

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Маја Д. Стефановић

Магични реализам и приказивање стварности у
романима *Лимени добош* Гинтера Граса
и *Зид* Марлен Хаусхофер

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Maja D. Stefanović

Magical Realism and the representation of
reality in Grass's *The Tin Drum* and
Haushofer's *The Wall*

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мая Д. Стефанович

Магический реализм и представление реальности
в романах *Жестяной барабан* Гюнтера Грасса и
Стена Марлен Хаусхофер

докторская диссертация

Белград, 2018.

Ментор: Др Корнелије Квас, ванредни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. _____

2. _____

3. _____

Датум одбране:

Свесрдну захвалност упућујем ментору, проф. др Корнелију Квасу.

*Докторску дисертацију посвећујем својој мајци Марини,
која ме је с много посвећености и љубави подржавала
кроз све фазе мог образовања.*

M.C

**МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ И ПРИКАЗИВАЊЕ СТВАРНОСТИ У
РОМАНИМА ЛИМЕНИ ДОБОШ ГИНТЕРА ГРАСА
И ЗИД МАРЛЕН ХАУСХОФЕР**

РЕЗИМЕ

Предмет истраживања је теоријски аспект магичног реализма и његова функција у приказивању стварности на примерима прозних дела савремене књижевности немачког језичког подручја. Основна хипотеза коју настојимо да докажемо у оквиру теоријског дела рада је следећа: термин *магични реализам* не само да је поникао на тлу Немачке, већ је и у немачкој науци о књижевности могуће успоставити теоријску нит која се развија истовремено, а можемо рећи и раније у односу на јужноамеричко подручје. Главни циљеви рада јесу указивање на значај немачке књижевно-теоријске мисли о магичном реализму, као и уочавање основних особина магичнореалистичног поступка у романима *Лимени добош* (*Die Blechtrommel*, 1959) немачког нобеловца Гинтера Граса (Günter Grass) и *Зид* (*Die Wand*, 1963) аустријске књижевнице Марлен Хаусхофер (Marlen Haushofer).

Иако магични реализам у савременој науци о књижевности поседује статус интернационалног књижевног стила, он се и даље примарно асоцира са начином приказивања стварности у књижевности Латинске Америке, Западне Африке, као и у постколонијалној књижевности уопште. Будући да се поменути појам везује првенствено, али не само за посебан облик представљања стварности у књижевности Латинске Америке, од теоријског је значаја приказати његову генезу и примену у немачкој књижевности, која није мање важна у том смислу, већ напротив, представља саму колевку појма *магични реализам*.

У првом, уводном поглављу биће постављени циљеви, методологија и исходи рада. У другом поглављу рада, након увода, представљен је општи приказ развоја магичног реализма, при чему је истраживање засновано на енглеском и хиспаноамеричком теоријском корпусу. Основни циљ другог поглавља рада јесте утврђивање теоријских оквира магичног реализма на тлу Латинске Америке на

основу есеја знаменитих хиспаноамеричких аутора. У оквиру другог поглавља рада преиспитује се и проблем односа између магичног реализма и сродних појмова попут традиционалног реализма, надреализма, научне фантастике и фантастичне литературе.

Треће поглавље рада посвећено је проблему магичног реализма у немачкој књижевности. Истраживање представља синтезу сазнања о датом проблему, уз осврт на његов хронолошки и теоријски развој. Основни циљ трећег поглавља рада јесте систематизација и извођење општег одређења магичног реализма у немачкој теоријској мисли, као и утврђивање основних особина магичнореалистичног поступка. На основу културног, духовног и политичког контекста развоја магичног реализма у немачкој књижевности, као и на основу прикупљеног германистичког теоријског корпуса, основна хипотеза коју развијамо у трећем поглављу рада јесте да магични реализам представља универзални књижевни поступак чије је настојање уметничко приказивање комплексне и често контрадикторне друштвено-политичке стварности у историјским тренуцима када технике традиционалног реализма губе своју изражајну снагу и моћ.

Четврто и пето поглавље посвећено је анализи магичног реализма у роману *Лимени добош* Гинтера Граса и роману *Зид* Марлен Хаусхофер. Основни циљ практичног дела рада јесте да на основу теоријских поставки германистичког корпуса покажемо на који се начин поступак магичног реализма остварује у поменутиим прозним делима. Илустрацијом и појединачном анализом елемената магичног реализма указаћемо на њихову функцију у приказивању друштвено-политичке стварности. У последњем, шестом делу рада биће изнети књижевно-теоријски и интерпретативни закључци.

Кључне речи: магични реализам, стварност, савремена немачка књижевност, Марлен Хаусхофер, роман *Зид*, Гинтер Грас, роман *Лимени добош*

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: немачка књижевност

УДК

MAGICAL REALISM AND THE REPRESENTATION OF REALITY IN GRASS'S *THE TIN DRUM* AND HAUSHOFER'S *THE WALL*

SUMMARY

The subject of this study is the theoretical aspect of magical realism and its function in the representation of reality in the examples of prose works of the contemporary literature of the German language area. The basic hypothesis we try to corroborate in the theoretical part of the paper is the following: not only did the term *magical realism* originate in Germany, but it is also possible to establish a theoretical thread in the German science of literature which developed at the same time, if not earlier in comparison to the South American area. The main goal of the paper is to emphasize the importance of German literary-theoretical thought on magical realism, as well as to specify the basic characteristics of the process of magical realism in *The Tin Drum* (*Die Blechtrommel*, 1959) by German Nobel Prize laureate Günter Grass and *The Wall* (*Die Wand*, 1963) by Austrian author Marlen Haushofer.

Although magical realism has the status of an international literary style in the contemporary science of literature, it continues to be associated primarily with the way of representing reality in the literature of Latin America, West Africa, as well as in postcolonial literature in general. Since this term is related primarily, but not exclusively, to a specific form of reality representation in the literature of Latin America, it is of theoretical importance to portray its genesis and application in German literature, which is no less important in that sense, but, on the contrary, represents the cradle of the term *magical realism*.

The first, introductory chapter sets the goals, methodology and outcomes of the paper. The second chapter presents a general overview of the development of magical realism, with the research based on the English and the Hispanic-American theoretical corpus. The main goal of the second chapter is to determine the theoretical framework of magical realism in Latin America based on the essays of famous Hispanic-American authors. Furthermore, the second chapter examines the problem of the relationship

between magical realism and related concepts such as traditional realism, surrealism, science fiction and fantasy literature.

The third chapter deals with the issue of magical realism in German literature. This chapter provides a chronological and comparative overview of the theory of magical realism in the German speaking area, from the point of view of prominent German theorists and writers. The study represents a synthesis of the knowledge about the given issue, with a review of its chronological and theoretical development. The main goal of the third chapter is the systematization and formation of the general definition of magical realism in German theoretical thought, as well as the determination of the basic properties of the process of magical realism. Based on the cultural, spiritual and political context of the development of magical realism in German literature, as well as on the collected Germanic theoretical corpus, the basic hypothesis developed in the third chapter is that magical realism is a universal literary process whose aim is the artistic presentation of the complex and often contradictory sociopolitical reality in historical moments when the techniques of traditional realism lose their expressive strength and power.

The fourth and fifth chapters are devoted to the analysis of magical realism in *The Tin Drum* by Günter Grass and *The Wall* by Marlen Haushofer. The main goal of the practical part of the paper is to show the way in which the process of magical realism is realized in the mentioned prose works, based on the theoretical settings of the Germanic corpus. By illustrating and analyzing individual elements of magical realism, we indicate their function in presenting the sociopolitical reality. The final, sixth chapter of the paper presents literary-theoretical and interpretative conclusions.

Keywords: magical realism, reality, contemporary German literature, Marlen Haushofer, *The Wall*, Günter Grass, *The Tin Drum*

Scientific field: the science of literature

Narrow scientific field: German literature

UDC

САДРЖАЈ

I	УВОД.....	1
II	ОПШТИ ПРИКАЗ РАЗВОЈА ПОЈМА <i>МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ</i>.....	10
II 1.	Порекло термина.....	13
II 2.	Друштвено-политичка позадина магичног реализма.....	19
II 3.	Од сликарства до књижевности.....	21
II 4.	Увођење разлике између европског и хиспаноамеричког типа магичног реализма.....	25
II 5.	Опште особине магичног реализма.....	35
II 6.	Однос између реализма и магичног реализма.....	38
II 7.	Надреализам и магични реализам.....	42
II 8.	Фантастика и магични реализам.....	44
II 9.	Научна фантастика и магични реализам.....	51
II 10.	Наративни поступак магичног реализма.....	54
III	ПРИКАЗ РАЗВОЈА МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА НА ТЛУ НЕМАЧКОГ ГОВОРНОГ ПОДРУЧЈА.....	58
III 1.	Ханс В. Рихтер.....	60
III 2.	Герхарт Пол.....	63
III 3.	Леонард Форстер.....	67
III 4.	Штефан де Винтер.....	69
III 5.	Лудвик Вацлавек.....	72
III 6.	Фолкер К. Ведекинг.....	75
III 7.	Волфдитрих Шнуре.....	77
III 8.	Михаел Шефел.....	78

III 9. Магични реализам и Франц Кафка.....	85
III 10. Неетаблираност појма <i>магични реализам</i> у немачкој књижевности.....	89
III 11. Резиме: Магични реализам у немачкој теоријској мисли.....	91
III 12. Магични реализам на тлу немачког говорног подручја: романи <i>Лимени добош</i> Гинтера Граса и <i>Зид</i> Марлен Хаусхофер.....	95

IV РОМАН ЛИМЕНИ ДОБОШ.....101

IV 1. Магични реализам у роману <i>Лимени добош</i>	103
IV 1.1. Фантастични елемент као део објективне стварности.....	104
IV 1.2. Друштвено-историјске чињенице.....	109
IV 1.3. Магични реалиста као <i>онај који зна</i>	112
IV 1.4. Начело релативизације.....	123
IV 1.5. Тежња ка хармонизацији друштвено-политичке стварности.....	128
IV 1.6. Аутобиографски елементи.....	130
IV 1.7. Алинеарност наративног тока.....	132
IV 1.8. Свевременост временске перспективе.....	134
IV 1.9. Трезвеност.....	140

V РОМАН ЗИД142

V 1. Марлен Хаусхофер.....	146
V 2. Магични реализам у роману <i>Зид</i>	151
V 2.1. Фантастични елемент као део објективне стварности.....	152
V 2.2. Друштвено-историјске чињенице.....	155
V 2.3. Критика човека.....	162
V 2.4. Тежња ка хармонизацији друштвено-политичке стварности.....	169
V 2.5. Свевременост временске перспективе.....	173

VI ЗАКЉУЧАК.....177

VII ЛИТЕРАТУРА.....190

VIII БИОГРАФИЈА АУТОРА.....200

I УВОД

Докторска дисертација *Магични реализам и приказивање стварности у романима Лимени добои Гинтера Граса и Зид Марлен Хаусхофер* настала је као резултат истраживања проблема магичног реализма у немачкој књижевности. Предмет нашег истраживања је теоријски аспект магичног реализма и његова функција у приказивању стварности на примерима поменутих прозних дела савремене књижевности немачког језичког подручја. Основна хипотеза коју настојимо да докажемо у оквиру теоријског дела рада је следећа: термин *магични реализам* не само да је поникао на тлу Немачке, већ је и у немачкој науци о књижевности могуће успоставити теоријску нит која се развија истовремено, а можемо рећи и раније у односу на јужноамеричко подручје. Главни циљеви рада јесу указивање на значај немачке књижевно-теоријске мисли о магичном реализму, као и уочавање основних особина магичнореалистичног поступка у романима *Лимени добои* (*Die Blechtrommel*, 1959) немачког нобеловца Гинтера Граса (Günter Grass) и *Зид* (*Die Wand*, 1963) аустријске књижевнице Марлен Хаусхофер (Marlen Haushofer).

На почетку треба образложити опредељеност за термин *магични* уместо *магијски реализам* будући да се у науци о књижевности наилази на оба термина без успостављања јасне семантичке разлике. Савремена књижевна теоретичарка Меги Ен Бауерс (Maggie Ann Bowers) још у наслову студије *Магични/магијски реализам*¹ (*Magic(al) Realism*) објављеној 2004. године, упућује на разлику између термина *магијски* и *магични реализам* и даје засебне дефиниције оба појма. *Магијски реализам* Бауерс одређује као „концепт мистерије која се не спушта на појавни свет, већ се крије и пулсира иза њега“, док *магични реализам* поима као „мешање невероватног и обичног“ (Бауерс 2–3). Оба значења се међусобно преплићу, те је тешко успоставити јасну разлику између ових појмова. Чини се да је у српском језику одабир једног или другог термина питање личног лексичког сензибилитета аутора или наслеђе хрватског језика, него свесно уклапање у семантичке теоријске оквире. Српски речници књижевних термина садрже одредницу *магични реализам*, док се *магијски реализам* не помиње (Павловић-

¹ Сви преводи у тексту су моји, осим ако није реч о тексту већ преведеном на српски језик.

Самуровић 225; Поповић 411; Стамболић 631). Током нашег истраживања примењиваћемо различите књижевно-научне методе међу којима су иманентна, компаративна, аналитичка, интертекстуална и критичко-интерпретативна, а услед специфичности теме користићемо знања из области историје и филозофије.

Сâm појам *магични реализам* није новина у науци о књижевности. Према мишљењу најпознатијих теоретичара магичног реализма (Меги Ен Бауерс, Луис Паркинсон Замора, Венди Б. Ферис, Кенети Ридс, Амарил Шанади, Сејмур Ментон, Ирене Гинтер) ову необичну синтагму први помиње немачки историчар уметности и ликовни критичар Франц Ро (Franz Roh) у есеју о сликарству Карла Хајдера (Karl Haider) двадесетих година протеклог века. Термин *магични реализам* Франц Ро употребљава са намером да детаљно опише ликовну уметност постекспресионизма, сматрајући да је ознака постекспресионизам непрецизна јер првенствено указује на хронолошки аспект али не и на срж нове ликовне тенденције. Реч је притом о „новом реализму“ који интеграцијом фантастичних и чињеничних елемента упућује „да се мистерија не спушта на појавни свет, већ се скрива и подрхтава иза њега“, истиче Ро (15 - 16).

Превод Роовог есеја на шпански језик 1927. године утицао је на његов неочекивани прелазак у свет хиспаноамеричке књижевности. Постоји општа сагласност већ поменутих теоретичара магичног реализма да овај термин у књижевну науку уводи писац Артуро Услар Пјетри (Arturo Usler Pietri) 1948. године означавајући прозне творевине настале тридесетих и четрдесетих година прошлог века на тлу Венецуеле. У потрази за књижевним идентитетом, настаје низ есеја хиспаноамеричких аутора (Алехо Карпентјер, Паул Анхел Флорес, Луис Леал) који сматрају да је помоћу магичног реализма Латинска Америка пронашла свој аутентични књижевни израз. Иако магични реализам у савременој науци о књижевности поседује статус „интернационалног књижевног стила“ (Бауерс 7), он се и даље примарно асоцира са начином приказивања стварности у књижевности Латинске Америке, Западне Африке, као и у постколонијалној књижевности уопште. Самим тим уочавамо проблем занемаривања културно-историјског развоја магичног реализма у књижевности јер се често недовољно прецизно одређује његова временско-просторна имплементација.

Таквим приступом стиче се утисак да је књижевни магични реализам поникао на тлу Латинске Америке, одакле се проширио² на постколонијалну и на светску књижевност. Када је реч о А. У. Пјетрију полазимо од хипотезе да је у питању увођење синтагме *магични реализам* искључиво у хиспаноамеричку књижевност, а ни у ком случају о имплементацији тог термина у општу теорију књижевности и књижевну праксу. Хиспаноамеричка књижевност, посебно књижевни круг Буенос Ајреса, несумњиво су прославили појам *магични реализам*. Ипак, „идејно очинство“ не треба тражити на тлу Латинске Америке, или не само на том подручју. Теоретичарка Меги Ен Бауерс на сличан начин уочава да је „интернационално признање магичних реалиста Јужне Америке, посебно нобеловца Габријела Гарсије Маркеса (Gabriel García Márquez), довело до непрецизне претпоставке да је магични реализам специфично хиспаноамерички књижевни феномен“ (16) занемарујући притом његов уметничко-историјски контекст.

У најпознатије примере магичног реализма убрајају се романи *Сто година самоће*³ (*Cien años de soledad*, 1967) колумбијског писца Габријела Гарсије Маркеса и *Деца поноћу*⁴ (*Midnight's Children*, 1981) англоиндијског писца Салмана Руждија (Salman Rushdie). Магични реализам инспирисао је и домаће истраживаче, те су кроз аспекте овог књижевног поступка проучавана дела српске, енглеске, македонске и црногорске књижевности. Приповедачке збирке македонског писца Живка Чинга тумачене су у кључу магичног реализма.⁵ Магичнореалистичне одлике приписиване су и стваралаштву Жилијена Грина и Дејвида Алмонда у оквирима америчке, односно енглеске књижевности.⁶ У књижевном стваралаштву Црне Горе, поетика магичног реализма уочена је у делима Гара Јовановића и Чеде Вулевића.⁷ Елементи овог књижевног поступка

² Истакла М. Стефановић.

³ Вид. референце: Јовановић 2013, Ивановић 2009.

⁴ Меривејл 1995.

⁵ Костадиновић 2007.

⁶ Батос 1993, Петковић 2011.

⁷ Кубурић 1999, Симуновић 2012.

запажени су и у српском стваралаштву, у роману нобеловца Иве Андрића⁸, као и у делу Војислава Деспотова⁹ и Александра Гаталице¹⁰.

Оно што недостаје у досадашњим истраживањима о магичном реализму јесте приказ његовог развоја у књижевности немачког говорног подручја. Указујемо да је магични реализам у немачкој књижевности неистражен и да заслужује далеко већу пажњу. То је један од основних разлога због којих смо се определили за проучавање магичног реализма у књижевности немачког говорног подручја. Будући да се поменути појам везује првенствено, али не само за посебан облик представљања стварности у књижевности Латинске Америке, од теоријског је значаја приказати његову генезу и примену у немачкој књижевности, која није мање важна у том смислу, већ напротив, представља саму колевку појма *магични реализам*.

У другом поглављу рада, након увода, представићемо општи приказ развоја магичног реализма, при чему ће истраживање бити засновано на енглеском и хиспаноамеричком теоријском корпусу. Настојање је да се осветли културни и друштвено-политички контекст настанка магичног реализма почев од немачког постекспресионистичког сликарства у доба Вајмарске републике до хиспаноамеричке књижевности. Основни циљ другог поглавља рада јесте утврђивање теоријских оквира магичног реализма на тлу Латинске Америке на основу есеја знаменитих хиспаноамеричких аутора, међу којима су Артуро Услар Пјетри, Алехо Карпентјер (Alejo Carpentier), Паул Анхел Флорес (Paul Angel Flores), Луис Леал (Luís Leal) и др. Посебно место у теоријској основи другог поглавља имаће текстови *О чудесно стварном у Америци* (*On the Marvelous Real in America*, 1949) и *Барокно и чудесно стварно* (*The Baroque and Marvelous Real*, 1975) кубанског писца Алеха Карпентјера. На основу Карпентјерових ставова уводи се разлика између епистемолошког (европског, научног) и онтолошког (хиспаноамеричког, фолклорног) магичног реализма. Полазна хипотеза у овом сегменту рада јесте да се наведена подела магичног реализма односи искључиво на схватања Алеха Карпентјера, који је допринео латиноамериканизацији појма,

⁸ Квас 2012.

⁹ Антић 2013.

¹⁰ Пијановић 2013.

али не и на целокупни контекст овог особеног књижевног феномена. С тим у вези, намећу се следећа проблемска питања:

- на који начин се поступак магичног реализма остварује у књижевним делима;
- која је функција мешавине и јукстапозије традиционално супротстављених категорија *магично* и *реално*;
- какав однос према стварности развија конструисани простор *магично-стварног*.

Поред поменутих питања, у оквиру другог поглавља рада преиспитује се проблем односа између магичног реализма и сродних појмова попут традиционалног реализма, надреализма, научне фантастике и фантастичне литературе. Наиме, неретко је класификација писаца и књижевних дела магичнореалистичне провенијенције произвољна и непрецизна, условљена потешкоћама при успостављању јасних граница између магичног реализма и мање или више блиских књижевних поступака. У том контексту, посебно ћемо се осврнути на преиспитивање природе односа између магичног реализма и реализма у традиционалном смислу, ослањајући се на теоријске ставове Корнелија Кваса које износи у студији *Границе реализма* (2016). Циљ је да се прикаже да магични реализам као наративни модел са истакнутом епистемолошком функцијом није у несагласју с појмом емпиријске стварности традиционалног реализма, већ да као такав одговара савременој релативизацији стварности.

На сличности и разлике између магичног реализма и надреализма указаћемо служећи се теоријским оквиром Андреа Бретона у делу *Манифест надреализма* (1924). У вези са овим проблемом, циљ је да се покаже да се фантастични елемент магичнореалистичног наратива не појављује у форми сна нити психолошког искуства које је својствено надреализму. За полазиште у разматрању односа научне фантастике и магичног реализма узећемо студију *Научна фантастика, спознаја, слобода* (2009) теоретичара Дарка Сувина. Настојаћемо да утврдимо кључне дистинктивне елементе између ових књижевних

појмова. Главни циљ у вези са овим питањем јесте указивање да је фикционална алтернативна стварност научнофантастичног дискурса директно супротстављена фикцији магичног реализма која је уоквирена емпиријском стварношћу аутора.

Проблем односа између магичног реализма и фантастичне књижевности, проучићемо на основу теоријских поставки Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov) изложених у књизи *Увод у фантастичну књижевност* (1970) и Ивана Ивановича Лапшина (Иван Иванович Лапшин) представљених у делу *Естетика Достојевског* (1981). Будући да је фантастична наративна компонента саставни део како магичног реализма, тако и књижевне фантастике, циљ је да се утврди главни дистинктивни елемент између ових поступака. Настојање је да се испита да ли су и у којој мери присутна преклапања магичног реализма са подврстама фантастике и која приповедна особина чини магични реализам аутентичном књижевним поступком. Очекивани резултат јесте дефинисање магичног реализма као наративног поступка који проширује схватање реализма у традиционалном смислу и који релативизацијом доминантних парадигми нуди ширу слику света и стварности.

Треће поглавље рада посвећено је проблему немачког магичног реализма. Настојање је да се прикупи и анализира теоријска и критичка грађа о магичном реализму у немачкој књижевности. Самим тим, ово поглавље пружа хронолошки и компаративни преглед теорије о магичном реализму на тлу немачког говорног подручја, са становишта истакнутих немачких теоретичара и писаца. Истраживање представља синтезу знања о датом проблему, уз осврт на њихов хронолошки и теоријски развој. Приказ немачке теоријске мисли започећемо разматрањима писца и публицисте Ханса Вернера Рихтера (Hans Werner Richter), који 1947. године истиче да „крваво искуство нашег времена“ захтева нове начине уметничког представљања, те да је „задатак магичног реализма да помоћу нестварног предочи стварно, да кроз ирационално представи реално“ (11). Годину дана након Рихтера, критичку расправу о овом појму у немачкој књижевности отвара Герхарт Пол (Gerhart Pohl), именујући писце и дела магичнореалистичне провенијенције. Леонард Форстер (Leonard Forster) магични реализам дефинише као „критички став савремене књижевности према технократској тенденцији

света“ (90). Према мишљењу Штефана де Винтера (Stefan De Winter), магични реалиста је „онај који зна, који је освешћен“ (258). Чешки германиста Лудвик Вацлавек (Ludvík Václavěk) 1970. године наводи да магични реализам представља „начин суочавања са савременим светом и стварношћу“ у којој преовладава „деформација и конформизам рационалног“ (146; 155). Фолкер Кристијан Ведекинг (Volker Christian Wehdeking) магичнореалистичну књижевност поима као „протест против дехуманизације, изазване доктрином владања“ (141), док Волфдитрих Шнуре (Wolfdietrich Schnurre) говори о представљању „стварности која није опипљива и очигледна“ (196). Најзначајније место припада савременом историчару књижевности Михаелу Шефелу (Michael Scheffel), који први систематично приступа овом проблему и издваја опште особине магичнореалистичног поступка. Основни циљ трећег поглавља рада јесте систематизација и извођење општег одређења магичног реализма у немачкој теоријској мисли, као и утврђивање основних особина магичнореалистичног поступка, које ћемо применити у анализи романа *Лимени добош* и *Зид*. Настојаћемо да уочимо фазе развоја магичнореалистичне књижевности на немачком језику и да утврдимо њихову друштвено-политичку условљеност. На основу културног, духовног и политичког контекста развоја магичног реализма у немачкој књижевности, као и на основу прикупљеног германистичког теоријског корпуса, основна хипотеза коју развијамо у трећем поглављу рада јесте да магични реализам представља универзални књижевни поступак чије је настојање уметничко приказивање комплексне и често контрадикторне друштвено-политичке стварности у историјским тренуцима када технике традиционалног реализма губе своју изражајну снагу и моћ.

Имајући у виду чињеницу да магични реализам, супротно ликовној уметности и књижевности Латинске Америке, није доживео потпуно утемељење у немачкој књижевности, у оквиру истог поглавља поставићемо проблем узрока његове недовољне етаблираности у књижевности немачког говорног подручја. У складу са тим питањем, осврнућемо се на сâмо тумачење лексеме *магични* у синтагми *магични реализам* и понудити њено значење.

Будући да се Франц Кафка у литератури о магичном реализму наводи као претеча или представник овог наративног поступка, намеће се питање да ли се његово стваралаштво заиста може сврстати у концепт магичног реализма. Средишња хипотеза у вези са овим проблемом јесте да се дело Франца Кафке не сврстава у магични реализам те да својим јединственим стилем измиче свакој класификацији. Овом проблему приступићемо компаративном анализом општих особина *кафкијанског* и *магичнореалистичног* наративног света.

Четврто поглавље посвећено је анализи магичног реализма у роману *Лимени добош* Гинтера Граса. Основни циљ практичног дела рада јесте да на основу теоријских поставки германистичког корпуса покажемо на који се начин поступак магичног реализма остварује у овом прозном делу. Илустрацијом и појединачном анализом елемената магичног реализма указаћемо на њихову функцију у приказивању друштвено-политичке стварности. *Лимени добош* је након романа *Чаробни брег* (1924) Томаса Мана, „најтумаченије дело немачке књижевности двадесетог века“ (Нојхаус 160). Ипак, читање Грасовог романа у кључу магичног реализма помиње се тек крајем двадесетог века и још увек је неетаблирано у германистичком миљеу. Из тог разлога је важно показати на који се начин постулати магичног реализма остварују у чувеном роману Гинтера Граса. Осим тога, овај роман изабран је као илустрација друге фазе магичног реализма, која представља ратну и поратну стварност Другог светског рата. Циљ је да се покаже да се наратив и поред уплива фантастике не приближава сфери фантастичне књижевности, већ да остаје у чврстим оквирима нама познатог света, а да је поступак магичног реализма примењен у овом роману у функцији представљања друштвено-политичке стварности у којој је над вишемилионским народом „извршена колективна хипноза“ (Грубачић 2009, 556). Посебно ћемо се осврнути на истраживање начина на који се у роману *Лимени добош* остварује магичнореалистична критика људских поступака и историјског апсурда, као и истовремена тежња ка изградњи бољег света и стварности.

Пето поглавље рада бави се анализом елемената магичног реализма у роману *Зид*. Будући да је аустријска списатељица Марлен Хаусхофер непозната широј читалачкој публици и да према нашим сазнањима не постоје научне и стручне студије које се баве тумачењем њеног стваралаштва у контексту магичног реализма, изабрали смо роман *Зид* из 1963. године као модел магичнореалистичне књижевности. Приликом тумачења настојаћемо да укажемо на реалистичку димензију и стварносну подлогу која је уткана у ово прозно дело, а свакој карактеристици магичног реализма и њеној наративној функцији биће посвећен посебан сегмент рада. Посебну пажњу посветићемо доказивању хипотезе да роман *Зид* остварује магичнореалистичну тежњу ка хармонизацији односа човека и друштва, те да ово дело износи снажну критику човековог безумља и његовог разорног потенцијала који се историјски понавља и потврђује. Роман *Зид* изабран је као пример треће фазе магичног реализма у књижевности немачког говорног подручја јер тематизује стварност Хладног рата. Циљ анализе романа *Зид* јесте указивање на друштвено-политичку стварност која пулсира у позадини романа и на начин на који је она актуелизована.

II ОПШТИ ПРИКАЗ РАЗВОЈА ПОЈМА МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

У студији *Магични/магијски реализам*, објављеној 2004. године, савремена књижевна теоретичарка Меги Ен Бауерс успоставља дистинкцију између појмова *магични*, *магијски* и *чудесни реализам*, пратећи развој тих термина почев од немачког постекспресионистичког сликарства до хиспаноамеричке књижевности. Она, при том, уочава интермедијалност поменутог појма, односно његову присутност у ликовној уметности, књижевном стваралаштву, фотографији и филмској уметности. Књига *Магични/магијски реализам* пружа историјски преглед географског, културног и политичког контекста развоја магичног реализма, с акцентом на његов развој на тлу Латинске Америке.

Бауерс примећује да је историјски развој магичног реализма могуће пратити кроз три засебне, али међусобно условљене фазе. Прва фаза магичног реализма смештена је у Немачкој, у раздобље Вајмарске републике око 1920. године и везује се за одређења немачког ликовног критичара Франца Роа као идејног творца ове необичне синтагме за постекспресионистичко сликарство у Немачкој и Италији. У другој фази развоја, која почиње 40-их година прошлог века, феномен магичног реализма јавља се у књижевности на подручју Латинске Америке. Друга фаза магичног реализма обухвата период књижевне експанзије хиспаноамеричке књижевности. Неки од најистакнутијих представника књижевности магичног реализма у оквиру друге (хиспаноамеричке) фазе развоја јесу Алехо Карпентјер, Мигел Анхел Астуријас (Miguel Ángel Asturias), Роа Бастос (Augusto Roa Bastos), Хоце Марија Аргедас (José María Arguedas), Габријел Гарсија Маркес, Изабел Аљенде (Isabel Allende), Карлос Фуентес (Carlos Fuentes) и Хуан Рулфо (Juan Rulfo). Трећа фаза магичног реализма временски се преклапа са другом фазом и „почиње 50-их година прошлог века када магични реализам добија признање интернационалног књижевног стила“ (Бауерс 7), тако да се данас препознаје у готово свим деловима света. Сходно томе, представници књижевности магичног реализма у оквиру треће (интернационалне) фазе јесу, између осталих, Гинтер Грас у Немачкој, Тони Морисон (Toni Morrison) у Северној Америци, Бен Окри (Ben Okri) у Нигерији, Салман Ружди у Индији, Ангела Картер (Angela Carter) у Енглеској, Евгениј Замјатин (Yevgeny Ivanovich

Zamyatin) у Русији, Харуки Мураками (Haruki Murakami) у Јапану, Мајкл Ондатје (Michael Ondaatje) у Канади, Максин Хонг Кингстон (Maxine Hong Kingston) у Кини, Итало Калвино (Italo Calvino) у Италији, и други.

Незаобилазни научни извор о теорији и пракси магичног реализма јесте зборник радова *Магични реализам. Теорија, историја, заједница (Magical Realism. Theory, History, Community)* који су уредиле Луис Паркинсон Замора (Lois Parkinson Zamora) и Венди Б. Ферис (Wendy B. Faris). Зборник је објављен 1995. године и обухвата двадесет и три научна чланка у којима је феномен магичног реализма сагледан из различитих теоријских перспектива. Ова вредна студија садржи текстове значајних теоретичара и писаца који су допринели увођењу појма *магични реализам* у теорију књижевности и књижевну праксу. Међу њима су немачки историчар уметности Франц Ро, *Постекспресионизам. Магични реализам. Проблеми најновијег европског сликарства (Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, 1925)*; венецуелански писац Артуро Услар Пјетри, *Књижевност и људи Венецуеле (Letras y hombres de Venezuela, 1948)*; кубански романописац Алехо Карпентјер, *О чудесно стварном у Америци (On the Marvelous Real in America, 1949)*, *Барокно и чудесно стварно (The Baroque and the Marvelous Real 1975)*; аргентински књижевник Паул Анхел Флорес, *Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици (Magical Realism in Spanish American Fiction, 1955)*; Мексиканац Луис Леал, *Магични реализам у хиспаноамеричкој књижевности (El realismo mágico en la literatura hispanoamericana, 1967)*; књижевна теоретичарка Ирене Гинтер (Irene Guenter), *Магични реализам, Нова стварност и уметност у Вајмарској републици (Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Wimar Republic, 1995)* и књижевни теоретичар Стивен Слемон (Stephen Slemon), *Магични реализам као постколонијални дискурс (Magic Realism as Postcolonial Discourse, 1995)*.

Захваљујући поменутиим ауторима, посебно захваљујући кубанском писцу Алеху Карпентјеру, успоставља се дистинкција између *фолклорног* и *научног* магичног реализма, односно између хиспаноамеричког и европског концепта овог особеног књижевног феномена. Поред поменутих аспеката, преиспитује се и природа односа између магичног реализма и њему сродних појмова попут

традиционалног реализма, надреализма, научне фантастике и фантастичне књижевности.

II 1. ПОРЕКЛО ТЕРМИНА

Постоји општа сагласност књижевних теоретичара (Сејмур Ментон, Меги Ен Бауерс, Луис Паркинсон Замора, Венди Б. Ферис, Ирене Гинтер, Амарил Шанади, Михаел Шефел) да је термин *магични реализам* (*Magischer Realismus*) први употребио немачки ликовни критичар и историчар уметности Франц Ро¹¹ 1923. године у есеју о сликарству минхенског уметника Карла Хајдера.¹² Есеј је две године касније интегрисан у књигу која је објављена 1925. године под насловом *Постекспресионизам. Магични реализам. Проблеми најновијег европског сликарства* (*Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuersten europäischen Malerei*). С обзиром на то да се термин *магични реализам* први пут појављује у наслову једног дела, може се наићи на непотпун податак да је термин скован 1925. године.

Сâм наслов есеја јасно упућује да је Франц Ро необичну синтагму искористио у намери да означи модерна ликовна струјања у европској уметности тог доба. Нове ликовне тенденције јавиле су се као опозиција већ превазиђеном експресионизму који је доминирао ликовном сценом у Немачкој и Аустрији од 1905. до 1930. године. Магични реализам био је, по наводима Франца Роа „нови вид реализма“ („ein neuer Realismus“) и самим тим, нови начин представљања појавног света и стварности (19). За разлику од експресионизма, нова уметност коју Ро именује као магични реализам тежила је „трезвености“ и „ослобађању од сваке врсте сентименталности“ (20).

¹¹ У појединим научним радовима (нпр. Д. Петковић, *Магични реализам у романима Скелиг и Небеске очи Дејвида Алмонда: редефинисање стварности у едукативне сврхе*, стр. 215; Д. Костадиновић, *Историја појма магични реализам*, стр. 116) и речницима књижевних термина (нпр. Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, стр. 411) налази се на неадекватну транскрипцију презимена немачког ликовног критичара, те се спомиње „Франц Рох“ као идејни творац термина *магични реализам*.

¹² Како примећује и Ирене Гинтер, Новалис је још у 18. веку искористио сличну синтагму у својим естетичким списима, мада у потпуно другачијем контексту (34). Он пише о „магичним реалистима“ (*magische Realisten*) и „магичним идеалистима“ (*magische Idealisten*) у домену своје „магичне филозофије“, подразумевајући под тим да је поезија изворна апсолутна стварност и да се разум мора потчинити поезији. Стваралаштво код Новалиса заузима највише место у хијерархији духовних форми. Оно представља слушкињу филозофије и „врховну чињеницу“. „Поезија је изворна апсолутна стварност. То је срж моје филозофије. Што поетичније, то истинитије“, истиче Новалис (Гилберт и Кун 272).

Под утицајем свог ментора, швајцарског историчара уметности Хајнриха Велфлина (Heinrich Wölfflin), Франц Ро нуди бинарну опозицију експресионизма и магичног реализма, односно постекспресионизма у сликарству.¹³

Међутим, у предговору своје студије, Франц Ро, као и Густав Фридрих Хартлауб (Gustav Friedrich Hartlaub) исте године изражава своју скепсу и индиферентност према новоуведеном појму, не слутећи његов развој и значај за теоријска разматрања која досежу до данашњих дана. У кратком предговору свог есеја, Франц Ро пише:

„Не придајем никакву посебну вредност наслову ‚Магични реализам‘. Будући да је рад морао да има име које нешто значи, а реч ‚постекспресионизам‘ указује само на порекло и хронолошки однос, додао сам први наслов дуго након што је рад написан. Изгледа ми, у најмању руку, прикладнији него ‚идеални реализам‘ или ‚веризам‘ или ‚неокласицизам‘ који приказују само део покрета. ‚Надреализам‘ означава, у овом тренутку, нешто потпуно друго. Речју ‚магично‘ насупрот ‚мистично‘, желим да укажем на то да се мистерија не спушта на појавни свет, већ се заправо скрива и подрхтава иза њега.“
(Ро 15–16)

У првој фази магичног реализма (ликовна уметност), Франц Ро употребљава тај термин са намером да опише уметнички покрет постекспресионизма чија је ознака недовољна, јер она, како сâм наводи, указује само на „порекло“ и „хронолошки однос“, али не и на суштину концепта (15–16). Слична равнодушност према појму *магични реализам* приметна је и код немачког историчара уметности Густава Фридриха Хартлауба¹⁴ који је јуна 1925. године у

¹³ Роов бинарни систем формалне анализе уметности садржао је двадесет и две супротстављене особине између експресионизма и магичног реализма (постекспресионизма). У касније издатој *Историји модерне немачке уметности* (1958), поменуто бинарна опозиција редукована је на петнаест формалних карактеристика ових ликовних праваца (нпр. екстатичне теме – теме из свакодневице; топао – хладан; динамичан – статичан; центрифугално – центрипетално). Већина елемената налази своју примену искључиво у ликовној уметности (Гинтер 35; Ментон 18; Бауерс 110).

¹⁴ Историчар уметности Густав Фридрих Хартлауб (1884–1963) идејни је творац термина *нова објективност*, *нова стварност*, или другачије *трезвеност* (*Neue Sachlichkeit*). Термин је употребио управо 1925. године како би означио ликовни правац који је супротстављен

Манхајму отворио ретроспективну изложбу ликовних радова који су били предмет Роове студије.¹⁵ Занимљиво је да је изложба отворена под називом „Нова објективност. Немачко сликарство постекспресионизма“, док се појам *магични реализам* нигде не помиње. Касније ће и сâм Франц Ро у својој *Историји модерне немачке уметности*¹⁶ (*Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*) из 1958. године, термин *магични реализам* заменити Хартлаубовим термином *нова објективност* (*Neue Sachlichkeit*).

Хартлаубова намера била је да окупи уметнике који су одбацили „импресионистички неодређену и експресионистички апстрактну уметност, уметнике чије дело није било ни чулно спољашње нити конструктивно унутрашње, уметнике који су остали истинити с циљем да открију истину времена“ (Гинтер 41).¹⁷ При том, Хартлауб успоставља разлику између два крила постекспресионистичког сликарства. Лево, веристичко крило постекспресионизма посвећено је друштвено-политичкој тематици с представницима као што су Георг Грос (George Grosz) и Ото Дикс (Otto Dix). Десно крило означено је као неокласицистичко и помало идилично. Како наводи Михаел Шефел, магични реализам се у овој подели „преклапа с левим крилом постекспресионизма“ (20).

Упркос терминолошкој нејасноћи, Хартлауб, а првенствено Ро, упутили су на нови естетски концепт који ће снажан одјек доживети не само у сликарству, већ и у књижевном стваралаштву средином двадесетог века, пре свега као одлика хиспаноамеричког романа, а потом и као одлика постмодерне књижевности уопште.

експресионизму, а потом је термин преузет и у књижевности која акценат ставља на објективно, трезвено приказивање социјалне и економске стварности.

¹⁵ Били су то ликовни радови Георга Гроса, Макса Ернста, Кристијана Шада, Макса Бекмана, Отоа Дикса, Георга Шримфа, Карла Менсе, Георга Шолца, Хајнриха Давринхаузена и Александра Канолта (вид. Бауерс 8).

¹⁶ Извршивши класификацију на основу географског и естетског критеријума, Франц Ро разликује три групе немачких магичних реалиста у књизи *Историја модерне немачке уметности* (1958). Прву групу чине ангажовани уметници, преокупирани критиком друштва (Георг Грос, Ото Дикс, Курт Гинтер). Друга група уметника ситуирана је у Минхену, стварајући под утицајем раног Ђорђа де Кирика (Карло Мензе, Георг Шримф, Александер Канолт). Трећи круг сликара магичног реализма ствара под утицајем наивног стила Анрија Русоа (Георг Шолц, Вили Шпис). Центри уметности магичног реализма су, при том, Берлин, Дрезден, Келн, Минхен и Хановер (вид. Ментон 30).

¹⁷ Реч је о тексту: Gustav Hartlaub, *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 1925. Хартлаубов текст цитирамо на основу есеја Ирене Гинтер.

На тему Роовог есеја из 1923. године постоје бројне вредне студије.¹⁸ Оне се баве историјом ликовне уметности која није предмет овог рада. Ипак, из поменутог есеја немачког ликовног критичара значајно је издвојити сегменте који ће касније поставити темељ књижевности магичног реализма. Франц Ро говори о „новој уметности“ и „новом реализму“ не алудирајући на „инстинктивни манир“ који је био карактеристика традиционалног реализма у европској уметности (19). Реч је о новом уметничком приступу који нагиње фантастичном, али истовремено и свакодневном, при чему фантастични моменат има за циљ дистанцирање, а потом и објективно сагледавање друштвене стварности:

„Постекспресионизам тражи начин да поново укључи реалност у саму срж видљивог. Опет се јавља исконска срећа што се поново могу видети и препознати ствари. Сликарство изнова постаје огледало опипљиве спољашњости. Из тог разлога можемо говорити о новом реализму, а да при том не алудирамо ни на који начин на инстинктивни став који је био карактеристика претходног реализма у европској уметности.“ (Ро 18–19)

За разлику од експресионизма, магични реализам оваплоћује „неумитни ужас нашег времена, уместо далеких ужаса пакла“, истиче Ро (17). Полазиште Роовог приступа чини окретање од религиозног и психолошког које је било карактеристично за експресионизам и надреализам. Постекспресионизам се „враћа уобичајеном и свакодневном“ да би се на себи својствен начин „дистанцирао од њих с намером да их истражи, унесећи, при том, шокантну егзотичност“, наводи Ро (16). Посебну пажњу завређује његово схватање да се уметност магичног реализма, и поред фантастичног елемента односи на свакодневну стварност, коју обликује и реинтегрише у средиште видљивости. О томе сведочи његово следеће запажање:

„Стичемо утисак да је овај фантастични сновиђајни крајолик нестао у потпуности, а да се стварни свет поново јавља пред нашим очима, окупан чистотом новог дана. Ми препознајемо тај свет, мада га у овом тренутку – не само зато што смо управо изронили из сна – посматрамо

¹⁸ Вид. Ментон 1983; Гинтер 1995; Квас 2008.

другачијим очима. Религиозна и трансцендентална тематика је, при том, одавно нестала.“ (Ро 17)

Магични реализам Франц Ро тумачи као посебну форму реалистичног приказивања света и стварности, помоћу које се посебна пажња поклања сваком предмету и детаљу, тако да предметност постаје једна од главних карактеристика овог уметничког концепта. Према мишљењу Франца Роа, најважнији циљ магичнореалистичног сликарства јесте да „мистерије конкретних предмета ухвати на сликама реално, тако да ствари (предмети) буду изнова формиран“ (20). Насупрот емоционалној плаховитости експресионистичких аутора и целебралним и психолошким аспектима надреализма, магични реализам појавама приписује дубље значење које се заснива на трезвеној, фигуралној репрезентацији стварности. За разлику од експресиониста „опседнутих апокалиптичним визијама, ватреним палетама боја, тешко разочараних ратним збивањима и склоних утопијским порукама“, постекспресионистичка уметност односила се на „свакодневно, на обично и присно“ (Ро 37). Своје ставове Франц Ро илуструје на примеру третирања мртве природе код експресиониста, импресиониста и магичних реалиста. У представљању јабука на столу, импресионисте занима трансформација боја путем светлости, експресионисти су усредсређени на сферичне, обојене и деформисане мотиве, док је у случају магичног реализма реч о много сложенијем амалгаму боја, просторних облика, сећања на мирисе и укусе. У томе се огледа предност магичног реализма у односу на „превазиђени, симплификовани израз импресиониста и експресиониста“ који „посматрача оставља ускраћеног за целовитост предметног феномена“, сматра Ро (19). У поређењу са интегративним ставом постекспресионизма, импресионизам и експресионизам изгледају застарело и поједностављено, ограничени у једном тренутку на бљесак хроматске површине, а у другом на апстракције стереометрије и боје. Немачки историчар уметности сматра да људи раније нису били довољно посвећени предметима, прихватајући спољашњи свет онаквим каквим га уметност обликује. Међутим, „отварањем проблема“ долази до преиспитивања онога што је раније било прихваћено као очигледно (Ро 20). Уметници постекспресионистичког сликарства настоје да открију суштину феномена на тај начин што ће променити став према објективном свету. Намера „нове уметности“,

истиче Франц Ро, јесте да „пред нашим очима, на интуитиван начин представи чињеницу, унутрашњу фигуру спољашњег света“ (24). Откривање да ствари „већ имају своја сопствена лица значи поновно освајање терена на којем се најразноврсније идеје на свету могу примити на нове начине“, сматра Ро (20). Самим тим, магични реализам приписује стварима дубље значење, те „опипљива стварност изненадно узмиче пред магијом постојања“ (Ро 17). Док „магија постојања“ нестаје услед експресионистичке апстракције, магични реализам је предочава „у њеном неометеном трајању“ настојећи да приступи „изворним енигмама и хармонији постојања помоћу скривених стереометрија“ (Ро 22–23). Магични реализам „предочава стварност посматрачу који је често и сувише површан и несмотрен у свом познавању света“, закључује Франц Ро (27).

II 2. ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКА ПОЗАДИНА МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

Друштвено-политичким аспектима магичног реализма бави се Ирене Гинтер (Irene Guenther) у есеју *Магични реализам, нова објективност и уметност у Вајмарској републици (Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic, 1995)*, који је објављен у зборнику *Магични реализам. Теорија, историја, заједница*.

