

Odsjek za komparativnu književnost
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

Magijski realizam: teorija i povijest pojma

DIPLOMSKI RAD

Mentor:
dr. sc. Tomislav Brlek, docent

NIKOLINA DADIĆ
ndadic2@gmail.com

Zagreb, lipanj 2016.

SADRŽAJ:

Uvod	3
Povijesni i teorijski kontekst	4
Rani razvoj pojma	4
Odmak od dominantnih kulturnih centara	5
Književni utjecaji	7
Nadrealizam	7
Fantastična književnost	9
Dva shvaćanja pojma	10
(Ne)ovisnost, povijest, različitost	12
Kome pripada magijski realizam?.....	15
Subverzivnost i transgresivnost	19
Problem percepcije kod čitatelja	21
Zaključak	22
LITERATURA	24

Uvod

Tijekom desetljeća, magijski realizam stekao je reputaciju kao pojam kojega je izrazito teško definirati. Čini se kako se djela i autori koji se najčešće svrstavaju pod odrednicu magijskoga realizma neprekidno preklapaju s mnogim drugim književnim i kritičkim strujanjima. Ozloglašnost magijskoga realizma po tom pitanju potakla je mnoge rasprave o vrijednosti termina, a kritičke nesuglasice oko točne definicije pojma omogućile su nekima da ga proglase pukom teorijskom prazninom. Takvome stavu ne pripomažu mišljenja da se „magijski realizam može koristiti, a doista se *i koristi*, za opisivanje bilo kojega književnog teksta u kojem se mogu naći binarne opozicije, ili antinomije“ (Wilson 223). Definicija te vrste neizbježno vodi ka tretiranju magijskoga realizma kao sveobuhvatnog pojma pod kojeg je moguće svrstati niz različitih, ponekad međusobno vrlo labavo povezanih tekstova.

U književnim pojmovnicima magijski se realizam javlja kao jedan od neizostavnih žanrova druge polovice dvadesetoga stoljeća, a definicije termina vrte se oko povezivanja tradicije realističkog romana s fantastičnim elementima i materijalima koji proizlaze iz mitova i bajki (Abrams, 195-6) i nešto izravnijeg potvrđivanja veze između postupaka suvremene proze, tradicije španjolske i portugalske književnosti, te vjerovanja, običaja i mitologije pretkolumbovske Amerike (Solar 236).

Sam izraz „magijski realizam“ je dvoznačan. Proturječnost naziva odražena je u istovremenom pripovjednom povratku realizmu i nazočnosti čudesnoga. Vid stvarnosti je, prema tome, fundamentalno izmijenjen, zamućen i proširen izvan konvencionalnih granica. Ta jedinstvena interakcija bizarnoga i posve običnoga proizlazi iz hibridne naravi iskustva magijskih realista i povlači za sobom pitanje u kolikoj je mjeri mješavina kulturnih utjecaja ključan aspekt magijsko-realističkog stila. Pripovjedne tradicije su „pomaknute ili pak udaljene od dominantnih književnih modela, odnosno (...) „onostrane“ su s obzirom na eurocentričnu perspektivu jer se nalaze s „druge“ strane zapadnog kanona“ (Polak 52). Monolitni koncept književnosti tako se preispituje u korist pluralnosti.

Precizna definicija pojma ovisi o nizu problematičnih uvjeta koje nije lako bespogovorno odrediti. Preslobodno pripisivanje pojma širokom rasponu autora pridonijelo je poteškoćama u određivanju granica povijesno-geografskog i kulturnog djelokruga magijskih realista. Stephen Slemon predlaže da kritička uporaba koncepta magijskog realizma može „signalizirati otpor“ prema najvažnijim književnim teorijama i (u)zbuniti glavne žanrovske

sustave (408). Možda je najbolje pokušati odgovoriti na pitanje: što se izgubilo u prijevodu i zašto je toliko teško odrediti granice magijskoga realizma kao žanra?

1. Povijesni i teorijski kontekst

1.1. Rani razvoj pojma

Franz Roh prvi¹ predlaže termin „Magischer Realismus“² kako bi opisao djela kruga slikara koji su se javili u Njemačkoj poslije Prvoga svjetskog rata. Važno je ustanoviti koje su dodirne točke između ranog književnog magijskog realizma (kao i onoga što je on s vremenom počeo predstavljati) s počecima naziva koji je skovan kako bi opisao novi smjer u sferi europskog slikarstva. Roh tako definira novi umjetnički pokret koji se javlja kao suprotnost ekspresionizmu. Post-ekspresionizam se po njegovom mišljenju vraća realističkom prikazivanju objekata na platnu, pridaje pažnju točnim detaljima, jasnoći slike, i reprezentaciji mističnih nematerijalnih aspekata stvarnosti. Rohovi magijski realisti nedvojbeno grade svoj izričaj na temeljima europskoga umjetničkog nasljeđa, a njihova posebnost dolazi kao izravna reakcija na afirmirana djela i pokrete koji su im neposredno prethodili. Roh zaključuje kako ekspresionizam pokazuje „pretjeranu sklonost fantastičnome, izvanzemaljskome, udaljenim predmetima“ i kako jedini razlog zašto ekspresionizam koristi svakodnevno jest kako bi ga distancirao (16). Nasuprot tome, novi stil „slavi svakodnevno“ (17), ali i „predstavlja pred našim očima, na intuitivan način, činjenicu, unutarnji lik, vanjskoga svijeta“ (24).

Rohov magijski realizam nije zaživio kao ime za skupinu njemačkih slikara koji su dijelili sličan stil i odnos prema stvarnosti, te ga je s vremenom i sam autor odbacio u korist drugih izraza³. Međutim, naziv se proširio izvan europskih granica i naišao na plodno tlo na području Južne Amerike. Poglavlja Rohove knjige prevedena⁴ su na španjolski 1927. godine i objavljena u *Revista de Occidente* u Madridu. Budući da je poznato je da su izdanja *Reviste* kružila među piscima poput Miguela Ángela Asturiasa i Jorgea Luisa Borgesa (Bowers 12), moguće je pretpostaviti da su Rohove teze i osobito primamljiva proturječnost imena koje je skovao odjeknuli među latinoameričkim piscima prve polovice dvadesetoga stoljeća. No dok

¹ Ne računajući Friedricha von Hardenberga – Novalisa koji koristi pojmove „magijski idealist“ i „magijski realista“ u svojim filozofskim razmatranjima već krajem osamnaestog stoljeća (Guenther, 34). Budući da Novalis nikada nije dalje razvio ideju magijskog realizma (Warnes 20-23) i njegova djela nemaju direktnih dodira s kasnijim razvojem pojma u Latinskoj Americi, nema se potrebe na njima zadržavati.

² Franz Roh, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei* (1925.)

³ Hartlaubov termin „nova objektivnost“ pokazao se popularnijim.

⁴ Pod naslovom *Realismo mágico, Post-expresionismo: Problemas de la pintura europea mas reciente*.

Rohova definicija pojma polazi od ekspresionizma i hvali povratak post-eskpresionista realizmu, u suvremenoj latinoameričkoj definiciji magijskoga realizma pozicije su obrnute: polazi se od realizma i prati se *odmak* prema čudesnome. Wendy B. Faris tako uspoređuje magijski realizam postkolonijalnog, ne-europskog svijeta sa Shakespeareovim Kalibanom koji izvrće jezik koji ga je naučio Prospero (28).

1.2. Odmak od dominantnih kulturnih centara

„[N]aš stil potvrđen je kroz *našu povijest*“

(Carpentier 1949: 83)

Usprkos širenju Rohovih teza među piscima Srednje i Južne Amerike, za prvo značajnije bavljenje teorijom pojma u kontekstu latinoameričke književnosti trebalo je pričekati sve do polovice stoljeća, kada u prologu svoga romana *Kraljevstvo ovoga svijeta*⁵Alejo Carpentier odvajava sebe i svoje pisanje od Rohove definicije magijskog realizma. Carpentier je, kao i neki drugi pisci toga razdoblja, proveo dio života izvan Južne Amerike. Nakon što je poslijeratne godine proveo u Europi, a prije svog povratka na Kubu proputovao je Haitijem, Carpentier je iz prve ruke svjedočio ne samo europskom nadrealizmu, već i različitostima, sličnostima, i gorućoj potrebi za ujedinjenjem u zajedničkoj borbi za političku i kulturnu neovisnost latinoameričkih nacija.

