

МАГИЧНИОТ РЕАЛИЗАМ И НЕГОВИТЕ РЕЛАЦИИ СО ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ, НАДРЕАЛИЗМОТ И ФАНТАСТИКАТА

Јасмина Мојсијева-Гушева

Институт за македонска литература, Скопје, Македонија

Keywords: magical realism, expressionism, surrealism, fantasy, style, art movement, intuitive cognition, presence of the miracle, ideological basis, author's worldview

Summary: This study seeks to peel away the essence of magical realism, by studying its relations with other art movements and areas such as expressionism, surrealism and fantasy. The aim of this study is to provide a theoretical explication of magical realism as a phenomenon, as a style of expression, and as an artistic creation procedure, which first appeared in the German post-expressionist paintings in the twenties of the twentieth century. From there and then, it quickly got distributed through various art forms (literature, theater, film) and traditions (European, Russian, Latin America) and has become one of the most used artistic expressions in the 20th century.

In the relationships with the already mentioned art areas, the magical realism's receptiveness and communicability is emphasized, along with its status of an autonomous stylistic and artistic process, characterized by a new objectification of reality and specific expression. By the help of applied comparative and analytical method, a gradient of the magical realism's variations is done, conditioned primarily from the contexts in which it appears.

Клучни зборови: магичен реализам, експресионизам, надреализам, фантастиката, стилска постапка, уметнички правец, интуитивно спознание, присуство на чудото, идеолошка втемеленост, авторов светоглед

Резиме: Во оваа студија се настојува да се одгатне суштина на концептот на магичниот реализам, преку проучување на релациите кои тој ги остварува со другите уметнички движења и области како што се експресионизмот, надреализмот и фантастиката. Целата на ова истражување е да обезбеди теоретска експликација на магичниот реализам како *феномен, стил на изразување, постапка во уметничката креација*, кој најпрво се појавува во германското постекспресионистичко сликарство во дваесеттите години на дваесеттиот век. Оттаму и оттогаш, тој набргу се распространува низ различните уметнички форми (литература, театар, филм) и традиции

(европска, руска, латиноамериканска) и станува еден од најкористените уметнички изрази во 20-тиот век.

Преку релациите со веќеспоменатите уметнички области, потенцирани се магично-реалистичната приемчивост и комуникативност со наведените области, но и нејзиниот статус на автономна стилско-уметничка постапка, која се карактеризира со нова објективизација на стварноста и со специфично изразување. Со помош на применетиот компаративен и со аналитичкиот метод, направено е нијансирање на варијациите на феноменот на магичниот реализам, условени пред сè од контекстите во коишто тој се појавува.

Предуслови за појавувањето на магичниот реализам

Проблематизирањето на сите магично-реалистични постулати било да се однесуваат од гледна точка на теориските размислувања, или од гледна точка на идеолошката втемеленост, нужно мора да ги зафати условите кои довеле до појава на одреден уметнички правец. Уметноста, некаде во почетокот на дваесеттиот век, кога и овој уметнички правец се појавува, не ги задоволува човековите очекувања бидејќи е ограничена со рамките на академизмот што ја прави скаменета и мртва. Од друга страна, откритијата во областа на фундаменталните науки укажуваат на фактот дека сликата на светот што ја дава современата наука е неделива од човекот како сознаен субјект, така што нему подеднакво му се блиски симболичното прикажување и операционалните константи, како и вистинското суштество „по себе“. Во тој контекст, видливиот свет се покажува како еден од можните на рамништето на севкупната стварност, а предметите започнуваат да се согледуваат парцијално. Исто така, времето и просторот не се веќе општоважечки како што дотогаш се сметало, туку се условени од одредени координатни системи. На тој начин се разлишува дотогашната сигурност во реалноста и се отвора портата кон нова објективизација на стварноста која неминовно се одразува и во уметноста.

За да одговорот на предизвиците на мигот, уметниците започнуваат да трагаат по нови теми, по нов книжевен израз и стилски постапки. Во таа конфузност, тие се доближуваат до природните свежи, детски и примитивни народни извори. Младите уметници трагаат по длабока синтетичка експресија меѓу природното и уметничкото, каде што чудата се присвојуваат без коментар, како што би ги прифатило детето, без прашања и рефлексии. Во такви услови, се јавува и овој нов уметнички правец, или стилска изразност – како што ја сфаќаат некои теоретичари – близок, но сепак различен од веќе

познатите уметнички формации: експресионизам, надреализам, фантастика и реализам.

Појава и кус историјат

Појавувањето на новата уметност предизвика бројни расправи, предлози и дискусии, во однос на разликите со останатите уметнички правци, на карактеристиките што ги поседува и на посебните изразни својства. Недоумиците за нејзиното именување, исто така, биле главна тема во расправите на повеќе автори кои се занимавале со проблематиката на новата уметност. Германскиот историчар на уметноста, Густав Хартлаб, ќе го употреби терминот *нова објективност* за да го означи сликарството на една нова постекспресионистичка група (Ото Дих, Џорџ Грос, Рудолф Шихтер) која своја изложба имаше во Берлин, во 1923 година (Guenther, 1995:33).