Двадесете године прошлог века пружиле су плодно тло за развој магичног реализма на немачком говорном подручју. Последице Првог светског рата и разочарење Вајмарском републиком (1919–1933) изазвали су реакције немачке интелектуалне и уметничке елите која је трагала за новим начинима представљања друштвено-политичке стварности.¹⁹ То је период када Немачка доживљава економску, духовну и политичку кризу, време када се суочава с последицама пораза у Првом светском рату, незадовољством Версајским споразумом, хиперинфлацијом, порастом национализма, сукобом око власти између левичарских и десничарских политичких група, укључујући националсоцијалистичку партију Адолфа Хитлера, основану 1920. године. Шест милиона људи је 1929. године, у кратком временском периоду од два месеца, остало без посла и прикључило се најекстремнијим политичким програмима. Уметност је у то време била „уметност контролисана горчине“, истиче Ирене Гинтер, „јер су се изјаловиле наде, а снови о бољем друштву уступили пут резигнацији и цинизму“ (43). Магични реализам, ослобођен сентименталности, био је производ послератне Немачке, мучног театра Вајмарске републике, нестабилности немачког друштва и његове очајничке узнемирености, наводи Гинтер (46). Виктор Жмегач на сличан начин примећује да је прва половина двадесетог века „време када је идеалистички занос уверења да дух може преобразити свет сломљен због разочарења оних који су били сведоци ратних и поратних збивања“ (1986, 204). Слободан Грубачић истиче да је „снажно померање удесно било израз социјалног протеста, академског елитизма,

¹⁹ Историја Вајмарске републике се посматра кроз три различите фазе. Прву фазу (1919–1923) обележиле су кризе, Хитлеров државни удар и инфлација. У другој фази означеној као „златне двадесете“ долази до економског, културног, научног и друштвеног полета (1924–1928). „Црним петком“ (24. октобра 1929.) означен је почетак светске економске кризе и распад Вајмарске републике, обележен доласком Адолфа Хитлера и нациста на власт 1933. године.

негодовања због несразмерног учешћа Јевреја у академском животу, али и израз наде да ће се моћним, тоталитарним системом постићи социјална правда“ (2009, 543). Стварност у првим деценијама двадесетог века види као „негацију хуманости и империјалну силу“, као „опште разарање и свођење готово неизмерног духовног потенцијала на малобројне могућности које ће постати крвава стварност“ (Грубачић 2009, 413). У целокупном историјском менталитету епохе Грубачић препознаје симптоме декаденције и дезоријентисаности, симптоме дубоких недоумица изазваних притисцима механизма историје, као и распад хуманистичког система вредности. Окончањем Првог светског рата и новонасталом кризом завршена је „грађанска епоха“, а с њом и вредносни систем који је акценат стављао на врлине попут пристојности, искрености, осећања одговорности, хуманости, марљивости и лојалности (Лајс и Штадлер 19). Такав вредносни систем показао се као неприменљив у модерном времену обликованом индустријским, економским и бирократским системом који је имао за последицу отуђење, дезоријентисаност и дехуманизацију. Магични реализам јавио се као одговор уметницима који су у новом естетском концепту пронашли израз константне тежње за општим вредностима, које су у атмосфери пренаглашеног веровања у напредак и материјализам биле доведене у питање. Експресионистички и дадаистички врисак уступио је место апелу магичног реализма.

II 3. ОД СЛИКАРСТВА ДО КЊИЖЕВНОСТИ

Готово у исто време кад и Франц Ро, феноменом магични реализам бавио се 20-их година прошлог века италијански писац и издавач Масимо Бонтемпели (Massimo Bontempelli). Он је 1926. године у Риму основао двојезични, француско-италијански књижевни часопис *900 (Novecento)*, у којем је употребио појам *réalisme magique* (1927). Двојезична структура часописа допринела је бржем ширењу новоуведеног појма. Под снажним утицајем надреализма и немачког магичног реализма, Бонтемпели је отишао корак даље од Франца Роа, доводећи у везу тај појам не само са ликовном уметношћу, већ и са књижевношћу. Бонтемпелијев естетски програм одбацио је реализам и натурализам деветнаестог века у потрази за новим темама и иновативним књижевним поступцима. „Естетски програм“ магичног реализма састоји се, како наводи Бонтемпели, у стварању неопходне „нове атмосфере“ („nouvelle atmosphère“), тако што ће приповедачка уметност обогатити „објективно постојећи свет“ („monde réel“) „светом имагинације“, односно светом фантастичног („monde imaginaire“) (Шефел 13–14).²⁰ Италијански писац се залагао за теоријско одређење и практичну примену нове књижевне форме која се бавила особеном духовно-историјском ситуацијом у Европи с почетка двадесетог века. Магични реализам Бонтемпели одређује као „модерну форму књижевности чија је основна функција осветљавање мистичних и магичних перспектива стварности“ (Бауерс 58).²¹ Приближававање свакодневног, емпиријски доступног и апстрактног (магичног), има за циљ „осветљавање скривених слојева стварности“, уочава Бонтемпели (Шефел 14).²²

²⁰ Ради се о тексту: Massimo Bontempelli, *L'Avventura novecentista. Selva polemica. Dal realismo magico allo stile naturale soglia della terza epoca*, Vallecchi, Florenz, 1938, који цитирамо на основу књиге Михаела Шефела.

²¹ Реч је о тексту: Robert Dombroski, *The Rise and Fall of Facism in Peter Brand and Lino Pertile. The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, који цитирамо према књизи Меги Ен Бауерс.

²² Ради се о тексту: Massimo Bontempelli, *L'Avventura. Selva polemica novecentista. Dal realismo magico allo stile naturale soglia della terza epoca*, Vallecchi, Florenz, 1938, који цитирамо према књизи Михаела Шефела.

О Бонтемпелијевом утицају сведоче фламански писци Јохан Дене (Johan Daisne) и Хуберт Лампо (Hubert Lampo) који су у својим делима почетком четрдесетих година двадесетог века усвојили концепт магичног реализма. Белгијски књижевник Јохан Дене препознао је магични реализам (magisch-realisme) као форму за изражавање „изврнуте перцепције стварности“ настале као „резултат психолошке и физичке пустоши Белгије“ између два светска рата (Бауерс 58). Користећи често овај термин, Јохан Дене долази до следеће формулације магичног реализма:

„Сан и јава чине два пола људског стања. Њиховим привлачењем рађа се магично, посебно када варница избија на видело, а њена светлост хвата тренутну појаву трансцендентног, истину иза реалности живота и снова.“ (Гинтер 61)²³

Хуберт Лампо у својим разматрањима супротставља психолошки реализам магичном реализму. Главна особина психолошког реализма јесте каузална, психолошка и логичка мотивација наратива, истиче Лампо. Као примере психолошко-реалистичне традиције Лампо наводи писце попут Дикенса, Балзака, Стендала, Толстоја, Тургеева, Пруста и Томаса Мана. Магични реализам који он назива „magisch realisme“ одустаје од психолошко-каузалног образложења појава и превазилази оквире рационалног схватања стварности. За разлику од традиционалног реалистичког поступка деветнаестог века, књижевност магичног реализма бави се недокучивим, ирационалним и емпиријски недоступним садржајима. У групу магичних реалиста Лампо убраја писце попут Масима Бонтемпелија, Е.Т.А. Хофмана, Густава Мајринка и Франца Кафке (Шефел 25–26).²⁴

²³ У питању је текст: Jean Weisgerber, *Le Réalisme magique. Roman-peinture-cinéma*, Editions L'Âge d'Homme, 1987, цитиран према есеју Ирене Гинтер.

²⁴ Реч је о тексту: Hubert Lampo, *De zwanen van Stonehenge. Een Leesboek over Magisch-Realisme en fantastische Literatuur*, Meulenhoff, Amsterdam, 1972, који користимо на основу књиге Михаела Шефела.

Кључни моменат за експанзију магичног реализма у области науке о књижевности био је превод Роовог есеја на шпански језик 1927. године. Захваљујући мадридском часопису *Revista de Occidente* (Хосе Ортега и Гасет), Роова лексичка творевина везана за постекспресионистичко сликарство доспела је у шпански и хиспаноамерички свет књижевности.²⁵ Есеј је у поменутом часопису објављен у преводу Фернанда Веле под насловом *Realismo mágico. Post-expressionismo: Problemas de la pintura europea mas reciente*. Угледни хиспаноамерички писци попут Мигела Анхела Астуријаса и Хорхе Луиса Борхеса, високо су вредновали публикације поменутог часописа које су биле интернационално распрострањене, доприневши бржем ширењу тог термина. Смештање синтагме *realismo mágico* на прво место у односу на оригинални наслов Роовог есеја (*Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischer Malerei*), означило је нову еру проматрања појма *магични реализам* и његов прелазак из света ликовне уметности у свет хиспаноамеричке књижевности.

Како наводи Меги Ен Бауерс, венецуелански прозни и драмски писац Артуро Услар Пјетри први уводи синтагму *магични реализам* (*realismo mágico*) у хиспаноамеричку књижевност. У есеју *Књижевност и људи Венецуеле* (*Letras y hombres de Venezuela*, 1948), Пјетри разматра магични реализам као наставак модерног експерименталног писања у Латинској Америци:

„Оно што је најзад преовладало у приповеци и оставило трајни траг било је сагледавање човека као тајне окружене реалним подацима. Песничко одгонетање или песничко порицање стварности. Оно што би у недостатку друге речи могло да се назове магичним реализмом.“
(Павловић-Самуровић 225)²⁶

²⁵ Есеј је поред шпанског (1927), преведен и на енглески језик (1995), па је широј књижевној јавности доступан у зборнику *Магични реализам. Теорија, историја, заједница*, који су уредиле Луис Паркинсон Замора и Венди Б. Ферис.

²⁶ Ради се о тексту: Arturo Usler Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, Fondo de Cultura Economica, Venezuela, 1948, који цитирамо према преводу Љиљане Павловић-Самуровић.

Артуро Услар Пјетри се упознао са идејама и теоријским текстовима Франца Роа за време боравка у културним средиштима Европе. Појам магичног реализма, Пјетри примењује како би означио прозне облике настале тридесетих и четрдесетих година двадесетог века на подручју Венецуеле. Не негирајући снажан утицај европске књижевне традиције, Пјетри тврди да је хиспаноамеричка књижевност помоћу магичног реализма пронашла свој аутентични израз.

Појава магичног реализма је у Латинској Америци, као и у Европи, условљена друштвено-политичком стварношћу. Развој магичног реализма може се посматрати као реакција на хиспаноамеричку историју – историју ропства у којој доминантно влада релативизација, то јест манипулација стварности. У књизи *Наша (Los nuestros, 1966)*, књижевни историчар Луис Харс (Luis Harss) сматра да је експанзију магичног реализма подстакла кубанска револуција (1954–1959), те да је концепт „својствен колонијализованим земљама“, које су, попут Латинске Америке, тежиле слободи и политичкој независности (258).

II 4. УВОЂЕЊЕ РАЗЛИКЕ ИЗМЕЂУ ЕВРОПСКОГ И ХИСПАНОАМЕРИЧКОГ ТИПА МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

Пресудни утицај на научни контекст магичног реализма извршио је кубански романописац и есејиста Алехо Карпентјер. Он је годину дана по објављивању Пјетријевог есеја објавио текст *О чудесно стварном у Америци* (*On the Marvelous Real in America*, 1949), као предговор свом магичнореалистичном роману *Краљевство овог света* (*El reino de este Mundo*). Карпентјер први употребљава термин *чудесни реализам* (*realismo maravilloso*) фиксирајући његово значење на ограничени простор Латинске Америке. Као специфично хиспаноамерички књижевни феномен или као хиспаноамеричка форма магичног реализма која се разликује од магичног реализма европског типа, Карпентјер сматра да је чудесни реализам заснован на цивилизацијским, историјским, географским, етнографским, климатским и политичким особеностима појединих латиноамеричких земаља.²⁷ Удаљавајући се од Роовог схватања тог појма, Карпентјер чудесни реализам означава као „алтернативни приступ и посебно схватање стварности у Латинској Америци“ (86). *Чудесно стварно* (*lo real maravilloso*), као интегрални део свакодневице, постаје особени вид хиспаноамеричког реализма, ослобођен граница објективне стварности:

„На сваком кораку сам наилазио на чудесно стварно. Али помислих да та присутност и виталност чудесно стварног није само повластица Хаитија, већ баштина читаве Америке, где још увек нисмо успели да направимо попис космогонија. Чудесно стварно се налази на сваком кораку у животу људи који су обележили датуме у историји континента и оставили презимена која још увек неко носи.“²⁸
(Карпентјер 1995а, 87)

²⁷ Немачки теоретичар књижевности Лео Полман (Leo Pollmann) сугерише да би у контексту хиспаноамеричке књижевности термин *магични реализам* требало заменити термином „*митски реализам*“; сматрајући да он адекватније описује специфичну форму хиспаноамеричког романа након 1949. године (44).

²⁸ Као што је већ написано, сви преводи у тексту су моји, осим ако није реч о већ постојећем преводу на српски језик.

Карпентјер тврди да је чудесан свет који за Европљане постоји само у књижевности, реалан свет на тлу Америке. О *чудесном* говори на следећи начин:

„Чудесно постаје непогрешиво чудесно онда када изрони из неочекиване измене стварности (чуда), из привилегованог открића стварности, ненавикнутог увида који се јединствено сугерише кроз неочекивано богатство реалности или појачавања нивоа и категорија реалности, који се перципира помоћу егзалтације духа која води до својеврсног екстремног стања (*estado límite*).“ (Карпентјер 1995а, 86)

Чудеснореалистички роман је нарочито заступљен у књижевном стваралаштву Кубе и Кариба, где је „демографски састав тамошњег становништва (углавном црначког), носилац афричке традиције коју одликује посебна врста маштовитости и спонтаног прихватања чудесног као нормалне компоненте свакодневице“ (Павловић-Самуровић 235). Језик ових романа садржи мноштво американизма, а у стилу се могу препознати облици барока, као и елементи домородачких митова. *Чудесно стварно*, као нераздвојиви део културе Кариба, обједињује прошлост, садашњост и будућност. Оно је засновано на симбиози индијанске, афричке и европске културе. Мултиетничка и мултикултурна структура латиноамеричког становништва је по Карпентјеру изванредно полазиште за *чудесно* у свакодневној стварности:

„Девичанска лепота америчког пејзажа, расно богатство становништва настало укрштањем белаца, Индијанаца и црнаца условљава постојање више категорија стварности, од којих је једна и чудесно стварно. Напоследку, шта је историја Америке, ако не хроника чудесно стварног?“ (Карпентјер 1995а, 88)

Из наведених разматрања произилази да је заслугом овог кубанског књижевника наглашена јасна разлика између европског и хиспаноамеричког типа магичног реализма. Магични реализам европског типа заснован је на „поигравању наративним техникама и посматран је као вид експерименталне књижевности чије извориште не налазимо у пишевом митолошком и културном контексту“ (Карпентјер 1995а, 89). Оно *магично* у реализму европског тла је „изнуђено,

вештачко, неплодно, уметничко и извештачено“, тврди Карпентјер (1995а, 86). Супротно томе, магични реализам хиспаноамеричког типа је надограђен аутентично латиноамеричким културно-историјским наслеђем са извориштем у фолклору, легендама, усменом предању, митовима и народним веровањима. У есеју *Барокно и чудесно стварно* (*The Baroque and Marvelous Real*, 1975), Карпентјер инсистира на дистинкцији између магичног реализма европског типа и чудесно стварног:

„Ако станемо и погледамо, која је разлика између надреализма и чудесно стварног? То је лако објашњиво. Термин магични реализам сковао је 1924. или 1925. немачки критичар уметности Франц Ро. [...] Оно што је он звао магичним реализмом било је сликарство у којем се реалистичне форме комбинују са оним што се не уклапа у свакодневну стварност. Заправо, оно што Франц Ро означава магичним реализмом у ствари је експресионистичко сликарство. Дакле, ако је надреализам трагао за чудесним, морали бисмо да признамо да је то чудесно ретко тражио у реалности. [...] Магично чудесно које ја овде браним, налази се у сировом стању, латентно и свеprisутно у свему што је латиноамеричко. Овде је чудесно убичајена ствар, и одувек је тако било.“ (Карпентјер 1995б, 102–104)

Поред Алеха Карпентјера и Габријела Гарсије Маркеса, у духу поетике чудесног реализма ствара и прослављени уругвајски романописац Аугусто Роа Бастос. Снажан Карпентјеров утицај препознаје се у књижевном стваралаштву Габријела Гарсије Маркеса (*Сто година самоће*, 1967), представником чудесног реализма *par excellence*, који дели Карпентјерову тезу о специфичној чудесној стварности Латинске Америке:

„Писци Латинске Америке и Кариба никада нису морали измишљати чудесне светове; њихов већи проблем био је како да објективну стварност веродостојно дочарају у књижевним делима. Одувек је тако било. Ми, латиноамерички и карибски писци, морамо признати да је таква стварност знатно бољи писац од нас самих. Наша судбина и наша слава јесте у настојању да на најбољи начин представимо стварност нашег континента.“ (Маркес 158)

Значајно је споменути и гватемалског књижевника Мигела Анхела Астуријаса који такође инсистира на постојању особене стварности Латинске Америке, удаљавајући појам магичног реализма од његовог уметничко-историјског контекста:

„Између стварности коју бисмо заправо морали назвати ‚реалном стварношћу’, и магичне стварности коју људи доживљавају као такву, постоји трећа стварност која није производ видљивог и појмљивог, нити је производ халуцинација или снова. Таква стварност је плод њиховог стапања. То је оно што бисмо могли назвати магичним реализмом.“ (Шефел 49)²⁹

Магични реализам латиноамеричког типа подразумева стапање реалности и магичне реалности, односно, особеног доживљаја стварности Латинске Америке. Таква стварност је условљена мултикултурним идентитетом становништва са израженим веровањем у митове, магију и чуда. У складу са том мишљу, магични реализам Латинске Америке није само књижевни стил, већ и особени вид поимања чудесне стварности. Аутор чувеног романа *Људи од кукуруза* (*Hombres de maíz*, 1949) истиче да је магична стварност директно повезана са изворним индогеним менталитетом континента:

„Индијанац размишља у сликама, не посматрајући феномене каузално, он их преноси у друге димензије, у димензије у којима се реално претаче у снове, а снови се потом претачу у опипљиву и видљиву стварност.“ (Шефел 49)³⁰

На основу Карпентјеровог есеја, књижевни теоретичар Роберто Консалес Ећеварија (Roberto González Echevarría) 1974. године уводи појмове „онтолошки“ и „епистемолошки“ магични реализам (Бауерс 87–88).³¹ Онтолошки магични реализам се, при том, односи на магични реализам хиспаноамеричког типа који је

²⁹ Ради се о тексту: Günter W. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*, Erdmann Verlag, Lenningen, 1970, који цитирамо према књизи Михаела Шефела.

³⁰ Исто.

³¹ Ради се о тексту: Roberto González Echevarría, *Isla a su vuela fugitive: Carpentier y el realismo mágico*, *Revista Iberoamericana* 40, 1974, који наводимо према књизи Меги Ен Бауерс.

инспирисан аутентичним културним наслеђем и заснован на кохерентности фикције, свакодневице, историје и културног плурализма. Карпентјерово *чудесно стварно* преклапа се са онтолошким типом магичног реализма, у којем је *чудесно* иманентно стварности Латинске Америке. Епистемолошки магични реализам је, супротно претходном, лишен митолошког контекста фикције. Он је по Карпентјеру „књишки и артифицијалан“, где чуда произилазе из визије посматрача (Карпентјер 1949, 86). Књижевност хиспаноамеричког магичног реализма карактерише маштовитост заснована на изворној фолклорној традицији, на предањима, легендама и причама из усмене књижевности. Фантастични елемент у књижевности европског (немачког) типа је за разлику хиспаноамеричког лишен фолклорне мотивације и митолошког изворишта, већ се заснива на инспирацији и маштовитости самог аутора.

Говорећи о истој дистинкцији, Жан Вајсбергер (Jean Weisberger) нуди појмове „фолклорни магични реализам“ за онтолошки, то јест хиспаноамерички тип и „научни магични реализам“ за епистемолошки, односно европски тип магичног реализма (Бауерс 87).³² Научни или епистемолошки магични реализам карактеристичан је за писце европске провенијенције и заснован на поигравању наративним техникама, с настојањем да осветли или реконструише спекулативну стварност. Фолклорни или онтолошки магични реализам фиксиран је на подручје Латинске Америке са специфичном мултиетничком структуром у којој је мешавина различитих религија и културних традиција створила простор *чудесно стварног*.

Прихватајући поменућу идеју у есеју *Деца Шехерезаде: Магични реализам и постмодерна фикција* (*Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*), Венди Б. Ферис додаје да се „епистемолошки магични реализам бави питањем сазнања“, односно питањем проширивања појма стварности као одлике постмодернистичког наратива, док је онтолошки магични реализам „усредсређен на питања о општим својствима ствари и бића“ (166). На основу поделе магичног реализма на онтолошки и епистемолошки, произилази да је стварност Латинске

³² Реч је о тексту: Jean Weisberger, *Le Réalisme Magique: Roman, Peinture et Cinema*, Centre d' Etude des Avants-Gardes Littéraires de l' Université de Bruxelles, Brussels, 1987, који цитирамо на основу књиге Меги Ен Бауерс.

Америке сама по себи чудесна, док је оно чудесно у европској стварности и самим тим књижевности вештачки конструисано, што се, заправо, поклапа са становиштем Карпентјера да је Латинска Америка сама по себи чудесна, док се на европском тлу магични реализам тумачи првенствено у епистемолошком и феноменолошком кључу, укључивањем извора, визије и тачке сазнања посматрача.

Значајно је, међутим, да Меги Ен Бауерс негира поделу магичног реализма на епистемолошки и онтолошки. Она с правом примећује да из таквог одређења произилази погрешна претпоставка да писац може стварати само у једној од наведених категорија. Самим тим, истиче Бауерс, стиче се утисак да је писцу онтолошког магичног реализма забрањено да тај књижевни поступак користи у сврху експерименталне књижевности. Другим речима, писци онтолошког магичног реализма стварају магичнореалистичну фикцију по аутоматизму, па самим тим нису у стању да заузму критичку интелектуалну дистанцу према ономе што пишу. Своје тврдње Бауерс илуструје на примеру Габријела Гарсије Маркеса, сматрајући да овај нобеловац „заузима онтолошки став када истиче да је у Латинској Америци све могуће, али уједно заузима и епистемолошки став сматрајући да магични реализам треба да прошири (са)знање и пружи нешто ново светској књижевности“ (87). Подела магичног реализма на онтолошки и епистемолошки односи се искључиво на теоријски став Алеха Карпентјера који инсистира на особеној стварности Латинске Америке, али не и на целокупни концепт магичног реализма о чему ће касније бити речи.

У контексту хиспаноамеричког магичног реализма, неизоставно је споменути Паула Анхела Флореса који је 1955. године у свом чланку *Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици (Magical Realism in Spanish American Fiction)* том феномену покушао да приступи из шпанске књижевно-историјске перспективе. Он изричито негира заслугу Артура Услара Пјетрија и Алеха Карпентјера за увођење, то јест преношење магичног реализма на тло Латинске Америке, већ супротно њима, поменути књижевни појам посматра као наставак романтичарске књижевне традиције на шпанском језику, износећи

тврђу да се корени магичног реализма могу препознати још у шеснаестом веку, у књижевном стваралаштву Мигела де Сервантеса, у роману *Дон Кихот* (1605).³³

Флорес сматра да „нова фаза хиспаноамеричке књижевности“ означена термином *магични реализам* почиње 1935. године, када је Хорхе Луис Борхес у Буенос Ајресу објавио збирку приповедака *Универзална историја бешчаића* (*Historia universal de la infamia*) (113). У Борхесовом књижевном делу Флорес препознаје снажан утицај Франца Кафке и његових приповедака.³⁴ С временом се, истиче Флорес, око Борхеса окупила група књижевника која је „крчила пут магичном реализму“ (113). Међу њима посебно издваја чилеанску књижевницу Марију Л. Бомбал и њен роман *Последња магла* (*La última niebla*, 1935), као и Онегија, Рулфа, Сабата, Окампа, Кортасара, Ареола и Маљеа. Значајну прекретницу у развоју овог особеног покрета Флорес види и у Борхесовој збирци прича *Врт са рачвастим стазама* (*El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941) чије је објављивање имало за последицу да „магични реализам продре у све крајеве Латинске Америке“ (113).

Најзначајнији елемент књижевности магичног реализма јесте „спајање реалистичног и фантастичног“, односно „трансформација уобичајеног и свакодневног у импресивно и нереално“ (Флорес 112; 114). У тој „уметности изненађења“ време не постоји у свом традиционалном облику, већ „у некаквом безвременом флуиду, а нереално се дешава као део реалности“ (Флорес 115). Када „читалац то прихвати као готову ствар (*fait accompli*), све остало следи логичком прецизношћу“ (Флорес 115). Латинска Америка је захваљујући магичном реализму „пронашла аутентичан израз“, закључује професор Флорес у свом есеју (116).

³³ Димензија магичног реализма у роману *Дон Кихот* садржана је у проблему поимања привида и стварности. Бауерс истиче да је Дон Кихотова верзија стварности у којој ветрењаче представљају витезове против којих се треба борити подложна преиспитивању, будући да је реч о субјективном доживљају стварног и истинитог (15).

³⁴ Утицај Франца Кафке Флорес објашњава чињеницом да се сâм Борхес интензивно бавио превођењем Кафкиних приповедака (113).

Дванаест година након поменутог Флоресовог чланка, Мексиканац Луис Леал објавио је текст под насловом *Магични реализам у хиспаноамеричкој књижевности* (*El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, 1967). Бавећи се теоријским поставкама Анхела Флореса које су задуго биле једина разматрања на тему магичног реализма у хиспаноамеричкој књижевности, Луис Леал одбацује Флоресове тврдње као непрецизне и погрешне. Сматра да је Флоресова класификација писаца магичнореалистичне провенијенције нетачна јер „укључује и оне ауторе који не припадају покрету“ (Леал 120). Такође, он не прихвата Флоресову тезу да је покрет настао 1935. нити да је свој пуни процват достигао између 1940. и 1950. године. И коначно, сматра да се магични реализам не може поистоветити с фантастичном, психолошком, надреалистичком нити херметичком књижевношћу.

Есеј Луиса Леала враћа фокус на немачког ликовног критичара Франца Роа и његова теоријска одређења везана за европско постекспресионистичко сликарство. Осим смештања овог термина у његов историјски контекст и „спречавања његове латиноамериканизације“ (Ридс 57), Луис Леал магични реализам дефинише у контрасту са сродним књижевним модусима, ослањајући се на теоријска одређења Франца Роа:

„За разлику од надреализма, магични реализам не користи мотиве сна, нити измешта стварност како би створио имагинарне светове, као што то чине аутори фантастичне и научнофантастичне књижевности. [...] Магични реализам није магијска књижевност. Нема за циљ, као магија, да подстакне емоције, већ да их искаже. Магични реализам је, пре свега, став у односу на стварност, који се може изразити на популаран или на учен начин, вулгарним или елаборираним стилем, затвореним или отвореним структурама.“ (Леал 121)

Психологизацију ликова Леал одбацује као несвојствену магичном реализму јер тај концепт не настоји да образложи поступке, нити да пружи логично или психолошко објашњење кључних догађаја. Леал разграничава магични реализам и од естетског покрета какав је био модернизам, одбацујући

његову „префињену стилску тенденцију“ (21).³⁵ Такође, магични реализам нема за циљ „стварање сложених наративних структура *per se*“ (Леал 121). Мексички професор тврди да књижевност магичног реализма „не конструише имагинарне светове у које бисмо се могли склонити да бисмо избегли свакодневну стварност“, већ се „писац суочава са стварношћу и покушава да проникне у њу, да открије оно што је тајанствено у стварима, у животу, у људским делима“ (Леал 121).

У наведеним ставовима Луиса Леала можемо уочити његово проматрање магичног реализма у односу на стварност. Став или однос према стварности постаје, при том, једна од средишњих карактеристика концепта магичног реализма. Такво проматрање је најближе савременом стваралаштву магичнореалистичне провенијенције. Магични реализам као „поетска визија стварности“ открива амбивалентност света у којем живимо, наглашава Леал (123). Цитирајући одломак из збирке приповедака *Тајно оружје* (*Las armas secretas*, 1959) Хулија Кортасара (Julio Cortázar), Леал упућује на проблематичност схватања појма стварног:

„Занимљиво како људи мисле да је намештање кревета увек исто намештање кревета, да је пружање руке увек исто пружање руке, да је отварање конзерве бескрајно много пута отварање исте конзерве. Али, у ствари је све изузетно, размишља Пјер [...]“ (Леал 121)³⁶

Амарил Шанади (Amaryll Chanady) такође уочава да магични реализам за Леала представља „став према стварности, а не књижевни стил или наративни поступак“. Сматра да Леалова преокупација није естетска, већ првенствено епистемолошка јер се „бави проблемом когнитивног савладавања непознатог“ (132).

³⁵ Венди Б. Ферис, као преводилац чланка, напомиње да се запажање Луиса Леала односи на хиспаноамерички покрет „modernísimo“ који је ближи симболизму и који се разликује од европског модернизма.

³⁶ Луис Леал цитира према књизи: Julio Cortázar, *Las armas secretas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1959. Књига је доступна и на српском језику: Хулио Кортасар, *Тајно оружје*, превео Радоје Татић, Нолит, Београд, 1969.

Најзначајнији писци магичног реализма на тлу Латинске Америке, по речима Луиса Леала, јесу Алехо Карпентјер, Силвина Окампо, Мигел Анхел Астуријас, Артуро Услар Пјетри, Хуан Рулфо, Хулио Кортасар, Феликс Рид Родригес, Луис Албамонте, Лино Новас Калво и други. Луис Харс, један од најзначајнијих историчара хиспаноамеричке књижевности, поменуто писце назива „ауторима метафизике који спајају књижевност и свакодневну стварност у нераздвојиву целину“ (25).

Значајно је поменути и Лусилу Инес Мену (Lusila-Inés Mena) која је у чланку *Ka теоријској формулацији магичног реализма (Hacia una formulati6n te6rica del realismo m6gico, 1975)* понудила дефиницију магичног реализма у којој говори о стварности као средишњој тачки тог књижевног феномена:

„Оно што се најчешће назива магичним реализмом састоји се од извесног продора у стварност од стране појединих аутора, чиме њихов поглед на свет постаје дубљи, сложенији и поетичнији. Тај продор у стварност условљава њено разбијање и тада нам се јавља не само чулни и објективни вид ствари, већ и њихова скривена, двосмислена и тајанствена страна.“ (Ивановић 147–148)³⁷

Иако се не може говорити о искључиво хиспаноамеричком књижевном феномену, концепт магичног реализма је експанзију доживео 60-их година прошлог века, у време тзв. „бума“ („el bum“) књижевности Латинске Америке. Мигел Анхел Астуријас (*Људи од кукуруза*, 1949), Алехо Карпентјер (*Краљевство овог света*, 1949), Хорхе Луис Борхес (*Универзална историја бешчаића*, 1935), Хулио Кортасар (*Школице*, 1963), Хуан Рулфо (*Педро Парам*, 1955), Изабел Аљенде (*Кућа духов*, 1982), Карлос Фуентес (*Смрт Артемија Круза*, 1962), Аугусто Роа Бастос (*Ја, врховни*, 1974), Марио Варгас Љоса (*Зелена кућа*, 1966) и Габријел Гарсија Маркес (*Сто година самоће*, 1967; *Љубав у доба колере*, 1985), неки су од најзначајнијих писаца магичног реализма. Пажњу европског континента и критично-научне мисли привукли су управо тим појмом.

³⁷ Реч је о тексту: Lusila-Inés Mena, Hacia una formulati6n te6rica del realismo m6gico, *Bulletin Hispanique*, 77, (3–4), 1975, који цитирамо према есеју Радомира В. Ивановића.

II 5. ОПШТЕ ОСОБИНЕ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

У есеју *Деца Шехерезаде: Магични реализам и постмодернистичка фикција* (*Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, 1995), Венди Б. Ферис предлаже четири примарне и девет секундарних карактеристика магичног реализма у књижевности.³⁸

1) Прва наративна карактеристика или особина магичног реализма јесте постојање „несводљивог елемента“ (Ферис 167). Под „несводљивим елементом“ Ферис подразумева дешавање или феномен који је немогуће објаснити законима које познајемо. При том се фантастични наративни елемент не преиспитује нити подлеже експликацији. Дакле, аутор не пружа објашњење фантастичних догађаја описаних у тексту, већ их природно уклапа у реално окружење. Наратор је индиферентан, а прича се и поред „несводљивог елемента“ наставља логичном прецизношћу. Равноправна заступљеност необјашњивих феномена и уобичајених појава на истој наративној равни нарушава логику узрока и последице. Холистички посматрано, циљ „нове фикционалне технике“ јесте да код рецепијената изазове дистанцирање, а потом и преиспитивање односа, феномена и појава, истиче Ферис (168).

2) Друга значајна карактеристика јесте формирање фиктивног света који је близак појавном свету у којем живимо. У ту сврху аутори користе аутентичне историјске датуме који су представљени објективним приповедањем, заснованим на детаљним и пажљивим описима предметности.

3) Трећа особина магичнореалистичног наратива, сматра Ферис, јесте категорија неодлучности која настаје када се читалац нађе пред натприродним догађајем. Неодлучност се заснива на оклевању читаоца између два контрадикторна решења. У том смислу, кључну улогу Ферис приписује питању веровања у оквиру културног система. Оклевање је засновано на сукобу културног система веровања и наративног система који проширује схватање

³⁸ Венди Б. Ферис формулише своје ставове анализирајући романи следећих аутора: Габријел Гарсија Маркес (*Сто година самоће*, 1967), Милан Кундера (*Књига смеха и заборава*, 1979), Салман Ружди (*Деца поноћи*, 1981), Доналд Михаел Томас (*Бели хотел*, 1981), Патрик Зискинд (*Парфем*, 1985), Тони Морисон (*Вољена*, 1987).

фантастичних феномена. Имајући у виду различитост културних система, читаоци једне културе ће оклевати више или мање од друге, зависно од њиховог система веровања и наративне традиције. Своје тврдње Фарис поткрепљује одломцима из чувене приповетке *Преображај*, Франца Кафке. Занимљиво је, при том, да се категоријом неодлучности служе књижевни теоретичари како би удаљили концепт магичног реализма од жанра фантастичне књижевности.³⁹

4) Четврта карактеристика магичног реализма јесте грађење наративне фикције која представља спој чињеничне и фантастичне стварности. Новостворени свет заснован је на интеракцији две супротстављене категорије које се међусобно потиру, тако да поставке стварног и фиктивног постају замагљене. Таква структура магичнореалистичног дискурса, која подразумева симултано усвајање дословне и алегоријске перспективе, упућује реципијента на „постојање различитих онтолошких равни“ (Ферис 173–174). Самим тим, карактеристика магичнореалистичне фикције јесте „преиспитивање фиксираних идеја о времену, простору и идентитету“, закључује Ферис (173).

Поред наведених примарних карактеристика, Ферис уочава девет субкарактеристика магичног реализма. Једна од особина јесте метафикција као наративни поступак својствен постмодернистичкој прози. Главне приповедне стратегије постмодерне метафикције су, при том, аутореференцијалност, поигравање тачкама гледишта (фокализација)⁴⁰, релативизовање и обезвређивање аутора, интертекстуалност, употреба иронијске дистанце према поступцима и догађајима. Остале субкарактеристике магичног реализма су: „магија вербалног“ која смањује јаз између објективног и књижевног света, једноставан књижевни израз упућен одраслом читаоцу касног двадесетог века, понављање као наративни принцип, трансформација („метаморфоза“) прозних јунака, побуна против тоталитарних режима⁴¹ и етаблираних друштвених истина, митолошки мотиви,

³⁹ Вид. Бауерс 23–25.

⁴⁰ У магичном реализму је фокализација, односно перспектива из које су предочене ситуације неодређена (нулта фокализација). Она је условљена чињеницом да магични реализам укључује две супротстављене перцепције, магичне и реалистичне (Ферис 175–176).

⁴¹ Гинтер Грас тематизује стварност Другог светског рата; хиспаноамерички писци магичног реализма износе критику северноамеричке хегемоније; Милан Кундера критикује моћ совјетског

карневализација, превласт Јунгове теорије колективно несвесног насупрот несвесном које заступа Фројд (Ферис 175–186). Венди Б. Ферис закључује да је концепт магичног реализма значајна компонента постмодернистичке фикције која „трага за новим начинима приказивања неприказивог и несводљивог“ (185). Самим тим, магичнореалистички наратив ствара дискурзивни простор у којем не доминира материјална стварност.

И поред бројних проматрања магичног реализма, не постоји јединствена дефиниција тог појма у науци о књижевности. Такво стање доводи до непрецизне и произвољне класификације писаца и књижевних дела магичнореалистичне провенијенције, као и до потешкоћа при успостављању јасних граница између магичног реализма и сродних књижевних поступака, што проузрокује поистовећивање магичног реализма с мање или више сродним појмовима као што су традиционални реализам, надреализам, фантастична књижевност или научна фантастика.

комунизма; Салман Ружди протестује против Гандијеве аутократије; Тони Морисон критикује однос према Афроамериканцима; Изабел Аљенде се противи Пиночевом режиму.

II 6. ОДНОС ИЗМЕЂУ РЕАЛИЗМА И МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

У покушају да расветлимо однос између магичног реализма и реализма у традиционалном смислу, ослонићемо се на теоријске ставове Корнелија Кваса које износи у књизи *Границе реализма*. У поглављу *Фикционалност реализма* Квас разликује два основна значења реализма која изводи полазећи од Платоновог и Аристотеловог учења о природи уметничке мимезе. Платон сматра да је „дело реалистично уколико што тачније и прецизније представља стварност каква је доступна нашим чулима, пре свих чулу вида“, истиче Квас (2016, 13). Платоновска традиција претпоставља да се уметност „задржава на чулном, материјалном представљању стварности, у равни чињеничне истинитости“, те је као таква обезвређена јер није у стању да допре до универзалних истина (Квас 2016, 14). Друга традиција, утемељена на схватањима Аристотела, подразумева да „дело открива универзалне друштвене, психолошке и идеолошке категорије, начин на који разумемо свет, наша заједничка уверења, мисли и осећања“ (Квас 2016, 14). Водећи се наведеним Платоновим и Аристотеловим размишљањима, Квас изводи два основна значења реализма. Први тип реализма јесте „репродукција стварности“ заснована на „копирању стварности која је изван дела“, док је друго основно значење реализма „њено сазнавање“, што упућује на његову епистемолошку функцију (Квас 2016, 15). Квас закључује да су „Аристотелова поетичка схватања плодносна за савремена схватања односа књижевне фикције и стварности, као једним од основних питања реализма“ (2016, 15).

Разматрања Корнелија Кваса значајна су и за разумевање магичног реализма у књижевности. Друго основно значење реализма (сазнавање стварности) у највећој мери одговара природи магичног реализма, чија је фикција прожета фактографским подацима и уоквирена материјалним светом који се открива нашим чулима, уз истовремени прилив фантастичних елемената чија је сврха проширивање (трансгресија) појмова *стварност* и *истинитост*. Фикција магичног реализма се може сматрати реалистичном и поред постојања необјашњивог (фантастичног) елемента:

„Уметничко дело више није ‚реплика живота‘ (прво значење), већ ‚животна истина‘ (друго значење); дело је реалистично уколико, не крши наш конвенционални осећај аутентичности, оно што Аристотел дефинише у терминима нужности и вероватности, чак и када дело представља ствари које нису никад постојале или су немогуће у стварности.“ (нав. према Квас 2016, 15)

У књижевности реализма Квас препознаје четири текстуалне карактеристике које се могу искористити за тумачење магичног реализма као врсте реалистичног наратива. Прва карактеристика јесте *сличност* која одговара Аристотеловим категоријама верности и веродостојности, при чему се „сличност успоставља између ентитета фикције и ентитета стварности“ (Квас 2016, 44). Друга особина јесте *универзалност* која је такође инхерентна аристотеловском схватању књижевности као животне истине. Особина универзалности „настаје препознавањем скривене структуре и скривених процеса стварности“ (Квас 2016, 44), те је као таква својствена фикцији магичног реализма:

„Универзалност уметничког, књижевног текста посебно је присутна у реалистичком приповедању које за циљ има анализу друштвених процеса, економских односа и механизма моћи у циљу спознаје (друштвене) стварности и у складу је са друштвеном функцијом уметности.“ (Квас 2016, 44)

Трећа текстуална карактеристика реализма, по мишљењу Корнелија Кваса, јесте *економичност* „изражена у сажетом представљању простора, времена, ликова и догађаја“ са циљем „уверљивог и детаљног описа средине и историјског контекста“ (Квас 2016, 45). За разумевање магичног реализма као врсте реалистичног поступка, посебно је значајна карактеристика *инвентивности* књижевног реализма. Сам Квас сматра да је особина текстуалне инвентивности „нарочито изражена у магичном реализму, где је фантастика део свакодневне, рационалистичко-емпиријске стварности“ (2016, 50). Инвентивност реалистичког поступка јесте битна одлика књижевности магичног реализма, одвајајући је од жанра фантастичне књижевности или научне фантастике:

„Инвентивност и сличност нису супротстављене већ комплементарне особине књижевности реализма, а особину инвентивности у делима реализма омогућила је аристотеловска књижевнотеоријска традиција, која дозвољава присуство чудног и немогућег, ако се не крше формални принципи уметничког поступка – јединства и целовитости дела – и уколико се постиже циљ уметности, што је у случају реализма сазнавање стварности.“ (Квас 2016, 47)

За разумевање магичног реализма као врсте реалистичног приповедања значајна је идеја Корнелија Кваса о *реалистичком пакту*, заснованом на „споразуму између писца и читаоца, по којем се у делу представља и сазнаје неки вид природне, друштвене и психолошке стварности“ (2016, 28). Можемо рећи да је *реалистички пакт* остварен у магичнореалистичној фикцији јер „читалац верује у логику догађаја књижевног дела која одговара логици стварности, препознавајућу намеру приповедног субјекта да догађаје и ликове доведе до унапред смишљеног циља“ (Квас 2016, 28).

Меги Ен Бауерс такође сматра да је поступак магичног реализма најближи традиционалном књижевном реализму управо због односа према стварности, односно због прихватања фикцијских и фантастичних елемената као делова свакодневне реалности:

„Магични реализам обухвата наративну фикцију која укључује фантастична дешавања представљена реалистичним тоном којим се фантастични елементи прихватају рационално и објективно. У томе се огледа јединствена особина тог наративног поступка, а то је подједнако прихватање објективне и фантастичне перспективе стварности.“ (Бауерс 2–3)

Кохерентна грађа и стабилна слика света, карактеристична за традиционални реализам, инхерентна је магичном реализму. Међутим, за разлику од реализма, кључни наративни моменти немају ни психолошко ни логично објашњење. На трагу аристотеловске мисли Луис Леал примећује да, „магични реализам не настоји да преслика опипљиву стварност (као што то чини реализам), већ настоји да открије мистерију која провејава иза ствари“ (123). Магични

реализам као постмодернистички концепт проширује конвенције традиционалног реализма који је заснован на емпиријским доказима, не укључујући могућност различитих перцепција стварног. Хулио Кортасар, један од најзначајнијих представника књижевности магичног реализма, сматра да се „чудесни реализам противи лажном реализму заснованом на уверењу да се све ствари могу описати и објаснити, како је то сматрао филозофски и научни позитивизам деветнаестог века“ (нав. према Малдонадо 9).

У књизи сугестивног наслова *Лажи које говоре истину* (*Lies that tell the Truth*), Ен Хегерфелд (Anne Hegerfeldt) уочава да „неки писци и критичари сматрају да магични реализам покушава да верно прикаже фантастичну вантекстуалну реалност, док други наглашавају да увођење не-реалистичних елемената има за циљ да поетски створи осећај живљења у савременом свету“ (275). Хегерфелд, при том, истиче да се „оба приступа слажу у својој процени да традиционални књижевни реализам није у стању да дочара одговарајући утисак стварности“ (275). Магични реализам треба разумети пре свега као епистемолошку и естетичку категорију која „отвара нове могућности за разумевање и тумачење реализма у књижевности и уметности“ (Квас 2016, 61). Квас закључује да реализам „као наративни модел са истакнутом епистемолошком функцијом није у несагласју са појмом емпиријске стварности традиционалног реализма“, те да „савременој релативизацији стварности више одговарају постмодерне приповедне технике какав је и магични реализам“ (2016, 61).

Студије немачких теоретичара посвећене магичном реализму, представљене у засебном поглављу рада, показале да је у случају немачког магичног реализма реч о књижевном поступку који је у великој мери близак реалистичком поступку који се развио у првој половини двадесетог века, истовремено с развојем технолошке ере.

II 7. НАДРЕАЛИЗАМ И МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Почетком надреализма (фр. *surréalisme*) сматра се 1924. година када је Андре Бретон (André Breton) у Паризу објавио свој први *Манифест надреализма* (*Manifeste du surréalisme*).⁴² Реалистички став деветнаестог века „инспириран позитивизмом, почев од Светог Томе до Анатола Франса“, Андре Бретон одбацује као „веома непријатељски сваком интелектуалном и моралном полету“ (12).⁴³ Традиционални реализам заснован на владавини логике, са тежњом да непознато сведе на познато, Бретон оцењује осредњим и ништавним. Оно што је заједничко надреализму и магичном реализму јесте готово истовремени развитак у првој половини двадесетог века, „револуционарни приступ“ супротан традиционалном реализму деветнаестог века, елемент ирационалног, као и тежња ка новим начинима уметничког представљања света (Бауерс 21–22). Сличности се, међутим, овом констатацијом и завршавају. Док се магични реализам заснива на дијалектици између рационалног и ирационалног, надреализам ирационално нуди као алтернативу рационалном. Надреализам тежи истраживању и представљању аспеката који нису део објективне стварности, већ су више ствар „уметничке маште“ и „психологизације унутрашњег живота“ (Бауерс 22). Оно *необично* у магичном реализму ретко је представљено у форми сна или у форми психолошког искуства које је својствено надреализму. Карактеристика надреалистичког правца јесте побуна против традиције, логике и апсолутног рационализма који се бави искључиво чињеницама везаним за чулно искуство. Надреализам који Бретон дефинише као „диктат мисли, у одсуству сваке контроле коју би вршио разум изван сваке естетске или моралне преокупације“, заснован на „чистом психичком аутоматизму“ и на методи „растројства чула“ (37) не уклапа се у концепт магичног реализма који логичном структуром и кохерентном радњом тематизује препознатљиву објективну стварност. Поред поменутог, надреализам је своја уметничка и теоријска начела експлицитно предочио у различитим манифестима у периоду од 1919. до 1942. године, задобијајући на тај начин статус признатог

⁴² Андре Бретон је објавио три манифеста и више чланака у којима је изразио главне особине надреалистичког покрета (*Манифест надреализма*, 1924; *Други манифест надреализма*, 1930; *Политички положај надреализма*, 1935; *Увод у трећи манифест надреализма или не*, 1942).

⁴³ Као пример реалистичког поступка кога карактерише „осредњост“, Бретон наводи одломак из романа *Злочин и казна*, Фјодора Достојевског (12–13).