Carpentier kritizira Rohovu definiciju magijskog realizma i ustvrđuje da je ono što Roh zove *magijskim realizmom* „naprosto slika gdje su pravi oblici udruženi na način koji se ne povinjava svakodnevnoj stvarnosti“ (1975: 102). To ide ruku pod ruku s Carpentierovim energičnim odbacivanjem europskih kulturnih tekovina i umanjivanjem njihovih mogućih utjecaja na njegova djela. Iako je prebivao u srcu Pariza za vrijeme formacije nadrealističkog stila, što je sigurno barem donekle utjecalo na njegov osobni književni izričaj, inzistira da su razlike između europskog i latinoameričkog konteksta nepomirljive. Carpentier razlučuje „umjetno“ europsko čudesno koje je po njemu tek vješta književna obmana od „organskog“ latinoameričkog čudesnog koje proizlazi iz mitova ukorijenjenih u kulturama naroda toga područja. Tako nasuprot nadrealističkom čudesnome koje se proizvodi „koristeći trikove opsjenarstva, jukstapozicijom predmeta koji se vjerojatno nikada ne bi našli

⁵*El reino de este mundo* (1949.)

skupa“ (1949: 85) stoji preduvjet da „fenomen čudesnoga pretpostavlja vjeru“ (86). To je čudesno koje ističe ritualni značaj zajedničkog nacionalnog, čak transnacionalnog vjerovanja. Moć takvoga pogleda na svijet je ono što daje kredibilitet hispanoameričkom magijskom realizmu, a ta moć proizlazi iz rasne i kulturne hibridnosti Latinske Amerike.

Međukulturalni utjecaji domorodačke populacije, Europljana i afričkih doseljenika stvorili su jedinstveno kulturno okružje koje pruža neumjereno iz/obilje detalja i proizvodi književno stvaralaštvo „baroknog“ duha. Carpentier vidi barok kao umjetnički stil koji je „*ljudska konstanta*“, „*duh*“ koji se javlja ciklički (1975: 91-5). To nije povijesni stil zamrznut u vremenu i ne može se ograničiti na sedamnaesto stoljeće. Svako korištenje bogatih, „teških“ detalja i ukrasa dio je barokne estetike, a Latinska Amerika izabrano je tlo za barokni izričaj. Carpentier smatra da se američko barokno razvilo u skladu s kulturom *criolla*: s kreolskom samosviješću o vlastitom *novitetu* i o njihovom statusu kao *Drugoga*. Kreolski duh rezultat je simbioze i kao takav on je ujedno i barokni duh (100). Kreolska kultura gradi svoj identitet na mitologiji još od priča *Popol Vuh*⁶, dakle na stvarnosti koja „prethodi načelima razuma i zakona uzročnosti“ (Valdivieso 57). Upravo tu se javlja razlika između Carpentierovog *lo maravilloso americano* i nadrealističke „nadstvarnosti“: u Americi se čudesno javlja kao „podsvjesno koje se u većini slučajeva ispoljava u američkim prvobitnim mitovima“ (Mena 65).

Međutim, treba naglasiti da takva direktno oprečna interpretacija između „racionalne“ europske misli i „prvobitne“ mitološke latinoameričke svijesti nosi sa sobom nepravedne konotacije da je latinoamerička autohtona kultura situirana izvan dodira racionalnosti. Tvrdnja da je racionalnost osobina europske perspektive nužno sa sobom povlači dvosjekli mač iracionalnosti kao inherentne osobine ne-europskih kultura. Imajući to na umu treba reći da iako Carpentier premješta fokus debate s parodije viteštva na suosjećanje s Don Quijoteom i njegovim pogledom na svijet, njegovo je stajalište više vezano uz nevoljkost da ograniči samoga sebe na jednoznačan empirijski stav prema stvarnosti, a ne da ga u potpunosti izbriše. Carpentier tako koristi vezu između Latinske Amerike i tradicije romanse⁷ kao priliku za preispitivanje načina na koje se Latinska Amerika percipira, osobito u Europi (Warnes 37). Zavidljivi opisi konkvistadora koji nisu mogli naći riječi u španjolskom

⁶*Popol Vuh* je korpus mitoloških i povijesnih pripovijesti kraljevstva Quiché-Maja. U približnom prijevodu, *Popol Vuh* označava „knjigu zajednice“ koja se može smatrati „američkom biblijom“ (Brotherson 70) i objašnjava postanak svijeta i čovjeka, te legitimira majansku povijest i legende o porijeklu naroda.

⁷Za više o Carpentierovoj „nostalgiji za slobodom romance“ u kontekstu suvremenog romana v. Williamson, 84-7

jeziku koje bi adekvatno opisale Ameriku koju su zatekli Carpentier koristi kao još jedan dokaz latinoameričke jedinstvenosti i razlog za utvrđivanje latinoameričkog jedinstva i kulturne autonomije odvojene od dominantni europskog kolonijalizma.

No kada u *Kraljevstvu ovoga svijeta* Carpentier prikazuje dugi proces haitskih borbi za neovisnost kroz oči glavnog lika, Ti Noela, on nam govori da „povijest može biti vrlo živa u svom ustrajnom utjecaju i na kolonijalne gospodare i na žrtve“ (Mikics 382-3). Ti Noel stoji na rubovima priče kao promatrač povijesnih događanja, kao instrument u kojeg se slijeva i ciklični povratak nasilja i moć prirode. Ti Noel sluša, vidi i pamti priče i mitologiju koju ostalim robovima na plantaži prenosi Mackandal, i tako svi koji sudjeluju u stvaranju „autentične, organske zajednice“ to čine „bazirano na vjeri u transcendentnu stvarnost“ (Williamson 89). Kroz vidljiv kulturni konflikt između europskog imperijalizma i afričko-američkog voodoo-a, čitatelj je uvučen u svijet kulture različitosti i hibridnosti, a kroz Mackandalove i Ti Noelove transformacije postaje očito da različitosti postoje i među jednakima⁸. Carpentier slavi prirodu u inat povijesti, no stvaranje zajednice bez izvanjskih utjecaja dokazuje se kao prepreka preko koje možda i nije moguće prijeći.

2. Književni utjecaji

Budući da se realističke deskriptivne tehnike mogu shvatiti kao baza magijsko-realističkog književnog stila, pitanje jest kojim se književnim postupcima magijski realisti udaljavaju od čistog realističkog prikazivanja. Iako je niz autora i kritičara magijskoga realizma odbacilo poveznice s nadrealizmom i fantastičnom književnosti, mnogi još uvijek ne vide/ ne povlače dovoljno oštru granicu između magijskoga realizma i ostalih književnih žanrova. Rani primjeri magijskoga realizma su najčešće predstavljeni kao ogranak nadrealističke tradicije kako bi se besprijekorno uklopili u širi sklop svjetske književne proizvodnje, a radovi razvijenog magijskog realizma ponekad se svrstavaju pod odrednicu fantastične književnosti. Nema sumnje da takvo određivanje magijskoga realizma omogućava „čistoću“ i kontinuitet književne tradicije sa stajališta dominantnih, europskih kulturnih tokova.

⁸ Pred sam kraj romana, Ti Noel pridružuje se jatu gusaka, no biva odbijen jer su guske neprijateljski raspoložene pred pojedincima izvan njihovog klana. Ti Noel shvaća da „nisu ni sve guske jednake“.

2.1. Nadrealizam

Mnogo se nesporazuma oko magijskoga realizma, osobito u njegovim ranim danima, razvilo iz činjenice da se začetak teorijske formulacije magijskoga realizma javio usporedno s vremenom nadrealističke formacije i manifestom Andréa Bretona. I Roh i Carpentier su skovali svoje definicije magijskog realizma u odnosu na nadrealizam. U oba slučaja, magijski realizam se može smatrati srodnim, no ipak odvojenim od nadrealizma, tako da valja imati na umu da su odnosi između nadrealizma i španjolske Amerike „višeslojni i kompleksni“ – oni su izgrađeni na „sustav[u] odjeka koji su nijansiraniji nego što se može činiti na prvi pogled“ (Quiroga 338).