Прв го споменува терминот „магичен реализам“ германскиот ликовен критичар Франц Ро, во статијата „Магичен реализам: Постекспресионизам“, објавена во 1925-тата, во која го третира проблемот на новото европско (пред сè, германско сликарство) (Ро, 2012:23) осврнувајќи се на актуелното уметничко расположение кое се стреми кон навраќање на реалистичкото прикажување на објектите и на потребата за реанимирање на баналното и секојдневното, на кое му се спротивставува со далечна егзотика и примитивизам. Со ваквите свои особености, магичниот реализам јасно се издвоил од дотогашните апстрактни тенденции на експресионизмот и на останатите „изми“ кои го одбележуваат почетокот на дваесеттиот век.

Германските магично-реалистични сликари влијаеле и врз италијанскиот писател Масимо Бонтепели кој пропагирал дека литературата треба да биде средство за креирање на колективното несвесно преку „отворање на нови митски и магични перспективи на реалноста“¹. Во 1926 година, тој го основал магично-реалистичното списание „900“ (Novecento), преку кое извршил влијание врз многу современи писатели (Џон Дајсне, Херберт Лампо).

Во исто време, со теориско обмислување на новата уметност се занимавал и рускиот писател Евгениј Земјатин (Zemjatin, 1975:176) кој, зборувајќи за новото движење во руската литература (Борис Пиљнак),

¹ Bontempelli: Opere scelte. Milano 1978, pp.750-751
https://it.wikipedia.org/wiki/Massimo_Bontempelli

го истакнува спојот меѓу двата спротоставени правци: реализмот и символизмот, предлагајќи тој да се нарекува *новореализам*.

Теориските размисли од европската магично-реалистична визуелна уметност и литература набргу се прошириле и на латиноамериканската почва. Голем удел во нивното распространување имало преведувањето и публикувањето на споменатата статија на Франц Ро, на шпански јазик, во списанието „Ревиста де Оксиденте“ („Revista de Occidente“), кои ги направил шпанскиот филозоф Хосе Ортега и Гасет, во 1927 година (Симпкинс, 2012:76). Најпрвин магичниот реализам започнал да се практикува во литературните кругови на Буенос Аирес, за што најголема улога имал аргентинскиот писател Хорхе Луис Борхес, чијашто прва збирка раскази „Универзална историја на беззаконието/срамот“ (1935), Ангел Флорес (Flores, 1995:111) ја сметал за почеток на магично-реалистичното движење во Латинска Америка. Како промотор на магичниот реализам го споменуваме и венецуелскиот писател Артуро Услар Пјетри² (Leal, 1995:120) кој лично го познавал Масимо Бонтемпели и верувал дека магичен реализам во Латинска Америка е продолжение на европското авангардно модернистичко експериментално пишување.

Латиноамериканските писатели од четириесеттите, педесеттите и од шеесеттите години на дваесеттиот век и самите учествуваат во развивањето и градењето на теориската предлошка на магично-реалистичниот концепт. Во тој контекст ги споменуваме двете статии на кубанскиот писател Алехо Карпентјер „За чудесното реално во Америка“ (1949) и „Барокот и чудесното реално“ (1975), во кои тој се обидува да ги објасни карактеристиките на новото латиноамериканско движење предлагајќи соодветни имиња за него. Во статијата „Барокот и чудесното реално“, Карпентјер ја поставува тезата дека незавршеноста на формирањето на американското општество, вкрстувањето на расите, влијанието на физичкото и духовното, на варварството и цивилизацијата, се фактори од кои доаѓа барокниот изразен стил на новиот латиноамерикански роман, за којшто може да се употреби терминот *необарок*. Според него, Америка е ветената земја за барокот, затоа што се наоѓа во постојано движење, вриеж и пулсација, што е услов за појава на еден таков необичен спој во уметничкото изразување. Обидувајќи се да направи разлика меѓу она што се создава во Латинска Америка (обележано со присуство на

² Луис Леал, во својата статија „Магичниот реализам во шпанско-американската проза“, истакнува дека терминот магичен реализам, во Латинска Америка, прв го употребил Артуро Услар Пјетри, во 1948 година, во својата книга „Литературата и човекот од Венецуела“.

фолклор, суеверја и колективни верувања) и европското артифициелно чудесно (пред сè, во надреализмот), тој предлага уште еден нов термин – *чудесно реално* или *вистинско чудесно*, сугерирајќи да се употребува за европската варијанта на концептот.

Во многубројни варијации, магичниот реализам се шири низ различни книжевни традиции вклучувајќи ја првенствено европската развојна линија, потоа латиноамериканската и како најмлада ја споменуваме африканската, во која тој е познат под терминот *анимистички реализам*, а означува литература која е пишувана под влијание на традиционалните африкански религија и култура, со нагласено присуство на имагинарниот предок.