уметничког правца. Иако се о магичном реализму дискутује безмало читаво једно столеће, он никада није добио статус књижевног правца на европском тлу, већ је остао поступак појединачних писаца примењен у њиховим делима.

Аутоматско писање као главно техничко средство надреализма стоји на супрот пажљиво осмишљеној наративној структури књижевности магичног реализма, заснованој на дијалектичком односу две супротстављене категорије. Као што смо већ написали, за разлику од надреализма „магични реализам не користи мотиве сна, нити измешта стварност како би створио имагинарне светове“ (Леал 121). Док надреализам подразумева стања у којима је активност свести сведена на минимум или је сасвим одсутна (сан, пијанство, лудило), магични реализам тежи супротном процесу – процесу буђења и проширивања свести. У оквирима кохерентног приповедања магични реализам користи фантастику да би се стварност сагледала на други начин и из друге перспективе. Јукстапозицијом традиционално неспојивих елемената магични реализам тежи објективном приказивању света нудећи простор за преиспитивање доминантних образаца стварности.

II 8. ФАНТАСТИКА И МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Разликовање магичног реализма од жанра фантастичне књижевности могуће је осветлити ослањајући се на теоријске ставове Цветана Тодорова. У студији *Увод у фантастичну књижевност* (1970), Тодоров одређује појам *фантастичног* односом према категоријама *стварног* и *имагинарног*. У поглављу *Одређење фантастичног*, он примећује да у фантастичним текстовима писац говори о догађајима који се не могу догодити у свакодневном животу нити се могу објаснити законима света који познајемо. Постојање необјашњивог наративног елемента, међутим, није довољан услов фантастичне књижевности. Фантастично, сматра Тодоров, заузима само време неизвесности у којем субјект не може одлучити на који ће начин тумачити необичну појаву. Протагониста и читалац су у недоумици да ли је оно што се догађа истина, да ли је оно што их окружује доиста стварност или је реч о привиду:

„До самог краја пустоловине, двосмисленост се не губи – стварност или сан? Истина или привид? И тако смо увучени у срце фантастичног. У свету који је одиста наш, у свету који познајемо, без ђавола, вила и вампира, догађа се нешто што се законима тог истог, нама блиског света не може објаснити. Посматрач догађаја се мора одлучити за једно од два могућа решења: или је реч о заблуди чула, производу маште, те закони света остају онакви какви су, или се то доиста збило, догађај је саставни део стварности, али тада овим светом управљају закони који су нама непознати.“ (Тодоров 27)

Тодоров дефинише фантастичну књижевност као „врсту нарације у којој влада константна неодлучност, односно, амбивалентни однос читаоца између веровања и неверовања када се нађе пред наизглед натриродним догађајем“ (27). Успостављајући модел књижевне фантастике, Тодоров тврди да „фантастично заузима само време неизвесности и недоумице, па пошто се читалац или јунак одлуче за неки од могућих одговора, поље фантастичног бива напуштено“ (27).

Начин поимања натприродног наративног елемента чини средишњи дистинктивни елемент између фантастичне књижевности и магичног реализма. Неодлучност (амбигвитет) између стварног и имагинарног, између стварности и сна, истине и привида, јесте одлика књижевне фантастике која магични реализам разграничава од тог жанра. Елемент сумње и елемент неодлучности спречавају сврставање магичног реализма у жанр фантастичне књижевности, будући да је основни услов магичнореалистичног наратива прихватање фантастичног елемента као део објективне стварности, као датост која не зачуђује, која се не преиспитује, већ се прихвата као таква. Књижевност магичног реализма лишена је категорија „неодлучности“, „сумње“, „двосмислености“, „чуђења“, „неизвесности“ и „недоумица“ које по Тодорову стварају учинак фантастичног (27). Посматрајући натприродни догађај читалац и протагониста у магичном реализму јасно одбацују могућност заблуде чула и нису зачуђени пред необичним догађајима који их окружују. У фантастичној књижевности необјашњиви елемент до самог краја остаје неприхватљив рационалном, док је у књижевности магичног реализма фантастични моменат равноправни део емпиријске стварности. Дакле, магични реализам се и поред фантастичног елемента никада не одваја од друштвено-политичке стварности већ се с њом суочава, предочавајући је из посебне, уметничке перспективе. За разлику од фантастичне уметности која ствара свет потпуно другачији од стварног, магични реализам уводи магичне или необичне елементе у објективно постојећи свет. Магични реализам води ка трансгресији реалистичких конвенција, наводећи читаоца на преиспитивање и сумњу, не према онтолошком статусу натприродног елемента (као у случају фантастичне књижевности), већ према широј категорији друштвено-политичке стварности, указујући на то је да фикција значајни елемент свакодневног људског искуства. У магичном реализму је фантастична наративна раван представљена као део искуствене стварности, док је објективна стварност предочена на такав начин да делује фантастично, изазивајући чуђење и преиспитивање код читаоца.

Значајна разлика између фантастике и магичног реализма јесте и та што друштвено-критичка сврха није кључна одлика фантастичне књижевности, нарочито када говоримо о тривијалној литератури која не поседује уметничке вредности и естетске квалитете. Насупрот томе, текстови магичног реализма нису сами себи циљ, нити служе да забаве. Такви дискурси имају јасну интенцију и усмерење. Концепт магичног реализма настоји да критички предочи друштвено-политичку стварност, са циљем да осветли, подсети и упозори човека који је, послужићемо се речима Франца Роа, и сувише несмотрен у свом поимању света и стварности. Бауерс такође уочава да је реч о „ослобађајућем“ и „трансформативном наративном моделу“, те не чуди што је магични реализам своју примену пронашао и у постколонијалном књижевном стваралаштву (122). Осим наведеног, корени фантастичне књижевности крећу од антике, док је у случају магичног реализма реч о творевини раног двадесетог века која је још увек недовољно прецизно теоријски одређена. Дуга традиција фантастичне књижевности стоји насупрот новијем постуку магичног реализма, који делује у оквиру модерне и постмодерне књижевности.

Као што је показано, концепт магичног реализма је у оквирима Тодоровљевог теоријског модела јасно изопштен из жанра *чисто фантастичног*. Међутим, напуштајући категорију неизвесности и самим тим поље фантастичног, читалац ступа у један од два њему блиска жанра, *чудно* или *чудесно*:

„Фантастично, као што смо видели, траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоци и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опажају потиче или не потиче од стварности каква она јесте према општем мишљењу. На крају приче читалац, па и сам лик, ипак доноси одлуку, опредељују се за једно или друго решење, и тиме излазе из фантастичног.“ (Тодоров 42)

Тодоров сматра да се може говорити о жанру *чудног* уколико читалац формира став да закони стварности остају нетакнути и да пружају логично објашњење описаних појава у књижевном делу. Нека од рационалних објашњења необичних појава могу бити, сан, плод маште, лудило или привид. Магични реализам не испуњава захтев *чудног* јер не постоји тежња за логичним

образложењем нити тумачењем фантастичних елемената наратива. Они се не правдају лудилом, наркотичком опијеношћу, лажном игром, привидом, ониричким приказима, нити заблудом чула. Фантастичне појаве у магичном реализму су равноправни део емпиријске стварности. Осим рационалног објашњења читалац се, по Тодорову, може одредити и за натприродно решење и он тада улази у жанр *чудесног*. За разлику од *чудног*, категорија *чудесног* подразумева прихватање нових закона природе којима би необична појава могла бити објашњена:

„У случају чудесног, натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца. Чудесно није одлика односа према испречаним догађајима већ својство саме природе тих догађаја.“ (Тодоров 53)

Према начину писања, жанр *чудесног* Тодоров даље дели на *хиперболично*, *егзотично*, *инструментално* и *научно чудесно*. *Хиперболично чудесно* обухвата „појаве које су натприродне само по својим размерама, које су веће од нама познатих“ (Тодоров 54). Као пример *хиперболично чудесног* Тодоров наводи опис морепловца Симбада (*Хиљаду и једна ноћ*) који тврди да је видео „рибе од сто и од две стотине лаката“ или „змије толико велике и дугачке да би прогутале и слона“ (54). Појави фантастичног елемента овде претходи „низ поређења, фигуративних или просто идиомских израза, веома уобичајених у свакодневном говору, који, међутим, дословно узети описују натприродни догађај“ (Тодоров 77). Другим речима, *хиперболично чудесно* настаје дословним прихватањем фигуративног значења и подразумева претеривање у дескрипцији појава и догађаја. Други тип *чудесног* које Тодоров назива *инструментално чудесно* подразумева појаву „малих направа, техничких савршенстава неостварљивих у описаним временима, али ипак савршено могућна“ (55). Такви чудесни инструменти могу бити летећи ћилим, Аладинова лампа, чаробни прстен итд. *Инструментално чудесно* је по Тодорову веома блиско *научно чудесном* које одговара жанру научне фантастике у којем се појављују техничка савршенства неостварљива у описаним временима. Натприродно је рационално објашњено, али на основу закона које савремена наука не признаје.

За нас је од посебног значаја врста *чудесног* коју Тодоров именује као *егзотично чудесно* чији је неопходни услов постојање натприродних збивања која нису представљена као таква. Особено својство *егзотично чудесног* јесте мешавина природних и натприродних елемената, тако што „подразумевани приповедач све догађаје смешта у исту раван, раван природног“ (Тодоров 55). У оквиру Тодоровљеве теоријске поставке магични реализам се подудара са *егзотично чудесним* које подразумева прихватање фантастичног елемента као дела објективног, искуственог света. Заједнички именитељ *магично реалног*, као и *егзотично чудесног* јесте постојање натприродних чињеница које не изазивају реакцију код јунака и читалаца, већ теже „потпунијем изражавању свеопште стварности“ (Тодоров 56). Док „обичан поглед“ открива „обичан свет, без тајни“, *чудесно* подразумева прекорачење свакодневног, површног сагледавања стварности (Тодоров 117). Сложићемо се са Тодоровом да је „превазилажење виђења“ највећа похвала *чудесног*, и додаћемо, *магично реалног* (117).

Одређењем фантастичне књижевности и њеним подврстама бави се и руски књижевник и филозоф Иван И. Лапшин у делу *Естетика Достојевског*. Заокупиран кључним феноменима естетике Достојевског, Лапшин сматра да се смисао фантастике и њеног естетичког значаја може схватити тек када се узме у обзир однос писца или протагонисте према објективној реалности. Са тог становишта он разликује три вида фантастике у уметничким делима. Први тип јесте *наивна фантастика* „где уметник верује у постојање неприродних бића и чудесних догађаја у животу“ (Лапшин 106). Подражавање наивне фантастике тражи од песника посебан дар поистовећивања да би он био естетски убедљив, сматра Лапшин. Типичан пример такве врсте фантастичног јесу чудесна лица и догађаји из религиозних митова и бајки. Други тип фантастичне књижевности јесте *трансцендентна* или *метафизичка* фантастика „где појаве индиректно указују на деловање трансценденталних сила на нас“ (Лапшин 106). Цитирајући Владимира Соловјова (Владимир Сергеевич Соловьёв), Лапшин говори о дубљој узрочности свих појава:

„Суштински интерес и значење фантастичног у поезији почива на уверењу да све што се догађа у свету, посебно у човековом животу, не зависи само од непосредних и очигледних узрока, већ и од некакве дубље узрочности, дубље и свеобухватније, иако мање очигледне. Ако би везе између свега што постоји у животу биле једноставне и јасне као два пута два – четири, онда бисмо искључили сваку фантастику.“ (Лапшин 106)⁴⁴

Метафизичка (трансцендентна) фантастика је, истиче Лапшин, својствена песницима новијег доба, који верују у ирационални свет и његово тауматуршко деловање на свет емпирије. Пример је Е.Т.А. Хофман (Е.Т.А. Hoffmann) који „персонифицира силе пророче, уводи у своје приче чаробњаке, духове и чак понекад тражи надземаљски идеал у некаквом необичном свету, сматрајући га вишим, као да и сам верује у непрестано постојање тог чудесног света“ (Лапшин 107). Трећи вид фантастичног дискурса јесте *иманентна фантастика* која у највећој мери одговара фикцији магичног реализма. Таква фантастика допушта спољашњу могућност неприродног догађаја, док истовремено у свему осталом остаје потпуно верна стварности:

„*Иманентна фантастика* у којој уметник делимично нарушава утисак веродостојности, допуштајући некакву невероватност спољашњег карактера да би помоћу ње разоткрио у веома реалној форми нека значајна људска преживљавања, тј. појаве унутрашњег реда, прибегавајући ономе што Овсјанико-Куликовски назива експериментисањем уметности.“ (Лапшин 106)

Представници иманентне фантастике према мишљењу Лапшина су Едгар Алан По и Фјодор Достојевски који „изнуђују код нас веру у нереално, уносећи у причу масу упечатљивих појединости материјалног реда“ (109). Дакле, ови књижевници прибегавају фантастици у циљу више психолошке веродостојности

⁴⁴ Реч је о тексту: Владимир Сергејевич Соловјев, *Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева*, Академия Наук СССР Институту философии, Москва, 1988, том 2, који цитирамо према књизи И. И. Лапшина.

и продубљености сижеа. По изнуђује веру у нереално, док Достојевски одузима нешто од осећања реалности при доживљавању свакодневице дајући јој карактер привида и фантастичности, закључује Лапшин.

И поред делимичних преклапања са подврстама фантастичне књижевности, као што је категорија *чудесног* код Тодорова, или *иманентна фантастика* код Лапшина, магичном реализму треба признати аутентичност књижевног поступка који као такав одговара савременој релативизацији стварности.

II 9. НАУЧНА ФАНТАСТИКА И МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Битне разлике између магичног реализма и научнофантастичног наратива уочићемо на основу студије *Научна фантастика, спознаја, слобода*, теоретичара Дарка Сувина. Разграничавајући научну фантастику од мита, басне, бајке и фантастичне књижевности, Сувин успоставља теоријски оквир научнофантастичног жанра, нудећи следећу дефиницију:

„Научна фантастика је књижевни жанр чији су нужни и довољни увјети постојање и међуделовање зачудности и спознајности, а чији је основни захват оквир алтернативан ауторској искуственој околини, те се она одликује приповедачком превлашћу или хегемонијом прозног ‚новума‘ (новитета, новине) потврђеног спознајном логиком.“ (Сувин 104)

Из дефиниције можемо ишчитати кључне дистинктивне елементе између магичног реализма и научне фантастике. Фикционална алтернативна стварност (тзв. „новум“) која је изграђена на измишљеним односима ликова једних према другима и према њиховом свету, доводи, како наводи Сувин, до алтернативног хронотопа, до измењеног историјског времена и простора (80). Сходно томе, научнофантастични наратив разликује се од магичнореалистичног јер тематизује свет другачији од било које објективне, емпиријске стварности коју препознајемо као прошлу или садашњу. Док је свет научне фантастике ослобођен фотографске и историјске везаности за емпирију, магични реализам верно репродукује свет у којем живимо. Алтернативна емпиријска стварност научне фантастике директно је супротстављена фикцији магичног реализма која је уоквирена пишчевом емпиријском стварношћу и чије су прозне творевине натопљене аутентичним политичким и друштвено-културним нормама.

Поред наведеног, за разлику од фикције магичног реализма која фантастичну појаву прихвата трезвено, без њене експликације, у научнофантастичним дискурсима постоји захтев за рационално, научно објашњење необичних појава. Фантастични феномен у магичном реализму, насупрот томе, бива прихваћен као такав, као саставни део емпиријски познатог света, без даљег објашњења нити задржавања на тој необичној појави.

Према мишљењу Дарка Сувина, научна фантастика се може користити „као материјал за футуролошка предвиђања у технологији, социологији, екологији и сл.“ (44). Фантастичне појаве смештене су у нама непрепознатљивом свету, углавном у будућности, са елементима попут свемира, свемирских бродова, ванземаљаца и слично. Футуролошки аспект начне фантастике супротстављен је магичном реализму који је својим друштвено-политичким темама усресређен на свевременост. Значајано је споменути и „елемент забавности“ који се по Сувину „никада не може потпуно сметнути с ума“ када говоримо о научној фантастици (45). Као што смо већ поменули, појам магичног реализма је сам по себи усресређен на критику и преиспитивање друштвено-политичке стварности, те као такав има епистемолошку, то јест, сазнајну функцију.⁴⁵

Може се уочити да се разлика између магичног реализма и сродних појмова изводи на основу начина сагледавања фантастичног елемента приповеданог. Равноправно прихватање фантастичне и реалне наративне равни јесте оно што магични реализам раздваја од сродних књижевних појмова. Како је истакао још Луис Леал, предочени фантастични елементи не пружају „логичну нити психолошку експликацију“ (123). Како примећује и Меги Ен Бауерс, магични, то јест, фантастични елементи магичнореалистичне фабуле „не могу бити производ маште“ главног јунака, нити су „производ наркотичке опијености“, нити су укључени у приповедачки ток „са циљем замишљања наше будућности“ или „моралне поуке“ (29). Последње наведено (морална поука) може бити доведено у питање јер, како ће показати анализа фантастичних елемената у роману *Лимени добош* и роману *Зид*, фантастични елементи остварују етичку функцију књижевности.

Говорећи о „приповедачком моделу“, „начину размишљања“ или „алтернативном приступу стварности“, Бауерс примећује заједничку нит у књижевним делима магичног реализма, а то је „политичка природа таквих дискурса, било да је реч о антиимперијалном, феминистичком или марксистичком

⁴⁵ Битно је истаћи да „елемент забавности“ није искључива одлика научнофантастичног наратива. Јавља се у „најнижим облицима“ тог жанра (нпр. у популарној паралитератури без „естетичких и етичких захтева“ ради „тривијалног сензационализма“) који обухвата чак 80% научнофантастичне продукције (Сувин 47).

приступу, или мешавини свега наведеног“ (45). Она сматра да такви текстови откривају политичке аспекте у постколонијализму, интеркултуралности, као и сукоб између прагматичне западно-европске културе и култура с наглашеним веровањем у корене и митове. Магични реализам се најчешће посматра као вид постколонијалне књижевности због изражене критике британског колонијализма у земљама попут Индије, Канаде, Аустралије, као и у регијама Западне Африке и Кариба. Бауерс с правом примећује да зависно од културног контекста, можемо уочити „варијације магичног реализма“ (61), у смислу да свака земља може имати своје корене магичнореалистичне књижевности .

II 10. НАРАТИВНИ ПОСТУПАК МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

Иако постоје бројна одређења појма *магични реализам*, ниједно га у потпуности не описује и не пружа прецизну дефиницију тог појма. Теоријска разматрања усредсређена су превасходно на расветљавање географских, политичких и антрополошких аспеката магичног реализма. Међутим, намеће се питање шта се заправо дешава с текстом? У чему се огледа наративни поступак магичног реализма?

Наративни поступак магичног реализма може се објаснити анализом његовог субверзивног и трансгресивног аспекта. Субверзивни аспект магичног реализма подразумева прихватање магичног (фантастичног) и реалног елемента наратива на исти начин. Фантастични и реални моменти смештени су у истој наративној равни и прихваћени су подједнако веродостојно, без успостављања хијерархијског односа међу њима. За разлику од фантастичне књижевности у којој ирационални елемент до краја остаје неприхватљив у свету заснованом на рационалном, у магичном реализму долази до природног сједињавања две фундаментално супротстављене перцепције света и стварности, рационалне и ирационалне. Превазилажење граница или стапање реалног и фантастичног ствара категорију *магично стварног*. У том смислу се може говорити и о трансгресивном аспекту магичног реализма, јер новостворена категорија *магично стварног* проширује схватање појма стварности. Конструисани међупростор је поље деловања или маневра магичнореалистичног поступка у којем тријумфална синтеза противречних тенденција доводи до међусобног потирања и релативизације постојећих парадигми. Суштина трансгресивног и субверзивног аспекта магичног реализма јесте у томе да када се категорија истине једном доведе у питање, а категорија стварног изврне или изгуби своју снагу, границе других категорија (попут онтолошке, политичке или географске) постају такође „рањиве“. Јукстапозиција супростављених категорија без успостављања хијерархије међу њима релативизује доминантне парадигме рационализма и доводи до учовања нових стварносних димензија. Сходно наведеном, читалац постаје свестан неодређености појма стварног, те и претпоставке истинитог

постају замагљене. У питању је савремена релативизација стварности о којој Корнелије Квас у књизи *Границе реализма* говори на следећи начин:

„Реалност више није објективна, изван јасно одређеног субјекта који је перципира, већ се непрестано гради и разграђује у свести и подсвести субјекта. У модернизму реалност је проблематизована, представљена пре свега као субјективно стање свести.“ (Квас 2016, 221)

Својом субверзивном снагом, магични реализам пружа простор за постколонијалне теме и политички ангажман против инструмената колонијализације, као у делима Салмана Руждија, Бена Окрија, Тонија Морисона, Ангеле Картер. Анализирајући дела која су писана у духу магичног реализма, Меги Ен Бауерс такође примећује да су она „чврсто смештена у одређени историјски контекст, доводећи у питање постојеће историјске тврдње“ (73). Писци попут Салмана Руждија, Габријела Гарсије Маркеса и Тони Морисон примењују у својим делима магични реализам с намером да „разоре фиксирани категорије истине, стварности и историје“, наглашава Бауерс (77).

У есеју *Магична романса/Магични реализам: Духови у америчкој и латиноамеричкој фикцији (Magical romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction)* Луис Паркинсон Замора концепт магичног реализма смешта у постмодернистички контекст сматрајући да магичнореалистични наратив „одбацује бинарност, рационализам и редукутивни материјализам Запада“ (498). Магични реализам се „противи западњачком становишту да се стварност може предвидети, контролисати и обухватити пуким (са)знањем“, наглашава Замора (498). Самим тим, суштина субверзивног аспекта магичног реализма јесте разарање, односно одбацивање једностраног и фиксираниог поимања историјског система, стварности и истине.

Бавећи се истим проблемом у есеју *Магични реализам као постколонијални дискурс (Magic Realism as Postcolonial Discourse)*, Стивен Слемон тврди да се у магичнореалистичном тексту одвија борба између два противречна система, при чему сваки тежи стварању другачије врсте фиктивног света. Будући да су основна правила ових светова инкомпатибилна, ниједан од њих не може се у потпуности остварити, а сваки остаје суспендован, закључан у континуираној дијалектици са

другим. Такво стање „ствара дисјункцију унутар сваког дискурзивног система, кидајући их празнинама, одсуствима и тишинама“, закључује Слемон (409).

У већ поменутој књизи *Лажни говоре истину*, ауторка Ен Хегерфелд истиче да магични реализам укључује широки спектар стратегија које су усмерене средишњем циљу – испитивању могућности човековог сазнавања света и стварности. Парадоксално је, сматра Хегерфелд, да фиктивни свет магичнореалистичног дискурса који се бави проблемом поимања стварности и тежи објективном приказивању света, даје одговор да је сама стварност ништа друго до фикција. У том смислу посматрано, магични реализам указује да је фикција супериорнија од рационално-научних парадигми којима не успева да прикажу стварност у својој целовитости. Истовремено, магични реализам упућује да је знање конструисано и променљиво, што коначно води до закључка да „човеково (са)знање или увид у стварност остаје ограничено на домен фикције“ (Хегерфелд 78). Јукстапозиција традиционално неспојивих елемената отвара простор за преиспитивање доминантних парадигми. Наративни поступак магичног реализма „свесно проузрокује трансгресију књижевних, лингвистичких и културолошких конвенција, нудећи простор за њихово преиспитивање“ (Хегерфелд 80). Разарање поменутих категорија и вишеструка перспектива магичнореалистичног дискурса пружају простор за изражавање категорија које се не могу представити техникама водећих књижевних праваца.

Из наведеног произилази да су субверзија и трансгресија појма *стварног* кључни елементи наративног поступка магичног реализма. Равноправно прихватање фантастичне и реалне перспективе, као суштинска стратегија магичног реализма, усмерена је ка средишњем циљу – ка разарању, проширивању и преиспитивању стварности. Бавећи се општим својствима ствари (стварности), као и донетима људског сазнања, појам магичног реализма истовремено је прожет онтолошким као и епистемолошким питањима. Такво схватање магичног реализма уско је повезано са оригиналним тумачењима Франца Роа, који је двадесетих година прошлог века истакао да „отварањем проблема“ долази до преиспитивања онога што је раније било прихваћено као очигледно (20). Магични реализам Франц Ро посматра као „терен на којем се најразноврсније идеје на

свету могу примити на нове начине“ (20). Исто теоријско гледиште заступа и Луис Леал када тврди да „књижевност магичног реализма не ствара имагинарне светове у које бисмо се могли склонити“, већ да се „писац суочава са стварношћу и покушава да проникне у њу, да открије оно што је тајанствено у стварима, у животу, у људским делима“ (121). Било да је реч о магичном реализму као књижевном поступку или правцу у ликовној уметности, може се приметити да преклапања ипак постоје. Пажљивим праћењем уочава се стално присутна идеја која се може прочитати у оригиналној формулацији Франца Роа из 1923. године:

„Сликарство магичног реализма жели да нам понуди нешто завршено и потпуно, детаљно обликовано, супротстављено нашим потпуно фрагментованим и одрпаним животима као један архетип интегралног структурирања, до најмањих детаља. Једног дана човек ће такође бити у могућности да себе поново створи према савршенству ове идеје.“ (Ро 30).

III ПРИКАЗ РАЗВОЈА МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА НА ТЛУ НЕМАЧКОГ ГОВОРНОГ ПОДРУЧЈА

Као што је приказано у претходном поглављу, хиспаноамеричка књижевност, посебно књижевни круг Буенос Ајреса, несумњиво су прославили појам *магичног реализма*. Књижевност магичног реализма најчешће се везује за географску регију Латинске Америке, Западне Африке и за постколонијалну књижевност уопште. Међутим, било би погрешно тврдити да је поменути књижевни појам својствен искључиво том делу света. Идејно очинство не треба тражити на тлу Латинске Америке, или не искључиво на том подручју. Меги Ен Бауерс препознаје да је „интернационално признање магичних реалиста Јужне Америке, посебно нобеловца Габријела Гарсије Маркеса, довело до непрецизне претпоставке да је магични реализам специфично хиспаноамерички књижевни феномен, занемарујући притом његов уметничко-историјски контекст“ (16). Поједини текстови о магичном реализму недовољно јасно одређују временско-просторну имплементацију тог термина, не обухватајући његов шири контекст, односно схватајући поменути појам као искључиву одлику хиспаноамеричке књижевности. На тај начин се стиче утисак да је књижевност магичног реализма поникла на тлу Латинске Америке, одакле се проширила на постколонијалну и на књижевност уопште.

Ово поглавље настоји да укаже на самостални развој поезике магичног реализма у немачкој књижевности, као и на његову функцију у приказивању друштва и друштвене стварности. Иако доминира схватање магичног реализма као репрезентативног књижевног модела Латинске Америке, могуће је релативизовати такво схватање указујући на чињеницу да не само да је овај термин поникао на тлу Немачке, већ је и у немачкој науци о књижевности могуће успоставити теоријску нит која се тка/одвија истовремено, а можемо рећи и раније у односу на јужноамеричко подручје. Када је реч о А. У. Пјетрију и 1948. години, треба нагласити да је у питању увођење појма *магични реализам* искључиво у хиспаноамеричку књижевну науку, а ни у ком случају о имплементацији овог термина у општи књижевно-теоријски контекст.

Португалски писац Жозе Сарамаго (José Saramago) с правом примећује да „европска књижевност не мора да позајмљује магични реализам и фантазију из Латинске Америке и да свака земља може имати своје корене магичног реализма“ (нав. према Обрадовић 18). Чилеанско-америчка књижевница Изабел Аљенде (Isabel Allende) такође наглашава да није реч искључиво о хиспаноамеричком књижевном феномену:

„Не верујем да је књижевна форма која се често приписује делима латиноамеричких писаца, магични реализам, искључиво латиноамерички феномен. Магични реализам је књижевно средство или начин гледања у коме има простора за невидљиве силе које покрећу свет: снове, легенде, митове, емоције, страст, историју. Све ове силе проналазе своје место у апсурдним, необјашњивим аспектима магичног реализма. [...] Магични реализам је свуда у свету. То је способност сагледавања и писања о свим димензијама стварности.“ (Замора и Ферис 187–188)⁴⁶

У даљем тексту ће бити изложена главна разматрања истакнутих немачких књижевника и теоретичара о магичном реализму. Један од циљева јесте да се из наведених ставова изведе опште теоријско одређење, односно да се утврди разлог, временска перспектива, услови и околности развоја магичног реализма у немачкој књижевности. Притом, треба имати у виду индивидуалне друштвено-политичке факторе појединачних земаља, факторе који су условили различите тенденције овог феномена у књижевности.

⁴⁶ Реч је о тексту: Isabel Allende, „The Shaman and the Infidel“, *New Perspectives Quarterly*, 8, 1991, који цитирамо према књизи Заморе и Ферис.

III 1. ХАНС В. РИХТЕР

Теоријска разматрања магичног релизма у немачкој науци о књижевности најјасније се могу уочити након Другог светског рата. Немачки писац и публициста Ханс Вернер Рихтер и један од оснивача знамените књижевне *Групе 47*⁴⁷ пише о новој врсти књижевности у чланку из 1947. године. Есеј је под насловом *Књижевност у интеррегнуму*⁴⁸ (*Literatur im Interregnum*) објављен као саставни део минхенског културно-политичког часописа *Der Ruf*.⁴⁹ Ханс Вернер Рихтер разматра проблематику реализма двадесетог столећа и сматра да је бег писаца „у шуме усамљености“ и „фантазију“ израз друштвено-економске, политичке и духовне несигурности с почетка двадесетог века (10). Говорећи о новој врсти реализма која се разликује од реализма у традиционалном смислу, Рихтер немачку књижевности након 1945. године описује следећим речима:

„Начин на који желимо да прикажемо стварност налази се у непосредној близини реализма, али се ипак разликује од сваког реализма у традиционалном смислу. Ради се о крвавом искуству нашег времена и живота, које доводи у питање духовну егзистенцију и изазива несигурност и духовну забуну – забуну која пуку перцепцију објективног подиже на ниво магичног. Такав реализам знатно се разликује од нама до сада познатог реализма.“ (Рихтер 10)

⁴⁷ Формирање књижевне *Групе 47* (септембра 1947) пресудно је утицало на развој књижевног живота у послератној Немачкој. На подстицај приповедача Ханса Вернера Рихтера сазван је скуп претежно младих писаца (Алфред Андерш, Ингеборг Бахман, Хајнрих Бел, Волфганг Хилдесхајмер, Уве Јонсон, Јоханес Бобровски, Гинтер Ајх, Паул Целан, Ханс Магнус Енценсбергер, Гинтер Грас, Петер Хандке, Мартин Јоханес Валзер, Петер Вајс и други) са заједничким естетским и идеолошким тежњама. Како наводи хрватски германиста Виктор Жмегач о *Групи 47*, „ангажираност је за већину писаца била првенствено морална категорија а тиме и обавеза да се књижевно стваралаштво схвати као посебан медиј социјалне делатности у духу антифашистичког става“ (1986, 226). По речима германисте Хајнца Шлафера (Heinz Schlaffer), *Група 47* „настала је из разлога политичко-публицистичке природе, њу нису створили књижевници, него политички ангажовани публицисти с књижевним амбицијама или бар ангажовани књижевници с политичким амбицијама“ (127).

⁴⁸ Превод је мој.

⁴⁹ Часопис *Der Ruf* су 1945. године основали Алфред Андерш и Ханс Вернер Рихтер у америчком затвореничком логору. Часопис је уживао велики углед бавећи се културно-политичким садржајима.

Узевши у обзир време настанка текста, евидентно је да Рихтер говори о прерађивању стварности Другог светског рата, о стварности уништења, дехуманизације, моралне декаденције и апокалипсе:

„Задатак нове књижевности јесте да кроз непосредно реалистичан израз, помоћу нестварног предочи стварно, да кроз ирационално представи реално. Такву књижевност можемо означити као реализам, објективизам или магични реализам – али она није ништа друго до избављења из вакума нашег времена у једну нову, бољу стварност.“

(Рихтер 11)

Још у уводном делу есеја, Рихтер сведочи о времену економске и духовне несигурности која се рефлектује на целокупни друштвени систем – у политици, економији и култури. Духовне вредности на којима се заснивала грађанска култура биле су потпуно разорене након дванаест година националсоцијалистичког режима. На тремеђи „неограниченог субјективизма“, „ирационалног страха“ и „бега из стварности“ рађа се тежња ка новој врсти „објективности“, наводи Рихтер (10). Критикујући немачку књижевност која је, како истиче, истрошена, формалистичка, декадентна и неплодна, он тврди да преживљена искуства више није могуће представити „стилским средствима од јуче“ (10). Реализам у традиционалном смислу, са представницима као што су Теодор Фонтане (Theodor Fontane) и Фридрих Шпилхаген (Friedrich Spielhagen), немачки публициста сматра превазиђеним и својственим пре свега деветнаестом веку. Рестаурација таквог реализма значила би „покушај поимања стварности са повезом преко очију“ јер „ништа није неплодније од њеног пуког подражавања“ (Рихтер 10). Оно истинито или стварно открива се тек иза стварности коју објективно перципирамо. Магични реализам за Рихтера представља „одговарајући стил у времену промена, реструктурирања друштвених односа, као и у времену духовне и душевне несигурности“ (10). Рихтерова слика света и стварности сачињена од „ирационалних, магичних утицаја“ захтева нове начине представљања (10). Представљање стварности у којој човек „корача концентрационим логорима и бојним пољима“, у којој „владају мржња, фанатизам и уплив ирационалног у рационално организовани свет“, захтева више од „једноставног реализма прошлости“, закључује Рихтер (11).

Разматрајући Рихтерову употребу појма *магични реализам* могуће је уочити преклапања са већ поменутих ставовима о том књижевном феномену. Било да је реч о одређењима Масима Бонтемелија у Италији, Јохана Денеа и Хуберта Лампа у Белгији, формулацијама Франца Роа које се односе на постекспресионизам у ликовној уметности или ставовима хиспаноамеричких књижевника и теоретичара, присутна је стална идеја о особеном начину поимања и представљања стварности. Међутим, осим критике времена и књижевности, као и наговештаја потребе за новом врстом реализма односно новим начином поетског прерађивања и читавања друштвено-политичке реалности, Рихтеров есеј не нуди детаљнија објашњења магичног реализма у немачкој књижевности. У књижевну расправу овај појам биће званично уведен годину дана касније.

III 2. ГЕРХАРТ ПОЛ

Годину дана након Рихтеровог есеја, немачки књижевник и издавач Герхарт Пол отворио је критичку расправу о увођењу термина *магични реализам* у књижевни контекст. Есеј је под насловом *Магични реализам? (Magischer Realismus?)* објављен у културно-политичком часопису *Aufbau* 1948. године.⁵⁰ Пол се враћа на саме почетке развоја овог уметничког концепта (двадесете године прошлог века) и сматра да се може уочити заједничка нит код свих представника овог приповедачког стила, и поред хронолошке и тематске нејединствености:

„Из реализма и експресионизма развила се нова форма. Њен духовни и обичајни садржај проистиче из хуманистичког немачког наслеђа: хришћанство, вајмарска хуманост и социјализам. [...] Нове творевине су несумњиво реалистичне, али на један до сада непознат, магичан начин [...]. Магични реализам – реч којом сам означио ту појаву пре неколико година, данас се већ широко пробила. Она означава ново обликовање стварности од стране немачке 'међуратне генерације'.“
(Пол 651)

Као прототип нове форме која по његовим речима представља синтезу реализма и експресионизма и коју он означава термином *магични реализам*, Пол види роман Хермана Казака (Hermann Kasack) *Град с оне стране реке (Die Stadt hinter dem Strom)*⁵¹ из 1947. године. Попут Грасовог прослављеног романа *Лимени добош*, поменуто дело Хермана Казака прерађује застрашујућа искуства и бесмисленост Другог светског рата, као и моралну тупост средине. Хрватски ерудита и германиста Виктор Жмегач, поменуто дело Хермана Казака назива „негативном утопијом прожетом Кафкином дикцијом“ (1986, 225).

⁵⁰ *Aufbau* је назив немачко-јеврејског часописа основаног 1934. године, са издавачким седиштем у Њујорку. Значајни сарадници овог културно-политичког издања били су, између осталих, Алберт Ајнштајн, Томас Ман, Штефан Цвајг, Макс Брод и многи други. Од 2005. године *Aufbau* се објављује као месечни магазин у Цириху и залаже се за изградњу (нем. *Aufbau* - изградња) и очување хуманистичких вредности.

⁵¹ Превод је мој. Роман није преведен на српски језик. Може се читати на енглеском језику под насловом *The city beyond the river*.

Из есеја Герхарта Пола битно је издвојити кључне идеје за наша разматрања. Наиме, Герхарт Пол се јавља као први немачки писац који уводи појам *магични реализам* у немачку теоријску расправу.⁵² Друго, он наглашава хуманистичку одлику такве књижевности која тежи уважавању људског достојанства и противи се дехуманизацији и насиљу сваке врсте.⁵³ Пол, такође, први означава временски период развоја магичног реализма и именује писце и дела магичнореалистичне провенијенције. Говори о књижевницима који су рођени након 1900. године и припадају тзв. међуратној генерацији писаца, као што су Фридо Лампе (Friedo Lampe), Манфред Хаусман (Manfred Hausmann), Хорст Ланге (Horst Lange), Елизабет Лангесер (Elisabeth Langgässer), Херман Казак (Hermann Kasack), Марија Луизе Кашниц (Marie Luise Kaschnitz) и Ана Зегерс (Anna Seghers). Магични реализам за Пола представља књижевни хипероним, који најразноврснија дела и писце уједињује под заједнички оквир хуманистичке тежње. У истој мери значајна је и његова констатација да стварност више није могуће поимати на објективан, рационалан начин, већ само на вишем значењском нивоу. За овог филолога, магични реализам представља „посебан облик реализма“ који се не манифестује само у ликовној уметности већ и у књижевном стваралаштву, почев од 20-их година протеклог века па све до његовог доба (Пол 650).

⁵² Након Половог есеја развила се расправа о ауторству појма *магични реализам* у књижевности. Јоханес фон Гинтер (Johannes von Guenther) је тврдио да је заправо он „отац“ поменутог појма и да је 1947. године употребио овај термин у контексту књижевног стваралаштва руског лиричара Александра Блока (Шефел 35).

⁵³ Појам *хуманизам* у разматрањима о магичном реализму треба схватити у ширем смислу, у значењу осетљивости према човеку и људским проблемима уопште. У форми придева, то јест у значењу епитета *хуманистички*, користи се за сваку духовну појаву да би се нагласила њена племенитост, односно љубав и саосећање према човеку. У питању је филозофски и етички став који наглашава вредност људских бића, индивидуално и колективно, противећи се свакој врсти насиља. Дакле, није реч о значењу лексема *хуманизам* и *хуманистички* у циљу културно-историјске периодизације.

Непосредно по објављивању Половог есеја, развила се бурна полемика о увођењу термина *магични реализам* у књижевни контекст.⁵⁴ Бернхарт Зипер (Bernhart Sieper) је поменутом термину одрицао сваку вредност, сматрајући га „несрећно одабраним“ због контрадикторности елемената „магично“ и „реално“. Његова најоштрија критика била је усмерена на „недостатак политичке релевантности“ таквог „правца“ (Зипер 926). Овакав став, међутим, може лако бити доведен у питање и може се испитати на примерима појединачних дела писаних у магичнореалистичном маниру. Полазиште при практичној анализи магичнореалистичног поступка у изабраним романима *Лимени добош* Гинтера Граса и *Зид* Марлен Хаусхофер јесте да је књижевно стваралаштво магичног реализма нераскидиво повезано са друштвено-политичком стварношћу.

Супротан став Бернхарту Зиперу заступа Клаус Херман (Klaus Hermann) који је у овом термину препознао „стваралачку синтезу“ два супростављена појма. О магичнореалистичној књижевности Херман говори на следећи начин:

„Ана Зегерс, Елизабет Лангесер, Херман Казак, Август Шолтис, Хорст Ланге, Штефан Хермлин, Штефан Андрес и Герхарт Пол – на први поглед изгледа да су сви они световима удаљени једни од других. Међутим, њима је заједничка магична снага и хуманистичко настојање – воља за изградњом бољег света и стварности.“ (Херман 926)

Дванаестогодишњи терор националсоцијализма током кога је „уместо истине владала легенда“ (Пол 650) и који је значио крај слободног књижевног стваралаштва у Немачкој, нагнао је многе писце да трагају за новим начинима књижевног представљања стварности. Преживљена искуства наставила су да одзвањају још дуго по окончању Другог светског рата, оставивши за собом прозне и лирске творевине натопљене аутентичним животом у којима је лако препознати „обесмишљену цивилизацију позног капитализма“ (Пол 653). Посветивши завршни део свог есеја анализи већ поменутог послератног романа Хермана Казака *Град с оне стране реке*, Герхарт Пол ово прозно дело проглашава ремек-делом магичног реализма. Роман *Град с оне стране реке* је „величанствена

⁵⁴ Књижевно-теоријска расправа под насловом *Да ли магични реализам има актуелну вредност?* (*Hat Magischer Realismus Gegenwartswert?*) објављена је у часопису *Aufbau* као одговор на есеј Герхарта Пола.

поетска визија целокупног рађања, бивствовања и пролазности“, истиче Герхарт Пол (653).

Из последње наведене констатације може се ишчитати битна одлика која провејава кроз књижевност магичног реализма – универзалност и њена свевременска компонента. Такво књижевно стваралаштво „верно приказује опипљиву стварност коју истовремено везује за ону стварност која је беспредметна, ирационална и метафизичка“ (Пол 652). Можемо закључити да је резултат таквог књижевног поступка магични реализам који не захвата само површински, видљиви, опипљиви део чињеничне стварности, већ понире у саму суштину бића, међуљудских односа и уређења света који познајемо. Стварност о којој говори Герхарт Пол поетски је илустрована у романима *Лимени добош* и *Зид*. Поменути прозна дела износе критику друштвено-политичких појава које се не могу описати техникама традиционалног реализма јер се збивају у времену и простору у које разум никада није ушао.

III 3. ЛЕОНАРД ФОРСТЕР

Дискусију о магичном реализму у немачкој књижевности наставља Леонард Форстер фебруара 1949. године. У свом излагању под насловом *О магичном реализму у савременом немачком песничству (Über den magischen Realismus in der heutigen deutschen Dichtung)* на Универзитету у Оксфорду, немачки филолог констатује јединственост филозофског става по којем „савремени човек више није у стању да контролише природне силе које су настале као последица примењених наука“ (86). Леонард Форстер магични реализам дефинише као „критички став [Gesinnung] савремене књижевности према технократској тенденцији света“ (90). Магичнореалистичну књижевност доводи у везу са позним делом Ернста Јингера (роман *На мермерним литицама*), Фридриха Г. Јингера, Елизабет Лангесер и Гинтера Ајха, стављајући акценат на теоријска одређења и сазнања из домена филозофије и психологије, посебно Фридриха Ничеа и Карла Густава Јунга:

„У питању су три процеса: прво, адаптација и тумачење древне митологије, следећи традицију Фридриха Ничеа; друго, формирање новог света; и треће, поимање и тумачење спољашњег света у светлу несвесног. То је оно што ја подразумевам под 'магичним реализмом'.“
(Форстер 87)

Форстер притом разликује два значења магичног реализма. Овај појам се односи на „поимање и тумачење појавног света у духу магичног“, док истовремено означава и „реалистично представљање магичних феномена“ (Форстер 87–88). Поменута значења међусобно се преплићу те је граница између њих готово избрисана, сматра Форстер. Оба значења изражавају исту идеју, а то је тежња ка „рендгентском обухватању површине и дубине“ ствари и бића (Форстер 89). По Форстеровом мишљењу, оваква тежња је на најбољи начин изражена у прозном стваралаштву Ернста Јингера, као и у лирици Фридриха Георга Јингера и Елизабет Лангесер. Помињући „стереоскопско поимање ствари“ немачки филолог заправо указује на посебан начин људске перцепције који обухвата све нивое стварности (чињеничну, парадигматску), и која као таква постаје интегрални део нове књижевноуметничке форме (Форстер 88). Међутим, питање на који начин се поступак магичног реализма остварује у књижевним делима и даље не задобија

јасне контуре у немачкој теоријској мисли. Форстер своје излагање завршава следећим речима:

„У нама се налазе исконске снаге природе које заборављамо до те мере да смо у стању да створимо атомску бомбу. То је смисао магичног реализма који нам препушта да сами носимо последице.“ (Форстер 99)

III 4. ШТЕФАН ДЕ ВИНТЕР

У есеју *Магични реализам и песничтво Хермана Казака (Der Magische Realismus und die Dichtung Hermann Kasacks)* који је објављен 1961. године, Штефан де Винтер сматра да се магични реализам простире у сферама у којима се „преплићу сан и стварност, живот и смрт; у свакој уметности која покушава да допре до најдубљих структура бивствовања“ (251). По Винтеру се генијалност магичнореалистичне књижевности огледа у њеној способности да болну слику цивилизације подигне на ниво метафизичког уређења стварности. Шездесетих година прошлог века, Штефан де Винтер чак говори о магичном реализму као правцу и сматра, као и Герхарт Пол, да се он развио као реакција и последица друштвене атмосфере. Ослањајући се на ставове Леонарда Форстера, Винтер подразумева три процеса која укључује књижевност магичног реализма – „тумачење и прилагођавање митолошких елемената“, „конструисање треће стварности“ и „схватање и тумачење спољашњег света у светлу несвесног“ (252). Као претечу и најадекватнијег представника магичног реализма, Винтер види Франца Кафку који данас ужива углед канонизованог писца. Овде треба подсетити на схватање савремених теоретичара да је књижевно стваралаштво Франца Кафке (с посебним акцентом на приповетку *Преображај*, 1915) извршило пресудан утицај на писце магичног реализма. Немачки нобеловац Гинтер Грас, и сâм један од најпознатијих представника магичног реализма европског типа, истицао је „снажан утицај Франца Кафке“ на свој стваралачки опус (Бернхарт 97).

Без дубље аргументације и са доста непрецизности Винтер констатује две врсте магичног реализма. Издваја магични реализам „у ширем смислу“ који настаје „повезивањем магичног веровања, магичне науке – са строгим реализмом“ (Винтер 251) доводећи га у везу не само са романтичарима (Новалис, Лудвиг Тик, Клеменс фон Бретано, Ахим фон Арним), већ и са књижевним делом Дантеа, Шекспира, Толстоја и Достојевског. Магични реализам „у ужем смислу“, за разлику од претходно поменутог, одликује свесна, готово систематична тежња ка „дубљем и вишем смислу чудесног постојања“, наводи Винтер (251). Такво књижевно стваралаштво, по Винтеру, испливава на површину у временима рата и смрти. Терапеутска улога стваралаштва, конкретно магичног реализма, препознаје

се у Винтеровом ставу да су „сан и фантазија понудили уметницима, као и онда романтичарима, заштиту и бег од претеће стварности“ (251). Магични реализам руши привид стварности настојећи да допре до „дубина бивствовања рационалног, свесног човека“, закључује Винтер (252).