I nadrealisti i magijski realisti dijele sličan cilj zadiranja ispod površine dominantnih kulturnih modela, sklonost k usklađivanju suprotnosti i ujedinjavanju paradoksa, i želju za otkrivanjem novih aspekata života. Za razliku od magijskog realizma koji je nadišao moguća geografska i vremenska ograničenja, nadrealizam je imao određen rok trajanja. No za vrijeme svoje popularnosti, nadrealisti su nesumnjivo ostavili svoj trag u književnoj produkciji.

U slučaju Srednje i Južne Amerike, nadrealizam je našao svoje najbolje odjeke među nacionalističkim piscima prvih desetljeća dvadesetoga stoljeća koji su „tražili načine za proširivanje mogućnosti romana kako bi dali glas svom specifičnom američkom identitetu“ (Williamson 81). Zbog toga su prigrlili eksperimentalnost modernističkih pokreta, uključujući i nadrealizam. Sam Carpentier se pridružio avangardoj, nacionalističkoj *Grupo Minorista* u Havani i pomogao pokrenuti *Revista de Avance*. Ali istovremeno, ti latinoamerički pisci su „gledali prema područjima nacionalnog života koja su smatrali specifično američkima ili u najmanju ruku ne-europskima“ (ibid). Carpentier je prepoznao potrebu za time da umjetnost izražava nematerijalne aspekte života koje je naglašavao nadrealizam⁹, ali je jednako tako vidio razliku između europskog i latinoameričkog konteksta. Privrženost latinoameričkih autora prema novim formama i novim idejama samo je pridonijela njihovim pokušajima stvaranja autohtone kulture u kojoj su tradicija i moderno u suživotu. Ipak, s vremenom veza latinoameričkih autora s nadrealizmom prelazi iz simbiotskog prihvaćanja u kritički odmak i izbjegavanje izvanjskih kulturnih modela. U toku dvadesetoga stoljeća, kulturna veza s Europom se morala preispitati.

⁹ U Havani 1928. godine, Alejo Carpentier objavljuje *En la extrema avanzada. Algunas actitudes del Surrealismo* kao kritiku prijašnje avangarde i izjavu prijanjanja uz idealističke vrijednosti nadrealizma. (Quiroga 338)

Magijski realisti pokušavaju pobjeći iz zamke zapadne racionalnosti i otkriti domaće, autohtone izvore čudesnoga. Nadrealističko čudesno Carpentier svodi na razinu „književnog trika“, a s uništenjem ostataka europske imperijalističke superiornosti nakon Drugog svjetskog rata, čudesno se u Americi ponovno vraća u život. Kao rezultat toga, „granice stvarnoga se mogu rastegnuti dobro van europskih očekivanja“ (Williamson 84). Istinska Amerika se izdigla iz pepela europske civilizacije. Prisutstvo bujajućih etničkih kultura, mješavina mentaliteta, i izvanredno raznolike i impozantne prirodne pojave učinili su iskustvo čudesnoga spontanim i svakodnevnim. Slast s kojom se Carpentier odriče nadrealizma i europskog racionalizma dolazi do izražaja u njegovom prikazivanju razlike između „umjetne“ nadrealističke kombinacije nasuprot iracionalne, sirove, ukorijenjene magijsko-realističke perspektive. Nadrealizam je čudesno tražio kroz knjige i predmete koji su bili rezultat proizvodnje, ali ga je vrlo rijetko tražio u stvarnosti. Nadrealizam je koristio čudesno kao stroj za proizvodnje čudnovatosti i osjećaja tuđine (Carpentier 1975: 103). Konstruirana priroda nadrealističkog čudesnog stoji nasuprot stvarnom čudesnom koje se susreće u svom sirovom stanju, skriveno i sveprisutno (ibid 104). Dok je nadrealizam preokupiran ponajprije s unutarnjim životom i psihologiziranjem ljudske mašte i uma kroz umjetnost, aspekti magijskoga realizma povezani su s materijalnom stvarnošću, i čvrsto ukorijenjeni u život i postojanje naroda. S vremenom je raspravljanje o povezanosti magijskoga realizma i nadrealizma postalo nepotrebno, osim u kontekstu ranih magijskih realista. Tako Maggie Ann Bowers razlikuje rani magijski realizam koji je održavao bliske veze s nadrealizmom od suvremenog magijskog realizma koji nema veze s nadrealizmom (21).

2.2. Fantastična književnost

Razlika između fantastične i nadrealističke književnosti jest da je „nadrealistička književnost mnogo bliža čudesnome jer je sam narator rijetko u poziciji nesigurnosti“ (Jackson 36), već naprosto ravnodušno i neutralno primjećuje izvanredne događaje. Jedna od razlika između fantastične, nadrealističke, i magijsko-realističke književnosti jest u tipu distorzije normativnog, svakodnevnog svijeta koja se događa u dotičnom tipu književnosti. Književni svjetovi unutar nadrealizma se predstavljaju „*iznad* ovoga umjesto da ga lome iznutra ili ispod“ (ibid), a ta se premisa usporedbe može primijeniti i na distinkciju između fantastičnog i magijsko-realističkog.

Prilikom uspoređivanja magijskoga realizma sa širom odrednicom fantastične književnosti, neizbježno je osloniti se na Todorovljevu seminalnu raščlambu fantastične književnosti.

Todorov ističe da za fantastično trebaju biti ispunjena tri uvjeta: čitateljeva neodlučnost između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojima se govori, zatim zrcaljenje iste neodlučnosti u likovima ili njezino naglašavanje u tekstu kako bi se proizvela dvosmislenost i dvoumljenje, i naposljetku čitateljevo odbacivanje i alegorijskog i pjesničkog tumačenja teksta (35-7). Razlika između fantastičnog i magijsko-realističkog tako leži u nedostatku neodlučnosti i dvoumljenja u slučaju magijskoga realizma. Kod fantastičnoga, tjeskoba je ugrađena u *strukturu* djela (Jackson 27). Magijsko-realistički tekstovi nemaju namjeru natjerati čitatelja da preispituje je li prikazani događaj rezultat natprirodnih sila ili prirodnih okolnosti. Leal zaključuje da „u djelima magijskoga realizma autor ne treba opravdati misterije događaja, za razliku od pisca fantastike“ (123). Dok u fantastičnoj književnosti „natprirodno prodire u svijet kojim vlada razum“ (ibid), magijski realizam pretpostavlja svijet u kojem magijsko i realističko koegzistiraju bez nevjerice i frakture stvarnosti. Sve to u magijsko-realističkome tekstu potpada pod *čudesno* koje obuhvaća sklop vrijednosti i magijskoga i svakodnevnoga svijeta.

Jednako tako, magijski realizam ne može se svrstati pod fantastičnu književnost djelomice zbog „vlastite želje za teritorijalnošću, a djelomice zbog njegovih aspiracija prema literarnosti i radikalnoj politici“ (Ouyang 19). Teritorijalnost podrazumijeva jedinstven kulturno-geografski sklop marginaliziranih nacija koje za sobom povlače povijest borbe za neovisnošću i vlastitim identitetom.

3. Dva shvaćanja pojma

Carpentierovo odlučno odbacivanje europskih utjecaja u hispanoameričkom magijskom realizmu nije automatski utišalo sve debate na tu temu. Dapače, u sljedećem važnijem razmatranju na temu magijskog realizma u hispanoameričkoj književnosti¹⁰, kritičar Angel Flores nanovo se vraća postavci da je magijsko-realistička književnost inspirirana europskom književnošću s početka dvadesetoga stoljeća, točnije piscima poput Kafke i Prousta. On smatra Borgesa prvim magijskim realinom i ističe 1935.¹¹ kao godinu nastanka magijsko-realističkog pravca u latinoameričkoj književnosti. Kao karakteristike magijskih realista navodi preokupaciju stilom i interes za transformiranje „uobičajenog i svakodnevnog u izvanredno i nestvarno“ (114), bezvremensku perspektivu, dvosmislenost i neuobičajenost radnje. Flores vidi magijski realizam kao stapanje realizma i fantastičnog, kao nastavak

¹⁰ Floresov esej *Magijski realizam u hispanoameričkoj prozi* (1955.)