Магичниот реализам и експресионизмот

Експресионизмот³ како организирано уметничко движење започнува во 1901 година, означувајќи духовен повик кој ја зафаќа Европа, пред сè, Германија, поточно нејзината млада поетска генерација која сакала да ги изрази „неизмерното возбудување и страв од дострелите на новото време, обидувајќи се со борбеност да ги совлада“ (Konstantinović, 1967:8). Ова движење трае некаде до 1920 година, кога почнува да им отстапува место на други уметнички форми и видови, на пример, на таканаречените „изми“, разбивајќи се, понекогаш, дури и во движења со сосема спротивни стремежи од неговите, каде што наместо ирационализмот и бујноста, се форсираат рационализмот и трезвеноста (магичниот реализам е едно од тие движења). Немајќи соодветно име за оваа нова „преодна“ (како што се сметало во почетокот) фаза, во книжевноста се користел терминот новореализам.

Во тоа време, или поточно во 1923 година, и во сликарството се јавува една нова изразна форма која по многу нешта потсетувала на дотрошениот експресионизам. Ваквите согледби јавно ги изразил

³ Овој термин прв го употребил францускиот сликар Ж.А.Ерве, уште во 1901 година, по повод една уметничка изложба на независните сликари во Париз. Подоцна, овој термин го прифаќаат и историчарите на уметност В. Ворингер и Ф. Шмит, кој, во 1912 година, ја објавува статијата под наслов „Експресионисти“, во која ги изнесува особеностите на некои француски сликари: Сезан, кој ги поедноставува тоновите; Гоген, кој на своите платна ги предизвикува дејствата на големите површини, и Ван Гог, чии дречливи бои светат како запален оган. Прва експресионистичка сликарска група била позната под името „Мост“, основана во Дрезден, во 1905-тата година; втората, името го добила според истоимената слика на Василиј Кандински, „Син јавач“, основана во Минхен, во 1911 година; и третата е непозната, но исто толку значајна – „Нова објективност“, која се развила во текот на 1920-тите години.

ликовниот критичар Франц Ро, на отворањето на една постекспресионистичка сликарска изложба во Берлин, а потоа и ги публикувал во веќеспоменатата статија „Магичен реализам: Постекспресионизам“. Обидувајќи се да ја доведе во релација новата уметничка експресија и другите „уметнички фази“, вклучувајќи го тука и експресионизмот, тој во своите размисли воочува одредени сличности и допирни точки меѓу овие уметнички експресији.

И како што секоја појава е поврзана со претходната, или пак покажува извесни сличности или разлики со неа, така и магичниот реализам, во прво време, се споредувал со својот претходник – експресионизмот. Во продолжение ќе наведеме некои од позначајните согледби за блискоста на двете поетики.

Филозофската основа, и двете појави ја наоѓаат кај данскиот филозоф Серен Кјеркегор⁴ кој безусловно го претпочита субјективизмот, остро спротивставувајќи се на објективното мислење (Kalin, 1983:166). Субјективноста им е заедничка допирна точка и на двете движења кои ги разоткриваат нештата преку емоционалното доживување. Нивната заедничка цел е да ги изнесат на виделина внатрешните емоции на авторот кои го обликуваат неговото гледање на светот или неговата субјективна вистина за случувањата.

Особено близок до магичниот реализам е експресионизмот во неговата последна развојна фаза наречена социјален експресионизам, во која тематиката е насочена кон социјалниот аспект на човековото битие, остро критикувајќи ја неговата невклопеност и отуѓеност во современото општество. Главните ликови, со чијашто судбина се занимаваат авторите во двете движења, најчесто се малите обични луѓе, со своите секојдневни маки и проблеми. Присутна е и општата љубов кон човекот како една нијанса на субјективизмот која се пренесува низ масите. Во нивните текстови се чувствува оној етос за човекот како брат, кој влече корени директно од социјалните услови, изразувајќи ги идеалот на хуманоста, сочувството и вниманието кон секојдневните мали нешта од кои се состои целостта и суштината на човековата практика.

Овде, секако, треба да нагласиме дека, можеби, најмногу врз двете движења, влијаела филозофијата на Едмонд Хусерл⁵ кој се

⁴ Особено длабоко влијание врз експресионистите извршил Кјеркегор, со својата филозофија на стравот, кој во најразлични форми претставува доминантна преокупација на експресионистите. Според Кјеркегор, човекот се приближува до спознавањето на својата егзистенција во таканаречените гранични ситуации, преку чувствата на немоќ и незаштитеност, кои го предизвикува стравот.

⁵ Едмонд Хусерл е основач на феноменолошкото движење кое е едно од највлијателните духовни ориентации на нашето време. Хусерл го сметаат за филозоф на

обидува да допре до суштината на проблемите употребувајќи една специфична доктрина која се состои во набљудување на битието и користење на интуицијата за добивање на апсолутното сознание, со помош на анализа и дескрипција, што како методологија сосема се разликува од емпириското, логичкото и психолошкото заклучување (Kalin, 1983: 172). Всушност, праволиниската логиката која нè води до завршни решенија недостига и во двете движења. Неа ја заменува и ја надополнува логиката на интуицијата, која само ги насетува и ги најавува појавите, запирајќи и оставајќи ги недоречените нешта сами да се оформуваат.