У својој студији у којој Винтер пружа интерпретацију Казаковог романа *Град с оне стране реке*, чини се да ипак изостаје пластично објашњење феномена магични реализам у књижевном стваралашту. Осим тога, Винтер превазилази класичне обрасце магичног реализма, по којима је овај књижевни феномен својствен искључиво прозном стваралашту, те помиње „магичнореалистичну лирику“ (лирско стваралаштво Хермана Казака) коју поима као „најмодернији израз вечног романтизма“ (255). Истовремено се та „модерна форма“ разликује од Новалисовог романтизма, јер се и поред свог интересовања за сан и фантазију одликује изразитом свесношћу, посебно у обликовању књижевне форме (Винтер 255).

За разлику од својих претходника Герхарта Пола и Леонарда Форстера, Винтер проширује схватање магичног реализма у књижевности упућујући на ставове Франца Роа. Карактеристика магичног реализма јесте трезвено изоштрављање детаља, појава и процеса у свету који познајемо. Предметност или „фотографска форма“ о којој је говорио Франц Ро описујући постекспресионистичко сликарство, налазе своју примену у магичнореалистичним дискурсима, истиче Винтер (258). Концепт ове књижевности врти се око „идеје угрожене егзистенције“, често „укључујући мотиве из детињства самог ствараоца“, „мотиве природе“, као и „мотиве из древне митологије“ (273). По мишљењу Штефана де Винтера, магични реалиста је „онај који зна, који је освешћен“, онај који није зачаран привидом стварног (258). Последње наведено ће се показати као значајна инстанца у чувеном роману *Лимени добош* који представља снажну критику националсоцијалистичке зачараности немачког народа.

О универзалности временске перспективе магичнореалистичних текстова сведочи Винтерово запажање да „доживљај времена у песништву магичног реализма добија симболично значење, реч је о стално текућем, непрекидном, о ономе што се изнова рађа и понавља“, о вечном враћању истог (258). Наведено Винтерово схватање занимљиво је из два разлога. Прво, Винтер спомиње магични реализам у контексту песништва. Да ли се, и у коликој мери, тај књижевни феномен заиста може препознати у лирском стваралаштву остаје отворено преиспитивању. Универзалну, свевременску перспективу магичнореалистичног дискурса, или користећи се Винтеровим речима, време које је непрекидно, текуће, оно које се изнова понавља, могуће је повезати са Шпенглеровом цикличном теоријом друштвених промена коју износи, у класичном делу *Пропаст Запада* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918). Наиме, немачки филозоф и политиколог Освалд Шпенглер (Oswald Spengler) говори о морфологији светске историје. Мада смо свесни да двотомно Шпенглерово дело нуди мноштво идеја и теорија, поменућемо његов приступ тумачењу друштвених појава, по којем свако стање система представља понављање нечега што је у историји већ постојало. Шпенглер заступа историјски детерминизам односно схватање о цикличном понављању историјских збивања која су у својој суштини непроменљива. Пажљиви посматрач историјског тока, чија је свест издигнута изнад свакодневице, може уочити пралик културе и човечанства. Идеја о цикличном понављању појава које се суштински не разликују, значајна је за тумачење књижевних дела писаних у магичнореалистичном духу. Приликом анализе романа који су изабрани као модели магичног реализма у немачкој књижевности (*Лимени добош*, *Зид*) показаће се да, иако су објављени различитих година, они представљају критику истих друштвених феномена. Данас, у двадесет и првом веку, када смо сведоци геополитичких промена, јасно је да *зид* постаје симбол суштинске дехуманизације, као и моралне и емпатијске тупости човечанства. У том смислу, тумачење истоименог романа аустријске књижевнице Марлен Хаусхофер, писаног у двадесетом веку, чини се добро изабраним јер тематизује, прецизније, критикује манир човечанства који се историјски понавља и потврђује.

III 5. ЛУДВИК ВАЦЛАВЕК

Дискусију о магичном реализму у књижевности наставља 1970. године протеклог века чешки германиста Лудвик Вацлавек. У студији *Немачки магични роман (Der deutsche magische Roman)* наилазимо на детаљније одређење појма *магични реализам* у немачкој књижевности. Вацлавек пише о немачком магичном роману:

„Немачки магични роман развио се током друге и треће деценије двадесетог века као модерна епска форма на раскршћу више фактора као што је експресионизам, психоанализа, осећај отуђења и покушај његовог превазилажења [...]. Одлучујућу улогу у духовној садржини таквог романа игра сазнање о изолацији човека у све дубље дехуманизованом друштву, при чему та болна изолација нема ништа са романтизмом нити вољним отуђењем.“⁵⁵ (Вацлавек 144)

Као и теоретичари пре њега, Вацлавек магични реализам види у директној повезаности са политичком, економском и културном стварношћу касних двадесетих година прошлог века. И поред дефинисања магичног реализма као естетског концепта, Вацлавек индиректно указује на његову латентну друштвено-политичку тенденцију:

„Није у питању бег од реалности, већ реакција на друштвену стварност и снажан покушај да се она преради и превазиђе. [...] Такав роман је активистички у пацифистичком смислу.“ (Вацлавек 144)

Вацлавек истиче да „магични роман“ („magischer Roman“) сву своју пажњу посвећује „свељудској“ и „актуелној проблематици“ и да се „не односи на окултна прозна дела“ (153). Појаву магичног реализма посматра као тежњу ка уређеном свету и тежњу за успостављањем одређене закономерности, хармоније и склада. Сматра да у магичним романима долазе до изражаја одређени друштвени феномени, а да они нису експлицитно поменути, што указује на параболнично значење таквих дела. Овај чешки германста, притом, примећује да магични реализам не представља јединствену школу нити правац, па самим тим не

⁵⁵ Као и у претходним случајевима, превод је мој.

обухвата хомогену групу писаца. Како наводи, „магични роман“ је изузетно разноврстан сâм по себи, тако да његови аутори и дела досежу веома различите ступњеве значења и тема. „Циљ моје студије јесте указивање на заједничку основу таквих дела“, истиче Вацлавек (151).

Дакле, према Вацлавековом мишљењу магични реализам не подразумева кохерентну хронолошку ни тематску целину. Реч је о појединачним писцима и њиховим појединачним делима која су сродна у уметничко-идеалистичком смислу и имају исту поетску основу. Заједничка база магичнореалистичних романа јесте схватање таквих прозних дела као „начин суочавања са савременим светом и стварношћу“ (Вацлавек 146). Суочен с техничким и материјалним рационализмом, наводи Вацлавек, човек доживљава отуђење [Entfremdung] од себе и света који га чини немоћним. Циљ магичног реализма јесте да такав „свет учини подношљивим и хармоничним“ (Вацлавек 155). Магични, ирационални елемент у овом концепту Вацлавек види као израз хуманистичких тежњи јер „ирационално спасава оно људско, тамо где преовлада деформација или конформизам рационалног“ (155).

Као представнике магичног романа чешки германиста наводи Аустријанца Густава Мајринка (Gustav Mayrink, роман *Голем* из 1915. године) као и његовог сународника Франца Шпунду (Franz Spunda, роман *Девахан* из 1921. године). Магичним аутором назива и Франца Кафку. За разлику од осталих теоретичара, који говоре о новом облику или виду реализма, Вацлавек магични роман види у блиској повезаности са експресионизмом, те у својој студији говори о посебној „деријацији експресионизма“ (144). Хуманизам који се заснивао на рационализму, сматра Вацлавек, изгубио је своју снагу после Првог светског рата, јер је „комерцијално-технократска“ рационалност подржавала рат, те је „хуманизам морао потражити нове, ирационалне“ начине изражавања (156). У контексту магичног романа он препознаје два значењска нивоа. „Нижи ниво“ се односи на елементе неоромантизма који укључују поимање стварности иза скривеног, док „виши ниво“ магичног романа подразумева настојање писаца овог концепта да успоставе нарушену друштвену хармонију стварности, односно апел за повратак истинском хуманитету (Вацлавек 145). У својој студији Вацлавек

наглашава друштвено-политички аспект магичног реализма у свету у којем преовладавају илузије, угроженост, отуђење и изолација човека. Набројани елементи света у којем живимо доминантна су кризних друштвено-политичких раздобља као што су Први и Други светски рат, период Хладног рата, као и период геополитичких уобличавања. Илузија, угроженост и отуђење препознатљиви су како у роману *Лимени добош* чији је хронотоп уоквирен Другим светским ратом, тако и у роману *Зид* чија је фикција латентно смештена у период Хладног рата.

III 6. ФОЛКЕР К. ВЕДЕКИНГ

У својој књизи о књижевности након 1945. године и тзв. „нултој тачки“ у немачком књижевном стваралаштву, Фолкер К. Ведекинг магични реализам повезује са послератном немачком књижевношћу и делима Алфреда Андерша, Ханса Вернера Рихтера, Гинтера Ајха и Хајнриха Бола. Реч је о писцима који су били у потрази за одговарајућим начином прерађивања актуелне друштвено-политичке стварности – „рат и ратно заробљеништво, разореност немачких градова и нада за бољом Европом“ (Ведекинг 136). Поменути књижевници, окупљени око часописа *Der Ruf*, и каснији оснивачи и чланови књижевне *Групе 47*, наглашавали су „егзистенцијалну перспективу“ послератне књижевности (Ведекинг 140). Поред експресионизма, реализма и надреализма, Ведекинг уочава књижевност коју означава магичнореалистичном и препознаје је у делу Алфреда Андерша, у роману *Сећање на утопију*⁵⁶ из 1959/60. године. Његово стваралаштво види као „синтезу социјализма и слободе“, као „протест против дехуманизације која је изазвана доктрином владања и присилом од стране система“ (Ведекинг 141). По Ведекингу, Алфред Андерш и Ханс Вернер Рихтер дају литерарне примере људског тријумфа или људског неуспеха у кризним периодима. Поменуте књижевнике притом назива „ангажованим писцима који се не предају“, који „изражавају сумњу у владајућу идеологију“ и „ангажовано представљају садашњост“ (141 Ведекинг). Убеђен да су књижевност и друштвена стварност повезани нераскидивом нити, Ведекинг наглашава да су теме из *књижевности рушевина (Trümmerliteratur)* почеле губити своју актуелност након 1952. године, све до 1960. године када се поново јављају у књижевности, али на један другачији, магичнореалистични начин.

Исто становиште заступа и Хајнц Киндерман (Heinz Kindermann). У свом *Путоказу кроз савремену аустријску књижевност (Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich)*, он магични реализам означава као „послератни књижевни правац“ (Киндерман 93) коме припадају Херман Брох (Hermann Broch), Георг Саико (George Saiko), Хајмито фон Додерер (Heimito von Doderer), Херберт Ајзенрајх (Herbert Eisenreich) и Илза Ајхингер (Ilse Aichinger). По Ведекингу као и

⁵⁶ Превод је мој. У оригиналу: *Erinnerung an eine Utopie*.

по Киндерману, магични реализам представља изданак немачке књижевности после 1945. године и обухвата ауторе књижевне *Групе 47*.

III 7. ВОЛФДИТРИХ ШНУРЕ

Немачки књижевник Волфдитрих Шнуре 1977. године појам *магични реализам* везује за књижевност након 1945. године и ауторе књижевне *Групе 47*.⁵⁷ Он уочава јасну разлику између књижевног реализма у традиционалном смислу или његовим речима „чистог реализма“ и магичног реализма:

„Појам 'магични реализам' настао је, ако се добро сећам, током једног од сусрета *Групе 47* [...]. Чист реализам [blanker Realismus] предочава стварност која је сваком видљива и коју свако може представити. Насупрот томе, појам магичног реализма превазилази такву стварност [...] и говори о стварности која није опипљива и очигледна.“
(Зандмајер 196)

Реализам у традиционалном смислу који по Шнуреу заступа немачки писац Валтер Колбенхоф (Walter Kolbenhoff), пружа увид у стварност која је сваком доступна и очигледна. У том смислу, Шнуре подједнако одбацује традиционални реализам као и социјални реализам, сматрајући да они обухватају само површински слој стварног. Магични реализам свој „садржај црпи такође из објективне стварности, међутим, представљену стварност онеобичава до граница непрепознатљивости, али до те мере да суштинска идеја ипак остане јасна“, истиче Шнуре (197). Ратне страхоте и „свакодневна конфронтација крвавом стварношћу“ навела је ауторе *Групе 47* да трагају за новим поетским начинима приказивања тескобне друштвено-политичке реалности, закључује Шнуре (200). Он дефинише магични реализам као одговарајући инструмент у оним историјским моментима када технике традиционалног реализма у књижевности губе своју изражајну снагу и моћ.

⁵⁷ Теоријска разматрања угледног немачког књижевника резултат су интервјуа који је на тему *Писање након 1945' (Schreiben nach 1945)* објавио Петер Зандмајер (Peter Sandmeyer).

III 8. МИХАЕЛ ШЕФЕЛ

Након што је утврђен хронолошки, географски, историјски и друштвено-политички контекст настанка појма магични реализам на немачком говорном подручју, значајно је представити исцрпну студију савременог теоретичара и историчара немачке књижевности Михаела Шефела, која је објављена 1990. године у Тибингену.⁵⁸ Књига под насловом *Магични реализам. Историја појма и покушај његовог одређења (Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung)* фунгира као својеврсни канон у немачкој науци о књижевности. Михаел Шефел значајан је по томе што први даје јасне контуре приповедног магичног реализма у оквиру немачког говорног подручја. Филолози пре њега бавили су се хронолошким, културно-политичким, историјским и географским контекстом настанка појма магични реализам, међутим у таквим радовима не можемо наићи на конкретне карактеристике магичнореалистичне књижевности. Понекад се набрајају претече, узорци или представници, али без ближег одређења.

Из немачке књижевне продукције између 1917. и 1954. године, Шефел иманентним приступом издваја прозна дела магичног реализма издвајајући његове кључне карактеристике. Неки од представника магичног реализма по Шефелу јесу: Херман Казак (1896–1966), Ернст Кројдер (1903–1972), Хорст Ланге (1904–1971), Фридо Лампе (1899–1945), Мартин Рашке (1905–1943), Елизабет Лангесер (1899–1950), Мартин Рашке (1905–1943), Марта Залфелд (1898–1976), Ернст Лингер (1895–1998) и Вилхелм Леман (1882–1968). Шефел указује да се и у аустријској послератној књижевности наилази на „специфичну форму приповедачког стила“ означеног као „магични реализам“ (33). Он у првом реду издваја Аустријанца Георга Саика (George Saiko) који припада већ поменутој „међуратној“ генерацији писаца, и његове романе *Auf dem Floss* (1948) и *Der Mann*

⁵⁸ Иако је објављена 1990. године, студија Михаела Шефела настала је 80-их година прошлог века. Књига *Магични реализам. Историја појма и покушај његовог одређења* је прерађена верзија докторске дисертације.

im Schilf (1955).⁵⁹ Поменути књижевна дела имају за циљ „приказивање стварности на месту где престаје рационално поимање света“, наводи Шефел (33).

Опште карактеристике магичног реализма као приповедачког стила, Шефел изводи систематичном анализом следећег књижевног корпуса које уједно означава типичним примерима магичног реализма у немачкој књижевности:

- Ернст Јингер (Ernst Jünger): *Авантуристичко срце* (*Das abenteuerliche Herz*, 1929)⁶⁰;
- Херман Казак (Hermann Kasack): *Град с оне стране реке* (*Die Stadt hinter dem Strom*, 1947);
- Ернст Кројдер (Ernst Kreuder): *Друштво са тавана* (*Die Gesellschaft vom Dachboden*, 1946)⁶¹;
- Фридо Лампе (Friedo Lampe): *На рубу ноћи*⁶² (*Am rande der Nacht*, 1933), *Септембарско невреме*⁶³ (*Septembergewitter*, 1937);
- Хорст Ланге (Horst Lange): *Црни паињак* (*Schwarze Weide*, 1937)⁶⁴;
- Елизабет Лангесер (Elisabeth Langgässer): *Неизбрисиви жиг* (*Das unauslöschliche Siegel*, 1946), *Ход кроз мочвару*⁶⁵ (*Gang durch das Ried*, 1936);
- Вилхелм Леман (Wilhelm Lehmann): *Бог вина*⁶⁶ (*Weingott*, 1923), *Лептирова лутка*⁶⁷ (*Die Schmetterlingspuppe*, 1918);

⁵⁹ Романи нису преведени на српски језик. Хрватски германиста Виктор Жмегач их (у оквиру анализе савремене немачке књижевности) преводи као *На сплави* (1948) и *Човјек у шашу* (1955).

⁶⁰ Превод је мој. Следеће дела Ернста Јингера се могу читати на српском језику: *Први париски дневник*, *Дрога и опијеност*, *У знаку Халејеве комете*, *Ветра и крв*, *Одметник*, *Хелиополис*.

⁶¹ Превод је мој.

⁶² Превод Слободана Грубачића.

⁶³ Превод је мој.

⁶⁴ Превод је мој.

⁶⁵ Исто.

⁶⁶ Исто.

⁶⁷ Исто.

- Мартин Рашке (Martin Raschke): *У сенци фронта*⁶⁸ (*Im Schatten der Front*, 1941)

Имајући у виду да се Шефелова анализа не бави магичнореалистичном књижевношћу након 50-их година прошлог века, треба додати да се према савременим теоретичарима магичног реализма (Меги Ен Бауерс, Ирене Гинтер, Амарил Шанади, Кенети Ридс) као представници овог књижевног феномена на тлу немачког говорног подручја у првом реду издвајају већ толико пута тумачени Гинтер Грас и његов двотомни роман *Лимени добош* (1959), као и писац Патрик Зискинд (Patrick Süßkind) и роман *Парфем* (1985)⁶⁹. По наводу Ирене Гинтер, у немачко/аустројске представике магичног реализма могу се уврстити већ поменути „Франц Кафка, Ернст Јингер, Хајмито фон Додерер, Херман Казак, Гинтер Грас“, као и „Томас Ман, Алфред Деблин, Франц Верфел и Роберт Музил“ (60). Међутим, валидност такве класификације треба испитати на примерима појединачних дела. Наведено указује на флуидност значења појма *магични реализам*, као и на „атрактивни карактер“ ове необичне синтагме која се понекад користи у маркетиншке сврхе (Шефел 1). Роман *Лимени добош*, као класично дело савремене књижевности, придобио је пажњу теоретичара магичног реализма који су поменуто Грасово дело означили типичним примером магичнореалистичног поступка у књижевности немачког говорног подручја. Супротно наведеном, роман *Зид*, аустројске књижевнице Марлен Хаусхофер, остао је непознат широј читалачкој публици и не спада у канон германистичких проучавања.

Оно што одликује књижевност магичног реализма, према Шефеловом мишљењу, јесте „посебан садржај приповедачке структуре“ (57). Такав садржај подразумева увођење магичног феномена, способности или појаве у приповедачки свет. Притом се фантастични моменат не може објаснити рационалним, каузалним нити психолошким процесима, тако да је граница са фантастичним веома танка. Међутим, новостворени свет односи се на само један систем стварности – наш, људски, свакодневни, тако да је, за разлику од

⁶⁸ Исто.

⁶⁹ Роман је доступан на српском језику: Патрик Зискинд (1995). *Парфем: хронологија једног злочина*. Превео Златко Красни, Нови Сад: Соларис.

фантастичне књижевности, магични моменат савршено уклопљен у свет свакодневног искуства и чулне стварности. На тај начин ирационални елемент постаје легитимни, интегрални део рационалне стварности. Књижевност магичног реализма, и поред фантастичног то јест магичног елемента, показује висок степен кохерентности и стабилности која је карактеристична за текстове традиционалног реализма у књижевности. Идеолошка премиса дела писаних у магичнореалистичном маниру, подразумева постојање фантастичног елемента у околностима свакодневне стварности, тако да је дифузија ова два, наизглед неспојива аспекта, усмерена ка вишем смислу.

Осим тога, магичнореалистично приповедање показује велики степен временске уопштености и универзалности. Шефел закључује да историјско време и место радње дела остају „неодређени“, или тек наговештени (89). Сматра типичним да „прва, уводна реченица магичнореалистичног приповедања указује на свевременост и универзалност временске перспективе“ (Шефел 89) коју можемо означити као митско поимање времена. Ипак, поједини наративни детаљи дозвољавају оквирно препознавање историјске друштвено-политичке слике. Слична непрецизност важи и за мотивацију дешавања унутар приповедачког света. Шефел истиче да многи сегменти фабуле остају необјашњени и бивају беспоговорно прихваћени као такви. На тај начин, ирационални елемент постаје легитимни, интегрални део рационалне стварности. Немачки филолог указује и на атмосферу која стоји у фабуларном току магичнореалистичне прозе. Такви романи или приповетке, истиче Шефел, одишу атмосфером „историјског нереда“, „непријатељства“, „борбе“ и „насиља“, па је у њима свеprisутан, владајући осећај „претње и помрачења“ (89).

Могу се уочити паралеле односно подударности између магичног реализма као сликарског естетског концепта (постекспресионизма) и магичног реализма као „приповедачког стила“, како га Шефел назначаваше. Оно што је карактеристично за ликовну уметност двадесетих година прошлог века, може се транспоновати на књижевно стваралаштво. Наиме, Франц Ро, описујући магичнореалистично сликарство магичног реализма, наглашава „његову сликовитост приказивања која је снажно повезана статичним моментом“ (95). Карактеристика

магичнореалистичног приповедања јесте „склоност ка детаљу“ (Ро 96). Читалац наилази на детаљно, „пренаглашено“ опажање и описивање предметности, тако да „детаљ стоји у центру приповедачког тока“ (Ро 96). Анализом појединих дискурса, Шефел закључује да се пажљиво описивање често односи на „микрокосмос природе“ који на најбољи начин приказује уску повезаност живота и смрти, или на „тишину“ која је чест мотив у егземпларним делима магичног реализма (101–102). Фикција магичног реализма често је смештена у руралне пределе, далеко од утицаја политичких центара, било да је то измишљени, зачудни град назван Макондо у роману *Сто година самоће*, имагинарна земља Пасквелија у истоименом делу, данцишко предграђе Лангфур у делу *Лимени добош* или планински предео у Аустрији у роману *Зид*.

Следећа значајна карактеристика магично реалистичне књижевности јесте доминантна тежња писаца, односно прозних јунака ка успостављању реда, стабилности, закономерности, склада, хармоније и смисла у нарушеној стабилности људског поретка. Таква тежња је „најважнији човеков циљ“, сматра Шефел (106). Шефел уочава да је „необична осцилација између реда и хаоса“ типична за текстове магичног реализма (107). Естетика магичног реализма повезује на парадоксални начин „предметност“, „чудо“, „реализам“ и „магију“, закључује немачки филолог (Шефел 108).

На основу Шефелове студије изводе се следеће карактеристике магичног реализма у немачкој књижевности:

- директно упућивање на свакодневно искуство стварности (референце чињеничне стварности);
- ломљење реалистичне форме увођењем фантастичног елемента (уплив чудесног у свет чињеница);
- уопштеност и универзалност временске перспективе, односно неодређеност просторно-временских координата уз истовремено препознатљив друштвено-политички контекст;
- изражена предметност кроз детаљне описе (владајући мотив природе);
- одбацивање субјективне, личне тематике;
- друштвено-политичка позадина наратива;

- одсуство сентименталности;
- владајући мотив претње или морбидности;
- склоност ка статичном и идиличном;
- тежња ка успостављању хармоније и склада;
- дистанцирано приповедање;
- проблематизовање и релативизација појма *стварног*;
- алинеарност приповедачког тока;

Као и теоретичари пре њега, Михаел Шефел констатује друштвено-политичку позадину магичног реализма:

„Евидентно је да је описани приповедачки стил [Erzählstil] означен као магични реализам, каузално повезан са одређеном тачком немачке књижевне историје. Није нимало случајно, што се за овим књижевним поступком посеже у времену бесконачног хаоса, те се свакодневна стварност сагледава на један особени начин, тако да изненада делује страна док кроз њу провејава наговештај морбидног. Притом је реч о стилу високе вредности који на необичан начин осцилира између два пола, реда и нереда.“ (Шефел 112)

На основу анализе друштвено-политичких детаља, Шефел сматра да је брзо смењивање различитих државотворних и друштвених облика, повезаних са два светска рата и потпуно новим уређењем политичке географије, генерацији на прелазу векова отежало сналажење у новој стварности. У својој студији немачки књижевни теоретичар констатује „бесконачни неред“ (112) који настаје као последица дуалистичке слике света (рационално - ирационално) и који свој одраз проналази управо у књижевном стваралаштву, посебно у раздобљима отворених конфликта (рат, криза идентитета, национални конфликти). Према томе, Шефел јасно указује на друштвено-политички контекст магичнореалистичне књижевности. Сматра да је реч о сложеној стварности која захтева алтернативне начине приказивања. Магични реализам Шефел дефинише као особени поглед на свет и стварности [Weltanschauung] и као поезију која проширује и продубљује схватање реализма у традиционалном смислу.

Иако магични реализам захваљујући Шефеловој студији по први пут добија јасне контуре у књижевности немачког говорног подручја, немачки теоретичар закључује да је „феномен магичног реализма тек поменут“ и да „расправа о овом појму још увек није завршена“ (113). С обзиром да је студија Михаела Шефела заснована на књижевном корпусу насталом између 1917. и 1954. године, занимљиво је приказати књижевне примере магичног реализма након наведеног периода. Из тог разлога, за анализу магичнореалистичног поступка изабрана су прозна дела савремене немачке књижевности - роман *Лимени добош* Гинтера Граса из 1959. године који осликава сву апсурдност политичке и идеолошке зачаранности немачког народа, као и роман *Зид*, аустријске ауторке Марлен Хаусхофер из 1963. године чија је фикција уоквирена периодом Хладног рата.

III 9. МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ И ФРАНЦ КАФКА

Док већина теоретичара магичног реализма истиче Франца Кафку као узор или чак представника овог књижевног појма (с посебним акцентом на приповетку *Преображај*), Михаел Шефел сматра да „убудуће треба избећи повезивање поменутих приповетки са магичним реализмом“ (113). И поред тога што Кафкина наративна структура показује формалне карактеристике магичног реализма као што су „кохерентност, стабилност али и истовремено разарање реалистичне форме“ и што је најважније, додаћемо, начин прихватања фантастичног елемента, Шефел, без дужег задржавања на овој теми, указује на постојање суштинске разлике између приповедачког света Франца Кафке и света магичнореалистичне књижевности:

„Кафкина усамљеност бивствовања у трезвеној представи непријатељског света, отелотворена и потврђена кроз његове прозне јунаке, усредсређена је на представу вишег смисла. Фрагментарност појавног света на једној страни и његова хармонизација на другој су у магичном реализму, за разлику од Кафкиног приповедачког света, спојени у једну јединствену целину.“ (Шефел 172)

Ову, помало апстрактну Шефелову мисао, неопходно је допунити пластичнијим аргументима. Неоспорно је да је зачудни књижевни свет Франца Кафке у великој мери инспирисао писце магичног реализма. Међутим, посматрање његовог прозног дела као продукта поменутог концепта, Шефел оспорава с пуним правом. Наиме, германисти се слажу да се стваралаштво овог Пражанина и поред временског поклапања са експресионизмом не може сврстати ни у који књижевни програм нити правац, управо због свог особеног наративног стила. Сходно томе, не чуди што се већ увелико укорењено израз „кафкијански“ (Жмегач 1982а, 125) или „кафкијанска атмосфера“ (Грубачић 1987, 256) јасно указујући на Кафкину приповедачку јединственост која се не да класификовати у неки од књижевних програма.

Осим тога, Кафкино писање је „више приватни обрачун са самим собом и средином“ (Жмегач 1982а, 127), док магични реализам обухвата шири, глобални контекст света и друштвене стварности и није усредсређен на појединачно, приватно и субјективно које је иманентно Кафкином стваралаштву.

Битна разлика је и у томе што дела овог прашког аутора „не дају узор смисленог живота према коме тежи развитак у роману, те на питање како треба живети његова дела не дају одговор“ (Жмегач 1982а, 133). Насупрот томе, дела писана у магичнореалистичном маниру, како је претходно утврђено, показују јасан вапај и тежњу ка реду, друштвеној уређености, стабилном поретку, хармонизацији и хуманизацији друштвених односа на вишем, глобалном нивоу.

Један од аргумената може бити и тај што се, како примећује германиста Кривокапић, Кафкино дело „не односи ни афирмативно ни критички према историјској стварности, него је редукује на личну проблематику“, док је истовремено, у „самим текстовима ригорозно уклоњена свака веза са историјским тренутком“ (Кривокапић 350). Историјска реалност је у делу Франца Кафке, по Кривокапићу, „вишеструко преломљена и интегрисана у компликовану личну проблематику“, те на тај начин „измиче свакој методи која полаже искључиво право на релевантност“ (351). Жмегач и Кривокапић се слажу да Кафка није конфрнтиран са друштвеним и социјалним проблемима времена, већ искључиво са самим собом. Грубачић такође Кафку конципира као „представника своје унутрашње празнине“ (Грубачић 2009, 490). Сходно наведеном, „потенцирана субјективност“ (Кривокапић 353) Кафкиног стваралачког рада и „недостатак дистанце према главним ликовима која се нарочито читује у њиховим именима“ (Кривокапић 357), не уклапа се у концепт магичног реализма описаног у горе наведеним студијама немачких теоретичара. Дуалистичким (бинарним) системом анализе, разлика између Кафкиног стваралаштва и књижевних дела магичног реализма може се приказати на следећи начин:

<i>Кафкијански</i>	<i>Магичнореалистично</i>
фокус на лично, субјективно, појединачно, редуковање стварности на личну проблематику;	фокус на шири, глобални контекст света и друштвене стварности;
недостатак модела ка коме се тежи, узалудност покушаја;	изражена идеја ка којој се тежи (успостављање реда, друштвене уређености, стабилног поретка, тежња ка хармонизацији и хуманизацији друштвених односа);
недостатак дистанце према главним ликовима;	дистанцираност према књижевним ликовима;
карактер апсурда, гротеске, парадокса;	фантастични феномен;
кошмарна атмосфера (није потпуно јасно да ли се радња одвија у машти главног лика, да ли је реч о халуцигеним визијама);	трезвено, објективно извештавање;
елементи експресионизма, надреализма;	врста реализма;
недостатак просторно-временске фиксације;	препознатљива географска, историјска и културна слика;
трагична безнадежност напора главних ликова;	могућност другачијег решења;
конфронтираност са самим собом.	конфронтираност са друштвено-политичком стварношћу.

III 10. НЕЕТАБЛИРАНОСТ ПОЈМА МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У НЕМАЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Супротно ликовној уметности и књижевности Латинске Америке, термин *магични реализам* није доживео своје потпуно утемељење у немачкој књижевности. Узрок томе може бити контрадикторност синтагме која сама по себи отежава приступ. За разлику од хиспаноамеричког подручја, коегзистенција *магичног* и *реалног* је у европском културном систему неприхватљива. Када је реч о наративном тексту, он је или претежно реалистичан тако да је фикција смештена у конвенционалној стварности или је наратив удаљен од стварности и садржи фантастичне елементе. Читаоцу је притом јасно у ком се од поменутих наративних светова креће.

У текстовима магичног реализма је граница између реалног и фантастичног избрисана равноправним прихватањем наизглед супростављених елемената. Синтагма *магични реализам* одређује се у општем значењу као оксиморон. Супротно таквом одређењу, теоретичар Уве Дурст (Uwe Durst) у студији *Ограничено чудесно. О теорији чудесних епозода у наративним текстовима реализма и магичног реализма (Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Eposoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des Magischen Realismus)*, синтагму *магични реализам* означава плеоназмом. Епитет *магични*, истиче Дурст, само упућује на „прецизније опажање и другачији концепт поимања и представљања стварности“ (248).

Занемаривање магичног реализма у немачкој књижевности лежи како у превласти хиспаноамеричке књижевности која је прославила тај појам, тако и у погрешном схватању лексеме *магично*. У општеприхваћеном значењу ова реч асоцира на појмове попут окултизма, сујеверја или чаробњаштва. Међутим, када је реч о магичном реализму као наративном поступку, естетском концепту, начину поимања стварности или књижевном стилу (Шефел), придев *магични* је удаљен од поменутих значења. Епитет *магични* близак је значењима – ирационалан, илузионистички, фантастичан, апстрактан, тајанствен. Стваралачка синтеза ова два појма подразумева сложене процесе који се објашњавају већ

поменути трансгресивним и субверзивним особинама магичног реализма. У намери да удаљимо појмове *магија* и *магично* од традиционалног значења послужићемо се дефиницијом *магичног* коју нуди Мовинкел (Mowinkel) у студији *Религија и култус*:

„Магија се најчешће поима као прастадијум религије или као чаробњаштво, то јест, као дегенерисани облик религије. Оба приписана значења су погрешна. Магија сама по себи нема везе с религијом, било као прастадијум, нити као њена дегенерација. Магично размишљање и његова практична примена – магија, није врста религије, већ посебна слика света, особени начин поимања појава и њихових односа; У питању је особени поглед на свет.“ (Мовинкел 15)

У магичнореалистичном поимању и представљању света и стварности не постоје категорије времена и простора, као ни каузално-психолошка мотивација. Рационално и ирационално равноправни су елементи стварности, тако да су појаве и догађаји подложни вишеструкој перспективи и релативизацији.

Михаел Шефел и Уве Дурст сматрају да су вишезначна и нејединствена теоријска употреба појма *магични реализам*, као и његово порекло из области ликовне уметности, довели до његовог оспоравања, занемаривања и потискивања. Један од разлога недовољне етаблираности појма *магични реализам* у књижевности немачког говорног подручја може бити политичка клима у време његовог настанка. У студији *Новооткривени магични реализам (Magic Realism Rediscovered, 1918–1981)*, Сејмур Ментон (Seymour Menton) сматра да је „снажан успон нацистичке моћи 1933. године навео магичне реалисте да емигрирају или да постану део унутрашње емиграције“ (16). Уметници су прогањани, а њихова дела забрањивана и спаљивана. Нова политичка атмосфера у време јачања националсоцијализма у Немачкој, оваплоћена у крилатици *крв и тло (Blut und Boden)* која је вредновала претерано идеализовани и херојски реализам, није одговарала ни творцу термина *магични реализам*. Фран Ро је оптужен као „културни бољшевик“ и већ је 1933. године одведен у концентрациони логор Дахау из кога је касније ослобођен залагањем историчара уметности Вилхелма Пиндера (Wilhelm Pinder).

Као још један од разлога за недовољну етаблираност овог појма у немачкој књижевности, Ментон наводи да је 20-их година прошлог века термин *магични реализам* неосновано замењен и потиснут темином *нова објективност* или *нова стварност* (*Neue Sachlichkeit*).

Један од узрока може бити и тај што је надреализам који се развио у Паризу (1924), истовремено са магичним реализмом, „имао јасан уметнички програм и драматичнију експерименталну форму“ која је „засенила магични реализам“ и „привукла већу пажњу интернационалне уметничке сцене“ (Ментон 16). Такво стање имало је за последицу да ствараоци напусте концепт магичног реализма и прихвате надреализам као своју изражајну форму.

III 11. РЕЗИМЕ: МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У НЕМАЧКОЈ ТЕОРИЈСКОЈ МИСЛИ

Када се проуче разматрања о магичном реализму почев од Роовог утемељивачког рада из 1923. године па све до Шефелове студије из 1990. године, могу се извући значајни закључци.

1. У целини сагледано, термин *магични реализам* први је употребио немачки ликовни критичар Франц Ро 1923. године означавајући критички концепт постекспресионистичког сликарства у Немачкој. Појам је потом заживео и у књижевној науци, пре свега као одлика хиспаноамеричке књижевности у којој доживљава своје потпуно остварење педесетих и осамдесетих година прошлог века. У савременој теоријској мисли се магични реализам поима као универзални стил приповедања.

2. Прва дела немачке књижевности која су означена и тумачена као модели магичног реализма, писана су двадесетих и тридесетих година прошлог века. Књижевност магичног реализма, било да је реч о прози или лирици, представља покушај успостављања константних, хуманих вредности па се сходно томе интензивно испољава у кризним политичким и духовно-историјским раздобљима.

3. Сви теоретичари у оквиру германистичких разматрања се слажу да је у случају магичног реализма реч о посебној врсти реализма. Изузетак чини чешки германиста Лудвик Вацлавек који у свом есеју говори о „посебној деривацији експресионизма“ (154). Након два светска рата, романтичарско представљање стварности бива одбачено као спекулативно, превазиђено и неупотребљиво. Као сведоци времена, књижевници одустају од традиционалног реализма, сматрајући да он као такав није довољан да би представио комплексну друштвено-политичку стварност. Занемарен је и натурализам који по узору на позитивистичку филозофију одбацује сваку метафизику настојећи да појаве и односе каузално објасни. Значио је то крај једног реализма, који је, како је писао Теодор Адорно, репродуковао само фасаду.

4. Примећује се повећан интерес за овај појам у немачкој науци о књижевности након Другог светског рата.⁷⁰ Велико интересовање задржало се и током шездесетих и седамдесетих година, што је резултирало детаљном студијом Михаела Шефела. Осим тога, учача се повезаност појма магични реализам с кризним и хаотичним историјским периодима. На тај начин се може објаснити појава овог појма након Првог светског рата, затим објављивање есеја Герхарта Пола и Ханса Вернера Рихтера после 1945. године, и оно што је кључно за тумачење романа *Зид*, појачан интерес за магични реализам шездесетих и седамдесетих година двадесетог века у време Хладног рата и опште друштвено-политичке несигурности.

5. Проблем двосмислене друштвено-политичке стварности јесте средишњи аспект магичног реализма у немачкој књижевности. На основу наведеног, магични реализам можемо схватити као посебан облик представљања друштвено-политичке стварности или алегорију стварности, у оним историјским моментима када технике традиционалног реализма губе своју изражајну снагу и моћ. Нове књижевне тенденције, како примећује германиста Кривокапић, повезане су са кризом духа с почетка 20. века, кризом која је настала као резултат „нових сазнања у природним наукама, филозофији и психологији“ и која су као таква „уздрмала поверење појединца у његову аутономију и могућност сагледавања света као јединствене целине“ (378). Превазилажење несклада између субјективне свести и новонастале измењене ситуације увек је нов изазов уметности, који она решава адекватним стилским средствима.

6. Занимљиво је да су најисцрпније теоријске текстове о магичном реализму написали немачки аутори (Сејмур Ментон, Меги Ен Бауерс, Амарил Шанади, Ирене Гинтер, Кенети Ридс, Венди Ферис, Луис Паркинсон Замора). У прилог томе говори студија америчког историчара књижевности Сејмура Ментона, који је својим компаративним радом магични реализам сместио у развојно-историјски контекст не само у сликарству, већ у уметности уопште. Ментон означава магични реализам као интернационални феномен који се поред

⁷⁰ Расправе о будућности немачке књижевности су интензивирани по окончању Другог светског рата када се говори о тзв. нултој тачки (Nullpunkt) у књижевности. Нултом тачком означен је нови почетак немачке књижевне историје ослобођен стега и терора националсоцијализма.

Немачке може уочити и у Италији, Француској, Сједињеним Америчким Државама и Латинској Америци. Као и теоретичари пре њега, тврди да је појава магичног реализма условљена духовном и политичком стварношћу конкретних земаља.

7. И поред чињенице да је сâм термин настао у Немачкој, магични реализам није доживео своје потпуно утемељење у немачкој књижевности, већ се у првом реду асоцира са начином приказивања стварности у књижевности Латинске Америке, Западне Африке и постколонијалних земаља. У немачкој књижевности, магични реализам не подразумева кохерентну хронолошку нити тематску целину. Реч је о појединачним писцима и њиховим појединачним делима која су сродна у уметничко-идеалистичком смислу и имају исту поетску основу. Заједничка основа магичнореалистичних романа јесте приповедање као начин суочавања са савременим светом и стварношћу.

8. Магични реализам је у оквирима немачке теоријске мисли могуће класификовати у три групе. Према Вацлавеку, Форстеру и Шефелу магични реализам представља књижевни концепт двадесетих и тридесетих година прошлог века. Ова фаза илустрована је прозним делом Ернста Јингера, Густава Мајринка, Франца Шпунде, Вилхелма Лемана, Хорста Лангеа, Мари Луизе Кашниц и Фрида Лампа. Рихтер, Ведекинг и Шнуре схватају магични реализам као поетски начин представљања стварности у послератној Немачкој (Други светски рат). Као представници ове фазе именовани су Херман Казак, Ернст Кројдер и Елизабет Лангесер. Реч је о ауторима који су живели између два светска рата, рођени око 1900. године, који су као такви сведоци ратних и поратних збивања. Осим појединих изузетака, занимљиво је да наведени аутори не спадају у канон немачке књижевне историје. Трећа, до сада неиспитана фаза, обухвата касне педесетете године и наставља се током шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Трећа фаза магичног реализма схваћена је као „алтернатива егзистенцијалних страхова који су се развили као последица Хладног рата и појачаног атомског наоружавања у новијем добу“ (Ментон 10). Управо из тих разлога је као илустрација треће, неиспитане фазе магичног реализма, изабран роман *Зид* у коме пулсира друштвено-политичка позадина Хладног рата.

Наведено јасно указује на каузалну повезаност друштвено-политичке стварности и књижевног стваралаштва магичног реализма.

9. Књижевна дела која су обликована поетиком магичног реализма имају јасну усмереност и интенцију. Усредсређена су на прерађивање и превазилажење друштвено-политичке стварности, па их можемо посматрати као вид ангазоване књижевности у пацифистичком смислу (Вацлавек). Њихов циљ јесте да на један магичнореалистичан начин освете, подсети, опомену или упозоре. Сходно томе, није случајно што се за особеним приповедачким поступком посеже у периодима преломних друштвено-политичких криза, као што су Први и Други светски рат, затим ново уобличавање политичке географије и послератних околности, као и у периодима метафизичких немира и слутњи. Таква дела прожета су стравом недавне прошлости и суочена с несигурном будућношћу, те се из њих може ишчитати забринутост због путева савременог света, имајући у виду да је објективна стварност у појединим историјским моментима необичнија и несхватљивија од сваке фикције. Самим тим, магичнореалистични дискурси постају метафора цивилизације коју одликује ирационалност и апсурдност. Таква књижевна дела конвергирају ка једној тачки: ка одбрани истинског хуманитета и осуди људског деструктивног потенцијала који је историјски потврђен безброј пута. Магични реализам понире дубоко у суштину ствари и широко осветљава двосмислену и често контрадикторну друштвено-политичку стварност.

III 12. МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ НА ТЛУ НЕМАЧКОГ ГОВОРНОГ ПОДРУЧЈА: РОМАНИ *ЛИМЕНИ ДОБОШ* ГИНТЕРА ГРАСА И *ЗИД* МАРЛЕН ХАУСХОФЕР

У немачкој теоријској мисли је књижевно стваралаштво магичног реализма у снажној вези са периодима преломних друштвено-политичких криза и раздобљима метафизичких немира и слутњи. У складу са таквим схватањем, за анализу магичнореалистичног поступка изабрана су прозна дела савремене немачке књижевности, романи *Лимени добош* Гинтера Граса и *Зид* Марлен Хаусхофер.

Савремени теоретичари, Меги Ен Бауерс, Кенети Ридс (Kenneth Reeds), Патриција Меривејл (Patricia Merivale), сагласни су да роман *Лимени добош* представља егземпларно дело магичног реализма европског типа. Свеобухватном приказу романа *Лимени добош* посвећене су бројне вредне студије у којима је поменуто дело Гинтера Граса анализирано из различитих перспектива, уз примену разноврсних метода и приступа. Након прослављеног романа *Чаробни брег* (*Der Zauberberg*, 1924) Томаса Мана, *Лимени добош* је „најтумаченије дело немачке књижевности двадесетог века“ (Нојхаус 160). Роману *Лимени добош* приписивање су одлике аутобиографског, историјског⁷¹, пикарског⁷², али и дидактичког, односно образовно-развојног романа⁷³. Анализирано је његово жанровско одређење⁷⁴, рецепција⁷⁵, екранизација⁷⁶ и критика⁷⁷, вршена је компаративна анализа⁷⁸.

⁷¹ Вид. Нојхаус 1997.

⁷² Ротман 2003.

⁷³ Жмегач 1982а.

⁷⁴ Живковић 1983.

⁷⁵ Зобеница 2014.

⁷⁶ Зобеница 2013б.

⁷⁷ Зобеница 2013а, Нојхаус 1997, Кривокапић 2011, Педерин 1985.

⁷⁸ Олермејер-Животић 2011.

У том контексту посматрано, чини се да је о овом прозном остварењу готово све речено. Имајући у виду богатство литературе на тему Грасовог романа првенца (више од две стотине радова), Николина Зобеница с правом примећује да се „данас научници све ређе упуштају у тај изазов“ (2014, 16).

Међутим, рецепција *Лименог добоша* као дела магичног реализма развила се тек крајем двадесетог века, безмало три деценије по објављивању романа и још увек је, као и сâм појам *магични реализам*, нестаблирана у германистичком миљеу. Ситуирање романа *Лимени добош* у контекст магичног реализма повезано је са тумачењем магичнореалистичног романа *Деца поноћи* (1981) англоиндијског писца Салмана Руждија. На наративна преклапања у поменутих делима указано је захваљујући Рудолфу Бадеру (Rudolf Bader) и његовом есеју *Индијски Лимени добош*⁷⁹ (*Indian Tin Drum*). Бавећи се тумачењем романа *Деца поноћи* и уочавајући наративне паралеле у ова два романа, Рудолф Бадер *Лимени добош* поима као „најочигледнију претечу“ (75) Руждијевог прозног дела. Према томе, проматрање магичнореалистичних аспеката Грасовог романа није се развило самостално у књижевној науци, већ као „резултат тумачења прозног стваралаштва Салмана Руждија“ (Ридс 216). Сâм англоиндијски романописац и есејиста, индиректно је упутио на магичнореалистични концепт *Лименог добоша*, истичући да је интернационално прослављено дело Гинтера Граса извршило велики утицај на стварање романа *Деца поноћи*. Оно што је за Гинтера Граса био Алфред Деблин, то је за Салмана Руждија био Гинтер Грас.⁸⁰ И немачки нобеловац је често похвално говорио о Салману Руждију и његовим епским делима *Деца поноћи* и *Срамота* (1983), наглашавајући је да је Ружди „историју својих земљака преточио у књигу“ (Грас 1986, 1725). Грасов магични реализам, сачињен од уметничког представљања историјске стварности, послужио је као инспирација ауторима широм света.

⁷⁹ Превод је мој.

⁸⁰ Алфред Деблин, један од најзначајнијих представника немачке књижевне Модерне, уживао је велико поштовање Гинтера Граса, о чему сведочи есеј насловљен *О мом учитељу Деблину* (*Über meinen Lehrer Döblin*) из 1967. године. За Граса је аутор романа *Берлин Александерплац* (1929) био важнији и од Томаса Мана. Сматрао је да је стваралаштво Алфреда Деблина богато, иновативно и крцато идејама, те да као такво пркоси традицији класичног приповедања.