¹¹ Tada izlazi Borgesova *Historia universal de la infamia*

kafkijanskog tipa proze koji miješa sivilo stvarnosti sa sablasnim svijetom noćnih mora. U donekle kontroverznom potezu, Flores ne spominje Carpentiera niti kao autora niti kao teoretičara magijskoga realizma. Tako je umjesto naglasaka na osobitosti hispanoameričke magijsko-realističke proze naglasak stavljen na nastavljanje romantičko-realističke tradicije španjolskoga romana.¹²

S druge strane kovanice nalazi se kritička analiza Luisa Leala¹³. Leal razmatra Floresovu studiju i izražava potpuno neslaganje s njim. On napada Floresovo mišljenje da magijski realizam vuče podrijetlo iz Kafkinih radova, ustvrđujući da stav prema transformaciji lika u *Preobražaju* nije tipičan za magijski realizam, već da likovi unutar toga svijeta situaciju smatraju nepodnošljivom i ne prihvaćaju je. Leal kritizira i Floresovu kronologiju magijskog realizma i izbor autora koji mu pripadaju.¹⁴ Leal stoga „pristupa definiciji magijskog realizma prema stavu koji navedeni autori imaju u odnosu na stvarnost“ (Mena 63).

Lealovo shvaćanje magijskog realizma kao stava prema stvarnosti koji se može izraziti u „popularnim ili kulturnim oblicima, u složenim ili rustičnim stilovima, u zatvorenim ili otvorenim strukturama“ (121) u osnovi je točno, ali u praksi vrlo maglovito i primjenjivo na prevelik raspon djela. Lealov članak tako tek donekle osvjetljava pojam: odnos prema stvarnosti sadrži i niz estetskih pretpostavki koje Leal ostavlja nerazjašnjenima (Mena 64). Njegovo poricanje prisustva nadrealizma u magijsko-realističkom pokretu manje čudi s obzirom da je već sam Carpentier pokušao zaniijekati svoje veze s nadrealističkim pisanjem. Razliku između magijskoga realizma i nadrealizma Leal vidi kao razliku u *nekorištenju*. Magijski realizam tako „ne koristi motive sna; niti iskrivljuje stvarnost i stvara imaginarne svjetove, poput pisaca fantastične književnosti i naučne fantastike; niti naglašava psihološku analizu likova, jer ne pokušava naći razloge za njihove postupke ili nesposobnost da se izraze“ (121). Na takvim temeljima teško je izgraditi potpunu definiciju pojma. Lealova tvrdnja da je cilj magijskog realizma „ugrabiti misterij koji diše iza stvari“ (123) ne pomaže suziti raspon pojma kada izbacimo psihološku analizu i motivaciju likova iz jednadžbe. A ako

¹² Mišljenje da su „u Latinskoj Americi romantizam i realizam povezani u [...] jedan impuls“ (Flores 110) nije zamrlo nakon Floresa. Michael Valdez Moses tako tvrdi da magijsko-realistički roman oprimjeruje istu kulturnu logiku koja strukturira povijesne romanse Sir Waltera Scotta. Tako obje književne forme stapaju „anakronističke kulturne obrasce pred-modernog svijeta“ i oslanjaju se na pretpostavku da čitatelji implicitno prihvaćaju anakronizme koje im tekst nudi (2). Za objašnjenje razlika između srednjovjekovne romanse, devetnaestostoljetne romanse i magijskog realizma, v. Warnes 31-39.

¹³ Članak *Magijski realizam u hispanoameričkoj književnosti* (1967.)

¹⁴ Ističe da je Arturo Usler Pietri najvjerojatnije upotrijebio termin magijski realizam prije Carpentiera u svojoj knjizi *Letras y hombres de Venezuela* (1948.)

se magijski realizam ne smije poistovjećivati niti s nadrealističkim tehnikama, niti s pravilima izgradnje narativnih svjetova koja prati fantastična književnost, tada Lealu jedino preostaje zaključiti da odrednice koje povezuju djela žanra nisu formalnog karaktera, već se interes za temu postavlja kao središnja karakteristika magijskoga realizma (122).

4. (Ne)ovisnost, povijest, različitost

Napokon, možemo zaključiti da glavna razlika između magijskoga realizma i drugih književnih vrsta leži u kulturnom kontekstu koji je preuzet iz autorove društvene svijesti i utjelovljen u samome tekstu. Kako bismo bolje razumijeli taj kontekst, važno je shvatiti narav kolonijalnih veza između Europe i Južne i Srednje Amerike.

Budući da Latinska Amerika i danas zadržava oblik postkolonijalnih relacija s Europom, posebice sa španjolskom (post)kolonijalnom vlasti, kolonije su neizbježno do sredine dvadesetoga stoljeća održavale veze s Europom koje su ih pozicionirale na rubove europske percepcije, znanja i kulture. Pomicanje van te pozicije „marginalizirane kulturne produkcije“ u kojoj su sve europske tendencije bile cijenjene, poklopila se s razvojem magijsko-realističke fikcije u Latinskoj Americi (Bowers 32). Rani magijski realizam tako nužno održava bliske veze s europskim književnim tokovima, dok se kasniji autori mogu osloniti na korpus autohtone latinoameričke književnosti.

Korijeni latinoameričke kulture sežu duboko u povijest i kroz europske temelje i kroz domorodačke i afričke kulturne doprinose. Magijski realizam rezultat je „*novoga*“ koje se konstruiralo kroz stoljeća jedinstvenoga kulturnog razvoja. Novitet magijskoga realizma kombinacija je stoljeća raznovrsnih kulturnih utjecaja iz različitih izvora. Mnogi preispituju samo postojanje latinoameričke književnosti kao cjeline. Postavlja se pitanje je li latinoamerička književnost uopće književnost kao takva ili je ona zapravo niz nacionalnih književnosti koje dijele zajednički jezik. Roberto González Echevarría i Enrique Pupo-Walker objašnjavaju da tradicija latinoameričke književnosti koja nadilazi nacionalne granice nedvojbeno započinje idejnom koncepcijom u tridesetim godinama devetnaestoga stoljeća, iako priznaju da postoje posebni slučajevi, poput brazilske nacionalne književnosti. Ipak, čak i zasebna brazilska književnost održava jake veze sa širom latinoameričkom književnom produkcijom, usprkos njihovoj fluidnosti. González Echevarría i Pupo-Walker grade svoje argumente na pretpostavci da je „najznačajniji i najutjecajniji dio latinoameričke književnosti onaj koji je dio transnacionalne intertekstualne razmjene“ (xiii). Ono što povezuje mnoge

latinoameričke autore kroz dvadeseto stoljeće jest sličnost političkih pokreta koji su namjeravali smanjiti utjecaj kolonijalizma u državama Južne Amerike. Latinoamerička kolonijalna kultura je „toliko udaljena od [kolonijalne kulture] Sjeverne Amerike, ili zemalja trećega svijeta, da su izvrtanja i pogrešna tumačenja neizbježna prilikom njihova uspoređivanja“ (xvi).

Sredina dvadesetoga stoljeća vrijeme je kada mnoge zemlje Južne Amerike počinju svjesno odvajati svoj identitet od europskih utjecaja. Vjera u univerzalnost metropolitanskih zapadnih vrijednosti je pala, a godine odbacivanja kolonijalnih utjecaja i lanac revolucija koji je uslijedio razotkrit će niz problema koji su stoljećima morili kolonizirane zemlje. Neasimiliranost domaćega stanovništva u glavne ekonomske i političke tokove, kao i fundamentalni sukobi između moći (unutar samih država i između stranih i domaćih vlasti) izlaze na vidjelo i postaju jedna od glavnih književnih preokupacija latinoameričke proze. U vidu svih tih događaja, ne čudi da su društveni i politički prevrati španjolske Amerike i njena geografska pozicija i pozicija na svjetskom tržištu dali njenim umjetničkim pokretima njihov „vlastiti ritam“ (González Echevarría 2). Mnogi hispanoamerički narativi više su ili manje izravno usredotočeni na decentralizaciju moći i decentralizaciju suvremenog književnog diskursa.

Roman *Gospodin predsjednik*¹⁵ Miguela Ángela Asturiasa ponekad se ističe kao djelo koje je započelo hispanoamerički *boom*. Jednako tako, to je još jedno od djela u liniji latinoameričkih romana koji bave problematikom diktature.¹⁶ Moglo bi se reći da je magijski realizam postao toliko popularan jer nudi autorima koji žele progovoriti protiv totalitarnih režima sredstvo za napad na pretpostavke koje podupiru takve sisteme (Bowers 4). Napad na stabilnost definicija na koje se ti sistemi oslanjaju najjače je oružje u arsenalu romanopisca.

