Internet	10 words — < 1%
214	www.razon.com.mx Internet	10 words — < 1%

215	0350-3593, 2006 Publications	10 words — < 1%
216	dispal.edispal.com Internet	10 words — < 1%
217	journals-openedition-org.sargasses.biblio.msh-paris.fr Internet	9 words — < 1%
218	www.imdb.com Internet	9 words — < 1%
219	www.cenit.cult.cu Internet	9 words — < 1%
220	eipcp.net Internet	9 words — < 1%
221	www.edupsi.com Internet	9 words — < 1%
222	docslide.net Internet	9 words — < 1%
223	es.geocities.com Internet	9 words — < 1%
224	www.srpskadijaspora.info Internet	9 words — < 1%
225	pol.pregrada.hr Internet	9 words — < 1%
226	lra.le.ac.uk Internet	9 words — < 1%
227	cdr.lib.unc.edu Internet	9 words — < 1%
228	Inela Selimović. "Affective Moments in the Films of Martel, Carri,	

	and Puenzo", Springer Nature, 2018 Crossref	9 words — < 1%
229	acilbuper.webcindario.com Internet	9 words — < 1%
230	Blanco, Mariela. "Parodia y politica en la escritura en colaboracion de Borges.(colaboraciones literarias de Jorge Lui", Variaciones Borges, Jan 2007 Issue Publications	8 words — < 1%
231	unil.ch Internet	8 words — < 1%
232	www.filozofija.info Internet	8 words — < 1%
233	litfile.net Internet	8 words — < 1%
234	www.ljudmila.org Internet	8 words — < 1%
235	Hyunkyoung Cho. "How to See the Beauty That Is Not There : The Aesthetic Element of Programming in the Computer- Based Media Art", Lecture Notes in Computer Science, 2007 Crossref	8 words — < 1%
236	anarhisticka-biblioteka.net Internet	8 words — < 1%
237	hon3y.blog.hr Internet	8 words — < 1%
238	blog.limundograd.com Internet	8 words — < 1%
239	dzz.org.rs Internet	8 words — < 1%

240	www.sindikalizam.org Internet	8 words — < 1%
241	riznica.ihjj.hr Internet	8 words — < 1%
242	nin.co.rs Internet	8 words — < 1%
243	www.sumadija.com Internet	8 words — < 1%
244	www.alu.unizg.hr Internet	8 words — < 1%
245	www.ff.unsa.ba Internet	8 words — < 1%
246	www.stripforum.hr Internet	8 words — < 1%
247	www.prafak.ni.ac.rs Internet	8 words — < 1%
248	JOSEPH L. SCARPACI. "Esther Whitfield, Cuban Currency: The Dollar and 'Special Period' Fiction (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2008), pp. 277, $67.50, $22.50 pb; £14, pb.", Journal of Latin American Studies, 08/2009 Crossref	8 words — < 1%
249	ethesis.helsinki.fi Internet	8 words — < 1%
250	Madeline Cámara Betancourt. "Cuban Women Writers", Springer Nature, 2008 Crossref	7 words — < 1%
251	Pérez Alonso, Leticia. "Frida Kahlo and the Improper/Unclean: Toward the Condition of Abjection", Women s Studies, 2014. Crossref	7 words — < 1%

252	Kepa Artaraz. "Cuba and Western Intellectuals since 1959", Springer Nature, 2009 Crossref	7 words — < 1%
253	"A New Chapter in US-Cuba Relations", Springer Nature, 2016 Crossref	6 words — < 1%
254	"Telling Ruins in Latin America", Springer Nature, 2009 Crossref	6 words — < 1%
255	Brain, T.. "'Your Puddle-jumping daughter': Sylvia Plath's Midatlanticism", English, 1998. Crossref	6 words — < 1%
256	Par Kumaraswami. "The Social Life of Literature in Revolutionary Cuba", Springer Nature, 2016 Crossref	6 words — < 1%
257	Clegg. International Encyclopedia of Organization Studies Publications	6 words — < 1%
258	"Putting Tradition into Practice: Heritage, Place and Design", Springer Nature, 2018 Crossref	6 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES OFF
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY ON
EXCLUDE MATCHES < 5 WORDS