Патриција Меривејл је отишла корак даље од Рудолфа Бадера. Док је он упутио на наративна преклапања у поменутиим прозним творевинама, Меривејл се у есеју *Салемов отац Оскар: Деца поноћи, магични реализам и Лимени добош*⁸¹ (*Saleem Fathered by Oskar: Midnight's Children, Magic Realism, and Tin Drum*) бави подробнијом упоредном анализом ова два дела. Есеј је први пут објављен 1983. године и 1995. године уврштен у зборник радова *Магични реализам. Теорија, историја, заједница*. Меривејл роман *Деца поноћи* разуме као комбинацију магичног у роману *Сто година самоће* и историјске стварности у роману *Лимени добош*. Она констатује заједничке реторичке и метафоричке стратегије у поменутиим делима магичног реализма, уочава сличност главних јунака (на релацији Оскар Мацерат и Салем Синај), као и историјску стварност која је уткана у оба књижевна дела. Имајући у виду богатство историјских чињеница и објективне стварности у оба романа, Меривејл сматра да се може говорити о „енциклопедијској фикцији“ (331) у којој су главни протагонисти „сведоци свог времена“ (333). Не помињући магични реализам, Тома Савица ће у тексту *Нобеловац Гинтер Грас. Разрачуњавање са немачком кривицом*, Грасово дело означити „новом врстом романа, која би се могла окарактерисати као литерарна историографија“ (189).

Након поменутиих радова у којима роман *Лимени добош* није централни мотив, већ се посматра у светлу упоредне анализе, постоје радови који се баве искључиво овим романом. Меги Ен Бауерс (2004) и Кенети Ридс (2013) један део својих студија посвећују Грасовом прозном првенцу. У оквиру магичнореалистичне поетике овог дела, оба теоретичара истичу друштвено-политичку позадину романа и изврнуту перцепцију стварности узроковану нацистичким режимом. Магични реализам Гинтера Граса нараздвојив је од појма објективне стварности. Као и код других магичних реалиста, он увек изниче из „дисторзије истине која је праћена екстремним насиљем“, закључује Бауерс (60). Магични реализам као вид постмодернистичког књижевног концепта отворио је простор за нове димензије проматрања романа *Лимени добош*. У складу са тим, занимљиво је показати на који начин Грасов роман кореспондира са ознаком

⁸¹ Превод је мој.

магичног реализма, као и на који начин ово дело остварује свој однос са стварношћу и истином.

Постоје и научни радови који роману *Лимени добош* одричу својства магичног реализма. Упоређујући поменуто књижевно дело са Маркесовим прослављеним романом *Сто година самоће*, Иранац Х. Р. Касикхан (H. R. Kasikhan) сматра да се „роман *Лимени добош* не може сврстати у категорију магичног реализма“ и да је чак „супростављен“ принципима тог наративног поступка, те да је „ближи жанру фантастичне књижевности“ (163–164). Касикхан полази од тезе Венди Б. Ферис да је једна од кључних карактеристика магичног реализма беспоговорно прихватање магичног елемента као таквог. Он тврди да је поменута особина нарушена у наративној структури *Лименог добоша* јер „наратор/протагониста настоји да пружи експликацију необичних појава“ (172). У вези са том мишљу, ирански професор своју аргументацију заснива на претпоставци да је поступак магичног реализма дестабилизован настојањем да се објасни Оскаров престанак раста. Сматра да је „покушај лекара Холца да нађе рационални разлог или логично објашњење Оскаровог физичког раста супротан принципима магичног реализма“ (173). Сходно томе, Касикхан закључује да је компонента прихватања магичног/фантастичног елемента као сегмента свакодневне стварности у роману *Лимени добош* поништена. Супротно таквим схватањима, доказаћемо да роман *Лимени добош* фунгира као егземларни модел магичног реализма европског типа, као и да је ово књижевно дело својом структуром, интенцијом и смислом очигледно удаљено од жанра фантастичне књижевности.

Роман *Зид* аустријске књижевнице Марлен Хаусхофер из 1963. године изабран је као пример треће фазе магичног реализма у књижевности немачког говорног подручја. Већ је истакнуто да је за тумачење овог романа од посебног значаја теза Сејмура Ментона да се магични реализам може схватити као алтернатива егзистенцијалних страхова који су се развили као последица Хладног рата и појачаног атомског наоружавања у новијем добу. С обзиром да не постоје научне студије које се баве тумачењем романа *Зид* у кључу магичног реализма, значајно је и од теоријске важности приказати на који се начин постулати тог

наративног поступка остварују у роману Марлен Хаусхофер. Циљ анализе романа *Зид* јесте да укаже на друштвено-политичку стварност која пулсира у позадини романа и на начин на који је она актуализована.

Иако су романи *Лимени добош* и *Зид* уоквирени наизглед различитим друштвено-историјским контекстом, у следећим поглављима рада показаћемо да два романа повезује магичнореалистично приповедање као начин суочавања са савременим светом и стварношћу. Поступак магичног реализма се у овим делима препознаје у наративној интеграцији фантастичних ентитета, а посебно у њиховом приповедном третману, било да је реч о постојању невидљивог зида у истоименом роману или фантастичним гласовним способностима Оскара Мацерата у роману *Лимени добош*. У том смислу, наративни поступак примењен у овим делима у потпуности кореспондира са одликом магичног реализма да се немогући елемент третира као део свакодневне, рационалистичко-материјалне стварности „у потрази за истином која се налази испод површине свакодневног живота“ (Бауерс 9). Упркос постојању натприродних елемената оба романа обилују објективним приповедањем у маниру традиционалног реализма, одбацујући наглашени сентиментализам, емоционализам и субјективност, у циљу бољег разумевања друштвено-политичке реалности и заузимања критичког става спрам историје и наметнутих модела стварности.

У кључу магичног реализма, романи *Лимени добош* и *Зид* представљају уметничку критику друштвено-политичких потеза који се најчешће спроводе под слоганом хуманистичког настојања (ратовање у сврху мира и благостања, нуклеарни рат у циљу превенције рата). Критикујући нацистичку зачарананост немачког народа (*Лимени добош*) али и човекову дуалистичку и разорну природу уопште (*Зид*), ова прозна дела имају за циљ „приказивање друштвено-политичке стварности на месту где престаје рационално поимање света“ (Шефел 33). Поменута прозна дела постају метафора цивилизације коју одликује противречност, илузија и ирационалност. Оно што повезује романе *Лимени добош* и *Зид* јесте критика човекове ирационалне природе која се историјски непрестално понавља и потврђује, критика човековог безумља и његовог разорног потенцијала, критика нехуманитета и историјског апсурда. Магичнореалистични

поступак у овим романима подрива устаљене обрасце перципирања политичке, економске и културне стварности тежећи њеном преиспитивању и спознаји.

IV РОМАН ЛИМЕНИ ДОБОШ

Роман *Лимени добош* немачког нобеловца Гинтера Граса⁸², убраја се у класична прозна дела немачке послератне књижевности, као и у класична остварења светске књижевности уопште.⁸³ Укључујући новелу *Мачка и миш* (*Katz und Maus*, 1961) и роман *Псеће године* (*Hundejahre*, 1963), *Лимени добош* спада у тзв. *Данциг трилогију* коју обједињује исти тематски и временско-просторни оквир. Осим поменутог, оно што је по речима самог аутора заједничко овим романима јесте и „проширено схватање стварности“ (Нојхаус 70). Као члан књижевне *Групе 47* која се бавила друштвено-политичким темама, Гинтер Грас је свој књижевни израз пронашао у роману *Лимени добош* послуживши се поступком магичног реализма. Сâм роман саткан је од историјских чињеница које приповедач Грас вешто компоује са елементима фикције. Упркос томе, његово излагање делује реалистично и сугестивно.

Грасов роман првенац се састоји из три дела. У првом делу су описане године после Првог светског рата до почетка Другог светског рата. У другом делу су представљена ратна дешавања у граду Данцигу, док трећи део романа прати развој главног јунака Оскара Мацерата у послератном добу. Главни протагониста и приповедач, тридесетогодишњи човечуљак Оскар Мацерат, пацијент психијатријске болнице у Диселдорфу, ствара слику живота и времена, обухватајући период од тридесет година у четрдесет и шест аутобиографских

⁸² Немачки књижевник Гинтер Вилхелм Грас рођен је 16. октобра 1927. године у данцишком (данашњи пољски град Гдањск) предграђу Лангфур као син Немца протестантске провенијенције и мајке Кашупкиње. Школу је похађао у свом родном граду до деветог разреда, када је регрутован најпре као помоћник у противваздушној артиљерији, а затим, након принудног рада у корист Рајха, додељен је са свега петнаест година тенковској јединици Вермахта. Крај рата затекао га је лакше рањеног у једној пољској болници на територији данашње Чешке. Након тога доспео је у америчко заробљеништво. По завршетку Другог светског рата радио је у руднику завршивши каменорезачки занат (1945 - 1946). Графику и скулптуру је студирао у Диселдорфу и Берлину (1951 - 1956). Живео је у Паризу, а потом и Берлину као слободан писац (1956 - 1960). Шездесетих и седамдесетих година уследио је његов политички ангажман за Социјалистичку партију Немачке и Вилија Бранта. Био је то и период Грасовог плодног стваралачког рада. Паралелно с књижевним стваралаштвом, настајале су и графике. Поред многобројних награда, додељена му је и Нобелова награда за књижевност 1990. године. Дела немачког нобеловца преведена на српски језик су: *Лимени добош*, *Мачка и миш*, *Псеће године*, *Кораком рака*, *Локална анестезија*, *Док љуштитим лук*, *Кутија*, *Злогуке жабе*, *Штакорица*, *Плодови маите и размисљања или Немци умиру*.

⁸³ Роман се на српском језику може читати у пет издања, у преводу Олге Требичник. Двотомна издања су: *Дечји добош* (1963, 1982) и *Лимени добош* (2004, 2008). Једнотомно издање објављено је 2014. године. За овај рад коришћено је једнотомно издање (2014).

епизода. Роман је екранизован 1979. године у режији Фолкера Шлендорфа (Volker Schlöndorff), у сарадњи са Гинтером Грасом.

IV1. МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У РОМАНУ *ЛИМЕНИ ДОБОШ*

Аналізу магичног реализма у роману *Лимени добош* засноваћемо на његовим већ уоченим најважнијим особинама, као што су: фантастични елементи прихваћени као део објективне стварности, чињенична друштвено-историјска панорама романа, висок степен стабилности и кохерентности текста, магични реалиста као *онај који зна*, начело релативизације, техника нагомилавања предметности, тежња ка хармонизацији друштвено-политичке стварности, аутобиографски елементи, алинеарност наративног тока, универзалност перспективе (у смислу глобалног контекста), стилска трезвеност и одсуство сентименталности. Магични реализам Гинтера Граса изниче из „дисторзије истине која је праћена екстремним насиљем“ (Бауерс 60). Самим тим је поступак примењен у роману *Лимени добош* усмерен ка одбацивању апсолутне друштвено-политичке, то јест идеолошке истине.

IV1.1. ФАНТАСТИЧНИ ЕЛЕМЕНТ КАО ДЕО ОБЈЕКТИВНЕ СТВАРНОСТИ

Као једну од значајних особина магичног реализма, немачки теоретичар Михаел Шефел износи постојање наративног елемента који је немогућ или је необјашњив законима универзума које познајемо. Његово запажање се односи на постојање фантастичног елемента који се не може објаснити ни рационалним ни психолошким процесима. Ова особина магичног реализма свакако је присутна у Грасовом роману и огледа се у својеволјној одлуци главног протагонисте да као трогодишњи дечак прекине свој физички раст. Грас у реалистично приповедање уводи елементе фантастике, па је тако духовни развој јунака Оскара Мацерата окончан већ по самом рођењу, а на свој трећи рођендан, када на поклон добија лимени добош, одлучује да престане да расте и остане деведесет и четири центиметра висок. У одељцима књиге *Албум фотографија* и *Стакло, стакло, стакалице*, Оскар Мацерат приповеда:

„И већ сам ту рекао, ту сам се решио, ту сам одлучио да нипошто не постанем политичар, још мање трговац колонијалном робом, да метнем, штавише, тачку и останем такав какав јесам – и остао сам, одржао сам се у тој висини, у тој опреми многе и многе године. [...] На свој трећи рођендан пао је наш мали Оскар низ подрумске степенице, остао је иначе читав, само расти није више хтео.“ (Грас 2014,71; 75)

Одлуком да прекине свој физички раст, Оскар Мацерат одбија да буде део света одраслих који су његовом „добошу хтели да упадну у реч“, који су хтели да „добошу стану на пут“ и да његовим „маљицама подметну ногу“ (Грас 2014, 75). Оскаров патуљаста раст представља бег од политичке и моралне одговорности, као и заштиту од идеолошког индоктринирања.

Поред фантастичне способности да својом вољом прекине физички развој, Оскар по сопственом нахођењу регулише свој раст, те почетком маја 1945. године одлучује да поново расте.⁸⁴ У поглављу *Кремењаци и надгробњаки*, Оскар примећује:

⁸⁴ Оскаров навод није случајан, мај 1945. године је алузија на капитулацију Немачке и крај Другог светског рата.

„Нису прошле ни две године откако сам на Мацератовом гробу одлучио да растем, а већ ми је живот одраслих постао досадан. Чезнуо сам за изгубљеним димензијама трогодишњег детета. Најусрдније сам желео да опет мерим деведесет четири центиметра, да будем мањи од свог пријатеља Бебре, од покојне Росвите.“ (Грас 2014, 544)

Фантастичну особину учавамо у Оскаровом рођењу као особе развијеног интелекта и високе самосвести. Оскар описује себе самог:

„Да кажем одмах: спадао сам у оштротелу дојенчад код које је духовни развитак завршен већ код самог рођења, те се после тога још само потврђује. Колико сам као неповодљив ембрион слушао само себе и огледајући се у утробној води ценио само себе, толико сам критички прислушкивао прве спонтане родитељске изјаве под сијалицама.“ (Грас 2014, 54)

Фантастични елемент огледа се и у Оскаровој необичној способности да гласом разбија стакло. Оскаров гласовни феномен стоји као симбол нужне одбране и оружја против ауторитета сваке врсте с намером да „разоткрије бит ствари“ (Грас 2014, 128):

„Био сам у стању да певањем разбијем стакло, моја вика убијала је вазе, моје певање ломило је окна и давало на вољу промаји, мој глас резао је витрине као чисти, па стога тим неумољивији дијамант. [...] Јер сам сваком ко год ми је хтео узети добош вицом разбио, певањем разлукао, раздробило прозоре, пуне пивске чаше, празне пивске боце, парфемске бочице из којих је мирисало пролеће, кристалне зделе са украсним воћем [...].“ (Грас 2014, 75; 80)

Наведеним гестовима Оскар Мецерат одређује свој став према свету одраслих. Одлучно протестује против стварности, одбијајући да се уклопи у друштво свог времена. Своје неслагање са средином Оскар исказује способношћу да разбија стакло. Оскар би „сваком ко год је хтео узети (његов) добош вицом разбио, певањем разлукао, раздробило прозоре, пуне пивске чаше, празне пивске боце“ (Грас 2014, 80). Када Алфред Мацерат покушава да му отме добош, Оскар први пут гласом разбија стакло на сату. Сведоци овог поступка, Оскарова мајка

Агнеза Мацерат, Јан Бронски и Алфред Мацерат јесу изненађени, али уместо чуђења и реакције на Оскарову необичну/фантастичну способност, они су заокупирани сатом. Равнодушни став према фантастичној појави потврђен је констатацијом Агнезе Мацерат да „срча доноси срећу“ (Грас 2014, 53). А када др Холц покушава да одузме његов добош, Оскар такође реагује разбијањем стакла гласом. Како Оскар приповеда, др Холц ову појаву „није сматрао неуобичајеном“, већ је „неколико седмица после мог атентата, објавио чланак о мени“ (Грас 2014, 57). Тај чланак био је, по речима самог Оскара, „не баш неспретно формулисано трућање на неколико страница лекара који је пуцао на катедру“ (Грас 2014, 85). Доктор Холц је Оскара „прогласио здравим дечаком који растом одговара, додуше, трогодињем детету, али умно ни у чему не заостаје за својим вршњацима, премда не зна право говорити“ (Грас 2014, 91).⁸⁵ Оскар, такође, има способност да проникне у душу личности које га окружују. Пример је учитељица Шполенхауер у чијој души и „лицемерном говору“ проналази „довољно материјала за три неморална пасуса“ (Грас 2014, 97). Када Шполенхауер покушава да Оскара првог школског дана натера на послушност, он криком разбија стакло њених наочара јер се „Оскар у нажалост није свиђала једино метода којом је госпођица Шполенхауер хтела да му улије знање у главу“ (Грас 2014, 102). Тако је његов први школски дан био и последњи.

Уследило је разбијање прозора фоајеа Градског позоришта, први пут без икаквог повода и принуде, док је Оскар, као сâм наводи, дотле кричао само у самоодбрани. „Нико није намеравао Оскару одузети добош, а он је ипак кричао“ (Грас 2014, 127). С позориштем се мали добошар сусреће поново нимало случајно 1933. године, у сопотској шумској опери где су сваког лета, ноћу под ведрим небом, „предавали Вагнерову музику природи“ (Грас 2014, 134).⁸⁶ За време

⁸⁵ Наведени цитати указују да су фантастичне појаве равноправно уклопљене у емпиријску стварност, без настојања да се оне објасне, прикажу или доживе као необичне, што противречи тези професора Касикхана да „наратор/протагониста настоји да пружи експликацију необичних појава“ и да је због тога магичнореалистички поступак у роману *Лимени добош* дестабилизован (172).

⁸⁶ Опште је познато да је Адолф Хитлер био обожавалац Рихарда Вагнера. Музика тог композитора имала је идеолошки значај и била је саставни део нацистичких представа, свечаности и окупљања. Сâм Рихард Вагнер је објавио памфлет *Јеврејство у музици* (1869), обрачунавајући се са јеврејским савременицима и залажући се за искорењивање јеврејског утицаја у музичкој уметности.

извођења опере *Летећи Холанђанин*, Оскар уочава женску особу која је „дречала, јер ју је неки електричар, вероватно млађи Формела, јако осветљавао (рефлектором) и сметао јој“ (Грас 2014, 137). „Морао је Оскар да ускочи“ и примени своју гласовну способност са намером да „нађе безобразни извор светлости и ликвидира га једним јединим даљинским криком“ (Грас 2014, 138). Постаје јасно да Оскар не користи фантастичну способност разбијања стакла кричањем искључиво у самоодбрани, већ је она усмерена против насиља сваке врсте. У сценама из позоришта и са трибина се, поред критике насиља, препознаје Оскарова одбојност према масовним представама, „говораницама“, бакљадама, према трибинама чије су „симетрије сумњиве“ (Грас 2014, 144; 145) и које одишу „циркуском атмосфером“ (Грас 2014, 138).

Поред функције протеста и одбране, Оскар фантастичну особину употребљава у намери да покаже како обични, свакодневни човек може бити лако заведен испољавајући лошу страну своје личности. У поглављу *Излози* Оскар приповеда о игри током које кричањем урезује рупе у стаклу продавница (јувелирница) омогућавајући пролазницима да краду из излога. Овом сценом пуном ироније Грас указује како поштени (мало)грађани постају лопови, било да је реч о елегантној дами, љубавним паровима, честитом чики, калфама или старијој господи. Нико од њих „није био рођени лопов“ (Грас 2014, 159), па ипак би сви подлегли Оскаровој „магији завођења“ (Грас 2014, 155). Оскар би на овај начин „људима пред излозима помогао да упознају себе“ (Грас 2014, 160). На алегоријском плану реч је о алузији на друштвени контекст нацизма, како су обични људи пристали да учествују у злочиначкој политици и придружили се националсоцијализму. Приповедач пружа „мрачан портрет човека“ настојећи да прикаже како је могуће утицати на свест људи тако да „радикално зло потпуно овлада њима“ (Нојхаус 155).

Својствено магичнореалистичном поступку, апсурдни, фантастични наративни елементи (Оскароро рођење као особе развијене (само)свести, способност да прекине и регулише свој физички раст, могућност да проникне у душу особе која га окружује, гласовни феномен) нису описани као нешто изузетно, узбудљиво нити несхватљиво, већ се природно уклапају у област

свакодневног и рутинског. Гинтер Грас не оставља читаоцу могућност да се зачуди над фантастичним догађајима. Набројани фантастични елементи су прихваћени као такви. Спајањем реалних и иреалних елемената, приповедач Грас упућује на сложеност стварности која измиче техникама традиционалног реализма.

IV 1.2. ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКЕ ЧИЊЕНИЦЕ

Доследно магичнореалистичном поступку наратив се и поред фантастичних елемената не приближава сфери фантастичне књижевности, већ остаје у чврстим оквирима света који познајемо. Карактеристика или особина магичног реализма, по Шефелу, јесте формирање фиктивног света који је близак стварности и који непосредно апелује на свест реципијената. У том циљу, аутори користе историјске чињенице. Прва чињенична, историјска истина представљена је у епизоди *Лептир и сијалица*. Алузија се односи на одлуке Версајског споразума (1919) након Првог светског рата:

„Рат се испуцао. Петљало се око мировних уговора и давало повода за будуће ратове: област око ушћа Висле [...] проглашена је Слободном државом и стављена под протекторат Друштва народа. Пољска је у самом граду добила слободну луку, Верстерплате са слагалиштем муниције, управу железнице и своју пошту на Хевелијусовом тргу.“
(Грас 2014, 49)

Историјска панорама *Лименог добоша* обухвата период између 1899. и 1954. године. Роман Гинтера Граса у толикој мери обилује историјским личностима, објективним чињеницама и аутентичним називима улица да може послужити као историјски приручник или „мапа града“ Данцига (Бернхарт 17) будући да је топографија описана до детаља верно (Лабешки пут, Елзина улица, Маријина улица, Чекићки парк, Пиљарска улица). Кривокапић истиче да је општепознато да су Грасове припреме за поједина дела трајале веома дуго:

„Обављао је посао који је и сам називао ‚готово детективским‘, те је пре коначне верзије *Лименог добоша* интензивно проучавао документа и архивске грађе, обишао родни град Гдањск, водио разговоре са становницима, обилазио путеве, гробље, тргове, школу, јер ‚ваљало је‘, како каже Грас, ‚фантастичне елементе оптеретити реалношћу‘.“
(Кривокапић 643)

У складу с тим, наративна фикција *Лименог добоша* смештена је у реални друштвено-историјски оквир и прожета историјским дешавањима као што су Први и Други светски рат, економска криза као последица рата⁸⁷, светска економска криза (1929), освајање Пољске и Француске од стране Немаца, рат против Совјетског Савеза, озлоглашена Кристална ноћ, однос нациста према Јеврејима, као и важни историјски датуми. Референционална истина предочена је у поглављу *Пољска пошта*.⁸⁸ Сам Грас признаје да је посебну пажњу посветио фактографији:

„Заокруживање поглавља о одбрани пољске поште у Данцигу, захтевало је одлазак у Пољску 1956. године. Преко Варшаве, стигао сам у Гдањск. Захваљујући пољском Министарству унутрашњих послова, проучио сам документа о немачким ратним злочинима и ступио у контакт са некадашњим чиновницима пољске поште. У Гдањску сам трагао за Данцигом. Бивши поштански службеници пружили су ми детаљне описе догађаја за време одбране пољске поште. Њихов начин евакуације не бих могао сам да измислим. На крају свог истраживачког пута, нашао сам се у кухињи своје кашупске рођаке Ане. Ту сам неко време остао и пажљиво слушао. Њен син Франц, некадашњи чиновник пољске поште, убијен је након капитулације бранилаца.“ (Нојхаус 66)

Реч је о чињеничној или историјској истини, чиме је остварен принцип минималног одступања од реалности. Магични реализам се и поред употребе фантастике никада не одваја од друштвено-политичке стварности света који познајемо, већ се с њом суочава, предочавајући је из посебне, уметничке перспективе. У складу с тим, *Лимени добош* тематизује „препознатљиву, објективну, друштвено-политичку стварност“ (Бауерс 22), па и по том својству Грасов роман показује особине магичног реализма.

⁸⁷ Иако се феномени и дешавања не именују експлицитно, они се могу препознати у романескној позадини. Помињући Грегора Кољачека, Оскар упућује на владајућу друштвену атмосферу: „Тек кад је године седамнаесте Грегор Кољачек умро од грипа, повећала се добит бакалнице, али и то не много, јер шта се већ могло продавати године седамнаесте?“ (Грас 2014, 47). Осим тога, крајем Првог светског рата владала је до тада незапамћена епидемија грипа у изгладнелој и ратом изнуреној Европи. Епидемија је однела милионе људи 1918/19. године. У једној реченици утиснуто је опште стање духа с почетка двадесетог века.

⁸⁸ Напад на пољску пошту од стране Немаца извршен је 1. септембра 1939. године.

Наративна структура *Лименог добоша* је и поред фантастичног/магичног елемента кохерентна, стабилна и заснована на традиционалној реалистичкој мотивацији. Пример реалистичке књижевне мотивације јесте Оскаров испланирани пад низ подрумске степенице у намери да оправда своју стагнацију у расту:

„Од самог почетка ми је било јасно једно: одрасли те неће схватити, назваће те заосталим кад за њихове очи не будеш више растао, теглиће тебе и свој новац стотини лекара и тражити ако већ не твоје оздрављење а оно објашњење твоје болести. И зато, да бих свео консултације на подношљиву меру, морао сам, још пре него што ће се лекар изјаснити, сам пружити некакав прихватљив разлог што не растем.“ (Грас 2014, 72)

Опис и карактеризација ликова такође одговарају реалистичком поступку. Приповедане карактерне особине протагониста развијене су и потврђене кроз њихове поступке. Виктор Жмегач такође упућује на Грасов реалистички однос према епској грађи, сматрајући да, ако се изузму фантастичне способности Оскара Мацерата, роман *Лимени добош* кореспондира с традицијом приповедног реализма деветнаестог века и да може послужити као пример романа који су „делом хронике градова и породица“⁸⁹ (1982а, 266). У немачкој критици је Грасов роман означен „реалистичним романом“ и поред постојања „надреалистичког, апсурдног елемента“ (Нојхаус 102). Говори се о роману нове врсте који стварности нашег времена не прилази из перспективе социологије нити политике. Такав роман „допире до сржи саме егзистенције и гради нову слику човека као таквог“ (Нојхаус 102). Микрокосмос Оскара Мацерата постаје алегорија глобалне историјске стварности.

⁸⁹ У контексту породичног романа, Жмегач уочава паралелу са романом *Буденброкови* Томаса Мана. Неки од аргумената су „хронолошка грађа“, као и поимање романа *Буденброкови* и *Лимени добош* као „сведочанство о протицању времена и породичним судбинама под утицајем историјских збивања“ (Жмегач 1982а, 266).

IV 1.3. МАГИЧНИ РЕАЛИСТА КАО ОНАЈ КОЈИ ЗНА

Магични реалиста Гинтер Грас је „онај који зна, који је освешћен“ (Винтер 258). Он није зачаран привидом стварности сатканом од илузија и обмана и не да се завести. Такав је и његов протагониста кога је „Меркур обдарио критичношћу, Уран довитљивошћу, Венера ситном срећом, а Марс честољубљем“, док га је „Нептун усидрио између чуда и обмане“ (Грас 2014, 55). Оскар Мацерат се својим интелектом и снагом воље издиже изнад друштвено-политичке стварности којом је окружен. Зачараност привидом стварности представља значајну инстанцу у роману *Лимени добош* који оваплоћује снажну критику националсоцијалистичке зачараности немачког народа, али и критику човекове дуалистичке природе уопште. Сходно томе, Грасов роман има за циљ „приказивање стварности на месту где престаје рационално поимање света“ (Шефел 33). Занимљиво је поменути да је још Георг Грос, сликар магичнореалистичне провенијенције с почетка двадесетог века, о свом ликовном делу говорио као о „протесту против полуделог човечанства“ (Грубачић 2009, 562). Кроз визуру патуљка Оскара који „гледа искричавим, паметним, покретљивим, понекад сетно раширеним плавим очима“, читаоцу је предочен паноптикум (мало)грађанске свести и света (Грас 2014, 534).

Гинтер Грас као представник магичног реализма испитује све садржине времена и друштвено-политичке стварности, тако што не захвата само површински, видљиви, опипљиви део референтне стварности, већ понире у саму суштину бића, међуљудских односа и уређења света који познајемо. Већ помињани немачки филозоф Освалд Шпенглер је о перцепцији стварности писао на следећи начин:

„Свакодневни човек свих култура запажа само непосредно опипљиви предњи план физиогномије свег постојања, и свог сопственог и постојања живог света око себе. Сума његових доживљаја, како унутрашњих тако и спољашњих, испуњује ток његових дана само као низ појединости. Тек велики човек осећа иза популарног склопа историјски покренуте површине дубоку логику постојања, која се

појављује у идеји о судбини и која чини да се све дневне творевине појављују као случајности.“ (Шпенглер101)

Попут јунака свог романа, Гинтер Грас је гласно и неуморно добовао читавог живота. У говору којим је отворио заседање 49. Међународног конгреса ПЕН-а у Хамбургу (22. јун 1986), на тему *Савремена историја у огледалу савремене књижевности*, немачки приповедач истиче да је „дужност писца да стално скида фасаде“ (Грас 1986, 1721). Сматра да су књижевници читавог света очевици свог времена који у својим књигама често јасније виде од политичара, па сходно томе, њихова „књижевна дела као сведочанства постиђују још и данас“ (Грас 1986, 1721). Немачки нобеловац тврди да бисмо без таквих литерата познавали само онај део историје који се односи на политичка померања власти, на војне победе, уговоре, податке и службена документа. Такво писање историје, истиче Грас у свом говору, „прелази преко појединачног у маси оних који пате“, док с друге стране, писац као сведок стварности⁹⁰ „испуњава оно што се у историјском процесу прескаче и по ширини и по дужини“ (1986, 1722). Као просвешћени посматрач, писац „не уређује ток историје, већ обухвата њену апсурдност“ и „варварство нашег времена које је постало конзумно“, истиче Грас (1986, 1721).

Оскар Мацерат, само наизглед заостао у развоју, свесно посматра моралну заосталост света око себе. Обраћајући се читаоцу, он тврди да „више нема јунака романа јер нема индивидуалиста, јер је индивидуалност нестала, јер је сваки човек усамљен без права на индивидуалну усамљеност и као такав твори безимену и безјуначну масу“ (Грас 2014, 16). Говорећи о себи и свом болничару Бруну Минстербергу, приповедач трезвено констатује своју изопштеност из таквог света:

⁹⁰ Још је Аристотел у *Реторици* песнике назвао „сведоцима“ чији су „ставови и мишљења опште признати“ (Квас 2013, 21).

„Обојица смо јунаци, сасвим различити јунаци, он иза шпијунке, ја испред ње; и кад он отвори врата, нас двојица и поред свег пријатељства и усамљености још увек нисмо никаква безимена и безјуначна маса.“⁹¹ (Грас 2014, 16)

Грасов добошар је детаљни познавалац историјских и политичких збивања, врсни познавалац књижевности, уметности, митологије и религије, познавалац грчког и латинског језика. Бројне интертекстуалне алузије указују на ову чињеницу. Роман обилује алузијама и књижевним реминисценцијама. У вези с том чињеницом, Кривокапић примећује да је она уско везана за проблем рецепције, те да код читалаца „који нису довољно упознати са културом и цивилизацијом Немачке“ овакви сегменти романа „не могу изазвати оне бројне асоцијације које се немачком читаоцу непосредно намећу“ (651).

Да није реч о интелектуално заосталом патуљку већ о „ономе који зна“ (Винтер 258), говори и следеће запажање из којег се може ишчитати интелектуална надмоћ Грасовог јунака:

„Да не бих морао звецкати касом, држао сам се добоша, и после свог трећег рођендана нисам нарастао за центиметар више, остао сам трогодишњи, али трипут паметнији патуљак кога ће сви одрасли превазићи растом, који ће, овакав, бити надмоћан над осталима, који своју сенку неће хтети да мери с њиховом, који ће духом и телом бити завршен, док ће они још и под старе дане трабуњати о развоју [...]“ (Грас 2014, 71)

Приповедачко Ја одбија идентификацију с простором, временом и друштвом којима је „необавештеност ушла у моду, па још и данас многима пристоји као какво згодно шеширче“ (Грас 2014, 305). Иван Педерин с правом примећује да се слобода човека састоји у његовој слободи од идеологије и политике, а не у оспособљавању за дела од националног значаја, па се у складу с тим „личност човека губи у свету у којем човек није мера“ (624 - 629).

⁹¹ Подвукла М. Стефановић.

Многобројна тумачења интернационално прослављеног романа *Лимени добош* довела су до закључка да поменуто дело разоткрива саму суштину друштвено-политичке реалности у пред- и постисторији Трећег рајха. Међутим, роман Гинтера Граса је код једног дела књижевне критике изазвао оштру индигнацију. Критичари су у *Лименом добошу* видели одраз „клиничке фантазмагорије“⁹², одраз цинизма, порнографије, blasfемије, аморалности и нихилизма, не схватајући законе књижевне фикције. У вези са таквим оптужбама, Мирко Кривокапић с правом примећује да „никако није реч о аморалности аутора, већ, напротив, о његовој жељи да читаоца на посебан начин“, додаћемо, поступком магичног реализма, „подстакне на преиспитивање судова и предрасуда којима је свакодневно окружен“ (644).

Ипак, поставља се питање како разликовати фикцију и истину књижевног дела или како уочити истинитост фикције или уметничку истину? У студији *Увод у теорију прозе*, Абот Х. Портер (Abbott H. Porter) сматра да само проматрање књижевног текста није довољно да би се уочило да ли је нешто фикција или не (235). Тврди да је неопходно познавати позадину која је условила настанак књижевног дела. У складу са тим, идеални читалац романа *Лимени добош* морао би познавати његову друштвено-политичку позадину. Мишел Рифатер (Michael Riffaterre) такође сматра да се смисао текста открива једино ако се тумачи уз помоћ интертекста. Интертекст за њега представља познавање једног или више текстова од стане читаоца како би разумео „свеобухватно значење или смисао књижевног дела“ (Квас 2006, 206). Вођени поменутом мишљу, даљи текст говори о друштвено-политичкој позадини романа *Лимени добош*.

Наиме, Немачка је била једна од поражених држава у Првом светском рату. Обавезе које су јој 1919. године наметнуте одлукама Версајске конференције изазвале су огорчење немачког народа. Проглашена је одговорном за избијање Првог светског рата и приморана да исплати велику ратну одштету испорукама угља, челика, пољопривредних и других добара. Делови Немачке припали су Пољској, Француској, Данској и Чехословачкој. Одузете су јој све колоније и

⁹² Књижевни критичар Петер Хорнунг (Нојхаус 110).

забрањено уједињење са Аустријом. Немачки генерали, националисти и конзервативци сматрали су потписнике Версајског споразума велеиздајницима. Вајмарска република је проглашена одговорном за прихватање понижавајућих услова мира и самим тим за друштвену, политичку и економску кризу. Такво стање резултирало је доласком нациста на власт 1933. године. Утицај националсоцијализма радикално се појачава након четрнаестог марта исте године, доласком Адолфа Хитлера на место канцелара Вајмарске републике, док се истовремено националсоцијалистичка странка проглашава једином партијом. Од тог тренутка се дотадашња парламентарна Вајмарска република трансформисе у нацистички Трећи рајх (Треће немачко царство). Град Данциг (једно од попришта збивања у роману *Лимени добош*) одвојен је од Немачког царства Версајским споразумом након Првог светског рата, па је као такав остао спорна тачка немачко-пољских односа. Био је то слободни град-држава под управом комесара Лиге народа (1920 - 1939).

Злоупотребљавајући наратив о повратку традиционалним, породичним, државним и етичким вредностима, Адолф Хитлер започиње политику искључивања, уништавања и насилног уклањања свих елемената који се нису уклапали у замишљену и промовисану идеју о „расно чистој“ аријевској Немачкој. Бројна певачка друштва, радничка и омладинска удружења „доприносила су, свесно или несвесно, идеализацији народног заједништва, а самим тим и десничарској идеји“ (Грубачић 2009, 548). У магичној стварности нацистичке владавине небески плинар издавао се за Божић Бату и Спаситеља.

На мети нацистичког истребљења нису били само Јевреји, већ и „мање вредна“ ромска и словенска популација, припадници покрета отпора, људи другачије сексуалне оријентације од хетеросексуалне, особе са психичким и физичким инвалидитетима, политички и други противници режима. Након обележавања, дискриминације, ограничења или онемогућавања кретања, укидања права на школовање и рад, на учешће у јавном и друштвеном животу, уследило је организовано брутално мучење и убијање Јевреја у концентрационим логорима

које су нацисти почели оснивати још 1933. године. Београд је 8. јуна 1942. године проглашен првим европским градом који је *Judenfrei* (очишћен од Јевреја).⁹³

Последице Холокауста, у чијој основи лежи расизам и антисемитизам, су несагледиве. Током Другог светског рата убијено је преко педесет милиона људи.⁹⁴ Они су изгладњивани, убијани, спаљивани, стерилисани, над живим људима вршени су стравични медицински експерименти.⁹⁵ Историјски неупућен читалац могао би помислити да је реч о фикцији или причи са елементима фантастике, или да је чак реч о демонским силама. Међутим, није у питању ништа од наведеног. Овакве злочине починио је човек. У *Приручнику за наставнике и наставнице* који је саставни део пројекта из 2015. године под слоганом *Да се никад не заборави* стоји следеће упутство за предаваче који едукују ученике виших разреда основних и средњих школа:

„Нагласите: Холокауст је починио човек. Немојте подстицати стереотипе о нечовештву и описивати извршиоце злочина као нељудске монструме. Холокауст је проузроковао и починио човек. Зло више не може послужити као довољно објашњење за злочин. Теже је питање - како је било могуће да обични мушкарци и жене могу учествовати у убијању недужних, обичних, мушкараца, жена и деце?“
(Виличић 78)

Сам Гинтер Грас је такође наглашавао да не могу бити оптужене „некакве зле силе које су завеле Немце“ (Тома 184). Истицао је да је „важно показати да су историјске догађаје правили људи, за или против људи, чак и тамо где се све кондензовало у неку апстрактну институцију, или у бирократизам, у неки одређени систем терора, у систем непровидних робота, све су то начинили људи“ (Тома 184 - 185).

⁹³ Пре Другог светског рата на територији данашње Србије живело је 33 579 Јевреја, од којих је 27 024 убијено (80,48%). Нав. према: Виличић 2015.

⁹⁴ Нав. према: Симић и Петровић 143.

⁹⁵ Критика упућена лекарима који су учествовали у нацистичким експериментима над људима очитује се у узгредној Оскарској реминисценцији о „лекарском мантилу др Холца“ који је потом „као хирург др Вернер заводио, упропашћавао, скрнавио, вређао, тукао, мучио [...]“ (Грас 2014, 608).

Поменути злочини током Другог светског рата одиграли су се под вођством личности која је за себе говорила да су јој „речи биране“, а „манири отмени“ (Клод 9). Поред економске кризе (1923), која се сматра једним од главних узрока за широко прихватање крајње деснице, у студији *Хитлер и нацизам*, историчар Клод Давид (Claude David) сматра да успех Хитлерове идеологије садржи „ирационалне и чудесне елементе“, да се „његова политика не темељи на политичком реализму“ и да у њој има нечег „неразумног“ (122). Клод истиче да је за несуђеног сликара рат сâм себи био циљ и да је особеност Хитлерове диктатуре неизмерна потреба за уништавањем. Свака његова одлука вођена је безразложном окрутношћу која прераста у апсурд, желећи да уништи управо оно за шта се у почетку заклињао да настоји да спасе. У време „великих говора“ и „нових политичких истина“ (Грубачић 2009, 552), у свом обраћању 1933. године, аутор политичког памфлета *Моја борба (Mein Kampf, 1925)*, уверавао је немачки народ да је циљ његовог режима да „штити хришћанство, основу моралног живота“ (Клод 122).

У књизи *Историја немачке културе*, Слободан Грубачић примећује да је нацистичка владавина створила „полумагијски свет“ који се темељи у „космичко-ирационалном“ (545). Сматра да се нигде у историји није могао наћи тако снажно извршен утицај на мишљење људи, на њихов ментални склоп:

„Цео систем је био сулуди покушај да се од зграде, у којој станује болесник, направи болница и то управо због тог једног болесника. А најлуђе је што је тај покушај успео.“ (Грубачић 2009, 555).

Звуци који су допирали из радија „нису били стварност у којој се живи него програмирана атракција“, док је „стални проток скоро неизбежних прича отупљивао немачка чула за виђење духовне реалности која лежи иза смрти и деструкције“ (Грубачић 2009, 555). Реч је о друштвено-политичкој стварности у којој је „умртвљена рационална критичност појединца, појачана хистерија послушности и појачана месијанска самоувереност власти“ (Грубачић 2009, 556). Над вишемилионским народом је извршена „колективна хипноза“, закључује Грубачић (2009, 556).

Целокупан развој свести и развој ирационалних тенденци може се уочити у роману *Лимени добош*. Нобеловац Гинтер Грас као просвећени посматрач представља друштвено-политичку стварност, износећи оштру критику малограђанског друштва. Типичан представник конформистичког друштва које под образложењем дужности прихвата Хитлерову идеологију, јесте Оскар „наводни“⁹⁶ отац Алфред Мацерат. Он с поносом купује ратну униформу, „носи је и по сунцу“ (Грас 2014, 141), а слику Бетовена замењује сликом Хитлера:

„По неколико пута седмично указивала се прилика да облачи ту униформу, али се Мацерат задовољавао да учествује само на сваконедељним митинзима на Мајском пољу поред Спортског дома. Пркосио је и најгорем времену, одбијао чак да понесе кишобран и све чешће смо из његових уста чули реченицу која ће ускоро постати његовом узречицом. Служба је служба, говорио је Мацерат, а забава забава!“ (Грас 2014, 142)

Притом, Алфред Мацерат није једини саучесник у националсоцијалистичком заносу. Пекар Шефлер одстрањује Јеврејина Зигисмунда Маркуса са сахране, музичар Мајн се, након што је био комуниста, изненада учлањује у коњички СА одред, часовничар Лаубшад постаје члан Националсоцијалистичког народног благостања. Сви они пружили су лични допринос за остваривање циљева „спаситеља аријевске расе“, омогућавајући владавину националсоцијалистичке идеологије и све злочине који су произашли из ње. Тома Савица такође констатује да је „злочиначка политика могла да опстане само уз одобравање, помоћ, дозволу, трпљење или свесно превиђање чињеница од стране немачког народа“ (185). Алфред Мацерат, рођени Рајнланђанин, заправо чини оно што су и други чинили, „навикао човек да маше кад други машу, да виче, смеје се и тапше кад други вичу, смеју се или тапшу [...]“ (Грас 2014, 188). Греф, Шефлер, Ланкес, Мајн или Алфред Мацерат „прихватили би било коју другу апсурдну идеологију која би дала привидни садржај његовом животу“ (Педерин 621). Кроз делање појединачних ликова предочена је надиндивидуална вечна закономерност.

⁹⁶ Упорним понављањем лексеме „наводни“, Оскар добује дистанцу од фигуре „немачког поданика“ Алфреда Мацерата (Грас 2014, 50).

Тумачен у кључу магичног реализма, роман *Лимени добош* постаје алегорија стварности у којој преовлађује ирационално. Грас је покушао да поступком магичног реализма предочи катастрофу Другог светског рата и нацизма, катастрофу малограђанског друштва које се дало завести/зачарати, али и послератно немачко друштво које није исказивало моралну кривицу и колективну одговорност која је већ неколико година по завршетку рата заборављена. Економски успон западне Немачке након 1949. године довео је до потискивања минуваних догађаја, до превазилажења и табуизирања ратних страха. Како примећује Тома Савица „најраспрострањеније држање у односу на прошлост било је да нико ништа није знао и да се се другачије није могло“ (186). У складу са владајућим духом времена, захтевано је се роман *Лимени добош* уврсти у списак дела која су опасна за омладину⁹⁷, док су немачка удружења ветерана Другог светског рата протествовала против блаћења Вермахта (Тома 2003, 187).⁹⁸

⁹⁷ Поједини критичари, попут Милера-Екхарда (Müller-Eckhard, 1959), описивали су *Лимени добош* као огледало порнографије и декадентне тежње за деградацијом моралних вредности (Нојхаус 143). Чувени немачки критичар Марсел Рајх-Раницки (Marcel Reich-Ranicki, 1963) видео је у Грасовом „неморалном“ јунаку отелотворење „апсолутног нехуманитета“, док је некадашњи нацистички издавач Курт Цизел (Kurt Ziesel, 1969) немачког нобеловца назвао „писцем најгоре порнографске свињарије“ (Нојхаус 154; 177). О апсурдности људског делања сведочи и чињеница да су у „појединим библиотекама у Баварској Грасова дела држана под кључем“ (Зобеница 2014, 89). Са друге стране, након седамдесет година од забране (1945), покренуто је реиздање књиге *Mein Kampf* Адолфа Хитлера. Реиздање које је распродато у једном дану (јануара 2016. године), месецима је помпезно најављивано у немачким писаним медијима:

- <http://www.heute.de/nachdruck-der-hetzschrift-adolf-hitlers-mein-kampf-kommt-neu-heraus-41527672.html>
- <http://www.bild.de/politik/inland/adolf-hitler/es-ist-wieder-da-43639518.bild.html>
- http://www.focus.de/kultur/buecher/mein-kampf-hitlers-buch-wird-neu-aufgelegt_id_5187683.html
- http://www.sueddeutsche.de/thema/Mein_Kampf.

⁹⁸ Оспораваност од стране појединих књижевних критичара, Грас прерађује у поглављу *Богородица 49*: „[...] рекао је да ја Оскар растројену слику човека изражавам оптужујуће, изазивачки, ванвременски а ипак безумље нашег столећа изражавајући, на крају је још загрмео преко штафелаја: Немојте га цртати, тог кретена, смождите га, разапните га, прибијте га угљем на папир! [...] Моја лепа коса пресијавала се иначе тамносмеђе. А они су од мене направили рашчупаног Циганина. Нико од тих шеснаест поклоника уметности није приметио да Оскар има плаве очи. [...] на сваком штафелају ме је дочекао социјално оптужујући израз мог очајничког лица, а ни на једном нисам наишао на искричавост мојих плавих очију чиме сам био не мало погођен: тамо где је требало да блиста јасни и заводљиво, котрљали су се, сужавали, дробили, боли ме најцрњи трагови угља“ (Грас 2014, 578).