Asturias je jedan od književnika koji pišu u sklopu *Neoindigenisma*, književnog pokreta koji stavlja naglasak na kulturu *mestiza*, a sveukupni identitet nacija vide u sabiru kultura (Prieto 152). *Mestizo* je u tom slučaju oznaka koja djeluje na dvije razine: bi-kulturnoj i akulturnoj. Pojedinaac koji može koristiti svoje članstvo u oba kulturna sloja prisutna u njegovoj zemlji, ali koji je istovremeno izuzet iz punopravnosti u oba slučaja. *Mestizo* je dio

¹⁵ Asturias je roman pisao tijekom dvadesetih i početkom tridesetih godina 20. stoljeća, no objavljen je tek 1946. godine

¹⁶ Randolph D. Pope još navodi *Yo el Supremo* Augusta Roe Bastosa, *Tirano Banderas* Ramóna Maríe del Valle Inclána, *El recurso del método* Aleja Carpentiera, i *El otoño del patriarca* Gabriela Garcíe Márqueza (269)

kulture koja funkcionira kao „živući podsjetnik na prošlost ostvaren u dnevnom ritualu sadašnjosti“ (Prieto 153).

Status *Gospodina predsjednika* kao magijsko-realističkog romana ovisi o tome do koje mjere smatramo da Asturias opisuje vladu Srednje Amerike u magijsko-realističkoj maniri. Južnoameričke diktature zrcale mit o svemoći koji je centralan u mnogim religioznim narativima. U *Gospodinu predsjedniku* „[s]redišnji strukturni mitovi u romanu su mit o Tohilu, neiskupljivom, okrutnom i krvožednom plemenskom bogu središnje Amerike, i mit o Luciferu“ (Shaw 50). Asturias je i odličan primjer mješavine europskih i latinoameričkih kulturnih utjecaja – u doticaj s domorodačim legendama vlastite zemlje došao je tijekom svog studija u Parizu što automatski stavlja „njegovu reprezentaciju domorodačke populacije pod utjecaj europske perspektive“ (Chanady 140). Utjecaj francuskog nadrealizma na Asturiasov stil je jasno vidljiv u *Gospodinu predsjedniku*. Djelo već od prve stranice obiluje igrama riječi, onomatopejama i aliteracijama. Imena i položaji likova određuju njihovu sudbinu i daju im mitološku dimenziju (osobito u slučaju naslovnog Predsjednika).

Asturiasov stil je, dakle, blisko povezan s europskim post-ekspresionizmom zbog autorovih poveznica s pariškim nadrealističkim krugom, ali tematski se usredotočuje na političke malverzacije tipične za regiju, i uključuje mitološke elemente koji prožimaju svijest stanovništva Gvatemale. Mitološki elementi u *Gospodinu predsjedniku* služe kako bi Asturias dao „eksplicitan društveni i egzistencijalni komentar“ (Shaw 50). Granica između sna i stvarnosti zamagljena je kroz većinu roman što pridonosi atmosferi manipulacije i osjećaja kao da život nije pod kontrolom pojedinca već pod kontrolom veće sile. Asturias nam pokazuje načine na koje magijski realizam može reflektirati manipulacije stvarnosti od strane korumpirane vlade. Od samoga početka romana jasno je da se vjerodostojna verzija događaja ne može održati u takvome društvu. Jedini beskućnik koji odlučuje reći istinu i odbije lagati u ime režima, zatvoren je i mučen dok ne promijeni mišljenje. Budući da *Zujak* i usred bičevanja odbija promijeniti svoj iskaz, smrt je jedino što mu preostaje. Nakon njegove smrti, istražitelji naposljetku odlučuju da njegova izjava „ionako ne bi vrijedila“ jer je slijep (18). Prešutni pristanak stanovništva onemogućuje postojanje jedinstvene istine, a ono što ostaje su samo proturječni iskazi ili poricanja.

Magijski realizam svoju inspiraciju crpi iz mitova, legendi, rituala – iz, dakle, „kolektivnih (ponekad oralnih i performativnih, kao i pisanih) praksi koje povezuju zajednice“ (Zamora i Faris 3). Oralni mit koji se prenosi s koljena na koljeno između naraštaja,

ili ponekad izrasta poput požara iz jednoga događaja koji će obilježiti naciju (kao što su diktature ili revolucije), praktički je nemoguće utrnuti, osim kroz implicitni pristanak zajednice da ga se odrekne. Žar latinoameričkih autora koji pokušavaju odrediti nacionalni narativ, bitan je za buđenje svijesti naroda i uspostavljanje identiteta zajednice. Carpentier stoga, na primjer, nastoji

„probuditi moći romanopisca u Latinskoj Americi kako bi mogao ispuniti ulogu koju nije uspio adekvatno odigrati u Neovisnosti: on mora preuzeti na sebe funkcije mitologa poput Mackandala, čije su priče vezivale njegove ljude u zajednicu šireći korjenje u prošlost, stvarajući zalihu slika koje su služile kako bi se ustanovio kolektivni identitet.“ (Williamson 85)

5. Kome pripada magijski realizam?

Od *Magischer Realismus*, preko *lo real maravilloso*, do *realismo mágico* i magijskog realizma – sa svakim prijevodom veza između pojmova i njihovog podrijetla sve se više gubila. No glavni problem nije ime pravca, već određivanje njegovog sadržaja (Mena 65). Razne mutacije pojma pratile su njegovu migraciju kroz prostor i vrijeme, od filozofije i slikarstva do književnog stvaralaštva, i kasnije kazališta i filma. Magijski realizam prošao je kroz „različite granice: vremenske, geografske, lingvističke, i formalne“ (Sasser 2). Stoga se ne može tvrditi da je magijski realizam nosio isto značenje kroz sve vremenske periode, niti kroz sva različita geografska i kulturna područja.

Latinoamerička književnost danas ima zaista internacionalni optičaj,¹⁷ što komplicira određivanje „pripadnosti“ magijskoga realizma. Bespogovorno u(s)tvrditi „vlasništvo“ i pravo prvenstva uporabe termina „magijski realizam“ nezahvalan je zadatak. Tijekom godina izrečene su tvrdnje u rasponu od toga da magijski realizam ne pripada nikome, i da ujedno pripada svima, do toga je to isključivo hispanoamerički fenomenom neprimjenjiv na druge kulturne sredine. Postavlja se pitanje pripada li magijski realizam *naročito* Latinskoj Americi? I možemo li reći da se magijsko-realistička fikcija danas može naći samo u određenim „lokacijama“? Može li se prisvojiti tip književnog kazivanja ili su pokušaji specificiranja magijskoga realizma kao isključivo latinoameričkog kulturnih fenomena naprosto pokušaji da se naglasi važnost geografske lokacije? Amaryll Chanady tvrdi kako

¹⁷ Za analizu širenja izvan latinoameričkog magijsko-realističkog autorskog kruga, v. Sasser 1-41

„sam Carpentier konstruirao naivnu ideju suštinskog latinoameričkog magijskog realizma da bi odvojio latinoameričku kulturnu produkciju od europske. On to čini s ciljem uspostavljanja postkolonijalne kulturne neovisnosti od Europe. Njegova pozicija je komplicirani balansirajući čin između priznavanja i odbacivanja njegovih utjecaja iz europske kulture, i želje za stvaranjem jače svijesti o autohtonom latinoameričkom kulturi. Ovaj zadatak još je teži s obzirom da je latinoamerička kultura sama po sebi mješavina utjecaja od strane iberskih doseljenika, afričkih robova i urođeničkih autohtonih plemena poput Maja.“ (Chanady 136)

Iva Polak pak piše da „[s]udeći po rasprostranjenosti magijsko-realističnih spisateljskih lokacija, nameće se zaključak da magijski realizam nije autohtoni izričaj iznikao iz specifične lokacije kako zagovaraju neki spisatelji i kritičari, uglavnom hispanoameričkoga magijskog realizma, nego o sveopćoj književnoj, ponajprije proznoj pojavi“ (52). Preuzmemo li pak mišljenje da magijski realizam proizlazi isključivo iz jedinstvenih kulturnih i političkih okvira Latinske Amerike, raspon djela koja pripadaju pod žanr znatno se sužava. Rekavši to, ipak nema sumnje da se *ideja* magijskoga realizma proširala van teritorija Južne i Srednje Amerike. Problem predstavlja pitanje *autentičnosti* izričaja magijskoga realizma pisanoga u zapadnome svijetu. Ali ako ograničimo magijski realizam na Latinsku Ameriku, gubi se mogućnost primjenjivanja oznake na djela iz drugih postkolonijalnih lokacija sa sličnom povijesnom strukturom.