И двете движења го избегнуваат канонот на конечното и на апсолутното, што се читува во веќеоформените структури, насочувајќи се кон една индивидуална имагинативност. Но до сознанијата, и во двете формации, не се доаѓа преку психологијата на единката туку, најчесто, до нив се доаѓа преку епската митска волја за тоталноста на постоењето. Што значи дека психолошката мотивација отпаѓа, а на нејзино место доаѓа она што не може целосно да се предвиди, туку само се насетува. Динамиката на големите масовни движења се нагласува и се интензивира преку збогатениот израз со барокно-натуралистичките претстави и со дречливите бои со силна симболичка вредност. Како илустрација ги наведуваме црвените коси на сите членови од семејството Огулиновци, од Чинговиот магично-реалистичен расказ „Семејството Огулиновци“, кои го симболизираат космичкиот налет на бунтовноста во сите сфери на неправдата, или познатата слика „Синиот јавач“ на експресионистичкиот претставник Кандински, која го симболизира стремежот кон духовното преку органскиот ритам на сите нешта.

Согледувањето на разликите на двата концепта се базираат на повеќе нивни карактеристики од кои некои имаат заедничка основа, која подоцна се развива на различен начин; но има и такви кои водат кон сосема друга насока. На пример, и експресионизмот и магичниот реализам претставуваат одраз на длабоката криза во првите две децении на XX век и, во тој контекст, може да се сфати согледбата на Венди Фарис дека магичниот реализам се јавува во услови на општествени кризи. Но на сосема различен начин се реагира на стварноста. Експресионистите тоа го прават бурно, низ крик, дезориентирано, конфузно, додека магичните реалисти бегаат во друга крајност, во фантазијата, во интуитивното, во митскиот начин на перципирање на стварноста. Така што експресионизмот остава

експресионистите, имајќи ја предвид нивната желба да ја доловат сликата на светот по феноменолошки пат.

впечаток на хаотична збрка на спротивни емоции, идеи и изразни форми, која може да се рече дека води до негација на сепостојното во еден избличен крик, како во песната „Мртвечница“ на Готфрид Бен. Со оваа своја одлика, тој се разликува од магичниот реализам, кој сè уште верува во институциите на системот, зачудено и немо прифаќајќи ги, како што тоа го прави Кафкиниот јунак Јозеф К., од романот „Процес“, обвинет за непознато дело под чудни околности. Роман кој претставува извонредна алегија за апсурдната борба на поединецот за зачувување на интегритетот на сопствената личност од институциите и шпекулациите во општеството.

На овие разлики се надоврзува и влијанието што, врз двете движења, го има францускиот филозоф Анри Бергсон, со делото „Творечка еволуција“ и неговото специфично сфаќање за внатрешното време кое се разликува од дотогаш доминантното Кантовото непроменливо и еднодимензионално време. Бергсон говори за времето во нас кога во моментот на спознанието се испреплетуваат минатото, сегашноста и иднината, без какви било меѓусебни граници и препреки (Rasel, 1962,762). Бергсон прави разлика меѓу нашето надворешно „јас“, кое ѝ припаѓа на интелектуалната и на социјалната сфера, и нашето внатрешно првобитно „јас“, кое не е детерминирано и е во длабока хармонија со нашето внатрешно време носејќи го печатот на инстинктите. Динамиката на таквата слика на светот ги разбранувала страстите и во двете концепции, но во сосема спротивна насока. Поаѓајќи од идентичните ставови за ваквото време, експресионистите се свртуваат кон сфаќањето за активноста како внатрешно стремење и како животен елан да се стори нешто, додека магичните реалисти го претпочитаат дијаметрално спротивставениот внатрешен пасивизам на кој со задоволство му се препуштаат. Па така, во двата концепта, среќаваме интуитивно спознание, кое во експресионистичките текстови се одвива со силен динамичен крик, додека магично-реалистичните сознанија се остава да созреат и да се изнедрат под превезот на мистиката.

Магичниот реализам и надреализмот

Постои силна историска конекција меѓу Роховиот концепт на магичен реализам и надреализмот, особено ако го земеме предвид објаснувањето на Карпентеровиот термин *чудесно реално* (*marvelous real*) кој го доближува до артифициелна верзија на надреалното каква што, според него, среќаваме во европското движење на надреализмот (Karpenčer, 1995:101). Карпентер верувал дека магичниот реализам се

развилен под влијание на надреализмот, но подоцна тој го критикувал надреалистичкото разграничување меѓу реалното и нереалното, укажувајќи дека тоа не е карактеристично за јужноамериканското искуство.

Карлос Фуентес исто така бил инспириран од револуционерниот глас во надреалистичката поезија, укажувајќи истовремено на инспирацијата што Бретон и Арто ја нашле во неговата татковина, Мексико.

Надреализмот е често споменуван и од други теоретичари на магичниот реализам. Во продолжение упатуваме на Луис Леал и на неговото мислење дека „магичниот реализам не може да се идентификува ниту со фантастичната, ниту со психолошката литература, ниту со надреалната и херметичка литература“, бидејќи „за разлика од надреализмот, магичниот реализам не користи сонувачки мотиви ниту ја извртува реалноста или креира светови како што прават писателите на фантастичната или на научно-фантастичната литература...“ (Leal, 1995:121).