Грасова критика послератног друштва и његове моралне тупости види се у поглављу *Цвибелкелер*.⁹⁹ Јеврејин Фердинанд Шму, власник локала, сервирао би гостима „један обичан, наобичнији пољско-баштенско-кухињски лук“ који би им „изнудио оно што им свет и зло овог света нису могли изнудити: једну обичну, најобичнију округлу људску сузу“ (Грас 2014, 660). Метода коју нуди особље *Цвибелкелера* требало је да помогне тамо где је отказала људскост. Грасов добошар који је „спадао међу оно мало срећника који су долазили до суза и без лука“ (Грас 2014, 665) као просвећени посматрач уочава моралну апатичност читавог столећа:

„Многима то није пошло за руком никада, нарочито не последњих, односно протеклих деценија; и због тога ће се наше столеће касније и прозвати безузним столећем, премда је на свим крајевима и концима било толико зла.“ (Грас 2014, 660)

Етимон романа *Лимени добош* чини критика човека који се дао завести Хитлеровом идеологијом, прецизније, критика човекове ирационалне природе која се историјски непрестално понавља и потврђује. Гинтер Грас, као снажна светиљка немачке прозе, протестује против човековог безумља и његовог разорног потенцијала, против нехуманитета и историјског апсурда. У свом роману првенцу Грас је конструисао уметничку стварност у којој постају видљиви односи унутар чињеничне стварности. У питању је поетска структура у којој се оваплоћује оно чињенично, објективно, реално, истинито које није дато свакодневном човеку. Вештим комбиновањем елемената магичног реализма Грасова наративна техника приближава се Аристотеловом холистичком приступу где „делови тек у целини проналазе и своју истину и своју суштину, и могу бити одређени само из целине као функционалног склопа који она представља“ (Квас 2011, 57). Није реч о пуком подражавању стварности у класичном смислу јер истина није дата у збиру података. Иван Фохт с правом примећује да „у фашистичким системима човек изгледа као човек, али да у дубини свог скривеног бића он то заправо није. Он је ствар, мртва и безосећајна ствар“ (143). Филозоф Предраг Чичовачки, на линији оних који бране истинитост уметничког дела,

⁹⁹ „Лукац-локал“ (Грас 2014, 665).

верује да уметност на себи својствен начин води до „најситнијих рефлексива о нама“ (209). Сматра да су такве рефлексиве „увек немилосрдне и никад ласкаве“ јер „показују најдубљу истину о нама самима“, те смо „у ретким тренуцима сагледавања истине изложени томе ко смо ми заправо“ (Чичовачки 209). Истинитост романа о коме је реч, наглашавао је и сâм немачки нобеловац. Стварајући прозно дело које му је донео светску славу, намера Гинтера Граса била је да „уметничком формом преслика стварност читаве епохе, у свој њеној противречности и апсурдности“ (Грас 1991, 83). Грасово дело је истинито јер оваплоћује суштину одређених појава. Осим тога, оно је и уметнички вредно јер инхерентном формом открива и изражава вечне и универзалне истине о човеку и свету.

Користећи се поступком магичног реализма и прозним обликом којим је најсигурније владао, Гинтер Грас је успео да на уметнички начин предочи страхоте Трећег рајха, свест грађана у послератном добу, као и универзални историјски апсурд. Створивши целовито прозно дело које је незаобилазно у немачкој савременој књижевности, Гинтер Грас заузима критички став спрема историје и реалности. Приповедајући о друштвено-политичкој стварности у којој људи на трибинама „лупају којешта, а у фанфаре дувају Содому и Гомору“ (Грас 2014, 148), немачки нобеловац износи оштру критику оних који „лупају чизмама“ (Грас 2014, 150) и „уништавају сву траву и красуљке“ (Грас 2014, 151) овог света.

IV 1.4. НАЧЕЛО РЕЛАТИВИЗАЦИЈЕ

Способност књижевног дела да изазове преиспитивање и емотивно-мисаони талас потиче од магичнореалистичне организације фабуле. Сходно томе, у наративном поступку магичног реализма истакнуто место припада поетичком начелу релативизације, у првом реду релативизације истине и стварности. Реч је о већ поменутом субверзивном и трансгресивном аспекту магичног реализма, чија суштина јесте у томе да када се једном категорија истине доведе у питање, а категорија стварног изврне или изгуби своју снагу, границе других категорија такође постају релативне. Магичнореалистични поступак као такав подрива устаљене обрасце перципирања стварности. Не помињући појам магичног реализма, у делу *Истина фикције* Виктор Жмегач наводи да се Грас послужио „вештом тактиком“ којом „заобилазно код читаоца подстиче размишљање о вредносним ставовима, о релативности и нужности система“ (1982а, 298). Поменуто запажање Жмегач потврђује и у књизи *Књижевност и збиља*, сматрајући да је Грас „одабрао начело релативизма које нас подстиче да се поново замислимо над стварима што смо их већ били разврстали и етикетирали“ (1982б, 189).

Поред равноправно прихваћеног фантастичног елемента који има за циљ дистанцирање, а потом и „објективно сагледавање друштвене стварности“ (Ро 19), начело релативизације остварено је кроз непоузданост приповедачког субјекта. На самом почетку романа *Лимени добош* читалац наилази на исказ приповедачког конструкта да су лица и радња романа измишљени, те да је свака сличност са живом или умрлом особом случајна. Супротно тврдњи протагонисте, читав роман обилује реалним историјским личностима, чија имена нису прикривена. Николина Зобеница примећује да роман начином приповедања задобија циркуларну структуру, док Оскар Мацерат истовремено стиче особине ауториталног приповедача због своје способности да „каузално повеже своје поступке“ (2013б, 489).¹⁰⁰ Као такав, Оскар „има увид у њихове последице, он може да разбије

¹⁰⁰ Циркуларна структура потврђена је чињеницом да уводна реченица романа даје одговор на питање које Оскар себи поставља у последњем поглављу под насловом *Тридесете*: „Кад човек стоји, тако, на покретним степеницама, треба да још једанпут добро промисли све. Одакле

хронологију, да прави унакрсне везе између нивоа приповедања и доживљавања“ (Зобеница 2013б, 489). У следећем пасусу огледа се аукторијална приповедачка перспектива:

„Нико са обале није могао видети како је Греф положио бицикл, одмотао секиру из вреће од лука. [...] Грефу је требало четири сата за његову рупу. Немојте ме, молим вас, питати одакле то знам. Оскар је тада знао прилично све. Па тако сам знао и колико је било потребно Грефу за његову рупу у леденом покривачу.“ (Грас 2014, 363)

Свезнајући аукторијални приповедач детаљно извештава о догађајима којима није присуствовао, као и о догађајима који су претходили његовом рођењу, користи се поступком анахронизма и катахресе, мења своје исказе, и тиме доводи у питање објективност и истинитост својих тврдњи. Осим тога, Оскар о себи говори у првом, али и у трећем лицу, понекад у оквиру исте реченице. Жмегач такође уочава да „читаоца збуњује чињеница да је свесно поремећен склад између ликова и граматичких категорија“ (1982а, 285). На тај начин, Оскар истовремено фунгира као субјекат и објекат приповедања, те је он као и сама стварност коју описује саткан од противречности. Захваљујући оваквом наративном поступку је „приповедачко-техничка категорија у *Лименом добошу* доведена *ad absurdum* са циљем да се код читаоца изазову скепса и неповерење према приповедачу, при чему постаје јасно да је сâм појам стварности амбивалентан“ (Зобеница 2013б, 489 - 490).

У наративном току *Лименог добоша* евидентна је и особина магичнореалистичног дускурса ка детаљу, нагомилавању и богатству слика. С тим у вези, Грас је означен као „заљубљеник у детаље“ или „фанатик детаља“ (Нојхаус 125; 130). Док су догађаји који чине срж самог романа поменути узгред, дистанцирано и трезвено, дотле периферни мотиви уживају минуциозну наративну перспективу:

долазиш? Куда идеш? Ко си? Како се зовеш? Шта хоћеш?“ (Грас 2014, 736) - „Признајем: становник сам клинике, мој болничар ме посматра, не испушта ме из вида“ (Грас 2014, 13).

„Татари на земљи, драгони на пропињућим коњима, витези мачоносци с коња падајући, велики мајстори орденске мантије бојадишући, кирасиру не недостаје ниједно дугменце, осим једноме кога је посекао херцог од Мазовске, и коњи, ниједан циркус нема такве белце, нервозни, накинђурени кићанкама, затегнутих тетива и раширених ноздрва, кармин-црвених, облачићи из њих, прободени копљима окићеним барјачићима, спуштеним и дигнутим, сутон парајућим, сабље, а тамо у позадини - јер свака слика има позадину – чврсто на хоризонт залепљено село у диму, спокојно између стражњих вранчевих ногу, шћућурени кућерци обрасли маховином и покривени сламом; а у кућерцима они тврдокорно остају, димни панцири што сањају о следећем дану, јер и они смеју на слику, напоље на равницу иза Вислиних обала, слични лаким ждрепцима између кавалерије.“ (Грас 2014, 32 - 33)

Техника нагомилавања предметности је усмерена ка релативизацији, преиспитивању и уочавању апсурдности свакодневице. Приповедни поступци Гинтера Граса ремете перцепцијске навике читаоца, спречавајући идентификацију са приказаним ликовима и радњама. Бришући границу између битног и небитног, аутор пружа слику стварности у којој види попрште лажи, илузија и насиља. Изврнута перцепција (готово фантастичне) стварности може се препознати у следећем запажању добошара Оскара:

„Читав један лаковеран народ веровао је у Божић Бату. Али је Божић Бата био у ствари плинар. Верујем да мирише на орахе и бадеме. Али је мирисало на плин. Сад ћемо ускори имати, верујем, први адвент, говорило се. И одврнули су први, други, трећи и четврти адвент као што се одврћу плинске славине, како би веродостојно мирисало на орахе и бадеме, како би сви орахокрчачи могли спокојно да верују. Доћи ће! Доћи ће! А ко је дошао? Детенце Христос, Спаситељ? Или је дошао небески плинар, под мишком са плиномером и његовим неуморним тиктак-тиктак? И рече: Ја сам спаситељ овог света, без мене не можете кувати.“ (Грас 2014, 251)

Приповедачки субјект, с позиције пацијента психијатријске болнице у послератном Диселдорфу, прецизно уочава деформацију света и стварности, поремећеност душевних стања и моћи расуђивања. Чињенична стварност добија форму бајке у поглављу *Вера Нада Љубав*. Ова епизода Грасовог романа на уметнички начин тематизује Кристалну ноћ, целокупан однос нациста према Јеврејима и период када је „вера у плинара проглашена државном религијом“ (Грас 2014, 252). Пасуси овог поглавља започињу класичном наративном структуром бајке, иако је реч о реалним историјским догађајима који су се одиграли деветог новембра 1938. године (Кристална ноћ, демолирање јеврејских дућана, спаљивање синагога и јеврејских кућа, књига, сакралних предмета, погром Јевреја):

„Био једном један музичар који се звао Мајн [...]; Био једном један СА-човек [...]; Био једном један часовничар који се звао Лаубшад [...]; Била једном четири мачора [...]; Био једном један трговац колонијалном робом [...]; Био једном један добошар који се звао Оскар [...]; Био један трговац играчкама који се звао Сигисмунд Маркус [...]“¹⁰¹ (Грас 2014, 241-254)

Крај поглавља такође алудира на бајку, завршавајући се на следећи начин:

„Био једном један музичар који се звао Мајн и, ако није умро, живи још и данас и опет дивно свира у трубу.“¹⁰² (Грас 2014, 254)

Оскар описује стварност у којој је нарушен однос између вере и лаковерности, између Божића и концентрационих логора. Изврнута перцепција друштвено-политичке стварности у којој је „уместо истине владала легенда“ (Пол 650) достиже свој врхунац управо за време националсоцијалистичке пропаганде која је посредством радија и летака допирала до сваког дома. Прво обраћање Адолфа Хитлера које окупља више хиљада слушалаца одржано је у циркусу *Кроне* трећег фебруара 1921. године. Илузиониста Хитлер се заклинје да ће наставити пруску традицију и бранити мир у свету, а националсоцијалистички

¹⁰¹ Истакла М. Стефановић.

¹⁰² Исто.

режим први успоставља Министарство за пропаганду. Намерне дезинформације, непрекидне замене теза и губитак основних људских вредности постали су свакодневица. Људи су у таквој „магичној стварности уместо бодљикавих жица видели руже, уместо затворског зида – бели мермер“ (Грубачић 2009, 555). Проблем стварности јесте актуелни проблем модернизма. Како наводи Корнелије Квас, „реалност више није објективна, изван јасно одређеног субјекта који је перципира, већ се непрестано гради и разграђује у свести субјекта“ (2012, 160). Стварност као таква постоји као „субјективно стање свести“ (Квас 2012, 160). Добујући о времену националсоцијалистичке пропаганде, Оскар из аутсајдерске позиције опомиње читаоце:

„Јесте ли већ видели трибину одостраг? Ево мог предлога – људе би требало одвести најпре иза трибине да виде како изгледа с те стране пре него што их скупе испред ње. Ко је икад осмотрио, добро осмотрио, трибину одостраг, тај ће од тог часа бити обележен и потпуно имун против свих чаролија које се у овом или оном облику целебрирају на трибинама.“ (Грас 2014, 146)

Грасовим поступком је граница између реалног и иреалног избрисана. Начело релативизације је у функцији поигравања перцепцијом стварности и илузије у оквиру друштвено-политичког контекста. Оно настоји да промени читаочев начин поимања стварности, упућујући на анархистички карактер слепог и разузданог света. Илузија и ирационално јесу део свакодневне стварности којом смо кружени, те таква стварност није ништа друго до магична. Начело релативизације је у функцији рушења илузија и митова, као и у функцији јачања свести о историјској релативности.

IV 1.5. ТЕЖЊА КА ХАРМОНИЗАЦИЈИ ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКЕ СТВАРНОСТИ

Чешки германиста Лудвик Вацлавек тврди да „магични роман“ сву своју пажњу посвећује „свељудској“ и „актуелној проблематици“ и да се не односи на окултна прозна дела (145). Сходно томе, магични роман подразумева настојање писаца овог концепта да успоставе нарушену друштвену хармонију стварности, односно апел за повратак истинском хуманитету. Грас као „носилац социјал-демократске политичке мисли и представник грађанске, просветитељско-хуманистичке културе“ (Олермејер-Животић 77) износи оштру критику нехуманих идеологија, тоталитарних друштвених система, ратовања у сврху мира, односно човекову склоност ка разарању којој није видео крај.¹⁰³ Поштујући начела социјалдемократије залагао се за „верност просветитељству, рационалност, умереност, слободу свести и толеранцију“ (Педерин 618).

Грасова, то јест Оскарова тежња ка хармонизацији друштвених односа представљена је на симболичан начин у поглављу *Трибина*. Оскарови „дневни подухвати против трибинских (а)симетрија“ укључују посећивање политичких (националсоијалистичких) митинга, током којих му „пажњу одвраћају барјаци“, а „поглед му врећају униформе“ (Грас 2014, 146). Кријући се испод трибине са својим инструментом, Оскар музици марша и демагошким говорима (милитаризам) супротставља весели такт валцера (хармонизација). Добовањем под трибинама, он растура митинге и дефиле:

„Једно дуже време, тачније речено тамо до новембра тридесет осме, ја сам кријући се са својим добошем испод трибина, каткад с већим, каткад с мањим успехом, растеривао митинге, доводио говорнике до муцања и претварао маршеве, па и корале, у валцере и фокстроте.“ (Грас 2014, 153)

¹⁰³ Грасова критичка интенција није препознатљива само у књижевном стваралаштву, већ је потврђена његовим бројним говорима, есејима, предавањима и интервјуима. Писац и грађанин Грас баве се истим темама критички приказујући стварност.

За разлику од „лудачког лупања у бубњеве од телеће коже“ на трибинама, Оскару су палице у рукама добовале „небески умилно“ уносећи „максимум нежности у ручне зглобове“ (Грас 2014, 147). Поступак малог добошара показује његово настојање да народ на пољани одврати од марша и заведе безазленим тактовима чарлстона и валцера. Немачки приповедач је, попут свог јунака Оскара Мацерата, „тражио тачку, веран тачки, болестан од тачке, тачку ослонца, полазну тачку, ако не чак и становишну тачку“ у космичким односима (Грас 2014, 65). Протагониста романа своје хтење изражава на следећи начин:

„[...] радило се о томе да се крај добујућег оца постави добујући син, радило се о томе да се старији посматрају одоздо уз двократни удар у добош, радило се о томе да се оснује династија добошара која ће бити способна да се размножава; јер моје дело је требало да се преноси лимено и црвено-бело лакирано са колена на колена. Какав би нам живот предстојао!“ (Грас 2014, 433)

Герхарт Пол је у есеју *Магични реализам* наглашавао „заједничку магичну снагу и хуманистичко настојање“ магичнореалистичног дискурса, односно „вољу за изградњом бољег света и стварности“ (Пол 623). У говору одржаном 1967. године у Гелзенкирхену (Немачка), Гинтер Грас истиче да је после свих ратова „једина грађанска дужност заправо мир“ (Велбери 1071). Роман *Лимени добош*, као модел магичнореалистичне књижевности, заузима се за повратак истинском хуманитету у свету у коме је оно фантастично стварно, а стварно фантастично.

IV 1.6. АУТОБИОГРАФСКИ ЕЛЕМЕНТИ

Штефан де Винтер је тврдио да се концепт магичнореалистичне књижевности врти око „идеје угрожене егзистенције“, често „укључујући мотиве из детињства самог ствараоца“ (Винтер 273). Грасова биографија се у роману *Лимени добош* преплиће са фактичком историјом. Фасете из детињстава Гинтера Граса вешто су уткане у сам роман. Могуће је уочити читав низ подударности између Оскара Мацерата и његовог ствараоца, иако није реч о аутобиографском роману.¹⁰⁴ Попут Гинтера Граса, Оскар Мацерат одраста у данцишком предграђу Лангфур двадесетих година двадестетог века. Као и Грас, Оскар Мацерат рођен је у мешовитој породици (мајка Кашупкиња, отац Немац), као син продавца колонијалне робе. Николина Зобеница примећује да „осећајне црте Агнезе Мацерат која воли позориште, књиге, опере и која подржава Оскарове уметничке способности, одговарају особинама Хелене Грас, док је Вилхелм Грас био типичан опортунистички присталица националсоцијализма“ који је већ 1936. године, као и Алфред Мацерат, постао члан партије (2014, 21).

Паралела се уочава и у пословима којима се Оскар бави након рата (каменорезачки занат, присуство на Академији уметности, свирање у цез саставу). Париз и Диселдорф такође су заједничке животне станице Гинтера Граса и његовог фиктивног јунака. Грас је, попут Оскара, у Диселдорфу живео у соби која је заправо била преуређено купатило. Идеју да протагонисту свог романа уобличи у добошара ниског раста, Грас је добио након случајног поподневног сусрета са трогодишњим дечаком који је „занесен својим добошем потпуно игнорисао свет одраслих око себе“ (Бернхарт 21). Осим тога, као инспирација за лик Оскаровог ујака Јана Бронског, послужио је ујак самог приповедача који је заиста учествовао у одбрани пољске поште и који је погубљен након капитулације. Читав наратив инспирисан је реалним догађајима и личностима. Пандани професора Колача и Маруна (поглавље *Богородица 49*) јесу, према речима самог Граса, његови професори Академије ликовних уметности, професор Ото Панкок (Otto Pankok) и

¹⁰⁴ Иако су мотиви Грасовог живота уткани у роман, сам аутор је истицао да није реч о аутобиографском роману: „Сигурно да *Лимени добош* није аутобиографски роман. За мене је моја сопствена биографија значајна само у контексту токова времена, са прекретницама, преломима и ломовима као што је 1945. година, а и тада ми је било важно да оно проживљено посматрам кроз однос са другима“ (Нојхаус 73).

професор Зеп Магес (Sepp Mages).¹⁰⁵ Фасете Грасовог живота послужиле су као оквир романескне радње.

¹⁰⁵ Гинтер Грас: „Сећам се великоформатних цртежа Отоа Панкока, на којима доминирају мотиви Рома. За разлику од мог првог учитеља Зепа Магеса, чија је класична форма остала недотакнута духом времена, Ото Панкок је био представник позног експресионизма. Супротност ових уметника послужила је као инспирација за њихово портретисање у мом роману *Лимени добош*“ (Нојхаус 94 - 95).

IV 1.7. АЛИНЕАРНОСТ НАРАТИВНОГ ТОКА

Особина магичног реализма коју уочавамо у роману *Лимени добош* јесте и алинеарност наративног тока. У роману се преплићу две наративне равни (постериорна и симултана). Збивања из Оскарове садашњости се техником реминисценције преплићу са догађајима из прошлости, те прошло време протиче паралелно са садашњим. Оскар Мацерат добујући рекапитулира своју животну причу, обухватајући период од 1899. године до свог тридесетог рођендана (1954). Његов извештај обухвата период од две године (1952–1954), те на крају романа долази до наративне синхронизације.

У првом делу својих исказа Оскар Мацерат говори о догађајима из прве половине двадесетог века (пре свог рођења и до свог тридесетог рођендана), тако што оно прошло протиче паралелно са оним што је јунакова садашњост. Грас је већ на првим страницама романа уткао властите погледе на уметност савремене прозе којима се могу објаснити његови приповедни поступци примењени у роману *Лимени добош*:

„Причу можеш почети у средини, па оданде смело закорачити напред или натраг и створити гужву. Можеш се представити и модерним, па збрисати сва времена и све раздаљине и после разгласити или дати да се разгласи да си напокон и у последњем часу решио прблем простора и времена.“ (Грас 2014, 16)

За немачког приповедача временске категорије попут прошлости, садашњости и будућности нису нимало једноставне у стварном животу. Самим тим, Грасово поимање времена и стварности није ограничено на хронологију, те можемо говорити о митском времену као својству магичног реализма. Свестан временских преклапања, у књизи *Плодови маште и размишљања или Немци изумиру*, Гинтер Грас именује своје виђење историје и приповеда из измишљеног времена које назива *Vergegenunft*. У питању је амалгам од речи прошлост, садашњост и будућност. *Ver* је од *Vergangenheit*, у значењу прошлост; *gegen* је од *Gegenwart*, што значи садашњост и *kunft* од лексеме *Zukunft* (будућност). Том кованицом Грас, као просвећени посматрач, упућује на циркуларну структуру историјског тока у чијој се основи понавља човекова деструктивна бит и

дуалистичка природа (рационално-ирационално). Реч је о Грасовом начину поимања историјског времена које је уткано и у роман *Лимени добош*. О универзалности временске перспективе биће више речи у поглављу које следи.

IV 1.8. СВЕВРЕМЕНОСТ ВРЕМЕНСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Магичнореалистично својство темпоралне и идејне универзалности такође је присутно у Грасовом роману. Немачки нобеловац износи оштру критику националсоцијализма и немачког послератног друштва које није исказивало моралну кривицу и колективну одговорност. Економски успон западне Немачке након 1949. године довео је до потискивања минулих догађаја, до превазилажења и табуизирања ратних страха. Посебну критику трпи друштво под влашћу Конрада Аденауера, друштво које је покушало спровести рехабилитацију бивших нациста, па је на тај начин „ђавољи паликућа“ могао постати „небески ватрогасац“ (Грас 2014, 37). Оскар Мацерат извештава о свом деди Јосипу Кољачеку, „вишеструком паликући“ у источној Пруској, који је прибегао замени идентитета желећи да избегне кривицу:

„Три недеље се Јосип Кољачек крио и кад је навикао косу на нови раздељак, обријао бркове и снабдео се беспрекорним папирима, ступио је на посао као сплавар Јосип Вранка. [...] увукао се Кољачек, [...] најпре у блузу овога, а затим и у његову званичнопапирну, раније некажњавану кожу. [...] и у следећим годинама се издавао за вредног, штедљивога, малчице мутавога сплавара који је сплавио читаве шуме низ Њемен, Бобар, Буг и Вислу.“¹⁰⁶ (Грас 2014, 29-30)

Међитим, и поред замене идентитета, суштинска природа паликуће Јосипа Кољачека остала је непромењена и претила је да се исказе. Бруталност остаје битна одлика његовог карактера:

„Кутије шибица, које су се слободно и самодопадљиво шепуриле на кухињском столу, никад нису биле сигурне пред њим који би сасвим лепо могао бити изумитељ жигица.“ (Грас 2014, 30)

Ако би неко посумњао у индентитет Јосипа Вранка, Ана Кољачек би „извукла папире“ који не само да негирају кривицу камуфлираног паликуће, већ доказују да је „године деветсто четврте ступио у добровољну ватрогасну чету Данциг – Доњи град“ и да је „док су други сплавари одмарали, учествовао у

¹⁰⁶ Истакла М. Стефановић.

гашењу многих пожара“, па чак и „спасао два баварска шегрта“ у великом пожару на железничкој станици. Да би наведено било још уверљивије, „сведочио је и позвани ватрогасни командир Хехт“ који је изјавио у записник: Како може да је паликућа онај који гаси?“ (Грас 2014, 36 - 37). Оскар констатује да „ништа не пролази, све се враћа, злочин, казна, опет злочин“ (Грас 2014, 591).

Било би непрецизно тврдити да се виртуозна критика коју Грас износи у *Лименом добошу* односи искључиво на малограђанско друштво у Немачкој које се дало завести Хитлеровом неразумном идеологијом. Оно што овај роман чини ремек-делом магичног реализма јесте његов шири, глобални карактер. Историјска и политичка позадина романа стоје као окосница парадокса људске историје, лажног хуманитета и ратовања у сврху мира. Посматрајући панораму са тамничке куле, Оскар приповеда:

„Израз голуб мира за мене је парадокс. Поруку мира ја бих кудикамо поверио јастребу, па чак и лешинару, него голубу, јер је он најсвадљивији створ на кугли земаљској. Укратко: на кули је било многих голубова. Али голубова има, коначно, на свакој правој кули која уз помоћ надлежног чувара историјских споменика држи нешто за себе.“ (Грас 2014, 126)

Поетску структуру *Лименог добоша* не треба свести искључиво на критику националсоцијализма нити на критику немачког друштва које се дало зачарати Хитлеровом идеологијом и које је по окончању Другог светског рата покушало табуизирати ратне страхоте. Такав сценарио могао се десити било када и било где у свету.¹⁰⁷ Жмегач такође примећује да су „амбиције Грасовог романа много веће“ и да оне теже „универзалној историјској дијагнози“ (1982а, 291). Глоцрт Грасове критике чини човек „који разара“, „униформисани мушкарци који су знали жонглирати оружјем“, као и они који „у доба бакљада и парада стоје пред трибином“ (Грас 2014, 497; 140):

¹⁰⁷ Ову претпоставку потврђује и сам Гинтер Грас говорећи о *Данцишкој трилогији*: „Оно што се десило у Данциг-Лангфуру, могло се такође догодити и у Бреслау, Кенигсбергу или Штетину“ (Нојхаус 71).

„Оскар ни данас не верује баш много у знамења. А ипак их је тада било довољно да наговесте несрећу која је обувала све веће чизме, правила све веће кораке тим све већим чизмама и намислила да сеје несрећу.“ (Грас 2014, 243)

У свом роману првенцу, Грас подједнако критикује војнике Вермахта, припаднике ослободилачке Црвене армије, Пољаке и партизане. Он заправо износи критику човека као таквог. Његов романескни јунак који себе „оскудно титулише космополитом“ (Грас 2014, 379) „није добовао само против мрких скупова, већ се намештао под трибину и црвенима и црнима, и скаутима и шпинатовцима, и следбеницима Јехове и Кифхојзерском савезу, и вегетаријанцима и младопољацима озонског покрета“ (Грас 2014, 153). Шта год они певали, свирали, молили се и обзнањивали, Оскаров добош би их надјачао. Након посете код Гретице Шефлер и листања књиге *Борба за Рим*¹⁰⁸, Оскар закључује да се „свашта збивало већ и онда, у Велизарово доба, да су се већ и онда на географским великим просторима славиле победе, односно гутали порази око прелаза река и градова“ (Грас 2014, 394). Осим „збуњености акцијама од којих је свака стремилa свом циљу“, Оскару „пада у очи“ да се „делатности као улагивање, набирање чела, спуштање главице, руковање, прављење деце, фалсификовање новца, гашење светла, прање зуба, стрељање и мењање пелена раде свуда, негде мање, негде више спретно“ (Грас 2014, 480 - 481). О универзалној критици сведочи и запажање Оскара Мацерата након уласка Црвене армије у Данциг:

„[...] оно што се градило преко седам стотина година, изгорели су за три дана. То, међутим, није био први пожар у граду Данцигу. Померанци, Бранденбуржани, витезови различитих редова, Пољаци, Швеђани и још једанпут Швеђани, Французи, Пруси и Руси, па и Саксонци – сви они су већ много раније, правећи историју, сваких неколико деценија налазили вредним да пале град;“ (Грас 2014, 486 - 487)

¹⁰⁸ Историјски роман Немца Феликса Дана (Felix Dahn) из 1876. године.

Своје виђење историје цивилизације, Оскар Мацерат предочава у епизоди романа под симболичним насловом *Би л', не би' л.* Историју посматра као наизменично смењивање процеса конструкције и деконструкције. Добујући о Данцигу, Оскар приповеда:

„Терајући разарајућу и поново васпостављајућу игрицу, измењиваху се током неколико столећа војводе од Помераније, велики мајстори Тевтонског реда, пољски краљеви и протукраљеви, грофови од Бранденбурга и влоцлавски надбискупи. Градитељи и рушитељи зваше се [...]. А када је након капитулације Немачке и окончања националсоцијалистичког терора у Данциг ушла ослободилачка војска маршала Рокосовског, тај се при погледу на град намах сетио својих великих интернационалних претходника, те га одмах целог запалио, како би се они који дођу после њега, могли што боље иживљавати у обнови.“ (Грас 2014, 494; 497)

Приповедач подједнако критикује недела Пољака и партизана који би „на отвореној прузи непрестано заустављали воз и избеглицама насилнички отимали пртљаг и кофере“ (Грас 2014, 530). Будући да је „социјалдемократа“ одбио да скине сако, прслук и панталоне, „добио је некадашњом вермахтовском кратком чизмом *а ла пехар* подобар ударац у стомак“, па је „започело умирање социјалдемократе“ у вагону (Грас 2014, 530).

У прилог тези о универзалности значења иде и навод Ивана Педерина који такође сматра да Грас у исти план ставља слику Црвене армије, Пољака и националсоцијализма, па такав поступак резултира „сликом историје као следа апсурдних догађаја“ (625). Грасова критичка оштрица превазилази националне, партијске и идеолошке оквире:

„Ваздухопловни помоћник Мистер, циник и теоретичар испрашивачке банде, формулисао је своје назоре на једној нашој седници отприлике овако: Нећемо ми никакве везе са партијама, ми се боримо против родитеља и осталих одраслих људи; без обзира за шта и против чега су.“ (Грас 2014, 466)

Роман *Лимени добош* садржи универзалну временску перспективу која је својствена магичном реализму, те доживљај времена добија симболично значење. Као што је још Винтер истакао, „реч је о стално текућем, непрекидном, о ономе што се изнова рађа и понавља“, о вечном враћању истог (Винтер 258). Овај значењски сегмент романа симболично је присутан у симболу „вртешке“:

„Поред власника вртешке, стајао је наине Отац небески и плаћао, те плаћао. А ми смо непрестано молили: Ох, Оченаш, знамо ми да ти имаш много пара, да волиш да се вртимо, да Те радује што можеш да нам покажеш да је овај свет округао. Али склони тај свој новчаник, кажи стоп, доста, готово, крај, тачка, силазите, затварамо, стани, стој – већ нам се врти у глави [...].“ (Грас 2014, 514)

У вези са тезом о вечном враћању истог, значајно је навести запажања самог Гинтера Граса из 2006. године:

„Ради упозорења нека најпре буде речено: мото конгреса ПЕН-а који сада заседа у Берлину 'Писати у немирном свету', могао би нам дозволити да наслутимо или би желео да потврди побожну бајку, како је некада постојало мирно време. Не! Увек је у непосредној близини или удаљености владао рат. Често се заодевао као 'помирење' или 'нормализација', али сваки пут је сејао смрт. [...] Увек је било рата. Чак су и закључени мировни споразуми скривали, хтели то или не, клице будућих ратова, свеједно да ли су уговори закључени у Минстеру или Версају. [...] Код мене рат чак ни за време пауза, које се зову мир, не престаје. То је као накнадно дрхтање или опомињујући земљотрес. То је као шуга, која се стално враћа, од библијских времена до у глобализацијску садашњост.“ (Грас 2006, 2; 5)

У говору *Писац стално мора да скида фасаде*, Грас је у историји и људским поступцима препознао апсурд и ирационалност, сматрајући да је задатак књижевника да скида фасаде, да поново раскопава темеље јер „сваки пут када високо лете најлепши договори у друштву, код писаца су то само врानе или пак птице пропасти које креште“ (Грас 1986, 1725). Грас додаје и следеће:

„Увек је осећај краја света лебдео у ваздуху, појављивање комета на пример, најављивало је кугу. Али никада још није била у рукама човечанства могућност да се искорени војном логиком која при томе користи још и језик разума. Ја мислим да ова спознаја доводи до промењене ситуације за писање.“ (нав. према Тома 2003, 196)

„Поставља се питање – шта је човек током историје направио од света у којем живи? – Кућу љубави, правде, чистоте или кућу мржње, свађе, варваризма? На ово питање може свако да одговори сам за себе“ (Нојхаус 155). Управо то и јесте била Грасова намера, „да се читалац тргне и запита“ (Зобеница 2014, 66–67). Захваљујући особини универзалности којој тежи дискурс магичног реализма, постаје јасно да нехумане идеологије нису ограничене на одређени временски и просторни контекст, нити на одређени друштвени слој. Реч је о одређеним обрасцима понашања који су заправо универзални.

IV 1.9. ТРЕЗВЕНОСТ

Роман немачког приповедача кореспондира са тезом Франца Роа да магични реализам тежи трезвености и ослобађању од сваке врсте сентименталности. Уочавајући основне особине Грасовог књижевног поступка, Кривокапић истиче да „Грасов стил не познаје сентименталност“ (644). Рат, смрт, силовања, језиве слике концентрационих логора, плачкања, стравични призори, насиље, злочини, али и комичне ситуације и гегови предочавају се истим језиком. Самим тим се постиже дистанцираност према догађајима, као још једној особини магичног реализма. Потресна смрт четири хиљаде деце сабијена је у лапидарни извештај једне лекарке:

„Опростите. Последње три недеље ни ока склопила. Била у Кеземарку. На скели са транспортом деце из Источне Пруске. Нисмо могли преко. Само трупе. Отприлике њих четири хиљаде. Сви отишли богу на истину.“ (Грас 2014, 513)

На исти начин функционира и следеће запажање:

„Социјалдемократ је стао повраћати, на крају је избацио и нешто крви. Како притом није пазио на одело, дечаци су изгубили сваки интерес за испрљани штоф, мада би се темељним хемијским чишћењем могао сасвим лепо опет дотерати.“ (Грас 2014, 530)

Стилом који не познаје сентименталност, Оскар Мацерат описује језиву слику предвечерја у периоду владавине нацистичких метода:

„Било је предвече. Совјетских радница више није било на насипу. Зато је пред самом предградском станицом Лангфур ранжирала једна теретна композиција. Мушице су у ројевима висиле у ваздуху. Одозго су се чула звона. Мушице су остајале у ројевима.“ (Грас 2014, 446)

Потресна ванредна саопштења и војни извештаји служе романескном јунаку за „географско образовање“ (Грас 2014, 439). Спаљивање пољске поште Оскар описује као ситуацију у којој се он мора одлучити за добош или пошту, а док се његов „наводни“ отац Алфред Мацерат дави због прогутане страначке значке (хакенкројц) пред најездом руских трупа, Оскар са посебном пажњом

посматра кретање вредних мрава у скровишту и уочава вашке у крзненој крагни совјетског војника. Без емоција и присних контаката, Оскар Мацерат демаскира друштвено-историјску стварност. Трезвеним приповедањем, Грас заокружује слику историје као следа апсурдних догађаја с намером да се прикаже историја истинитија од оне коју је у стању да предочи историографија.

Целокупна наративна структура романа *Лимени добош* који је објављен 1959. године, осам година пре Маркесовог епског дела *Сто година самоће* (1967) и двадесет и две године пре Руждијевог романа *Деца поноћи* (1981), прожета је књижевним поступцима карактеристичним за магични реализам. Овако комбиновани наративни елементи магичног реализма нису сами себи циљ, нити служе да забаве. Стварајући ово ремек-дело, Грас је имао јасну критичку интенцију и усмерење. Усредсређен је на превазилажење, предочавање и критику друштвено-политичке стварности, па је као такав овај магичнореалистични роман „активистички у пацифистичком смислу“ (Ваклавек 153). Његова намера јесте да освети, подсети, апелује и упозори човека чија се дуалистичка природа не може порећи.

Гласно добовање Гинтера Граса често је наилазило на критику и запрепашћење оних који површно перципирају стварност. Сâм немачки писац признаје да је „претеривање својствено његовом занату“, али да „стварност као таква превазилази његова најгора претеривања“ (Кајзер 32). Магични реализам као постмодернистички књижевни концепт постаје прикладно средство приказивања амбивалентне стварности, јачајући свест о историјској релативности и у функцији је рушења друштвено-политичких илузија и митова. Концепција овог наративног стила или наративног поступка пружа објективни поглед субјективне стварности. Гинтер Грас понире дубоко у стварност, откривајући сву беду/нехуманост капиталистичког времена у коме доминантно „влада деформација и конформизам рационалног“ (Вацлавек 155).

V РОМАН ЗИД

У истраживању које је 2001. године спровела *Аустријска телевизија* на тему *Педесет књижевних класика*, „роман *Зид* је заузео тридесет и девето место“ (Шмидјел 1). Марлен Хаусхофер није аутор наслова романа. Рукопис је предала свом ментору, писцу и књижевном критичару Хансу Вајгелу (Hans Weigel) без наслова, одвојених пасуса и интерпункцијских знакова, рекавши „неће ти се допасти, то је прича о мачкама“ (Вајгел 169). Задатак Ханса Вајгела био је да осмисли наслов романа на путу до издавачке куће.

У приповедачком току, готово документарног карактера, представљен је хронолошки извештај четрдесетогодишње безимене протагонисткиње у доследно реалистичном маниру. Књижевна јунакиња записује своја свакодневна искуства након претпоставке да је остала једино живо људско биће на планети. Она прихвата позив брачног пара Ритлингер да викенд проведу у њиховој ловачкој колиби смештеној у подножју Алпа. Хуго Ритлингер био је муж њене рођаке Лујзе, осетљив, тактичан човек који је волео целовитост и ред, истовремено мучен мрачним страховима због могућег атомског рата. Док се Хуго бавио ловом само због фасаде, Лујза је била страствен ловац, спремна да се реши свакога ко би јој се нашао на путу. Још исте вечери по доласку, домаћини Лујза и Хуго Ритлингер одлазе у шетњу до суседног села док протагонисткиња остаје са псом Луксом у ловачкој кући. Када се ни наредног јутра домаћини нису вратили, јунакиња креће да их потражи. На путу до села наилази на стаклену невидљиву препреку иза чије прозирности уочава окамењени приказ људи и животиња. Схвативши да не постоји начин да заобиђе невидљиви зид, враћа се у ловачку кућу и покушава да из дана у дан преживи у новонасталим условима у друштву пса, мачке и стене краве. Напослетку, остаје још усамљенија изгубивши друштво пса Лукса и бика. Шта се с њима збило читалац сазнаје на крају романа који истовремено представља сам врхунац романескне приче.

Јунакиња романа започиње своје приповедање, односно четворомесечни извештај две и по године након појаве невидљивог зида. Догађај који је условио писање није појава фантастичног зида, већ насилничка сцена у којој непознати мушкарац без икаквог повода секиром убија Лукса. Како би сачувала разум у новонасталим околностима, она пишући трага за одговором на питање: „Зашто је човек усмртио Лукса?“ Дакле, суштински проблем романа *Зид* није појава фантастичног зида, већ проналажење објашњења за беспотребни човеков поступак који бежи сваком рационалном тумачењу.¹⁰⁹ Безимена протагонисткиња не долази до одговора и свој извештај завршава с нестанком папира на коме би писала.

Иако објављен 1963. године, роман *Зид* је дуго остао у сенци књижевне критике. Истинско признање доживео је тек 1983. године у реиздању немачке издавачке куће *Classen Verlag*. Ренесанса романа десила се захваљујући интернационалном феминистичком покрету који је 80-их година прошлог века изоштрио поглед на женску књижевност. Двадесет година након првог објављивања, настаје лавина различитих интерпретација романа. Тиме бива обновљено интересовање за целокупно књижевно стваралаштво Марлен Хаусхофер. Роман *Зид* је екранизован 2012. године у режији Аустријанца Јулијана Романа Полслера (Julian Roman Pölsler).

У првом периоду своје феминистичке рецепције, највећи број студија роман *Зид* тумачи као „еманципацијско дело са акцентом на аутономију главне јунакиње која постаје свесна својих способности“ (Брантнер и Каукорајт 57). Протагонисткиња представља симбол матријархата који управља микрокосмосом алпског села. То је један од најчешћих начина тумачења овог романа у феминистичком кључу. Као подтема такве интерпретације јавља се

¹⁰⁹ „Када је у новембру банула зима, одлучила сам да напишем овај извештај. Био је то последњи излаз. Ипак нисам могла целе зиме да седим за столом с тим једним питањем у глави на које ми нико, ама баш нико на свету, не може дати одговор“ (Хаусхофер 2009, 237).

диференцијација полова или екофеминизам (критика патријархалне цивилизације која разара природу, као и истицање улоге жене у очувању природе).

Роман *Зид*, осим тога, прати и ознака (женска) „робинзонијада“¹¹⁰ на основу сличности са прослављеним романом *Робинзон Крузо* (1719) Данијела Дефоа, као и поређење са Кафкиним приповеткама *Преображај* (1915) и *Извештај једној академији* (1917). Да ли су и у коликој мери присутна таква преклапања остаје и даље отворено.¹¹¹

Поједини теоретичари су у роману препознали и (анти)утопију преживљавања након Трећег светског рата.¹¹² Поновно откриће романа *Зид* 80-их година, тринаест година након смрти Марлен Хаусхофер, објашњава се и друштвено-политичком климом 1983. године, обојеном масовним протестима против нуклеарног оружја у Немачкој, Белгији, Аустрији и Холандији. У том контексту посматрано, ово књижевно дело представља оштру критику друштвено-политичке стварности због кретања човечанства, то јест цивилизације, погрешним путем.

О интерпретативној вишеслојности романа *Зид* сведочи и његово тумачење као латентне аутобиографије, полазећи од позитивистичког настојања да књижевно дело симплификује свођењем на биографију писца. У тој равни интерпретације, роман Аустријанке поима се као начин прерађивања личног незадовољства, неиспуњеног живота у провинцији Штајр у којој је настојала да одговори улози мајке, супруге и помоћнице Манфреду Хаусхоферу у његовој стоматолошкој ординацији.¹¹³

¹¹⁰ Први је ову ознаку употребио Ханс Вајгел. Роман *Зид* упоредио је и са романом *Куга* (1947) Албера Камиа, као и с делом *Благослов земље* (1917) норвешког нобеловца Кнута Хамсуна (Вајгел 172).

¹¹¹ Вид. Берентелг 1998, Хофман 2000, Роеблинг 1989, Бунцел 2000, Фридл 2012.

¹¹² Вид. Венске 1986, Ебнер 1986. Пошто је тема нашег рада уочавање особина магичног реализма, нећемо се бавити наведеним тумачењима романа *Зид*, али свакако постоје текстуални сигнали који интерпретацију могу водити и у овом смеру. У прилог томе говори приповедање протагонисткиње која апокалиптичну ситуацију види као „најхуманију ђаволију“ коју је икад измислио људски мозак“ (Хаусхофер 2009, 34) или као „очајнички покушај једног измученог човека који је морао да се испољи, да се испољи или да полуди“ (Хаусхофер 2009, 93).

¹¹³ Вид. Криспер 2010, Стригл 2000б.

Научна фантастика, (женска) робинзонијада, авантуристичка проза, утопија, феминистички роман, постапокалиптични роман, латентна аутобиографија, дистопија или критика цивилизације – нека су од тумачења романа *Зид*. Међутим, роман садржи још неистражених значења и отворен је за нова читања. Циљ овог дела рада јесте доказивање да се роман *Зид* може тумачити као репрезентативни пример магичнореалистичне књижевности. Пре него што докажемо присуство главних особина магичног реализма у роману *Зид*, указаћемо на најважније детаље из биографије ауторке романа, Марлен Хаусхофер.

V 1. МАРЛЕН ХАУСХОФЕР

Књижевница Марлен Хаусхофер мање је позната српској читалачкој публици. Збирка приповедака *Како смо убили Стелу* ([1958], 2005) прво је дело ове аустријске списатељице штампано на српском језику. Књига је издата у београдској издавачкој кући *Аед студио*, у преводу Споменке Крајчевић. Збирка обухвата четири приповетке: *Како смо убили Стелу*, *Људождери*, *Наследник* и *Страшна верност*. Њено стваралаштво је постало доступно српској публици захваљујући новосадској издавачкој кући *Футура публикације* која је 2008. године покренула издање Нојзац, названо по старом немачком називу за Нови Сад (Neusatz). Поменута едиција објављује преводе немачке књижевности на српски језик, а њено прво коло отворено је прозним делом Марлен Хаусхофер. Реч је о последњем књижевном остварењу ове ауторке, роману *Мансарда* ([1969], 2008) у преводу уредника Нојзаца Реље Дражића. Годину дана касније објављен је и роман *Зид* ([1963], 2009), такође у преводу Реље Дражића.

Ту се доступност књижевног стваралаштва Марлен Хаусхофер на српском језику (за сада) завршава. Евидентно закашњење превода њених дела на српски језик, Споменка Крајчевић објашњава чињеницом да „популарност Марлен Хаусхофер скоковито расте, будући да се у њеној прози откривају значења која су за прве перцепције била затворена“ (103).

Подаци о аустријској списатељици засновани су на књизи савремене књижевне теоретичарке Данијеле Стригл (Daniela Strigl) издате 2000. године, у оквиру минхенске издавачке куће *Classen Verlag*. Књига *Марлен Хаусхофер - Биографија* (*Marlen Haushofer - Die Biographie*) представља једину ауторизовану биографију ауторке романа *Зид*. На скоро четири стотине страница предочен је животни пут аустријске књижевнице, чије стваралаштво представља својеврсни књижевни канон Аустрије.