Natezanja kritičara oko toga je li ili nije specifična lokacija potrebna za to da bi se tekst u pitanju moglo okarakterizirati kao magijsko-realistički ili je to „sveopća prozna pojava“ nisu još uvijek urodila nikakvih suglasjem na temu. Neki kritičari stoga posežu za stavom koji dolazi iz analize magijskog realizma Roberta Gonzáleza Echevarría:

„[...] González Echevarría razlikuje dvije vrste magijskog realizma: ontološki i epistemološki. Ontološki magijski realizam može se opisati kao magijski realizam koji ima kao svoj izvor materijalna vjerovanja ili običaje iz kulturnog konteksta u kojem je tekst smješten. Epistemološki magijski realizam, s druge strane, crpi svoju inspiraciju za svoje magijsko-realističke elemente iz izvora koji se ne moraju nužno podudarati s kulturnim kontekstom fikcije, ili, što se toga tiče, autora.“ (Bowers 86-7)

Ipak, autentičnost magijsko-realističkog pisanja pada pod sumnju ako iskustvo „magijskog“ elementa nije izvorno već solidarno. Angloamerička kritika često ističe Angelu Carter i njen roman *Nights at the Circus* (1984.) kao primjer primjer „folklor“ koji ne

proizlazi toliko iz lokalnih mitoloških vjerovanja koliko iz knjižnice europske literature i znanja (Sasser 12). Budući da njena proza ne može naći stabilno uporište u engleskoj mitologiji i povijesti koje bi produciralo tekst magijsko-realističkog tipa, Carterova „sugerira usporedbu između feminizma i dekolonizacije“ kako bi uskladila politiku svog magijskog realizma s politikom svojih prethodnika u okvirima žanra (ibid). Kao spisateljica iz privilegiranog književnog centra, Angela Carter nema izbora nego se distancirati od vlastitog diskursa moći, i „progovoriti u ime onih izvan centra i bez privilegija“ (D'haen 195). To sve ide u prilog mišljenju koje vuče svoje korijene još od Carpentiera o Europi kao racionalnom mjestu, gdje magijski realisti koriste narativne tehnike kako bi postigli učinak koji latinoamerički autori postižu posežući u svoja kulturna vjerovanja. Britanske bajke i mitovi nisu dovoljno snažni da stoje sami za sebe u magijskome realizmu, te je tako Carteričina junakinja Fevvers amalgamacija totaliteta europskog književnog kanona. Dvosmislenost Fevversine prirode („Is she fact or is she fiction?“) i propitkivanje oko autentičnosti njenih krila koje se proteže kroz cijeli roman stoji nasuprot drugih letačih stvorenja magijsko-realističke proze. Starac s ogromnim krilima u kratkoj priči Garcíje Márqueza čini se toliko prirodan da se doktor pita zašto svi ljudi nemaju krila. Starac s krilima utjelovljuje svakodnevnu, zemaljsku narav čuda u priči koja je strukturirana oko njega, ali nije ispričovijedana iz njegove perspektive. Ti Noel i Mackandal iz Carpentierovog *Kraljevsta ovoga svijeta* do slobode leta dolaze transformacijom zbog zarobljenog tijela. To je u skladu s vjerovanjima robova o letu njihovih preminulih preko mora natrag u Afriku nakon smrti. U *Solomonovoj pjesmi* Toni Morrison, Mljekar koji ne vjeruje u priču o Solomonovom letu, nije potpuni član te zajednice. On ne može biti punopravno integriran u skupinu čije temeljno afričko-američko folklorno vjerovanje odbacuje. Za zajednicu taj let nije mit, on je stvarnost bijega u slobodu. Svaki od nabrojanih „letača“ razlikuje se od Fevvers jer njihova krila dolaze iz različitih kulturnih konteksta. Čudesno proizlazi iz „neočekivane izmjene stvarnosti (čuda)“ (Carpentier 1949: 86), a do samoga kraja je nejasno je li Fevvers *zaista* čudesna. U usporedbi s Ti Noelom i drugim likovima latinoameričkog magijsko-realističkog kruga, je li Fevvers naprosto prazna referenca, lik bez uporišta s tek površnim premazom mitološke veličine?

Međutim, kao što Angela Carter prigrljuje kanon europske književnosti, ne treba zaboraviti da nisu niti latinoamerički magijski realisti odvojeni od zapadnog književnog kanona. Sa španjolskim jezikom i (post)kolonijalnom situacijom dolazi i kanon svih djela napisanih na španjolskom jeziku, kao i širi utjecaj zapadnog književnog kanona ubačen kao

povremeno neželjen dar. Usprkos željama Aleja Carpentiera i nekih drugih, „književni tekstovi su upetljani u dialektički dijalogizam s tekstovima koji su im prethodili i koji utjelovljuju epistemološki sistem koji je proizveden i djeluje u toj istoj kulturi“ (Ouyang 17).

Magijsko-realistička proza na engleskome jeziku tipično kombira utjecaje koji dolaze iz cijeloga svijeta, znači zahvaća i u nadrealističku europsku tradiciju i u mitološku latinoameričku tradiciju. Međutim, ono što ujedinjuje „[angloameričke i postkolonijalne] pisce jest politička priroda magijskog realizma koja se piše u ovim lokacijama – forma potajno otkriva svoje političke aspekte kroz kulturnu politiku postkolonijalizma, multikulturalizam, ili kroz trenje između djela pragmatične zapadnjačke europske kulture i oralne kulture bazirane na mitovima“ (Bowers 45). Postavljaju se pitanja: koliko točno magijski realizam ovisi o međukulturnoj razmjeni? Ako je nešto produkt homogenog kulturnog okružja, je li to zaista magijski realizam? Nakon što smo vidjeli koliko su bili bitni raznoliki kulturni utjecaji prilikom stvaranja latinoameričkog magijskog realizma, većinska kulturna homogenost europskih sila čini se kao neplodno tlo za magijske realiste. Ako se magijski realizam tretira naprosto kao narativna tehnika u svrhu književnog efekta, bez da se oslanja na sustav vjerovanja ili mitologiju svog kulturnog konteksta, koliko se tu zapravo radi o magijskom realizmu, a ne jednostavno o fantastičnoj književnosti? Mogu li uopće zajednice koje *ne žive neposredno* vlastitu mitološku povijest uopće proizvesti djela magijskoga realizma koja slijede putanju koju su uspostavili hispanoamerički pisci žanra? U Srednjoj i Južnoj Americi, magijski realizam nastaje kao *reakcija* na zapadne kolonijalne vrijednosti. Preispitivanje univerzalnosti i superiornosti zapadnih filozofskih sistema pridonijelo je stvaranju osjećaja identiteta postkolonijalnih Amerika odvojenog od europskih imperativa. Zapadnjački magijski realizam u tome smislu može pridonijeti legitimaciji marginaliziranih članova društva, no on naprosto ne funkcionira na skali poput one koja je uspostavljena u Latinskoj Americi. U svojim narativnim strategijama izgradnje identiteta latinoamerički magijski realisti „prisvojili su Drugost 'primitivnog mentaliteta“ (Chanady 138). Promjena perspektive uvelike mijenja značenje „primitivnog mentaliteta“ - ono što bi europskim nadrealistima služilo za *otuđivanje* od vlastitog kulturnog identiteta, latinoamerički magijski realisti vide kao povezujuću nit i to prigrljuju kao alat za stvaranje nacije.

Istina jest da se magijski realizam može usvojiti kao tehnika koja omogućava književno eksperimentiranje, no gubi li se time sama srž žanra? Jesu li to naprosto djela koja graniče i koketiraju s magijskim realizmom kao tehnikom, bez da zapravo potpadaju pod magijski realizam? Možemo li za neka djela naprosto reći da imaju magijsko-realističke

elemente bez da ih potpišemo pod sam žanr? Naravno, za odgovore na sva ta pitanja bila bi potrebna mnogo dublja književno-kulturna analiza, posebice kad se uzme u obzir realnost postkolonijalnog iseljavanja stanovništva iz koloniziranih zemalja u zemlje Europe (kao što je slučaj sa Salmanom Rushdiejem) ili kada se radi o kulturi koja se razvila unutar većinski zapadnog kulturnog kruga (kao što je slučaj s afroameričkom kulturom koju predstavlja Toni Morrison) ili kada se radi o djelima potomaka autohtonog stanovništva na primjer Australije¹⁸ ili Kanade.