На врската меѓу магичниот реализам и надреализмот упатува и Венди Фарис во книгата „Магичниот реализам и ремистификација на наративот“, каде што, зборувајќи за постапката на *очудувањето*⁶ (присутна и во двете области), ќе го нарече магичниот реализам „главно наследство на надреализмот“. Всушност, постапката на очудување е еднакво фреквентна во теоријата на фантастиката, на надреализмот и магичниот реализам, кога се сака да се опишат состојбите на невообичаеното изненадување, вчудовиденоста и луцидноста што одредени места во текстот ги предизвикуваат кај читателите. Навистина, присуството на очудувањето е евидентно во сите претходнонаведени области, но ефектите од неговото дејствување се различни. За магичниот реализам можеме да речеме дека прави еден исчекор од надреализмот, впуштајќи се во потрага по поуспешно восприамање на тоталитетот на реалноста.

Оттука произлегува дека магичниот реализам се јавува како нешто што се разликува од споменатите книжевни области, но сепак, преку некои свои особености, се доближува до нив. Во продолжение, ќе се обидеме да откриеме што ги навело истражувачите да ја бараат конекцијата меѓу овие области, но и кои се сегментите по кои тие се разликуваат.

⁶ Потеклото на терминот *очудување* му се припишува на рускиот структуралист Виктор Шкловски.

Надреализмот (*surréalisme*)⁷ како уметнички правец се појавува во Париз, во 1924 година (значи, приближно во истиот период со магичниот реализам), како „последно од авангардните струења, правци и уметнички школи од почетокот на векот (кубизам, експресионизам, футуризам, дадаизам)... Може да се рече дека ниту едно претходно движење во литературата, дури ни романтизмот не доживеал таков меѓународен прием и толкаво влијание како што е тоа случај со надреализмот“ (Капушевска – Дракулевска, 2003:18). Под покровителство на поетот Андре Бретон, кој е автор на првиот (1924), вториот (1930) и на третиот (1934) надреалистички манифест, ова движење ги доживува својот развој, подем и опаѓање (со смртта на Бретон, во 1966 година), што не може да се каже за магичниот реализам, чиешто присуство денес е сè понагласено, особено во постмодернистичката уметност.

Поради временската блискост меѓу Бретоновиот манифест (1924) и Роховиот есеј (1925), па и просторната блискост на овие две писма (Франција и Германија), логично е да се зборува за одредена блискост во расположението кое, на глобален план, преовладувало во уметничките кругови и кое се манифестирало како стремеж да се напушти фотографскиот реализам. Социолошки гледано, надреализмот е своевидна реакција на буржоаскиот и на традиционалистичкиот ред на нештата, тој е нихилистичко негирање на сè она што дотогаш човекот го поврзувало со идејното, моралното, уметничкото, па дури и формалното, со јавноста и општеството. Тој радикално прекинува со сите поранешни школи и правци, признавајќи ги само оние кои настојуваат непосредно да ги пренесат импресиите и чувствата, без учество на законите на логиката или на синтаксата. Во тој контекст, сосема е спротивен од магичниот реализам кој се потпира на традицијата и логиката.

Надреалистите исто како и футуристите ги презирале сите закони, норми и обичаи, но наместо да се борат со општеството, тие се повлекуваат од реалноста насочувајќи ги сите свои напори кон истражувањето на човечкиот дух, за кој верувале дека е потиснат од општеството. Почетна инспирација ја црпеле од теориите на несвесното на австрискиот психијатар Сигмунд Фројд, според кој човековата психа се состои од свесен и потсвесен дел кој постојано е потиснуван со процесот на образованието и законите на општеството. Човечка потсвест, според Фројд, единствено може да се ослободи

⁷ Називот *надреалист* е скован од Гијом Аполинер и најпрво се појавува во воведот на неговата театарска претстава „Градите на Тиресиас“, на премиерата, во 1917 год.

преку соновите и халуцинациите и затоа тие за надреалистите се основното поле за истражување и експериментирање. Ова особено важи за надреалистичките поети кои, сакајќи да ја изменат сликата на светот (и со посредство на несвесното да го ослободат потиснатиот човеков дух), се свртуваат кон методот на „автоматското пишување“. Бретон, во првиот „Манифест на надреализмот“ (1924) го дефинира надреализмот како „чист психички автоматизам“ или „дикатат на мислите без контрола на разумот, надвор од секоја естетска и морална преокупација“ (Breton,1979:36). Тој се задржува на моќта на интуитивното спознание (кое е почитувано и од магичните реалисти) и спонтаните мисли кои се поставени над реалноста. Веќе во вториот „Манифест на надреализмот“ (1930) надреалистите почнале отворено да реагираат на општествените движења, земајќи негативен став кон колонијализмот, што може да се спореди со притаената општествена ангажираност на магичните реалисти. Но, разликата тука е во тоа што додека надреалистите отворено дејствувале придружувајќи им се на комунистите во Втората светска војна, магичните реалисти протежирале еден интелегентен начин кој ќе им овозможи прикриено да говорат за неправдите во светов.