Марлен Хаусхофер је рођена једанаестог априла 1920. године као Марија Хелена Фрауендорфер (Marie Helene Frauendorfer) у Фрауенштајну, у Горњој Аустрији. Кћи надшумара Хајнриха и собарице Марије највећи део свог детињства проводила је у долини Ефертсбах и ловачкој колиби коју је често обилазила са својим оцем. Школу је завршила у строгом католичком интернату у Линцу, у који је послата са свега десет година, 1930. године. По завршетку школе служила је шестомесечну радну обавезу у Источној Пруској, будући да је Аустрија 1938. године постала саставни део Хитлеровог Рајха. По наводима Данијеле Стригл, хришћанско-друштвени дух и здраво размишљање породице Фрауендорфер никада себи нису дозволили помирење са нацистичким режимом и антисемитизмом. Не подлежући пропратној идеолошкој манипулацији, Марлен Хаусхофер је радну обавезу схватила као авантуру и ослобођење од строге интернатске школе у Линцу. Од 1939. године је са прекидима студирала германистику и историју уметности у Бечу, а потом и у Грацу. Удала се 1941. године за студента медицине Манфреда Хаусхофера. Брачни пар се преселио у мали аустријски град Штајр, где се одмах после првог сина (Кристијан 1941), родио и други (Манфред 1943). Удаја и рат дефинитивно су прекинули њене германистичке студије 1947. године. Данијела Стригл примећује да је Марлен у оквиру аустријске књижевности заступала посебну врсту реализма са подвојеним значењем. На исти начин је живела подвојени живот између провинције Штајр у којој се трудила да одговори улози домаћице и мајке, и главног града у коме се сусретала са личностима из књижевног света у култном бечком кафеу Рајмонд (Raïmond). У својим дневничким белешкама сама Марлен Хаусхофер сведочи о растрзаности између реалних, друштвених, односно породичних захтева и страсти према књижевности и писању.

Књижевни опус Марлен Хаусхофер није велики, чине га пет романа, две новеле, две збирке приповедака, три радио драме и пет књига за децу. Прве кратке приче које објављује у новинама и часописима настају 1946. године. Већи успех доживела је 1952. године објавивши новелу *Пета година (Das fünfte Jahr)*, за коју је 1953. године добила Државну награду за подстицање књижевности, а за живота још четири престижне књижевне награде. Уследиле су књиге за децу и омладину, као и неколико радио драма. 1956. године се развела, а већ 1958. се изнова удала

за Манфреда Хаусхофера. Значајна дела ове списатељице јесу роман *Прегршит живота* (1955), приповетка *Спомеников извор* (1956), роман *Скривена врата* (1957), новела *Како смо убили Стелу* (1958). 1963. године објавила је своје најзначајније дело, роман *Зид* (*Die Wand*). Затим су уследили романи *Небо које се нигде не завршава* (1966) и *Мансарда* (1969). Марлен Хаусхофер је преминула у педесетој години у Бечу 21. марта 1970. године од рака костију. Сахрањена је у Штајру. Улица на периферији Штајра добила је њено име.

Иако често занемарена и оспоравана као стилски неатрактивна, ова Аустријанка добитник је неколико угледних националних награда. Награда „Артур Шницлер“ додељена јој је 1963. године за роман *Зид*, као и Аустријска државна награда за књижевност 1968. године за збирку прича *Страшна верност*. Према мање присутна у германистичким проучавањима, Марлен Хаусхофер је поред Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard), Ингеборг Бахман (Ingeborg Bachmann) и Елфриде Јелинек (Elfriede Jelinek), устоличена као једна од најзначајнијих личности аустријског књижевног пантеона друге половине двадесетог века.

Немачки публициста и издавач Ханс Вајгел, њен дугогодишњи пријатељ и сарадник, Марлен Хаусхофер описује следећим речима:

„Говорила је мало, готово увек изразито тихо и муцајући, као да улаже велики напор да се изрази. Све што би изговорила звучало је неспретно. Међутим, никада није изустила нешто глупо. Говорила је из дубоке резигнације и велике несаломиве усамљености која се косила са њеним оштрим реалистичним разумом.“ (Ебнер 181)

Истраживачи који су се бавили ликом и делом Марлен Хаусхофер јединствени су у ставу да аустријска књижевница за живота није наишла на истинско разумевање. У књижевној критици 50-их и раних 60-их година њен стил је означен као „досадно наклапање домаћице“ (Босе и Рутнер 9). Како наводи Споменка Крајчевић, „за традиционални укус је Марлен Хаусхофер била опседнута визуром нервно лабилних жена, док су књижевној елити понетој Модерном и експериментисањем њена приповедачка средства била неатрактивна“ (104). Тек су феминистички покрет и истраживања женске књижевности

препознали значај њених текстова. Данас се Марлен Хаусхофер убраја мађу најзначајније аустријске писце друге половине двадесетог века.

Још један разлог зашто смо писали о животу аустријске списатељице јесте и присутност аутобиографских елемената у роману *Зид*.¹¹⁴ Марлен Хаусхофер је идеју за место радње романа пронашла у реалном окружењу свог детињства. Сходно томе, можемо говорити о аутобиографским елементима у роману *Зид*. Ловачка кућа у којој се одвија романескна радња (у зимском периоду) има своје објективно извориште у детињству Марлен Хаусхофер. Кућа је очувана до данашњих дана и у роману је приказана до детаља веродостојно стварности. Реч је о ловачкој кући која се у реалном свету налази у близини родне куће аустријске ауторке, у долини Ефертсбах. Ловачка кућа, коју је Марлен Хаусхофер као дете редовно обилазила са својим оцем, изграђена је 1924. године. У роману је ловачка кућа доследно стварности описана на следећи начин:

„Ловачка кућа је заправо једносратна дрвена вила грађена од масивних брвана те и данас у добром стању. У приземљу је велика стамбена кухиња у стилу сељачке собе, уз њу спаваћа соба и комора. На спрату, окруженом дрвеном верандом, смештене су спаваће собе за госте. [...] Удаљена педесет корака, на коси према потоку, лежи мала кладара за овце [...]“ (Хаусхофер 2009, 8)

„Ловачка кућа је лежала у малој котлини на рубу гудуре испод окомити уздигнутих планина.“ (Хаусхофер 2009, 9)

Као узор за ловачку „колибу на сувату“ (Хаусхофер 2009, 94) у којој безимена јунакиња проводи лето са животињама, послужила је планинска колиба очувана и данас „која се налази на висини од 1300 метара у близини Штајра“ (Брантнер и Каукорајт 16).¹¹⁵ У роману често помињани суват такође има свој пандан у реалном животу ауторке и носи назив Хајденалм (Haidenalm). Марлен

¹¹⁴ Приповедни поступак романа *Зид* је у сагласности са тезом Штефана де Винтера да књижевност магичног реализма карактерише присуство „мотива угрожене егзистенције, истовремено укључујући елементе из детињства самог ствараоца“ (273).

¹¹⁵ Књига *Марлен Хаусхофер. Зид. Тумачења и прилози (Marlen Haushofer. Die Wand. Erläuterungen und Dokumente)* представља значајан извор за истраживаче књижевног стваралаштва ове Аустријанке. Дело садржи коментаре угледних личности из света књижевности, и што је је посебног значаја, сабране изјаве Марлен Хаусхофер преузете из интервјуа, разговора и преписки.

Хаусхофер је као кћи надшумара била у додиру са светом, који је касније постао интегрални део њеног романа. У контексту топографије реч је чињеничном опису. Сама ауторка говорила је да ништа није измишљено:

„Долина заиста постоји. Налази се у близини Фрауенштајна, у подножју Сензенске планине. Ловачка кућа, колиба и планински пропланак се такође ту налазе.“ (Брантнер и Каукорајт 26)

У роману описане животиње (крава Бела, пас Лукс, мачка Перла и мачак Тигар) проистекле су из објективне стварности и имају реалне узоре. „Перла је била моја мачка у детињству“, објашњава ауторка, а „Тигар је са нама провео осам година“ (Брантнер и Каукорајт 25–26). Портрети из детињства ауторке послужили су као основа романескне приче те је ова прозна творевина натопљена аутентичним животом.

V 2. МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У РОМАНУ *ЗИД*

У поговору¹¹⁶ романа *Зид* на немачком језику, Клаус Антес (Klaus Antes), без додатне аргументације и анализе, похвално говори о „приповедачком стилу“ и „магичном реализму Марлен Хаусхофер“ (Антес 280). Марленин савременик, аустријски писац и преводилац Оскар Јан Таушински (Oskar Jan Tauschinski), такође не образлажући, сматра да роман *Зид* „у потпуности одговара захтевима магичног реализма“ (162), док Споменка Крајчевић помиње магични („магијски“) реализам као једно од могућих начина тумачења овог прозног дела (104).

С обзиром да не постоје научне студије које се баве тумачењем романа *Зид* у кључу магичног реализма, значајно је испитати на који се начин постулати тог наративног поступка остварују у роману Марлен Хаусхофер. Циљ анализе романа *Зид* јесте да укаже на друштвено-политичку стварност која пулсира у позадини романа и на начин на који је она актуализована. Проматрање магичног реализма у роману *Зид* засноваћемо на његовим већ уоченим најистакнутијим карактеристикама. Циљ овог дела рада јесте да укаже на елементе магичног реализма и њихово транспоновање у роману *Зид*. Такође, треба испитати на који начин се у роману манифестује хуманистичка тежња Марлен Хаусхофер као и њена критика човека, то јест друштвено-политичке стварности. Проверићемо да ли је историјска и објективна стварност уткана у роман *Зид*.

¹¹⁶ Текст Клауса Антеса који чини поговор романа *Зид* на немачком језику није садржан у српском преводу Реље Дражића.

V 2.1. ФАНТАСТИЧНИ ЕЛЕМЕНТ КАО ДЕО ОБЈЕКТИВНЕ СТВАРНОСТИ

Као што је већ утврђено, један од основних услова магичнореалистичне књижевности јесте увођење необјашњивог фантастичног/магичног елемента који је прихваћен као део објективне стварности, као *fait accompli*. Ту особину магичног реализма уочавамо већ на првим страницама романа *Зид*. Катастрофа која је опустошила свет и проузроковала постојање непремостивог, невидљивог зида догодила се преко ноћи. Само је један део планете Земље остао поштеђен ☐ ограничени простор око ловачке куће у којој се налази безимена протагонисткиња. Она свој извештај започиње две и по године након претпоставке да је последње преживело људско биће на планети.

Необјашњиву појаву јунакиња описује као нешто „непремостиво“, „глатко и хладно“, као „гладак и хладан отпор на месту на коме није могло бити ничег сем ваздуха“ (Хаусхофер 2009, 11). О свом „несхватљивом“, „нестварном“, „загонетном“ и „непојмљивом“ (Хаусхофер 2009, 13) искуству са на почетку још неименованим фантастичним елементом, јунакиња говори на следећи начин:

„Села сам на дебло украј пута и покушала да размислим. Није ми ишло. Било је као да су ме наједном напустиле све мисли. [...] На три метра од мене је било нешто невидљиво, глатко, хладно што ме је спречавало да наставим даље.“¹¹⁷ (Хаусхофер 2009, 11 - 12)

У наставку приповедања, законима физике необјашњиви феномен добија своје име:

„С друге стране зида – навикла сам да то зовем зидом јер неко име сам му морала дати кад је већ био ту - с друге стране зида, дакле, корито је једном дужином било готово суво, а онда је вода поново бризгала.“ (Хаусхофер 2009, 12)

¹¹⁷ Лексему подвукла М. Стефановић.

Сада већ именовани фантастични мотив (невидљиви зид) покреће читаву фабулу и наговештава тескобну атмосферу. Међутим, сâм зид није окосница, нити централни мотив романескне приче. И поред уочљивих детаљних описа карактеристичних за овај роман, јунакиња се не задржава на опису зида. Она констатује феномен, у неколико наврата му посвећује пар редова у својим белешкама, али се не бави његовом генезом нити конзистентношћу.¹¹⁸ У кључу магичнореалистичног поступка фантастични феномен остаје необјашњен и прихваћен као такав, као датост која не зачуђује:

„Зид је у тој мери постао део мог живота да често недељама не мислим на њега. А чак и кад помислим, не изгледа ми необичније него неки зид од цигала или баштенска живица који ми не дају да прођем. Па и шта је тако необично на њему? Предмет од неке твари чији састав не познајем.“ (Хаусхофер 2009, 128)

Зид међутим није једини фантастични елемент у истоименом роману. Иза провидног зида, јунакиња уочава магичан призор, замрзнуту слику старца који је „стајао на бунару и десну руку држао на пола пута од млаза воде до лица“, а да се притом „човек уопште није померао“, већ је само „беспомично стајао“ (Хаусхофер 2009, 13). Овај магични/фантастични елемент има исти наративни третман као и откриће невидљивог зида. Њему се не придаје посебна пажња, тако да се мисли јунакиње већ у наредном реду окупљају око описа „баштице у којој су поред божура и срдашца расле и зачинске биљке“, а „био је ту и један грм јоргована, оскудан и раздуван и већ прецветао“ (Хаусхофер 2009, 13). С друге стране провидног зида јунакиња уочава и окамењену слику „жене која је непомично седела на сунцу“, непокретног „овчарског пса на кућном прагу“, као и „две наизглед уснуле краве на ливади“ (Хаусхофер 2009, 24). Не размишљајући о судбини на смрт окамењених људи, као ни о својој породици, нараторка сву пажњу поклања утиску да „је април био готово летње топао чак и у брдима“ и да су „божури и у граду такође прецветали“ (Хаусхофер 2009, 13).

¹¹⁸ Протагонисткиња о својим белешкама „на полеђини старих календара и пожутелом пословном папиру“ (Хаусхофер 2009, 5 - 6) говори као о „извештају“ претендујући притом на прецизност, објективност и неутралност.

У таквом наративном приступу фантастичним елементима се истовремено уочава магичнореалистична особина одсуства сентименталности и релативизације, чија је функција, као што је раније утврђено, брисање границе између битног и небитног. Приповедачка перспектива усмерена је на судбину протагонисткиње након појаве невидљивог зида. Она је заокупирана уметношћу преживљавања,¹¹⁹ док зид и судбина осталих људи, међу којима су и њене две кћерке, остају у другом плану.

Као фантастични елемент може се посматрати и „бела врана као тужна бесмислица која не би смела да постоји“ (Хаусхофер 2009, 216). Белој врани о чијој ће симболици бити речи, посвећени су последњи редови извештаја безимене јунакиње. И овај фантастични елемент је третиран у већ поменутом приповедном маниру својственом магичном реализму – као нешто уобичајно, прихваћено као непобитна чињеница без икаквог чуђења. Дакле, магични реализам се у роману не препознаје само у фабуларној интеграцији елемената који су немогући или необјашњиви законима универзума које познајемо, већ и у њиховом наративном третману, било да је реч о невидљивом зиду, замрзнутом призору људи и животиња са оне стране непремостивог зида, или белој врани. Сви поменути елементи уклопљени су у оквир чулне стварности, у оквир свакодневног и баналног. У том контексту, наративни поступак у роману *Зид* у потпуности кореспондира са одликом магичног реализма да се фантастични феномен третира као део свакодневне, рационалистичко-материјалне стварности „у потрази за истином која се налази испод површине свакодневног живота“ (Бауерс 9). Марлен Хаусхофер је равноправним припајањем реалних и фантастичних елемената формирала фиктивни свет који у духу магичног реализма говори о „крвавом искуству времена и живота које доводи у питање нашу егзистенцију и изазива несигурност и духовну забуну, што пуку перцепцију обичног подиже на ниво магичног (Рихтер 10)“.

¹¹⁹ Није нимало случајно што је Марлен Хаусхофер свој рукопис романа *Зид* предала речима - „Ево, то је прича о мачки“ (Вајгел 167). У првом плану приповедања или Рикеровој денотацији првог реда приказана је вештина преживљавања у новонасталом стању након катастрофе. Узевши у обзир симболику мачке као неповерљиве, жилаве животиње која се самостално сналази, Марленина опаска се може сматрати оправданом.

V 2.2. ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКЕ ЧИЊЕНИЦЕ

Радња романа је и поред фантастичних елемената смештена у препознатљив друштвено-историјски контекст. Својствено магичнореалистичном поступку, ауторка не наводи конкретне датуме како би постигла ефекат свевремености и универзалности. Међутим, на основу повремених наративних дигресија, читаоцу је јасно да је то „време великих сила“ (Хаусхофер 2009, 34), „време када се стално разговарало о атомском рату и његовим последицама“ (Хаусхофер 2009, 7), да се радња романа одвија „у ловачкој кући у малој котлини на рубу гудуре испод окомито уздигнутих планина“ (Хаусхофер 2009, 9), шире, у „малом планинском селу (у подножју Алпа), у Аустрији, у Европи“ (Хаусхофер 2009, 15; 153). Протагонисткиња помиње да је то период након већ преживљених ратних искустава јер је „осећај глади познавала још из рата“ (Хаусхофер 2009, 46), а удар грома је подсетио на „ноћи под бомбама у подруму и стари страх“ (Хаусхофер 2009, 78).

Сходно наведеном, није нимало случајно што се у наративном току упорно понавља број три, с приметним нагомилавањем на почетку и крају романа (три поподне, три графитне оловке, трочасовна возња, три дана, три сата, трипут, три метра, три цигарете, после трећег гутљаја, утроје, три животиње, три месеца, трећег дана, три ујутро, три минута, три љубичице, три инвалида, трећег новембра, три недеље, три пастрмке, три младунца, три тиграсте мачке). Број три се помиње тридесет и седам пута, у првих седамнаест страница чак дванаест пута. Наративно гомилање броја три се може тумачити као алузија на Трећи светски рат који је могао да ескалира у сваком тренутку. Уметничка визија се у том контексту проширује друштвено-политичким импликацијама, заснованим на ирационализацији и поигравању фантастичним и реалним елементима. Већ је истакнуто да је за тумачење романа *Зид* од посебног значаја теза Сејмура Ментона да се магични реализам може схватити и као алтернатива егзистенционалних страхова који су последица Хладног рата и појачаног атомског наоружавања у новијем добу.

У уводном делу романа нараторка упућује да је то „време када се стално разговарало о атомском рату и његовим последицама“ (Хаусхофер 2009, 7). Сходно том наводу, можемо закључити да се радња романа одвија у ери Хладног рата, док лексема стално¹²⁰ даје простора претпоставци да је у питању изразито кризна година у поменутој ери, рецимо 1961. (време изградње Берлинског зида као симбола Хладног рата) или пак 1962. година запамћена по Кубанској кризи. Радња романа је латентно смештена у препознатљив друштвено-историјски контекст и у духу магичног реализма оваплоћује имплицитну критику историјске, чињеничне стварности.

Помињући Лујзу и њену намеру да учествује у лову и одстрели јелена, нараторка констатује да се „ловостај завршавао баш на сâм Први мај“ (Хаусхофер 2009, 8). Овај навод није нимало случајан нити произвољан. Напротив, чињеница из емпиријског света уткана је у фиктивну причу. Аустријски Закон о лову из 1964. године дефинисао је трајање поштеде дивљачи и риба, те се ловостај „заиста завршавао првог маја“ (Брантнер и Каукорајт 8). На исти начин, чињеничној стварности су доследни и доминантни детаљни описи флоре и фауне. У намери да природу дочара на објективан начин, Марлен Хаусхофер је искористила помоћ свог брата Рудолфа Фрауендорфера, студента шумарства и каснијег универзитетског професора у Бечу. У контексту објективне стварности значајан је и наредни дискурс:

„Зид се сада поново спуштао у мало ливадско корито у коме је лежао усамљени мајур; заправо само мало кућиште какво се често нађе у брдима, ни поредити са сеоским зиданицама са четири рогља.“¹²¹
(Хаусхофер 2009, 24)

Наиме, зиданица са четири рогља је посебна врста кућа и помоћних објеката, карактеристичних за Горњу Аустрију. Овакав тип изградње је „најизраженији у географској области између Линца, Енса, Штајра и Велса“ (Брантнер и Каукорајт 10). Са објективном стварношћу кореспондира и насловна слика „Еlegantне даме“ са којом ауторка упоређује приказ мачке на „старим

¹²⁰ Подвукла М. Стефановић.

¹²¹ Исто.

Лујзиним магазинима“ (Хаусхофер 2009, 61).¹²² У роману се помињу и историјске личности попут Чарлса Дикенса¹²³ (Хаусхофер 2009, 54) и Карла VI¹²⁴ (Хаусхофер 2009, 71).¹²⁵ На основу ових навода радња романа се уклапа у објективни друштвено-историјски контекст. Марлен Хаусхофер је успела да формира фиктивни простор (свет) који је близак стварности и који непосредно апелује на свест реципијента. Временска перспектива романа је посве реална, чињенична и историјска упркос постојању фантастичних елемената.

Већ је наведено да разумевање магичнореалистичних текстова захтева познавање друштвено-политичких околности које су условиле настанак дела, полазећи од схватања да је магичнореалистична књижевност један од начина представљања и прерађивања друштвено-историјске стварности. У том контексту посматрано, даљи текст указује на историјску и чињеничну стварност и њено транспоновање у роману *Зид*.

Страх да људски род може нестати средином двадесетог века није био нимало нестваран, већ је имао чврсто упориште у хладноратовској подели света након Другог светског рата. Ера Хладног рата званично је трајала од 1945. до 1991. године и односи се на политички сукоб између Западног блока предвођеног Сједињеним Америчким Државама и Источног блока на челу са Совјетским Савезом. Главно обележје тог периода јесте међусобна утрка у масовном наоружању поменутих велесила, посебно развијање нуклеарних, термонуклеарних и хидрогенских бомби огромне разорне моћи. О опседнутости нуклеарним наоружањем сведочи и чињеница да је Совјетски Савез 1950. године поседовао

¹²² *Еlegantна дама* је назив месечног часописа који је објављиван у Бечу и Дортмунду у периоду од 1927. до 1941. године.

¹²³ Чарлс Дикенс је, поред Лава Толстоја, Хајнриха Хајнеа и Хајнриха фон Клајста, био један од омиљених аутора аустријске књижевнице (нав. према Брантнер и Каукорајт 24).

¹²⁴ Карло VI (1685 - 1740) је био цар Светог римског царства и краљ Угарске, краљ Чешке и аустријски надвојвода.

¹²⁵ Треба указати на то, да би читалац немачког говорног подручја препознао знатно више елемената из свакодневне стварности. Пример је назив једног од првих дезинфекционих средстава широко коришћених у протеклом веку. „После трећег гутљаја сам одгурнула чашу. Пиће је имало укус сламе потопљене у лизол“ (Хаусхофер 2009, 17). У оригиналу „Lysol“ (Хаусхофер 2014, 22) је назив трговачке марке. Осим тога, Лизол је асоцијација на нацистичке логоре смрти, у којима је коришћен за дезинфикацију при истребљењу затвореника.

пет атомских бомби, годину дана касније двадесет и пет, а већ 1952. године број атомских бомби повећан је на педесет. Ни Сједињене Америчке Државе нису заостајале у развоју нуклеарног оружја те се још 1948. године у западној Немачкој спекулисало о „арсеналу апокалипсе“ (Штефер 148) и поседовању чак четири стотине атомских бомби. Поред тога што се повећавао број тестирања и детонирања нуклеарног оружја (а самим тим и демонстрација силе), расла је и његова разорна моћ. Током четрдесет и пет година трајања Хладног рата и владајућег осећаја егзистенцијалне несигурности и неизвесности, извршено је 1871 нуклеарних тестова и детонација. Као ствар престижа, нуклеарно оружје почеле су развијати и друге државе попут Велике Британије, Француске, Кине, Израела, Индије и Пакистана.¹²⁶ Сходно свеприсутној стрепњи од експлозије која би целу планету претворила у Хирошиму¹²⁷, 60-их година прошлог века почиње изградња атомских склоништа, а још 50-их година појављују се рекламе за куће које су резистентне на експлозивне ударе, односно „куће атомског доба“ (Штефер 215).

О парадоксалности могуће атомске катастрофе,¹²⁸ говори човеково схватање таквог сценарија као превентиве Трећег светског рата. Како наводи немачки историчар Бернд Штефер (Bernd Stöver), Хладни рат је са својим претећим исходом постао „свакодневица“ и „нормалност“ за већи део глобалног становништва (188). Такво стање, зачудно, није било праћено „сталном забринутошћу нити хистеријом“ (Штефер 188). Напротив, приметна је тенденција „прилагођавања и потискивања тескобне стварности, све до оног тренутка када стварност више није могла бити игнорисана“ (Штефер 188).

¹²⁶ Нав. према Штефер 149 - 157.

¹²⁷ У историји ратовања је нуклеарно оружје искоришћено два пута током последњих дана Другог светског рата. У јапанским градовима Хирошима и Нагасаки је употреба овог оружја 1945. године резултирала смрћу 200.000 људи, углавном цивила.

¹²⁸ Обелодањена војна документа из 1964. године доказују постојње јасно планиране и развијене стратегије нуклеарног рата са прецизно предвиђеним војним циљевима као и бројем атомских бомби (нав. према Штефер 164 - 165).

Морална, здраворазумска и хумана отупелост огледала се у прихватању претеће свакодневне стварности као животне датости и нормалности. Таква атмосфера продра је у све сфере живота. О апсурдности сведочи чињеница да је индустрија играчака 1956. године произвођила атомско оружје у мини формату, које се тако нашло у дечијим собама. Музика¹²⁹, то јест шлагери су 40-их и 50-их година такође тематизовали атомски рат, док је избор за мис носио назив „Miss Atomic Bomb“ 1957. године (Штефер 191). Подела Немачке, Гвоздена завеса и изградња Берлинског зида 1961. године прихваћени су са резигнацијом. Тек су поједини крвави догађаји призивали свести, као што је стрељање цивила који би покушавали да пређу границу утврђену Берлинским зидом.

Имајући у виду да се, како примећује Корнелије Квас у студији *Истина и поетика*, „истина књижевног дела нуди као начин човекове спознаје Бића, разумевања света, друштва, културне и историјске традиције и као могућност јединственог начина саморазумевања“ (2011, 207), бесмисленост људске свести, поступака и времена почела се манифестовати у књижевним делима на европском, и посебно немачком тлу. Дијалектичка повезаности између објективног света и света књижевног стваралаштва наметнула се као неминовност. Књижевност је упијала свест о свом времену и реализовала је својим особеним средствима. Волфганг Кепен (роман *Голубови у трави*, 1951), Ана Зегерс (приповетка *Јапански рибар*, 1954), Волфганг Шрејер (романи *Сан капетана Лоја*, 1956 и *Небеске очи*, 1968), Криста Волф (*Касандра*, 1983), Штефан Хајм (*Пет дана у јуну*, 1959.), Карл Цукмајер (драма *Хладно светло*, 1955.) Фридрих Диренмат (драма *Физичари*, 1961), Гинтер Грас (роман *Штакорица*, 1986) неки су од аутора који су тематизовали рђаву и тескобну стварност Хладног рата. Књижевни сведок свог времена Гинтер Грас, признаје да је чак и њему, „као некоме ко није склон заносу апокалиптичним представама, крај људског присуства на планети Земљи постао замислив“ (Шосбек 20). О цивилизацијској апсурдности немачки нобеловац говори на следећи начин:

¹²⁹ Критика Хладног рата задржала се у популарној музици и током 80-их година. Најубедљивији пример је једна од ретких глобално познатих немачких поп песама под називом *99 Luftballons* групе *Nena* из 1983. године. Годину дана касније објављена је верзија ове песме на енглеском језику (*99 Red Ballons*). На изразито домишљат начин песма говори о неспоразуму, о бесмислености ратовања и апсурдности његових узрока, о свету који лежи у рушевинама без победника.

„Да. Одувек се после сваког последњег рата чуло: Никада више! Гласне заклетве. Једни друге смо уверавали да желимо да учимо из историје. Уједињене нације донеле су мировне закључке, које су под присилом великих сила са правом вета остале само на папиру. Нису недостајале упозоравајуће, брижне речи, настајали су мировни покрети, распадали се, опет се рађали, да би се опет распали. [...] Само рат није губио дах. А кад би се мало успавао, онда само да би измислио нове непријатеље, да би развио нове системе оружја [...] још даље допирујуће, презицијне, обогачене ураном, такве које ће покривати већи простор и без поштеде сејати смрт.“ (Грас 2006, 5)

Рђаву стварност свог времена тематизовала је и Марлен Хаусхофер у роману *Зид*. Магични реалиста Марлен Хаусхофер „као пажљиви посматрач“ (Хаусхофер 2009, 180) „прецизно региструје присуство ирационалног“ у друштвено-политичкој стварности (Хаусхофер 2014, 280). Трезвеним поступком магичног реализма она „не исмева, не јадикује, нити проклиње, већ само јасно препознаје право лице света, чиме постаје хрониста свог времена“ (Хаусхофер 2014, 280). Аустријска књижевница је применила поступак магичног реализма у сврху експлицитне критике друштвено-политичке стварности, или њеним речима у сврху критике „вранског времена“ (Хаусхофер 2009, 214).

Говорећи о својствима књижевности магичног реализма, Михаел Шефел указује на посебну атмосферу магичнореалистичне фабуле. Сматра да проза магичног реализма одише амбијентом „историјског нереда, непријатељства, борбе и насиља“ (Шефел 89). У том смислу је кроз извештај протагонистиње предочен перманентни осећај страха и претње:

„Латила сам се овог задатка јер он треба да ме сачува да се не укочим од страха у сумраку. Јер ја се бојим. Са свих страна прикрада ми се страх, а не желим да чекам да ме домаши и савлада. Писаћу док се не смрачи а тај нови рад на који нисам навикла трба да ми замори главу, да је учини празном и поспаном.“ (Хаусхофер 2009, 5)

„Страх који ме је спопадао ноћи изгледао ми је, напротив сасвим бесплодан, страх због нечег што је прошло и мртво, што нисам могла

изнова оживети, а коме сам у тами ноћи била беспомоћно изручена.“
(Хаусхофер 2009, 112)

„Као дете плашила сам се шашавог страха да све што видим нестаје кад му окренем леђа. Сва моја памет није ми помогла да се сасвим излечим од тог страха.“ (Хаусхофер 2009, 160)

„С тим страховима морам да живим дан и ноћ; иако им се опирем, они се ипак увек изнова провуку и кваре ми извештај.“ (Хаусхофер 2009, 161)

Приповедање је јасно натопљено злом слутњом у ограниченем микрокосмосу алпског села, а мотив страха прожима читав роман. Магични реализам се у роману препознаје и у реалистичном приповедању, заснованом на детаљним описима предметности. Карактеристика магичнореалистичног приповедања је по Шефеловом мишљењу „склоност ка детаљу“ (101), при чему пажљиво описивање често обухвата „микрокосмос природе“ (102) која на најбољи начин приказује уску повезаност живота и смрти. Роман аустријске ауторке обилује темељним описима, посебно флоре и фауне. Они делују сувишно и банално у односу на трагичну судбину људи изазвану појавом невидљивог зида. Небитне епизоде се описују детаљно, док кључни мотиви остају неразјашњени и прихваћени као такви.¹³⁰

„Истинска дубина је најчешће једна димензија једноставног“, истичу Брантнер и Каукорајт (Brandtner и Kaukoreit) говорећи о роману *Зид* (53). Уистину, Марлен Хаусхофер је у наизглед једноставној причи успела да оваплоти стање духа у периоду Хладног рата, али и шире, говорећи о њој несхватљивој потреби и нагону човека (пре свега мушкарца) да ратује, разара и уништава. Посматрано кроз призму магичног реализма роман *Зид* представља латентну критику друштвено-политичке стварности у ери Хладног рата, док истовремено, захваљујући својој наративној структури поседује универзално и свевременско значење чија актуелност досеже до данашњих дана.

¹³⁰ „Земља је још била хладна и чим би изашло сунце, ваздух би постао зимски оштар и студен. Трава се под снегом тако добро одржавала да је местимице остала зелена. Дивљач је налазила довољно хране на шумској ливади.“ (Хаусхофер 2009, 218)

V 2.3. КРИТИКА ЧОВЕКА

У неколико кратких наврата безимена јунакиња констатује природу настале катастрофе. Од самог почетка јасно је да је узрок новонасталог стања нико други него сâм човек. Нараторка се не боји невидљивих сила нити фантастичних (ванземаљских) створења. Опасност вреба једино од људског бића и његовог деструктивног потенцијала:

„Морала сам да имам преглед и будем заштићена од препада. Хугову ловачку пушку окачила сам поред кревета, а батеријску лампу ставила на ноћни ормарић. Знала сам да су све ове мере биле усправљене против људи и деловале су ми смешно. [...] Једини непријатељ кога сам упознала у дотадашњем животу био је човек.“¹³¹ (Хаусхофер 2009, 18)

Ноћ није доживљена као претња, нити могући сусрет са дивљом животињом у шуми. Суштину романа *Зид* чини схватање човека као бића које необуздано разара и уништава:

„Неко би се могао прикрати прозору, неко ко изгледа као човек а иза леђа крије пијук. Моја пушка виси напуњена крај кревета. Морам да ослушкујем не приближавају ли се кораци кући или стаји.“¹³² (Хаусхофер 2009, 44)

„Никад се нисам плашила ноћу у шуми, док сам у граду увек стрепела. Зашто је то било тако, не знам, вероватно зато што никад нисам помишљала да бих и у шуми могла наићи на човека.“¹³³ (Хаусхофер 2009, 48)

Јунакиња романа имплицира да је човек узрок катастрофе и истребљења људи и животиња, те да и сâм зид „представља неко ново оружје које је нека од великих сила успела да сачува у тајности; идеално оружје које земљу оставља неокрњену, а убија само људе и животиње“ (Хаусхофер 2009, 34). Роман *Зид*

¹³¹ Истакла М. Стефановић.

¹³² Исто.

¹³³ Исто.

постаје метафора цивилизације коју одликује ирационалност и апсурдност. Читаво књижевно дело конвергира ка једној тачки ☒ ка одбрани истинског хуманитета и осуди људског деструктивног потенцијала који је историјски потврђен безброј пута:

„Нисам превише разбијала главу зидом. Претпоставила сам да је то неко ново оружје које је нека од великих сила успела да сачува у тајности; идеално оружје које земљу оставља неокрњену, а убија само људе и животиње. Било би боље да су се могле поштедети животиње, али то по својој прилици није било могуће. Откад постоје људи, при њиховом узајамном касапљену животиње нису добијале поштеду.“
(Хаусхофер 2009, 34)

Значајно је запажање нараторке да у катастрофи, која је (како је већ показано) несумњиво производ људског делања, „уопште нема победника“ (Хаусхофер 2009, 36). О несхватљивој потреби човека за ратовањем и самим тим убијањем других бића романескна јунакиња приповеда и на следећи начин:

„Осећала сам се болесном. Знала сам да то долази од те принудне потребе да убијам. Покушавала сам да замислим шта би могао да осећа човек коме убијање причињава задовољство. Без успеха. Најезиле су ми се длачице на рукама, а уста би се осушила од гађења. По свој прилици, човек мора бити рођен за то.“ (Хаусхофер 2009, 12)

Поимање човека као претећег бића двоструко се потврђује кључном сценом у последњем делу романа. Лепота и племенитост природе и животиња супротстављена је човековом деструктивном карактеру. Јунакиња сазнаје да није једино преостало људско биће у ограниченом микрокосмосу алпског села. На сувату наилази на непознатог човека са секиром у руци. Мушкарац је стајао на пашњаку, а пред њим је лежао мртав бик. „Његова глава, расцепана од многих удараца, почивала је у великој локви крви“, наводи протагонисткиња (Хаусхофер 2009, 234–235). Потом је човек усмртио и пса Лукса:

„Један човек, непознат мушкарац, стајао је на пашњаку, а пред њим је лежао бик. Видела сам да је мртав, огроман сивомрки брег. Лукс је скочио на човека [...]. Оштро сам му звизнула позивајући га назад и он

је послушао [...]. Сунула сам у колибу и са зида стргла пушку. То је трајало неколико секунди [...]. Још док сам јурила на ливаду видела сам севање секире и чула како тупо удара о Луксову лобању.“ (Хаусхофер 2009, 234)

Нараторка је видела „како цури мозак из располућене бикове лобање“ и „како се Перла довукла као без костију и искрварила“ (Хаусхофер 2009, 181). „То је била стварност“, истиче протагонисткиња (Хаусхофер 2009, 181). Одговор на питање зашто је непознати мушкарац усмртио бика и пса Лукса тешко је пронаћи. Можда да би се прехранио? Или је то било дело лудака? Јунакиња не успева да пронађе рационално објашњење за убиство пса који се послушно повиновао наредби своје газдарице и одступио од мушкараца, па сходно томе није представљао никакву претњу човеку:

„Не знам шта се догодило. Дан данас се питам зашто је непознати мушкарац убио бика и Лукса. Ја сам ипак звиждуком опозвала Лукса и он је без одбране морао да чека да му разбије обању. Волела бих да знам зашто је незнанац усмртио моје животиње. Никад нећу сазнати, а можда је тако и боље.“¹³⁴ (Хаусхофер 2009, 237)

Кроз опис мушкараца сазнајемо да је „имао врло ружно лице“, „прљаву и похабану одећу од скупог штофа, сашивену код скупог кројача“ (Хаусхофер 2009, 235). Нараторка приповеда да би то могао бити „неки закупац лова, или неко од адвоката, директора и фабриканата“ (Хаусхофер 2009, 235). Овакви наводи дају места претпоставци да је убица особа која је пре појаве невидљивог зида уживала високу друштвену позицију или чак владала. Човек који се појављује у кључној сцени романа је екстремно отелотворење негативне нагонске структуре људске цивилизације.

Битан сегмент романа *Зид* чини критика моралне и емпатијске отупелости човека. Реч је о колективној, али и индивидуалној кривици:

„Да се катастрофа одиграла у Белуцистану, ми бисмо нетакнути седели по кафеима и читали о томе по новинама. Данас смо ми Белуцистан, нека удаљена страна земља о којој једва да се и зна где је, земља у којој

¹³⁴ Подвукла М. Стефановић.

живе људи који по свој прилици уопште нису прави људи, неразвијени и неосетљиви на бол; бројеви и цифре у страним новинама. Ништа што би нарушило спокојство.¹³⁵ (Хаусхофер 2009, 37) [...] „Нисам смела да се жалим јер сам исто тако крива или невина као и мртви.“ (Хаусхофер 2009, 114)

Поменута критика отелотворена је у лику Лујзе која је конципирана као антипод Хугу и хуманистичкој тежњи. Она је оличење малограђанског света, оличење ловачког, безосећајног, „злог“ (Хаусхофер 2009, 9), оличење превртљивог и емпатијски празног. Она уједно представља синегдоху за онај део људске свести који осећање несигурности и угрожености (израженим у добу Хладног рата) прихватају као животну датост и нормалност саму по себи:

„Лујза је била страствен ловац, здрава русокоса жена која је била спремна да се реши свакога ко би јој се нашао на путу. Пошто је презирала домаћинство, веома јој је одговарало кад бих се ја онако узгред мало бринула за Хуга.“ (Хаусхофер 2009, 6–7)

„Она ни у једној ствари није одступала па је тако и сиротог Хуга одвукла у пропаст.“ (Хаусхофер 2009, 106)

Хугову забринутост и стрепњу због могућег атомског рата „Лујза је сматрала бесмисленим“ (Хаусхофер 2009, 7). Не чуди ни што „Лукс Лујзу уопште није поштовао, није је ни слушао и склањао јој се с пута“, док је безимену јунакињу „третирао с пријатељском неутралношћу, али се радо задржавао“ у њеној близини (Хаусхофер 2009, 8). „Миловала сам Лукса и тешила га јер сам знала да је Лујза рђаво поступала с њим“, наводи нараторка у свом извештају (Хаусхофер 2009, 8–9).

Критика друштвено-политичких потеза који се често спроводе под манипулативним слоганом хуманистичке настројености (нуклеарни рат у циљу превенције рата и сл.) док је истовремено јасан њихов деструктивни карактер и „клица краха“ (Хаусхофер 2009, 180), може се дубље ишчитати у следећем пасусу:

¹³⁵ Истакла М. Стефановић.

„[...] и кад је после ужине Хуга таман почео да хвата дремеж, Лујза му је предложила да још једном с њом прошета до села. То је била чиста злоба. Дабоме, поступила је веома вешто, представљајући кретање као неопходно за Хугово здравље. [...] Хуго је најзад попустио па га је триумфално повела. Знала сам да ће завршити у гостионици.“
(Хаусхофер 2009, 9)

Хуго Ритлингер, као Лујзин антипод, „лов је држао само због фасаде“ (Хаусхофер 2009, 6). Био је рђав стрелац и није му се дало да убија безазлене срне. Позивао је своје пословне партнере па би ови с Лујзом и ловцем обавили дозвољени одстрел док је он, руку скрштених преко трбуха, седео пред ловачком кућом и дремао на сунцу. Био је „мучен мрачним страховима и притиснут са свих страна“ (Хаусхофер 2009, 6). Јунакиња романа прежививљава захваљујући Хугу и његовој сакупљачкој манији и хипохондрији, развијених као последица страха од нуклеарне катастрофе. Хуманистичка тежња ауторке романа *Зид* се несумњиво читава у лику Хуга. Био је то човек који је „много волео целовитост и ред“, као и „осећај сигурности“ (Хаусхофер 2009, 7). Сходно томе не чуди што је „иначе био прилично образован, тактичан човек, рђав у играма са картама“ (Хаусхофер 2009, 7).

У роману *Зид* се препознаје и критика „обесмишљене цивилизације позног капитализма“ (Пол 650). Леонард Форстер је попут Герхарта Пола сматрао да књижевност магичног реализма карактерише „критички став према технократској тенденцији света“ (90). Када је реч о пуком преживљавању, „идоли“ потрошачке цивилизације показују „своје право, бедно лице“ (Хаусхофер 2009, 191) и представљени су нагативно конотирани у роману *Зид*. Критику материјализма рефлектује приповедање о Хуговом црном мерцедесу, који у новонасталим околностима служи једино као гнездо за птице и мишеве. Романескна јунакиња посматра тријумф природе над технолошким усмерењем људске цивилизације:

„Гасне цеви, генератори и уљоводи; тек сад кад нема људи показују оне своје право, бедно лице. А некад су претварани у идоле, уместо у употребне предмете. И код мене у шуми стоји једна таква ствар, Хугов црни мерцедес. Када смо стигли овамо, био је скоро нов. Данас је у зеленило зарасло гнездо за мишеве и птице. Веома допадљиво, као

циновски свадбени букет, изгледа нарочито у јуну када цвета павит.“
(Хаусхофер 2009, 191)

„Красан је дом постао Хугов мерцедес, топао и заштићен од ветра.
Морало би се поставити више аута по шумама, они би пружили добра
места за гнежђење.“ (Хаусхофер 2009, 191)

И поред уоченог кретања цивилизације погрешним путем, тежња да се човек „призива слободи, одговорности, памети, свести и савести“ никада није усахла (Грубачић 2009, 519). Насушна потреба за лепим, добрим и истинитим такође је дубоко укорењена у човековој бити. Уверење Марлен Хаусхофер било је да „људи нису зли, већ само дезоријентисани“, пише у поговору романа *Зид* на немачком језику (Хаусхофер 2014, 283). У складу са том мишљу, роман *Зид* се не завршава негативно.¹³⁶ Крај овог књижевног дела остаје отворен са јасним назнацама наде да ће осећање хуманости надвладати човекову деструктивну природу. Као симбол непресушне тежње за изградњом бољег света и стварности, послужио је у роману мотив беле врране:

„Ове јесени појавила се једна бела вррана. [...] За мене је она особито лепа птица али одбојна за њене саплеменице. Остаје да седи све док велико јато не одлети, а ја јој онда принесем мало хране. Толико је питома да могу да јој се приближим.“ (Хаусхофер 2009, 216–217)

¹³⁶ Роман у себи садржи још један значајан мотив. У питању је психоаналитичко схватање писања као панацеје, као спашавајућег средства свих уметника. Марлен Хаусхофер потврђује исцељитељску функцију писања у једној од својих белешки: „Ја заправо живим само када пишем, а с обзиром да тренутно то не чиним, осећам се као да се налазим у мочвари“ (Лије 75). Приказ катастрофе као вид деконструкције може бити схваћен као апел буђењу свести и покшај успостављања новог реда и равнотеже. Крај извештаја представља нови почетак: „Сада сам сасвим мирна. Видим корак даље. Видим да ово још није крај. Све се наставља. Од јутрос сам сасвим сигурна да је Бела стеона. А ко зна, можда ће ипак поново бити мачића. Бика, Перле, Тигра и Лукса више неће бити, али долази нешто ново и ја му не могу умаћи“ (Хаусхофер 2009, 237). Исцељитељска улога писања потврђује се и у фиктивној равни: „Не пишем из уживања у писању; десило ми се да баш морам писати ако не желим да изгубим разум. [...] Латила сам се овог задатка јер он треба да ме сачува да се не укочим од страха у сумраку. [...] Нешто се променило и морала сам се помирити са новом стварношћу. Мисао је проузриковала nelaгодност, али од nelaгодности сам се могла отргнути само ако би прошла кроз то што сам оставила за собом“ (Хаусхофер 2009, 3; 227).

Имајући у виду симболику беле боје као „крајњи циљ прочишћеног човека, у коме се успоставља стање равнотеже“, као и њену симболичку вредност „чистоте, истине, преображаја, узвишености и мудрости“ (Бидерман 34), Марлен Хаусхофер је вешто изразила своју жељу и наду да ће савест и разум превагнути над трагичном визијом. Бела боја је истовремено симбол „онога који се открива, који се поново рађа, пошто је победио искушење“ (Шевалије и Гербран 53). Као соларна боја, бело постаје симбол „развијене дневне савести која је спремна да загризе стварност“ (Шевалије и Гербран 53).

Упркос доживљеној катастрофи појавом непремостивог зида, тегобном свакодневном преживљавању и губитку животиња (посебно пса Лукса), будући да више нема папира на коме би писала, јунакиња свој извештај завршава следећим речима пуним наде и жеље за животом:

„Данас, двадесет и петог фебруара, завршавам свој извештај. Нема више ни листа папира. [...] Вране су се подигле и гракчући круже над шумом. Када их изгубим из вида, изаћи ћу на чистину и нахранићу белу врану. Она ме већ чека.“¹³⁷ (Хаусхофер 2009, 237)

¹³⁷ Истакла М. Стефановић.