Wendy B. Faris vidi magijski realizam kao revitalizirajuću književnu injekciju koja dolazi s periferije umjetničkog stvaralaštva u kontekstu postmodernizma. Theo D'haen smatra magijski realizam granom postmodernizma. Carpentier i drugi kritičari koji ga nasljeđuju inzistiraju na hispanoameričnosti magijskog realizma. Bowers zaključuje da „[e]uropski magijski realizam ostaje narativni način koji se odabire u svrhu književne eksperimentacije i nema svoj izvor u piščevom mitološkom i kulturnom kontekstu“ (Bowers 61). Polak pak kritizira podjednako „imaginarij koji [...] se temelji na književnoj tradiciji, praznovjerju, frojdističkim motivima“ europskog magijskog realizma i „priučen[i] i prisvojen[i] imaginarij drugih naroda“ hispanoameričkog magijskog realizma koji „olako preuzima svjetonazor predkolonijalnih kultura“ (Polak 60). U ovome trenutku, bez nekog većeg kritičkog konsenzusa, svaki od tih stavova nosi svoju vrijednost.

6. Subverzivnost i transgresivnost

Jedna od karakteristika koja čini magijski realizam toliko privlačnim jesu njegovi inherentno transgresivni i subverzivni podtonovi. To je i jedan od razloga zašto je toliko teško ograničiti proizvodnju magijskoga realizma na latinoamerički književni krug – subverzija vladajućega sloja na takav način primamljiva je svim autorima koji žele prikazati iskustva onih izvan ili na samim rubovima sistema. Već sam naziv „magijski realizam“ nudi nam pogled u jedinstveno razgrađivanje razlike između suprotnih pojmova stvarnosti i magijskog na koncepcijskoj razini.

Iako magijski realizam gradi svoj narativ oslanjajući se s jedne strane na eurocentrične pripovjedne tradicije, njegov „stupnjeviti naklon od kanonskog ili općeprihvaćenog daje [mu] opći predmetak subverzivnosti“ (Polak 52). Ono što magijski realizam u Latinskoj Americi nudi jest način za istraživanje alternativnih pristupa stvarnosti različitih od zapadne filozofije.

¹⁸ v. Iva Polak, *Magijski realizam australskih Aboridžina*

U *Kraljevstvu ovoga svijeta* tu je Mackandal koji ima pristup znanju nedostupnom njegovim francuskim gospodarima. To znanje se nedugo poslije toga pokaže pogubnim za vlasnike plantaža (otrovne biljke koje je Mackandal distributirao već su napravile značajnu štetu, ali još je veći utjecaj Mackandalovih priča i mitova) i oni nemaju drugog izbora nego eliminirati izvor potkopavanja autoriteta. Budući da je inkvizicija zabranila romane u španjolskim kolonijama, romanopisci su vrlo rano otkrili „neizbježnu subverzivnu prirodu fikcije“ (Vargas Llosa 4). Naravno, svijet fikcije obuhvaća mnogo širi spektar od romana, te se fikcija nastavila širiti, što je rezultiralo time da se „povijest i književnost – istina i laž, stvarnost i fikcija – miješaju [...] u ovim tekstovima na način koji je obično nerazmrsiv“ (5).

Ranije je spomenuto kako hispanoamerički magijski realizam koristi europske književne modele kao što Kaliban koristi jezik koji ga je naučio Prospero - jezik je isti, ali je primjena različita. Sama tehnika realističkog opisa je prisutna, no događaji koji su prikazani nisu u skladu s konvencionalnim očekivanjima koji prate primjenu takve tehnike. Usprkos tome što koriste zapadnjačku formu romana, ti tekstovi predstavljaju drugačiji način gledanja na svijet od onoga što je predstavljeno kroz zapadnjački realizam. Naravno, postavlja se tu i pitanje je li uopće ispravno mjeriti standard stvarnog i nestvarnog prema mjerilima zapadne civilizacije. Ono što je proglašeno „nestvarnim“ u magijsko-realističkoj fikciji može se naprosto smatrati drugačijim vidom stvarnosti ako se zapadna perspektiva izuzme iz jednadžbe. Prigovor stoji da stalno situiranje priča u ne-zapadne kulture koje se odupiru modernizaciji podupire stav koji automatski stavlja kolonizirane i kolonizatore u konflikt. Jednako tako se previše oslanja na autorovo shvaćanje zapadnjačke perspektive kojoj, u slučaju Latinske Amerike, sam ne pripada ili se iz nje želi izuzeti. Magijski realizam se počeo poistovjećivati s djelima koja predstavljaju priče onih s margina političke moći i utjecajnog društva, priče napisane iz perspektive politički i kulturno obespravljenih (Bowers 31). Međutim, pokušaj odvajanja od europskih kolonijalnih utjecaja ipak neizbježno vraća isti taj kolonijalni utjecaj natrag u narativ, namjerno ili nenamjerno. Magijski realizam „prisvaja“ tehnike središnjice i onda ih koristi ne kako bi duplicirao postojeću stvarnost centralnih pokreta već kako bi stvorio alternativni svijet koji *ispravlja* postojeću stvarnost. Magijski realizma tako „otkriva samog sebe kao „*trik*“ za invaziju i preuzimanje dominantnog diskursa“ (D'haen 195).

Vratit ću se opet na *Nights at the Circus* Angele Carter kao primjer djela europskoga „magijskog realizma“ kako bismo promotrili kako subverzivnost i transgresivnost funkcioniraju u tom slučaju. Karnevaleskni aspekt u *Nights at the Circus* arhetipski je transgresivan. Budući da se destabilizacija zapadnog načina mišljenja ne može dogoditi na isti

način kao i u djelima latinoameričkih magijskih realista niti se može konstruirati kao otpor prema kolonijalnim silama s obzirom da je autorica rođena i odrasla kao dio najjače kolonijalne sile svih vremena, pristup magijsko-realističkom morao je doći iz drugoga kuta. Fevvers je „ženski Quijote“, ona je dio circuske izložbe nakaza, i kao takva dio je nedominantnog, marginaliziranog dijela društva. Magijski realizam ima „naročit prevratnički potencijal jer svoj svijet književnog teksta *angažirano* gradi na nedominantnim kulturološkim modelima“ (Polak 52). Iako je to istina i u slučaju *Kraljevstva ovoga svijeta* i u slučaju *Nights at the Circus*, razmjer, izvor, i značenje nedominantnih kulturoloških modela u pitanju u potpunosti su različiti.

7. Problem percepcije kod čitatelja

Kulturni kontekst autora nije jedino što „određuje prikladnost usvajanja magijsko-realističke perspektive, već se čitateljeva recepcija teksta isto mora uzeti u obzir“ (Bowers 121). Prigovor koji mnogi kritičari podižu protiv magijskog realizma jest da je to vrlo popularna književna vrsta među zapadnim čitateljima „koji nisu upoznati sa svijetom koji se opisuje“ (ibid). Prakse magijskoga realizma koje su namijenjene povezivanju zajednice propadaju kada suočene sa čitateljem izvan zajednice kojoj je poruka namijenjena.