Магичниот реализам честопати е доведуван во релација со надреализмот, бидејќи и двете области се занимаваат со создавање на нова реалност во која е забележливо присуството на необичното и на чудесното, кои имаат слични импликации. Сепак, лесно можат да се повлечат чисти и јасни граници меѓу овие две области, особено поради различните извори од кои потекнува необичното (магичните реалисти главно го користат колективното наследство, додека надреалистите им се препуштаат на потсвесното и на сонот на индивидуите); како и заради начинот на кој се користат (во магично-реалистичните текстови, чудесното упаѓа во реалистичната нарација, додека во надреалистичките, тоа доминира во структурата).

Во магичниот реализам, како популарен начин на изразување меѓу романсиерите од втората половина на 20-тиот век (посебно меѓу латиноамериканските писатели), се забележуваат некои наследства од надреализмот. На пример, присуството на сонот, кој кај него е ставен во јукстапозиција на нормалното, како во „Сто години самотија“ на Габриел Гарсија Маркес. Во автоматски пишуваниите текстови на надреализмот сонот е поставен на пиедестал, односно свесно ѝ се дозволува на потсвеста да го заземе местото на реалноста како во познатиот роман „Нада“ на Андре Бретон.

Она што ги зближува двата концепта е потребата од спознавањето на светот на еден поинаков начин, кој не бил користен досега. За таа

цел, претставниците на двата концепта создаваат една нова реалност. Во надреализмот, таа нова реалност била наречена *суперреалност* и се сметала за некаква апсолутна состојба на спознание која го обединува светот на свесното и на несвесното. Во магичниот реализам, таа иста реалност би можела да се именува како *алтернативна* или *дополнета реалност* и претставува обид да се прикаже вистинската реалност надополнета со туѓиот поглед кој го крева превезот над забранетото.

Магичниот реализам и фантастиката

Допирните точки меѓу фантастиката и магичниот реализам заслужуваат посебно внимание во ова наше компаративно истражување, пред сè поради неточните тврдења на некои современи автори кои пишуваат фантастични приказни дека „магичниот реализам“ е само друго име за фантастичниот жанр⁸. Она што навистина е заедничко за двете области е тоа дека се појавиле во една клима на уметничко разочарување на емпирискиот позитивизам и рационализмот на класицизмот, односно од фотографскиот реализам.

Расправиите за фантастичното потекнуваат уште од античкото време кога се развивала историската свест за постоењето на една форма на книжевно изразување која не се потпира врз принципите на миметичкото поддржување на стварноста, туку на замислување појави надвор од рамките на реалноста. Имено, фантастичната форма ја споменува уште Платон, во својот дијалог Софист, каде што прави дистинкција меѓу двата вида слики во самиот мимезис, од која првиот се копиите (веродостојните слики), вториот – фантазмите (лажните изместени слики). Реалистичните книжевни дела би можеле да се поврзат со веродостојните копии, додека втората форма на изместен мимезис, Платон ја определува како фантастика. Оттука следува дека односот меѓу реалното и фантастичното е поврзан со критериумот вистина и дека фантастиката е резултат на конфликтот стварно-невстварно. Во тоа се согласуваат теоретичарите на фантастиката како што се: Роже Кајоа, Цветан Тодоров, Морис Леви, Жан Пјеро, Зоран Мишиќ, Бранимир Донат, Влада Урошевиќ, кои како специфичност на фантастиката (нешто што ја изделува од другите форми, на пример, од чудесното) го истакнуваат двоумењето меѓу рационалното и ирационалното, како во расказот „Метаморфози“ на Кафка, каде што и кај личноста и кај авторот и кај читателот постои двоумење дали

⁸ Современиот британски автор Тери Пратчет, во едно свое интервју, вели дека „магичниот реализам е само љубезен начин да се каже дека се пишува фантастика“.

настанатата преобразба е предизвикана од природни или од неприродни сили.

За разлика од магично-реалистичната нарација, нарацијата во фантастичната проза не може да се сведе на системот на причинско-последични врски, ниту пак може да се најде рационално објаснување за настаните. Како други карактеристики на фантастичната нарација, се споменуваат: ослободеноста од просторно-временските релации, разбирањето на фигуративниот говор во буквална смисла и многу други функции што ги посочува Цветан Тодоров во својата книга „Вовед во фантастиката“, од кои најиндикативен за нашето истражување е фактот дека фантастичното секогаш предизвикува соодветна реакција кај читателите во облик на страв, ужас и љубопитност (Todorov, 1987:76). Исто така, според Тодоров, фантастиката не смее да се поистовети со други форми на антимиметизам, како што се поетското или алегориското, бидејќи фантастиката секогаш имплицира буквално значење, што не е случај со магичниот реализам.

Фантастиката настанува од поместеното рационалистичко видување на светот, од единечниот напор на фантазијата слободно да измислува и да го бара најдоброто средство, за да си ја објасни стварноста што не може да се забележи со сетилата. Фантастиката, толкувана во Фројдовска смисла, претставува некакво имагинарно сценарио, кое субјектот го создава за да оствари некоја несвесна желба. Тие слики, всушност, ја имаат функцијата на повеќе или помалку деформирани одбранбени процеси и скриени замени за некоја неможна стварност.

Според Франц Ро (Roh, 1995:15), магичниот реализам е, всушност, еден нов тип објективизам кој, проникнувајќи длабоко во стварноста, ги допира најскриените тајни. Него би требало да го доведеме во врска со чудесноста, бидејќи тие тајни не се надвор од реалноста, туку се нејзин составен дел. Значи таинственото натприродно не доаѓа од конфликтот со реалноста, туку ја дополнува. Оттаму магичниот реализам и фантастиката заемно се исклучуваат, додека меѓу магичниот реализам и чудесното постои голема блискост.

Чудесното не е фикција и продукција надвор од реалноста или одделено од неа. Во текстовите каде што се појавува чудесното, нештата и состојбите се сфаќаат реално, зашто чудесното не ја менува основната атмосфера на текстот. Таа останува иста и покрај присутноста на чудесното. Така што на читателот му се чини дека сепак сето прикажано е вистинито, дека за чудесните случувања постои некаква аргументација и дека сите акции, дејства и дијалози не

се надвор од очекуваните реални можности. Во магично-реалистичните текстови (каде што чудесното доминира) ништо не е многу далеку од реалноста, за разлика од фантастичната книжевност која се одликува со создавање противречен, измислен имагинарен свет, во вид на една приказна обликувана околу една основна тема која е наполно несоодветна на времето и на местото. Во магично-реалистичните дела се создава некаква паралелна стварност која не ги крши законите на реалноста како фантастиката, туку егзистира во согласност со реалноста по некои свои сопствени законитости кои не можат да се објаснат, бидејќи се трансцендентални.

Меѓу фантастичната литература и магично-реалистичните дела постои суштествена разлика. Додека во фантастиката читателот влегува во наполно непознат туѓ свет за неговите сетилни искуства, во чудесното сè се содржи во рамките на стварното. Односно како што ќе рече Тодоров „чудесниот свет му се доближува на реалниот, но не го повредува и не му ја руши кохерентноста“ (Тодоров, 1987:51). Тодоров прави дистинкција меѓу трите поима – фантастика, чудно и чудесно, разграничувајќи дека ако она што го забележуваме не потекнува од стварноста каква што е таа според општото мислење, тогаш се зборува за фантастично. За *фантастиката* нужно е постоење на натприродна појава и елемент на сомнеж. Во моментот кога читателот или писателот ќе почнат да ги објаснуваат причините за случувањата, исчезнува сомнежот заедно со фантастиката (Мена, 1978:71).

Ако чителот прифати дека законите на стварноста остануваат негибнати и се нуди објаснување на опишаните појави, велиме дека делото припаѓа на еден друг жанр, на *чудното*. Во тој случај сомнежот исчезнува и приказната останува во рамките на чудното.

Покрај фантастичното или чудното, натприродното може да се изрази и преку *чудесното*. Ако пак, на пример, читателот биде принуден да ги прифати новите закони за природата со кои би можела да се објасни новата појава, тогаш влегуваме во жанрот на чудесното каде што волшебниот и реалниот свет заемно се проникнуваат без конфликт. Во полето на чудесното, натприродните елементи не предизвикуваат никаква посебна реакција ниту кај личностите од приказната, ниту кај писателите, ниту кај читателите.

Имајќи го сето ова на ум, магичниот реализам би требало да го сместиме во сферата на чудесното, зашто има голема сличност меѓу чудесното на Цветан Тодоров и Роховото сфаќање на магичниот реализам⁹. Но чудесното во магичниот реализам не е синоним на

⁹Во магичниот реализам, волшебниот и реалниот свет заемно се проникнуваат без судир и конфликти. За Пјер Мабјј (Mabij, 1973:26-27) чудесното е насекаде и владее со оној

волшебното од сказните и бајките, бидејќи се јавува во нашата околина и блиска реалност во која владеат познати критериуми и принципи кои ние со леснотија ги прифаќаеме. Исто така, потребно е да се разликува магично-реалистичното чудесно (магично, натприродно или непознато) од категоријата на чудното кое честопати се употребува за прикажување на исклучителна реалност.

Уште една суштинска разлика меѓу магичниот реализам и фантастиката се состои во тоа што упадот на натприродното во светот на фантастиката задолжително предизвикува катастрофален потрес, или кажано со речникот на Роже Кајао, „скандал, расцепување, необично, речиси неиздржливо втурнување во реалниот свет“ (Кајао, 1978:71), додека во магичниот реализам, натприродното, чудесното, необичното, магичното, не претставуваат нужно зло и не му нанесуваат никаков штета на главниот јунак. Кајао чудесното го сместува во доменот на митологијата, сказната, легендата, каде што натприродното е сфатено како израз на стремежот да се победат невидливите сили и да се триумфира над смртта. Истото го забележува и македонскиот проучувач на фантастиката Влада Урошевиќ, за кого „чудесното одговара на оптимизмот и магијата на верата во сопствените способности на влијание врз природните сили“ (Урошевиќ, 1988:48), наспроти фантастиката која асоцира на „заканувачка агресија што ја крши стабилноста на еден свет... (во која) натприродното е исклучиво зло, а главната личност е оставена загрошена и обезоружана без ефикасно средство за спротивставување“. Накусо, појавата на натприродното во фантастичната литература секогаш има разурнувачка моќ, асоцирајќи на фаталност, страв и трагика, пред сè поради мистериозноста на непознатото кое обично се јавува како репрезент на темните сили и на злото (на пример, појавата на вампирите – една од омилените теми на фантастиката во романот „Дракула“ на Брам Стокер). Наспроти тоа, појавата на натприродното во магично-реалистичната литература се прифаќа како нешто возможно и реално, кое не создава чувство на непријатност и страв и затоа на него секогаш се гледа со оптимизам (магичната земја Недојдија на Петар Пан на Ц. М. Бери како копнеж по бесмртноста и по безгрижноста, која децата-јунаци и читателите, без двоумење ја прифаќаат).