Svaka čitateljska reakcija je subjektivna. Jedna od posljedica internacionalnosti hispanoameričke književnosti jest činjenica da će mnogim čitateljima razumijevanje teksta biti ograničeno. Problem čitanja djela magijskog realizma proizlazi iz toga da mnogi čitatelji magijskog realizma ne dolaze iz istog kulturnog konteksta kao i pisac toga teksta i stoga imaju drugačije razumijevanje toga što sačinjava stvarnost i magijsko (Bowers 6). To je rezultat tek površnog poznavanja kulturnih perspektiva iz kojih tekst proizlazi. Ono što je prirodno, svakodnevno i možda čak zanemarivo u kontekstu jedne kulture, može se činiti radikalno drugačijim i teško prihvatljivim u očima čitatelja s drugačijom kulturnom podlogom. Bowers postavlja pitanje može li zapadni čitatelj čitati i prihvatiti suprotstavljene pretpostavke ne-zapadnjačkog romana bez da se vrati pretpostavkama o superiornosti vlastite zapadne kolonijalne perspektive (ibid). Naravno, takva analiza donosi sa sobom implikaciju da „zapadni čitatelji nisu sposobni vidjeti izvan vlastitog konteksta, i u stvari, kada čitaju tekstove koji su smješteni u ne-znanstvene i ne-pragmatične kontekste, onda oni čitaju kako bi ušli u eskapistički fantastični svijet koji oni ne vide kao 'stvarnost'“ (Bowers 122). Magijski realizam oslanja se na čitatelja koji se treba svojevolumeno „povesti za naratorom u prihvaćanju i

realističkih i magijskih perspektiva stvarnosti na istoj razini“ bez obzira na to koliko se ta perspektiva razlikuje od čitateljevih izvanknjiževnih mišljenja i presuda (3-4). Čitateljska recepcija magijskog realizma je nepredvidiva. Popularnost žanra kod čitateljske publike je u većini slučajeva pozitivna stvar, ali postoji opasnost od klišeiziranja koncepata povezanih s takvim jedinstvenim načinom pisanja. Korištenje etikete „magijski realizam“ kao marketinške strategije dovodi do pukog imitiranja formule koja se dokazala utrživom. Temelji tržišne strategije prodaje *oznake* „magijski realizam“ postavljeni su vrlo rano, već s Carpentierovim predstavljanjem koncepta *lo real maravilloso* kao određujuće odlike latinoameričke stvarnosti i proze: „njegov koncept imao je trajan utjecaj na književnike i kritičare, i stvorio marketinški „brand“ koji će pomoći prodaji romana španjolske Amerike u inozemstvu“ (Pope 248). Zahtjevi tržišta navode da se magijsko-realistički tekstovi čine „dizajnirani za zabavu čitatelja“ (Faris 163). Sve ono što čini magijski realizam toliko primamljivim za pisanje među autorima, čini ga jednako privlačnim za čitanje među publikom: nepostojeće razgraničenje između stvarnosti i čuda, politička i društvena subverzivnost, transgresivna i jedinstvena narav koja se savršeno uklapa u postmoderni književni diskurs.

Zaključak

Usprkos kompliciranoj povijesti i primjeni pojma, „magijski realizam“ zadržao je svoju „neobičnu zavodljivost“ (Jameson 302) zbog koje ga je nemoguće izbaciti iz uporabe. Kontroverzna pozicija magijskoga realizma u kritičkoj teoriji i problematičnost proučavanja pojma u okvirima postmoderne proze ne znače da je magijski realizam beskoristan pojam sam po sebi. Magijski realizam ne podređuje se uobičajenim parametrima realizma, vremena, prostora, i književnog žanra. Čudesno koje prethodi magijskom realizmu pripomoglo je uspostavi energičnog i fluidnog žanra koji je posegnuo izvan vlastite literarnosti kako bi pripomogao ustanoviti neovisnost kultura na kojima je izgrađen. Ishodište „magijskog“ u magijskome realizmu nalazi se u autorima koji ne pripadaju zapadnome književnom krugu, no žanr se pokazao toliko popularnim da je teško oštro ocrtati granice prilikom svrstavanja tekstova u preusko određenu kategoriju magijskog realizma. To je dovelo do vjerojatno preširokog shvaćanja pojma i korištenja oznake u svrhu marketinškog „brendiranja“ književnog proizvoda. Štoviše, korištenje pojma često je bilo toliko „labavo“ da su njegove tekstualne implikacije postale upitne. Ono što je sigurno jest da se definicije pojma moraju nužno računati u nekoliko smjerova kako bi obuhvatile i latinoamerički magijski realizam i sve europske, azijske, angloameričke i postkolonijalne književnosti koje prebacuju

magijski realizam u vlastite kulturne kontekste. Varijante magijskoga realizma danas su zaista internacionalni književni proizvod, no suština žanra još uvijek pripada latinoameričkom kulturnom krugu.

LITERATURA:

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College, 1993. 195-96. Print.

Asturias, Miguel Ángel. *Gospodin Predsjednik*. Zagreb: Naprijed, 1972. Print.

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. London: Routledge, 2004. Print.

Brotherson, Gordon. "The Latin American Novel and Its Indigenous Sources." *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Comp. John King. London: Faber, 1987. 60-77. Print.

Carpentier, Alejo. *El Reino De Este Mundo*. La Habana: Unión De Escritores Y Artistas De Cuba, 1964. Print.

Carpentier, Alejo. "The Baroque and the Marvelous Real (1975)." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 89-108. Print.

Carpentier, Alejo. "On the Marvelous Real in America (1949)." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 75-88. Print.

Carter, Angela. *Nights at the Circus*. London: Vintage, 2006. Print.

Chanady, Amaryll. "Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 125-144. Print.

D'haen, Theo. "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 191-208. Print.

Echevarría, Roberto González, and Enrique Pupo-Walker. "General Preface." *The Cambridge History of Latin American Literature. The Twentieth Century*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Xi-Xvii. Print.

Faris, Wendy B. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 163-190. Print.

Flores, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 109-118. Print.

Guenther, Irene. "Magical Realism in Spanish American Literature." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 33-74. Print.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. S.l.: Routledge, 1981. Print.

Jameson, Fredric. "On Magic Realism in Film." *Critical Inquiry* 12.2 (1986): 301-25. *JSTOR*. Web. 26 June 2016.

Leal, Luis. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 119-124. Print.

Mena, Lucila Inés. "Ka teorijskoj formulaciji magijskog realizma." *Delo*, br. 8-9/1978. 60-72. Print.

Mikics, David. "Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History, and the Caribbean Writer." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 371-406. Print.

Morrison, Toni. *Solomonova pjesma*. Zagreb: Školska knjiga, 1996. Print.

Ouyang, Wen-Chin. "Magical Realism and Beyond: Ideology of Fantasy." *A Companion to Magical Realism*. Hart, Stephen M., and Wen-chin Ouyang. Rochester, NY: Tamesis, 2005. 14-19. Print.

Parkinson Zamora, Lois. Faris, Wendy B. "Magic Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 1-14. Print.

Polak, Iva. „Magijski realizam australskih Aboridžina: nevidljivost dvostruke 'kalibanizacije' Zapadnog realizma.“ *Književna smotra*, br. 152 (2009), 2. 51-61. Print.

Pope, Randolph D. "The Spanish American novel from 1950 to 1975." *The Cambridge History of Latin American Literature. The Twentieth Century*. Comp. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 226-278. Print.

Prieto, Rene. "The Literature of Indigenismo." *The Cambridge History of Latin American Literature. The Twentieth Century*. Comp. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 138-63. Print.

Quiroga, José. "Spanish American poetry from 1922 to 1975." *The Cambridge History of Latin American Literature. The Twentieth Century*. Comp. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Vol. 2. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 303-365. Print.

Roh, Franz. "Magic Realism: Post Expressionism." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 15-32. Print.

Sasser, Kim. "Magical Realism's Constructive Capacity." *Magical Realism and Cosmopolitanism: Strategized Belonging*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 1-41. Print.

Shaw, Donald L. "The Presence of Myth in Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo and García Márquez." *A Companion to Magical Realism*. Hart, Stephen M., and Wen-chin Ouyang. Rochester, NY: Tamesis, 2005. 47-55. Print.

Solar, Milivoj. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1982. 235- 239. Print.

Todorov, Tzvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987. Print.

Valdivieso, Jaime. "Magijska i fantastična stvarnost.“ *Delo*, br. 8-9/1978. 57-59. Print.

Valdez Moses, Michael. "Magical Realism at World's End." *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*. 3.1 (2001): 105–133. PDF

Vargas Llosa, Mario. "Latin America: Fiction and Reality." *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Comp. John King. London: Faber, 1987. 1-17. Print.

Warnes, Christopher. *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

Williamson, Edwin. "Coming to Terms with Modernity: Magical Realism and the Historical Process in the Novels of Alejo Carpentier." *Modern Latin American Fiction: A Survey*. Comp. John King. London: Faber, 1987. 78-100. Print.

Wilson, Rawdon. "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Comp. Lois Parkinson. Zamora and Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke UP, 1995. 209-234. Print.