простор каде што нашите сетила ништо не забележуваат. Свкупната негова теорија за чудесното поаѓа од етимологијата на француското „merveilleux“ кое доаѓа од коренот на зборот „se mirer“, што значи „да се чуди“, но и „да се огледува“. Значи чудесното се наоѓа некаде околу нас и зависи само од аголот од кој се набљудува.

Заклучни согледби

Од сето претходно кажано, произлегува дека магичниот реализам се izdelува со посебни структурни, сознајни и стилски особености. Причината поради која магичниот реализам честопати бил неидентификуван, па дури и неправилно вбројуван како поджанр во рамките на некои од постојните, лежи пред сè во неговата динамична структура како и во интегрирачкиот потенцијал кој му овозможува да создаде конекција со многу структури (протежирајќи либералност во односите) не губејќи ја притоа својата автономија.

Новата магично-реалистична уметност, чие појавување во почетокот на дваесеттиот век се поврзува со модернистичките тенденции и со авангардата, опстојува и трае сè до денешни дни, неизоставно проширувајќи се во различни региони на светот и во повеќе уметнички области (сликарството, литературата, театарот и филмот). И како што видовме, иако неговото појавување е поврзано со почетокот на дваесеттиот век и со модернистичките тенденции, не можеме да говориме за заокружена стилска формација, затоа што за него подеднакво се говори и во варијантите на реалистичките и во постмодернистичките уметнички концепти (за кои подетално ќе говориме во други пригоди), пред сè поради долгата листа на заеднички карактеристики со нив.

Литература:

- Breton, Andre. 1979. *Tri manifesta nadrealizma*. Bagdala.Kruševac.
- Bontempelli, Massimo. 1978. *Opere scelte*. Milan.
https://it.wikipedia.org/wiki/Massimo_Bontempelli
- Garuba, Harry (2003). *Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society*. Public Culture.
- Guenther, Irene. 1995. *Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic*. in *Magical Realism.(Theory, History, Community)*. Edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris. Duke University Press. Durham and London.
- Zemjatin Jevgenij. 1975. *Savremena ruska literature*. vo Roman. Nolit.Beograd.
- Carpentier, Alejo. 1995. *The Baroque and the Marvelous Real*. in *Magical Realism.(Theory, History, Community)*. Edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris. Duke University Press. Durham and London.
- Kajoa, Rože. 1978. *Od bajke do naručne fantastike*. vo *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Nolit.Beograd.
- Kalin, Boris. 1983. *Povjest filozofije*. Školska knjiga. Zagreb.
- Капушевска Лидија. 2003. *Поетика на изненадувањето*. Магор. Скопје.
- Konstantinović, Zoran.1967. *Ekspresionizam*.Obod.Cetinje.

- Leal, Luis. 1995. *Magical Realism in Spanish American Literature. in Magical Realism.(Theory, History, Community)*. Edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris. Duke University Press. Durham and London.
- Mena, Lusila-Ines, 1978. *Ka teoriskoj formulaciji magiskog realizma*. Vo Delo, XXIV, broj.8-9. Beograd.
- Mabij, Pjer. 1973. *Ogledalo čudesnog*. Beograd, Nolit.
- Platon, 1975. *Protagora. Sofist*. Zagreb. Naprijed.
- Pratchett, Terry by Linda Richards. Januarymagazine.com.2002.Retrieved February 17, 2008. <http://januarymagazine.com/profiles/tpratchett2002.html>
- Rasel, Bertrand.1962. *Istorija zapadne filozofije*. Kosmos.Beograd.
- Ро Франц. 2012. *Магичен реализам. Постекспресионизам*. во Магичен реализам. уредила Јасмина Мојсиева-Гушева.Дијалог.Скопје.
- Симпкинс, Скот. 2012. *Изворите на магичниот реализам/Додатоци на магичниот реализам во латиноамериканската литература*. во Магичен реализам. уредила Јасмина Мојсиева-Гушева.Дијалог.Скопје.
- Todorov, Svetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Rad: Beograd.
- Урошевиќ, Влада. 1988. *Демони и галакси*. Македонска книга. Скопје.
- Faris, Wendy B. (2004) *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Flores, Angel. 1995. *Magical realism in Spanish American Fiction*. in *Magical Realism.(Theory, History, Community)*. Edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy Faris. Duke University Press. Durham and London.