V 2.4. ТЕЖЊА КА ХАРМОНИЗАЦИЈИ ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКЕ СТВАРНОСТИ

Приповедни поступак примењен у роману *Зид* у потпуности кореспондира схватању Герхарта Пола да је књижевност магичног реализма супротстављена дехуманизацији и насиљу сваке врсте. У роману се препознаје и Вацлавекова теза да је магичнореалистична проза „активистичка у пацифистичком смислу“ (153). Поетика магичног реализма огледа се у роману *Зид* у доминантој тежњи јунакиње ка успостављању склада и стабилности у неред и хаотичном стању. Целокупни наратив прожет је инстинктивном потребом за поновним успостављањем реда и сигурности кроз различите активности, почев од премештања намештаја које неименована јунакиња означава као „инстинктивну радњу“ (Хаусхофер 2009, 18). Категорија *реда* као симбол сигурности, мира и хармонизације повезана је с рутином и редовношћу. Свакодневица протагонисткиње подређена је наглашеним настојањем да успостави ред и стабилност. Таква тежња прожима читав роман:

„Дани су текли врло уредно. Устала бих у шест, помузла Белу, па онда њу и бика пустила на пашу. Потом бих очистила стају, однела млеко у колибу, па га у комори пресула у земљане судове [...]. Потом бих доручковала и нахранила Лукса и Тигра.“ (Хаусхофер 2009, 176)

„Потом бих поспремала колибу, прозрачила кревет, нешто опрала или очистила и кувала ручак.“ (Хаусхофер 2009, 178)

„То ми је тада изгледало врло важно, грчевито сам се хватала управо за оскудне остатке људског реда који су ми били преостали. [...] Свакодневно се перем, чистим зубе, перем рубље и одржавам кућу чистом.“ (Хаусхофер 2009, 36)

Романескна јунакиња сваког дана размишља „како да све групише(м) што рационалније и равномерније“ (Хаусхофер 2009, 143). Сама наглашава да је „била као опседнута представом да посао мора обавити колико год је могуће“ (Хаусхофер 2009, 23) јер се јавља исконски нагон човека да ствари врати на своје место:

„Умиривао ме је, уносио дашак реда у огроман ужасан неред који се отворио нада мном. Нешто такво као зид, једноставно не би смело да постоји. То што сам га омеђила зеленим дрвцима био је први покушај да га, кад је већ био ту, ставим на примерено место.“ (Хаусхофер 2009, 23)

Да би преживела протагонисткиња почиње да се бави земљорадњом и ловом. Њену одбојност (гађење) према лову, уништавању и убијању рефлектују следећи дискурси који прожимају читав роман:

„На лето бих с Луизиним риболовачким прибором такође могла да пецам пастрмке. [...] Изгледи на такве убилачке активности нимало ми се нису допали, али нисам имала избора ако сам хтела да одржим у животу себе и Лукса.“ (Хаусхофер 2009, 36)

„Са убијањем срна ни данас се нисам помирила, делује ми скоро као издајство. Никад се на то нећу привићи.“ (Хаусхофер 2009, 46)

„Тешко ми пада да одстрелим комад дивљачи. Никад нисам изгубила ту одбојност према убијању.“ (Хаусхофер 2009, 105)

У друштвено-политичкој стварности ауторка види „једино грдан неред и расипништво“ (Хаусхофер 2009, 138). Подсетимо да је аустријска књижевница рођена 1920. године, те је била сведок да су „људи играли своје сопствене игре и да су оне готово увек изашле на зло“ (Хаусхофер 2009, 180). Марлен Хаусхофер је очевитац преломних друштвено-политичких фаза на тлу немачког говорног подручја, као што су период након Првог светског рата, политичка превирања, Хитлерово преузимање власти, Други светски рат, масовно убијање цивила и Хладни рат.

Суштинска хуманистичка теза Марлен Хаусхофер у роману *Зид* може бити сведена на „најједноставнију формулу“ коју рефлектује наредни дискурс (Хаусхофер 2009, 205):

„Тешко је отарасити се урођене прастаре маније величине. Сажалевам животиње и сажалевам људе јер су без питања бачени у овај живот. [...] То им је омогућило да се изопаче и да постану мање вредни љубави. При том би било могуће живети другачије. Нема умнијег

чувства од љубави. [...] Да смо само благовремено спознали да је то била наша једина могућност, наша једина нада за бољи живот. За бескрајну војску мртвих та човекова једина могућност заувек је протраћена. [...] Не могу да схватим зашто смо морали ударити погрешним путем.“ (Хаусхофер 2009, 205)

У наведеном цитату нараторка јасно критикује доминантно кретање човечанства „погрешним путем“ (Хаусхофер 2009, 205). То је пут човека као деструктивног бића које убија, уништава и разара. Такав човек схваћен је као антитеза хуманистичких тежњи ка успостављању складне слике друштвеног реда, мира и законитости. О несхватљивој инстинктивној потреби људског бића (првенствено мушкараца) за ратовањем и деструкцијом, јунакиња романа приповеда на следећи начин:

„Ипак сам уморна од тога да ми се увек изнова све узима. [...] Када би сви људи били од моје феле, не би никад било зида и старац не би морао окамењен да лежи крај свог бунара. [...] Волети и бринути за друго биће, мукотрпан је посао и много тежи него убијати и разарати. Да подигнеш дете треба ти двадесет година, да га убију, довољно је десет секунди. Чак је и бику требало годину дана да постане јак, а могло га је сатрти само неколико удараца секиром.“ (Хаусхофер 2009, 138)

Како примећује Оскар Јан Таушински, Марлен Хаусхофер, као истински хуманиста „чежне за светом и стварношћу који себе не доводе до апсурда“ (141 - 142). У средишту приповедне поетике романа *Зид* налази се борба за превласт разума над хаосом, над необузданом нагонском склоношћу човека ка ратовању и деструкцији, често под паролом лажног хуманитета.¹³⁸ Ово епско дело радикално је усмерено против деформације свести и разума, „против човека који је гајио

¹³⁸ Гомилање броја три се осим алузије на Трећи светски рат може тумачити и на другачији начин, као израз хуманистичке тежње Марлен Хаусхофер. Наиме, број три представља темељни број и израз је интелектуалног и духовног реда, божанског, али и у космосу и човеку. У неким предањима (попут иранског), број три у себи садржи троструко гесло - „добра мисао, добра реч и добро дело“ (Шевалије и Гербран 982 - 983).

замршене мисли, који је ломио гране својим незграпним чизмама и водио крвави посао лова“ (Хаусхофер 2009, 53).

V 2.5. СВЕВРЕМЕНОСТ ВРЕМЕНСКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Према мишљењу Михаела Шефела, једна од особина магичнореалистичне књижевности јесте уопштеност или универзалност. Сматра типичним да „прва, уводна реченица магичнореалистичног приповедања указује на свевременост временске перспективе“ што се може повезати са митском димензијом времена (Шефел 88 - 89). Ова особина књижевности магичног реализма је препознатљива у роману *Зид*. Неименована јунакиња своје приповедање започиње следећим речима:

„Данас, петнаестог новембра, започињем извештај. Написаћу све што год могу тачније. Међутим, не знам чак ни да ли је данас заиста петнаести новембар. Током протекле зиме загубило ми се неколико дана. Ни дан не могу да наведем. Али мислим да то није толико важно. Упућена сам на оскудне белешке; оскудне, јер никад нисам рачунала с тим да ћу писати овај извештај, и бојим се, у мом је сећању све другачије од оног што сам збиља доживела“¹³⁹ (Хаусхофер 2009, 5)

У наведеном дискурсу остварен је и принцип релативизације који се постиже непоузданошћу приповедача. Нараторка своје белешке назива извештајем заснованим на сећањима који започиње петнаестог новембра. Самим тим, она претендује на позданост, тачност, објективност и неутралност. Међутим, илузија поузданости се већ у наредној реченици разбија јер ауторка извештаја није сигурна да ли је заиста петнаести новембар. Релативизација поузданости приповеданог је уведена на самом почетку романескне приче.

Временска структура приповедања обликована је помоћу датума и календарских месеци, пратећи записе јунакиње од петнаестог новембра до двадесет и петог фебруара, у периоду од две и по године. Одредница календарске године је притом свесно изостављена, претендујући на свевременост, на неограничену темпоралност значења. Поузданост временске перспективе нараторки измиче контроли након времена проведеног у постељи због болести и немогућности да у том периоду навија часовник. Последњи навод времена гласи:

¹³⁹ Подвукла М. Стефановић.

„разболела се двадесет и четвртог јануара“ (Хаусхофер 2009, 211). Извештај је заснован на сећањима и сама ауторка изражава сумњу у њихову поузданост:

„У мом извештају сада налазим петнаест дана без икаквих белешки. Једва се сећам тог времена. Али мора бити да сам у то време скупљала суварке и кору и слагала их у горњој комори.“ (Хаусхофер 2009, 96)

„Фебруар је прве године у мом календару сасвим празан. Али донекле га се још сећам. Мислим да је пре био топао и влажан него хладан.“ (Хаусхофер 2009, 129)

„Нисам знала колико дуго сам била болесна, па сам после дужег размишљања с календара прецртала једну недељу. Отада ни календар више није поуздан“. (Хаусхофер 2009, 214)

Сходно томе, јунакиња одлучује да уведе ново, субјективно рачуњање времена засновано на понашању врана и положају сунца, те симболично говори о „вранском времену“:

„Устала сам и пошла, још мало тетурајући, за својим уобичајеним послом. Вране су гракчући упале на чистину па сам часовник нарихтала на девет. Отада показује вранско време.“ (Хаусхофер 2009, 214)

У том смислу може се говорити о митолошком значењу и симболици вране. Иако митолошки елементи нису експлицитна одлика магичног реализма европског типа, могуће је уочити митолошке аспекте Марлениног прозног дела.¹⁴⁰ Полазећи од идеје да је врана мотив који у роману *Зид* завређује посебну пажњу, значајно је поменути митолошко значење врана у германској митологији. Наиме, у германском фолклору вране се доводе у везу са богом Одином, једном од три

¹⁴⁰ У својим разматрањима, Штефан де Винтер сматра да се митолошки елементи могу уочити у магичнореалистичној књижевности немачког говорног подручја.

Поједини интерпретатори романа *Зид*, попут Кларе Менк (Слага Менк), јунакињу овог прозног дела доводе у везу с „грчком богињом Артемидом у складу са њеном бригом о животињама“ (Дуден 45). Артемида је у грчкој митологији богиња дивље природе и лова, Зевсова и Летина кћи и Аполонова сестра близнакиња. Волела је да лута планинама, сама, у друштву нимфа или пса. Она је господарица животиња и слободне, дивље природе. Као богиња која се старала о младунцима дивљачи, Артемида је постала и заштитница свега што је младо и нејако те јој се приписује матерински карактер. Означена је и као покровитељица порођаја.

велика германска бога. Один је бог рата, али и мудрости. Он је творац закона који уређују људска друштва. Према народном предању, на раменима Одина се налазе два гаврана која му шапућу све што су чули и видели. Њихова имена су Хугин и Мунин, односно у преводу са старогерманског *мисао* и *памћење*. Один их сваког јутра шаље да обилазе свет испитујући и живе и мртве, да би се вратили пре доручка и саопштили господару новости из целог света. Осим наведеног, врана или сврака као њена подврста, у већини митологија вреднује се негативно. Симболизам вране у западњачком фолклору углавном је мрачан, па се њена појава тумачи као злослутни знак. Црна боја ове птице „повезује се са искомским тамама“ и служи као „аналогична смрти и црног часа“ (Шевалије и Гербран 108). Црно је боја првобитног неизиференцираног стања, истинског хаоса, изопачености, тескобе, туге и неизвесности. У том контексту посматрано, „вранско време“ постаје метафора цивилизацијског тока који је „са свим што је живо клизио ка великом црном водопаду“ (Хаусхофер 2009, 173). Занимљиво је, осим тога, да фабула почиње тридесетог априла када ауторка извештаја прихвата „позив Ритлингероких да са њима отпутује(м) у ловачку кућу“ (Хаусхофер 2009, 7). Овај датум се у германском фолклору везује се за Валпургијску ноћ (Walpurgisnacht) која је обојена веровањима о демонским силама.

Осим тога, у роману се може ишчитати критика историјског времена, у чијој основи лежи принцип вечног враћања истог. Нараторка ток историје поима као огромну паукову мрежу која све постојеће држи ухваћено и заробљено, без да се назире крај заробљеништва:

„Мораћу се навићи на њега (време)¹⁴¹, на његову равнодушност и свеприсутност. Оно се шири у бесконачност као циноуска паукова мрежа. Милијарде сићушних кокона виси уплетено на њеним нитима, гуштер који се сунча, кућа која гори, војник који умире, све мртво и све живо. Време је велико и у њему увек има места за нове коконе. Језива, неумољива мрежа [...]. Можда ми због тога делује тако страховито што похрањује у себи све и не дозвољава да се ишта стварно оконча.“ (Хаусхофер 2009, 204)

¹⁴¹ Додала М. Стефановић.

Цикличност је потврђена и кроз однос нараторке према животињама: „Али ако буде младих мачака онда ће се све поновити. Ја ћу испланирати да их непримећујем, онда ћу их заволети и потом их изгубити“ (Хаусхофер 2009, 138). У прилог тези о универзалности и вечном враћању истог говори закључак нараторке на последњој страници романа да „није крај“ и да се „све наставља“ (Хаусхофер 2009, 237).

Алинеарност наративног тока, као одлика магичнореалистичног поступка, такође је присутна у ткању романа *Зид*. Дело је састављено у две наративне димензије које се наизменично преплићу. Време приповедања и време о којем се приповеда. Линеарни ток приповедања пресецају интерполације о смрти Лукса ☐ „откако је Лукс мртав“ (Хаусхофер 2009, 23; 38; 42; 127; 203) и коначне катастрофе:

„Лукс је увек био блажен кад бих га миловала. Дакако, није ни могао друкчије, али због тога ми ништа мање не недостаје. Он је био моје шесто чуло. Откако је Лукс мртав, осећам се како ампутирана. Нешто ми недостаје и увек ће ми недостајати.“ (Хаусхофер 2009, 127)

Показано је на који се начин роман *Зид* може тумачити у теоријским оквирима магичног реализма. Једноставним и прецизним језичким изразом, без много украса, Хаусхоферова је успела да укаже на нечовечност у људској свакодневници. Величанственост романа *Зид* огледа се управо у његовој наизглед једноставној наративној структури. Књижевни израз ове ауторке делује безазленије од саме садржине њеног дела. Критика цивилизацијског понора обојеног „распадањем и смрћу“ (Хаусхофер 2009, 83) нигде није експлицитно поменуто у тексту, па ипак исијава из сваког реда овог свевременског књижевног дела. Особена визија Марлен Хаусхофер понире дубоко у суштину ствари и широко осветљава стварност.

VI ЗАКЉУЧАК

Докторска дисертација *Магични реализам и приказивање стварности у романима Лимени добош Гинтера Граса и Зид Марлен Хаусхофер* посвећена је теоријској и критичкој анализи начина на који се постулати магичног реализма остварују у поменутиим прозним делима, као и испитивању њихове функције у приказивању друштвено-политичке стварности. Основна хипотеза у оквиру теоријског дела рада јесте да магични реализам није искључива одлика књижевности Латинске Америке, јер је тај термин поникао на тлу Немачке, а књижевно-теоријски се развија и раније у односу на јужноамеричко подручје. Полазиште рада у оквиру практичног дела истраживања била је хипотеза да се елементи магичнореалистичног поступка могу идентификовати у роману *Лимени Добош* немачког нобеловца Гинтера Граса, као и у роману *Зид* аустријске списатељице Марлен Хаусхофер, те да ова књижевна дела представљају врсне примере магичног реализма у књижевности немачког говорног подручја.

Након што су у првом, уводном поглављу постављени циљеви, мотиви, методологија и исходи рада, друго поглавље представља општи приказ појма *магични реализам* заснован на енглеском (Меги Ен Бауерс, Ирене Гинтер, Венди Б. Ферис, Сејмур Ментон, Луис Паркинсон Замора, Амарил Шанади, Кенети Ридс, Стивен Слемон, Ен Хегерфелд) и хиспаноамеричком (Артуро Услар Пјетри, Паул Анхел Флорес, Алехо Карпентјер, Луис Леал) теоријском корпусу. Понуђена је хронологија, културни и политички контекст настанка овог појма почев од постекспресионистичког сликарства до хиспаноамеричке књижевности. Идејни творац синтагме *магични реализам* је немачки историчар уметности и ликовни критичар Франц Ро. Појам *магични реализам* (*Magischer Realismus*) он први пут помиње у есеју из 1923. године описујући постекспресионистичко сликарство Карла Хајдера, сматрајући да је ознака *постекспресионизам* недовољна јер указује само на порекло и хронолошки однос, али не и на суштину новог ликовног концепта који настоји да „предочи стварност посматрачу, често и сувише површном и несмотреном у свом познавању света и стварности“ (Ро 27).

Иако се појам *магични реализам* помиње и у књижевно-теоријском контексту на европском тлу двадесетих година протеклог века (нпр. Масимо Бонтемпели, 1927), своју експанзију у области науке о књижевности доживео је преводом Роовог есеја на шпански језик 1927. године. У хиспаноамеричку књижевност, термин *realismo mágico* уводи венецуелански прозни и драмски писац Артуро Услар Пјетри 1948. године, означавајући прозне творевине настале тридесетих и четрдесетих година двадесетог века на подручју Венецуеле.

Посебну пажњу у оквиру хиспаноамеричких разматрања посветили смо проблему разликовања европског и хиспаноамеричког типа магичног реализма. Том приликом, истакли смо схватања кубанског романописца и есејисте Алеха Карпентјера који 1949. године уводи појам *чудесни реализам* (*realismo maravilloso*) ограничавајући његово значење на простор Латинске Америке. На основу Карпентјерових текстова (*О чудесно стварном у Америци, Барокно и чудесно стварно*) успоставља се дистинкција између хиспаноамеричког и европског типа магичног реализма. Латиноамерички вид магичног реализма инспирисан је аутентичним културно-историјским наслеђем Латинске Америке, са својим извориштем у фолклору, легендама, митовима и усменом предању, док је европски магични реализам лишен митолошког контекста и фолклорне мотивације. У оквиру исте поделе, теоретичар Р. К. Ећеварија 1974. године нуди појмове *онтолошки* (хиспаноамерички) и *епистемолошки* (европски) магични реализам, док Жан Вајсбергер 1987. године пише о *фолклорном* и *научном* магичном реализму. Закључујемо да се подела магичног реализма на онтолошки (хиспаноамерички, фолклорни) и епистемиолошки (европски, научни) односи превенствено на схватања Алеха Карпентјера који инсистира на стварности Латинске Америке која је сама по себи чудесна, али не и на целокупни концепт магичнореалистичне књижевности. Сложили смо се са ставом Меги Ен Бауерс да из такве поделе следи погрешна претпоставка да писац може писати само у једној од наведених категорија. Митолошки елементи могу бити присутни и у магичном реализму европског књижевног тла (нпр. мотив вране и Валпургијске ноћи у роману *Зид*). Наглашавајући особену стварност Латинске Америке, која је условљена мултиетничком и мултикултурном структуром становништва, Карпентјер је знатно допринео латиноамериканизацији појма *магични реализам*.

Иако се не може говорити о искључиво хиспаноамеричком књижевном феномену, магични реализам је експанзију доживео 60-их година прошлог века у време тзв. *бум-а* латиноамеричке књижевности. Пажњу европског континента и критично-научне мисли, Латинска Америка је привукла управо овим појмом.

У оквиру истог поглавља рада, проблематизовали смо питање односа између магичног реализма и њему сродних књижевних појмова попут традиционалног реализма, надреализма, научне фантастике и фантастичне литературе. Ослањајући се на теоријске ставове Корнелија Кваса, закључујемо да магични реализам остаје у границама реалистичног проседа и да присуство фантастике не нарушава изражену кохерентност дела карактеристичну за традиционалну реалистичку мотивацију. Према Квасовом теоријском моделу који разликује два основна значења реализма полазећи од Платоновог и Аристотеловог учења о природи уметничке мимезе, магични реализам одредили смо као врсту реалистичне књижевности која одговара другом основном типу реализма, а то је сазнавање стварности. Уочене особине магичног реализма јесу и сличност, универзалност, економичност и инвентивност, које по Квасу чине текстуалне карактеристике реалистичног наратива. Један од аргумената за разумевање магичног реализма као врсте реалистичне књижевности јесте и присуство *реалистичког пакта* заснованог између писца и читаоца, као и кохерентност текста. Самим тим, закључујемо да магични реализам као приповедни поступак са израженом епистемолошком функцијом проширује конвенције традиционалног реализма.

Разматрајући питање односа магичног реализма и надреализма могуће је уочити извесна преклапања, попут паралелног развоја у првој половини двадесетог века, револуционарни приступ супротан традиционалном реализму деветнаестог века, присуство ирационалног, као и тежња ка новим начинима уметничког изражавања. Полазећи од одређења Андреа Бретона, који надреализам дефинише као „диктат мисли у одсуству сваке контроле коју би вршио разум“, заснован на методи „растројства чула“ и „чистом психичком аутоматизму“ (37), закључујемо да је магични реализам својом логичном структуром и кохерентном грађом, а пре свега тематизовањем препознатљиве објективне стварности, удаљен од

надреалистичког књижевног поступка. Фантастични елемент магичнореалистичног наратива прихваћен је као равноправни део емпиријског света и није представљен у форми сна нити психолошког искуства, карактеристичног за надреализам. Осим наведених разлика, надреализам је, за разлику од магичног реализма, своја начела теоријски формулисао и ужива статус етаблираног уметничког правца.

Проблем односа између магичног реализма и фантастичне књижевности разрешили смо на основу теоријских ставова Цветана Тодорова и Ивана Ивановича Лапшина. Начин поимања фантастичног елемента јесте средишњи дистинктивни елемент који магични реализам удаљава од жанра фантастичне књижевности. Неодлучност или амбигвитет између стварног и имагинарног, стварности и сна, истине и привида јесте особина фантастичне књижевности која магични реализам изузима из тог жанра, будући да магични реализам карактерише трезвено прихватање фантастичног елемента као датости која се подразумева, која не зачуђује, нити се преиспитује. На тај начин је књижевност магичног реализма изолована од жанра *чисто фантастичног*. Ипак, уочили смо извесна преклапања магичног реализма с подврстама фантастичне књижевности у Тодоровљевом и Лапшиновом теоријском моделу. Наративни поступак магичног реализма подудар се с категоријом *егзотично чудесног* код Тодорова. Заједнички именитељ *егзотично чудесног* и *магичнореалног* јесте наративна интеграција фантастичног елемента који код читаоца не изазива чуђење, а при том је у функцији потпунијег изражавања свеопште стварности. У оквиру Лапшинове поделе фантастичне књижевности, фикција магичног реализма поклапа се са *иманентном фантастиком* која допушта могућност натприродног догађаја, док наратив у свему осталом остаје потпуно веран емпиријској стварности. Закључујемо да магичном реализму и поред извесних преклапања с подврстама фантастичне књижевности, као што је категорија *егзотично чудесног* код Тодорова или *иманентна фантастика* код Лапшина, треба признати аутентичност књижевног поступка који равноправним прихватањем реалне и фантастичне перспективе стварности доводи до трансгресије реалистичних конвенција, што одговара савременој релативизацији стварности.

Кључне разлике између магичног реализма и научне фантастике учили смо на основу студије *Научна фантастика, спознаја, слобода*, теоретичара Дарка Сувина. Изводимо закључак да се фикционална алтернативна стварност научнофантастичног наратива (*новум*), која је заснована на измењеном историјском времену и простору, не уклапа у концепт магичнореалистичне књижевности чија је фикција натопљена препознатљивим друштвено-политичким контекстом света који познајемо. Док је научна фантастика ослобођена фотографске и друштвено-историјске везаности за емпирију, магични реализам верно осликава нашу свакодневну стварност. Осим тога, у научнофантастичним дискурсима постоји захтев за научно, рационално објашњење необичних појава, док је кључна особина магичнореалистичне књижевности прихватање фантастичног елемента као дела објективне стварности, без његове експликације и тематског задржавања на необичној појави. Проучавајући проблем односа магичног реализма и сродних појмова који садрже елемент ирационалног, долазимо до закључка да се разлика изводи преваходно на основу приповедног третмана фантастичног елемента. Јукстапозиција фантастичних елемената и елемената чињеничне стварности јесте оно што магични реализам чини аутентичним књижевним поступком.

Бавећи се наративним поступком магичног реализма, учили смо проблем његовог субверзивног и трансгресивног аспекта. Не успостављајући хијерархијски однос између *фантастичног* и *чињеничног*, фикција магичног реализма конструише категорију *магично-стварног*. Проширујући схватање појма *стварности*, у новоствореном међупростору остварена је трансгресивна функција магичнореалистичног поступка. Управо је то његово подручје деловања, у којем синтеза противречних тенденција (рационално/ирационално) доводи до међусобног потирања и релативизације доминантних парадигми. Субверзивни аспект магичнореалистичног поступка огледа се, дакле, у разарању устаљених начина перципирања стварности, упућујући читаоца на преиспитивање и одбацивање једностраног, често конструисаног и наметнутог система стварности и истине. Бавећи се општим својствима ствари (стварности), као и донетима људског сазнања, концепт магичног реализма је, како смо раније истакли, било да је реч о

хиспаноамеричком или европском типу магичног реализма, истовремено прожет онтолошким и епистемолошким питањима.

У трећем, за нас изузетно важном поглављу рада, настојали смо да прикупимо теоријски корпус о магичном реализму у немачкој књижевности, који је на извештан начин непознат широј научној јавности. Наиме, уочили смо проблем занемаривања културно-историјског контекста магичног реализма, због чега се стиче утисак да се књижевност магичног реализма развила на тлу Латинске Америке, одакле се проширила на остатак света. Неретко наилазимо на податак да овај термин у науку о књижевности уводи венецуелански писац Артуро Услар Пјетри 1948. године, при чему се изоставља навод да се ради искључиво о имплементацији овог термина у хиспаноамеричку књижевност, а не у општи књижевно-теоријски контекст. Иако доминира схватање магичног реализма као репрезентативног књижевног модела Латинске Америке, треће поглавље рада релативизује такво схватање, указујући на следећи закључак: овај термин не само да је поникао на тлу Немачке, већ је и у немачкој науци о књижевности могуће успоставити теоријску нит која се тка истовремено, а можемо рећи и раније у односу на јужноамеричко подручје. С тим у вези, у оквиру трећег поглавља рада настојали смо да пружимо хронолошки и компаративни приказ развоја магичног реализма на тлу немачког говорног подручја са становишта истакнутих немачких писаца и теоретичара.

Сматрајући да је реализам у традиционалном смислу (једноставни реализам) превазиђен и неупотребљив у свету у којем „човек корача концентрационим логорима и бојним пољима, у којем владају мржња, фанатизам и уплив ирационалног у рационално организовани свет“ (11), немачки писац и публициста Ханс Вернер Рихтер пише о магичном реализму у есеју објављеном 1947. године, дакле годину дана пре него што ће Артуро Услар Пјетри употребити тај термин описујући прозне облике у хиспаноамеричкој књижевности. Немачки књижевник Герхарт Пол ће затим отворити критичку расправу о овом појму, тврдећи да је заправо он творац поменутог термина у књижевности. Герхарт Пол значајан је по томе што први означава временски период развоја магичног реализма у немачкој књижевности (двадесете године прошлог века) и именује

писце и дела магичнореалистичне провенијенције. Леонард Форстер, Штефан де Винтер, Лудвик Вацлавек, Фолкер Ведекинг, Хајнц Киндерман, Волфдитрих Шнуре ☐ сви они дали су свој допринос развоју појма *магични реализам* у књижевности немачког говорног подручја. Ипак, јасне контуре магични реализам задобија тек захваљујући савременом историчару књижевности, Михаелу Шефелу. Он први систематично приступа овом проблему анализирајући књижевни корпус настао између 1917. и 1954. године, изводећи основне особине магичног реализма које смо касније применили у тумачењу романа *Лимени добош* и *Зид*.

Проучавајући немачку књижевно-теоријску мисао закључујемо да се аутори слажу како је у случају магичног реализма реч о модерној врсти реализма која је настала с развојем технолошке ере двадесетих година прошлог века. Изузетак чини чешки германиста Лудвик Вацлавек који у свом есеју говори о посебној деривацији експресионизма. Установили смо три фазе магичног реализма у немачкој књижевности, при чему је свака условљена друштвено-политичком стварношћу. Прва фаза магичног реализма развија се готово истовремено с магичним реализмом у ликовној уметности (двадесете године прошлог века) и обухвата прозна дела настала након преживљених ужаса Првог светског рата. Ова фаза илустрована је књижевним делима Е. Јингера, Г. Мајринка, Ф. Шпунде, В. Лемана и М. Л. Кашниц. Друга фаза уочава се након Другог светског рата када су и интензивирани разматрања о магичном реализму након одбачених стега нацистичке владавине. Као представници ове фазе именовани су Х. Казак, Е. Кројдер и Е. Лангесер и Г. Грас. Трећа фаза развоја обухвата шездесете и седамдесете године прошлог века. Трећа фаза магичног реализма односи се на друштвено-политички контекст Хладног рата и према нашим сазнањима је неиспитана. Из тог разлога смо за тумачење ове фазе изабрали роман *Зид*, чија је фикција латентно смештена у период Хладног рата.

Кључне особине магичнореалистичног поступка које се изводе на основу германистичких разматрања јесу: референце ка чињеничној стварности, уплив фантастичног у свет чињеница, свременост временске перспективе, изражена предметност, одсуство сентименталности, владајући мотив претње и страха,

тежња ка хармонизацији друштвено-политичке стварности, релативизација појма *стварног*, алинеарност наративног тока, принцип вечног враћања истог или митско поимање времена. Сврха набројаних елемената магичног реализма јесте приказивање стварности продубљивањем схватања реализма у традиционалном смислу, посебно у периодима отворених конфликта. Закључујемо да се магични реализам у књижевности немачког говорног подручја може тумачити као особени начин представљања друштвено-политичке стварности изграђене на илузији и обмани, истовремено износећи снажну критику човека чији се деструктивни потенцијал не може порећи.

Пре него што смо се посветили анализи основних особина магичног реализма у изабраним делима немачке књижевности и цитатном грађом их доказали, окренули смо се питању да ли се Франц Кафка може сматрати представником магичнореалистичне књижевности. Ово питање било је за нас од посебног значаја будући да се у литератури стваралаштво Пражанина сматра врским примером магичног реализма, с посебним акцентом на приповетку *Преображај*. Бинарним системом анализе утврдили смо да Кафкина наративна структура поседује формалне карактеристике магичног реализма, као што је кохерентност, стабилност и уплив фантастичног елемента, али да се његово дело не да класификовати ни у један књижевни програм због свог особеног наративног стила. Диспарат између *кафкијанског* и *магичнореалистичног* приповедног света представили смо на следећи начин:

- Кафкино редуковање стварности на личну проблематику супротстављено је фикцији магичног реализма која је фокусирана на шири контекст света и друштвене стварности;
- У Кафкином приповедном свету могуће је уочити недостатак модела ка коме се тежи и узалудност покушаја главног јунака, док је у магичнореалистичној књижевности изражена тежња ка хармонизацији друштвено-политичке стварности;
- Кошмарна атмосфера у делу Франца Кафке, у којој није потпуно јасно да ли је у питању сан, халуцинација или привид главног протагонисте, разликује се од магичног реализма који је заснован на трезвеном, објективном

извештавању, при чему је фантастични елемент реални и равноправни део емпиријске стварности и не изазива чуђење;

- Кафкина дела не обилују просторно-временским фиксацијама, док је фикција магичног реализма уоквирена препознатљивим географским, историјским и културним контекстом.

У оквиру истог поглавља рада, поставили смо проблем недовољне утемељености појма *магични реализам* у немачкој књижевности. Магични реализам се и даље примарно асоцира с представљањем стварности у књижевности Латинске Америке, Западне Африке и са постколонијалном књижевношћу уопште. Дошли смо до закључка да узрок томе може бити контрадикторност синтагме *магични реализам*, будући да је коегзистенција *магичног* и *реалног* у европском културном систему неприхватљива. Један од главних узрока недовољне етаблираности магичног реализма у немачкој књижевности и својеврсног отклона према овом појму, лежи како у превласти хиспаноамеричке књижевности која је прославила термин, тако и у погрешном разумевању лексеме *магично*. Она се превентивно тумачи у блиској вези са окультизмом, магијом, сујеверјем и чаробњаштвом. Међутим, епитет *магични* удаљен је од поменутих значења и односи се на *ирационалистичко*, *илузионистичко*, *фантастично*, *апстрактно* и *тајанствено*. Оксиморон, или по схватању немачког теоретичара Уве Дурста плеоназам *магични реализам*, заснован је на стваралачкој синтези два појма и усмерен је ка разарању и проширивању устаљених образаца поимања *стварног*. Још неки од разлога могу бити вишезначна употреба овог појма и његово порекло из ликовне уметности, као и политичка клима у време његовог развоја. Наиме, нацистичка цензура проузроковала је емиграцију и одустајање уметника од свих изражајних форми које су преиспитивале једину могућу стварност промовисану од стране националсоцијалистичког режима. Сâм Франц Ро је као културни бољшевик приведен у концентрациони логор Дахау 1933. године. Још један од могућих разлога недовољне етаблираности овог термина у немачком књижевном стваралаштву може бити истовремена појава надреализма који је имао јаснији уметнички програм и привукао већу међународну пажњу.

У четвртом поглављу рада смо проучили, идентификовали и описали елементе магичног реализма у роману *Лимени добош* нобеловца Гинтера Граса. Током истраживања извели смо закључак да ово прозно дело може послужити као модел магичнореалистичне књижевности. Уочено је присуство основних особина магичнореалистичног поступка као што су: уплив фантастичних елемената прихваћених као део објективне стварности, чињенична друштвено-историјска панорма наратива, реалистична мотивација (кохерентност и стабилност текста), начело релативизације, магични реалиста као *онај који зна*, алинеарност приповедног тока, техника нагомилавања предметности, тежња ка хармонизацији друштвено-политичке стварности, савременост временске перспективе, аутобиографски елементи, стилска трезвеност и одсуство сентименталности. Особине магичног реализма поткрепљене су цитатном грађом. Фантастичне елементе третиране као равноправни део стварности, који не зачуђују, нити се преиспитују, у роману Гинтера Граса уочили смо у способности главног протагонисте Оскара Мацерата да својевољно прекине свој физички раст и регулише га по сопственом нахођењу. Потом, у његовом рођењу као особе високе самосвести, као и у необичној способности да гласом разбија стакло. Сви фантастични елементи су притом уклопљени у оквир чињеничног, свакодневног и баналног. И поред улива фантастичних елемената, закључујемо да приповедна конструкција романа *Лимени добош* остаје у оквирима нама познатог света, при чему историјска панорама романа обухвата период између 1899. и 1954. године. Тематизовањем ратних и поратних збивања Другог светског рата, роман *Лимени добош* представља пример друге фазе немачког магичног реализма.

Тумачен у кључу магичног реализма, роман *Лимени добош* представља алегорију стварности у којој преовлађује ирационално. Гинтер Грас тематизује и критикује магичну стварност у којој се небески плинар (Адолф Хитлер) представља као Спаситељ и Божић Бата, као и људе који, послужићемо се Грасовим речима, у доба бакљада и парада поносно учествују у идеолошком заносу. Његова критика усмерена је против свих чаролија које се прослављају на трибинама, против човека који верује да ваздух „мирише на бадеме и орахе“, док у стварности „мирише на плин“ (Грас 2014, 251).

Роман *Лимени добош* садржи магичнореалистичну тежњу ка хармонизацији друштвено-политичке стварности и повратку истинском хуманитету. Сходно томе, у роману је изнет проблем колективне, али и индивидуалне кривице, те Гинтер Грас, нимало случајно, протекли век назива „бесузним столећем“, иако је „на свим крајевима и концима било толико зла“ (Грас 2014, 660). Грасова жеља јесте да се поред добујућег оца постави добујући син, да се оснује династија (просвећених, незачараних) добошара која ће се размножавати и која ће бити имуна на све чаролије овог света. Немачки нобеловац добује против човека „који разара“, против „униформисаних мушкараца“ који „жонглирају оружјем“ (Грас 2014, 140), против свих оних који „лупају чизмама и уништавају сву траву и красуљке овог света“ (Грас 2014, 151).

Уочени елементи магичнореалистичног поступка у роману *Лимени добош* чине наративну композицију која је усмерена ка одбацивању апсолутне идеолошке, то јест друштвено-политичке истине и која снажно критикује разорну природу човека. У кључу магичног реализма, роман *Лимени добош* представља уметничку критику друштвено-политичких потеза који се најчешће спроводе под слоганом хуманистичког настојања. Критикујући нацистичку зачарананост немачког народа али и човекову дуалистичку и деструктивну природу уопште, ово прозно дело има за циљ „приказивање друштвено-политичке стварности на месту где престаје рационално поимање света“ (Шефел 33). *Лимени добош* означава метафору цивилизације коју одликује противречност, апсурд, илузија и ирационалност. Магичнореалистични поступак у овом роману подрива устаљене образце перципирања политичке, економске и културне стварности тежећи њеном преиспитивању и спознаји.

Пето поглавље рада посветили смо уочавању основних карактеристика магичног реализма и њиховој анализи у роману *Зид* аустријске књижевнице Марлен Хаусхофер. Особину природног припајања фантастичног елемента у овом прозном делу запазили смо у наративној интеграцији невидљиве препреке, затим, у замрзнутом призору људи и животиња с оне стране зида, као и у мотиву беле вране. Радња романа *Зид* одвија се 1961. или 1962. године, обухватајући период од две и по године. Будући да је наративна фикција латентно смештена у период

Хладног рата, роман *Зид* илуструје трећу фазу магичнореалистичне књижевности немачког говорног тла.

Магичнореалистичним поступком створена је наративна структура која читаоца подстиче на преиспитивање стварносних судова којима је свакодневно окружен. С тим у вези, Марлен Хаусхофер не оставља читаоцу могућност да се замисли над натприродним догађајима, док је сама зачуђена над објективном стварношћу. Она није запрепашћена егзистенцијом провидног зида, већ трага за одговором на питање због чега је човек усмртио пса Лукса и зашто смо морали кренути погрешним путем. Овај роман истиче апсурд и ирационалност људских поступка и тежи универзалној историјској дијагнози. Марлен Хаусхофер у готово истом тематском маниру као и Гинтер Грас, критикује „вранско време“ које је проузроковало појаву невидљивог зида и истребљење човечанства, при чему је немогуће прогласити победника. Битан сегмент романа *Зид* чини и критика моралне и емпатијске тупости човека. Хаусхоферова говори о људима „који по свој прилици нису прави људи, неразвијени и неосетљиви на бол“, о човеку који не нарушавајући своје спокојство седи у кафићу и мирно чита вести о катастофи у њему далеком Белуцистану (Хаусхофер 2009, 37).

Магичнореалистична „тежња ка изградњи бољег света и стварности“ (Пол 23) уочена је и у роману *Зид*. Марлен Хаусхофер наводи да нема умнијег чувства од љубави, али да је та могућност за бескрајну војску мртвих заувек протраћена. Ипак, мотивом беле вране којим завршава свој роман, Хаусхоферова изражава непресушну наду да ће спознаја, лепо, добро и истинито надвладати хаос. У појединим деловима својих романа Гинтер Грас и Марлен Хаусхофер критику друштвено-политичке стварности изражавају на готово идентичан начин. Марлен Хаусхофер такође критикује „човека који је гајио замршене мисли, који је ломио гране својим незграпним чизмама и водио крвави посао лова“ (Хаусхофер 2009, 53). Упућујући на сложеност и релативност реалности која измиче техникама традиционалног реализма, роман *Зид* указује на деформацију света и стварности.

Указујући на противречности и недостатке друштва, романи *Лимени добош* и *Зид* представљају алегорију друштвено-политичке стварности која је често изграђена на представи, апсурду, илузији и обмани. Као модели магичног реализма поменута прозна дела проширују схватање реализма у традиционалном смислу. Уплив фантастичних елемената у свакодневну, рационалистичко-емпиријску реалност је у функцији њене симболизације. Јукстапозиција *фантастичног* и *реалног* која је усмерена ка трансгресији појмова *стварног* и *истинитог*, одбацује једнострано прихватање стварности и упућује на њено преиспитивање. Магични реализам примењен у овим романима чини прикладно средство приказивања амбивалентне стварности, јачајући свест о историјској релативности и у функцији је рушења друштвено-политичких илузија и митова. Када је реч о магичном реализму у књижевности немачког говорног подручја, расправа је тек отворена те остаје да се преиспита у којим се делима савремене немачке књижевности могу уочити елементи овог особеног књижевног поступка.

VII ЛИТЕРАТУРА

1. Абот 2009: P. Abot, *Uvod u teoriju proze*. Prevela s engleskog Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
2. Антес 2014: K. Antes, Nachwort. U *Die Wand*: Berlin: List Taschenbuch, str. 277 - 285.
3. Антић 2013: A. Antić, Problematičan pristup Petrovaradinskoj prašini Vojislava Despotova: Između autofikcije i magičnog realizma. U *Savremena proučavanja jezika i književnosti*. God. 4, knj. 1. Kragujevac: Filum. Filološko-umetnički fakultet, str. 413 - 425.
4. Бадер 1984: R. Bader, Indian Tin Drum. U *International Fiktion Review*. 11.2. New Brunswick: Fredericton, str. 75 - 83.
5. Батос 1993: S. Batos, Magični realizam Žilijena Grina. U *Gradac*. 20. Čačak: Nautilus. str. 5 - 6.
6. Бауерс 2004: M. A. Bowers. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge. Taylor & Francis e-Library.
7. Берентелг 1998: W. Berentelg, Der weibliche und der männliche Robinson. „Die Wand“ von Marlen Haushofer und Arno Schmidts „Schwarze Spiegel“ im Vergleich. U *Der Deutschunterricht* 50, str. 83 - 93.
8. Бернхарт 2005: R. Bernhardt, *Erläuterungen zu Günter Grass Die Blechtrommel*. Hollfeld: C. Bange Verlag.
9. Бидерман 2004: H. Biderman, *Rečnik simbola*. Preveli s nemačkog Mihailo Živanović, Hana Čopić, Meral Taral-Tutuš. Beograd: Plato.
10. Босе и Рутнер 2000: A. Bosse, C. Ruthner. *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln. Marlen Haushofers werk im Kontext*. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
11. Брантнер и Каукорајт 2012: A. Brandtner, V. Kaukoreit, *Marlen Haushofer. Die Wand. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam.
12. Бретон 1974: A. Breton, *Manifest nadrealizma*. Prevela s francuskog Lela Matić. Kruševac: Bagdala.
13. Бунзел 2000: W. Bunzel, „Ich glaube es hat niemals ein Paradies gegeben.“ Zivilisationskritik und antropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet*. U *Eine geheime*

- Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln. Marlen Haushofers Werk im Kontext.* Tübingen-Basel: Francke Verlag, str. 100 - 119.
14. Вајгел 1986: H. Weigel, Marlen Haushofer. U *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt: Verlag Neue Kritik, str. 167 - 177.
 15. Вацлавек 1970: L. Václavek, Der deutsche magische Roman. U *Philologica Pragensia* 13. Prag, str. 144 - 156.
 16. Ведекинг 1971: V. C. Wehdeking, *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945 - 1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
 17. Велбери 2007: D. E. Wellbery & co., *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Berlin University Press.
 18. Венске 1986: R. Venske, „Vielleicht, daß ein seht entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...“ Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers. U *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, str. 43 - 66.
 19. Виличић 2015: S. Viličić [at.al], *Portreti sećanja. Jevrejske zajednice u Srbiji pre Holokausta. Priručnik za nastavnike i nastavnice*. Novi Sad: Savez jevrejskih opština Srbije.
 20. Винтер 1961: St. De Winter, Der magische Realismus und die Dichtung Hermann Hasacks. U *Studia Germanica Gandensia* III, str. 249 - 276.
 21. Гилберт и Кун 2004: K. E. Gilbert, H. Kun, *Istorija estetike*. Preveo s engleskog Dušan Puhalo. Beograd: Dereta.
 22. Гинтер 1995: I. Guenter, Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 33 - 73.
 23. Грас 1986: G. Gras, Pisac stalno mora da skida fasade. U *Književnost*. God. 41, knj. 83, br. 10. Beograd: Prosveta, str. 1721 - 1728.
 24. Грас 1991: G. Gras, Nicht nur in eigener Sache. U *Die Danzigertrilogie von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: V. Neuhaus und D. Hermes, str. 83 - 85.

25. Грас 2006: G. Gras, Pisati u nemirnom svetu. U *Književni magazin: mesečnik Srpskog književnog društva*. God. 6, br. 60/61. Prevela s nemačkog Snežana Minić. Beograd: Srpsko književno društvo, str. 2 - 5.
26. Грас 2014: G. Gras, *Limeni doboš*. Prevela s nemačkog Olga Trebičnik. Beograd: Laguna.
27. Грубачић 1987: S. Grubačić, Kafka. U *Njemačka književnost 2. Z. Konstantinović* [at.al]. Beograd: Nolit.
28. Грубачић 2009: S. Grubačić, *Istorija nemačke kulture*. Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
29. Дуден 1986: A. Duden, *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.
30. Дурст 2008: U. Durst, *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des Magischen Realismus*, Berlin: LIT.
31. Ебнер 1986: J. Ebner, Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer. U *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, str. 178 - 183.
32. Живковић 1983: Ž. S. Živković, Oblikovani potupci u romanu „Limeni doboš“ Gintera Grasa. U *Zbornik radova - Pedagoška akademija za obrazovanje vaspitača predškolskih ustanova*. Br. 7. Beograd: Pedagoška akademija za obrazovanje vaspitača predškolskih ustanova, str. 71 - 81.
33. Жмегач 1982а: V. Žmegač, *Istina fikcije. Njemački pripovjedači od Thomasa Manna do Günтера Grassa*. Zagreb: Znanje.
34. Жмегач 1982б: V. Žmegač, *Književnost i zbilja*. Zagreb: Školska knjiga.
35. Жмегач 1986: V. Žmegač, *Njemačka književnost*. Zagreb: SNL.
36. Замора 1995: L. P. Zamora, Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 497 - 550.
37. Замора и Ферис 1995: L. P. Zamora and B.W. Faris (eds), *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press.

38. Зандмајер 1977: P. Sandmeyer, Schreiben nach 1945. Ein Interview mit Wolfdietrich Schnurre. U *Literaturmagazin 7 - Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, str. 191 - 202.
39. Зипер 1948: B. Sieper, Hat Magischer Realismus gegenwartswert? U *Aufbau* 8, 1948 (Lesebrief).
40. Зобеница 2013а: N. Zobenica, Kritika prevoda dva poglavlja Grasovog romana *Limeni doboš* sa nemačkog na srpski jezik. U *Mostovi: časopis književnih prevodilaca Srbije*. God. 41, br. 157/158. Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije, str. 145 - 157.
41. Зобеница 2013б: N. Zobenica, Pripovednje u romanu i filmu *Limeni doboš*. U *Književna istorija*, God 45, br. 150. Beograd: Izdavačko preduzeće „Vuk Karadžić“, str. 483 - 497.
42. Зобеница 2014: N. Zobenica, *Književno delo između estetike i politike. Limeni doboš Gintera Grasa u Nemačkoj i Srbiji 1959 - 2009*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
43. Ивановић 2009: V. R. Ivanović, Roman kao verbalna kreacija. U *Riječ: časopis za nauku o jeziku i književnosti*, Br. 2, Nikšić, str. 145 - 165.
44. Јовановић 2013: B. S. Jovanović, Mit i magični realizam u romanu *Sto godina samoće*. U *Jezik, književnost i mitologija*. Beograd: Alfa Univerzitet, str. 384 - 393.
45. Кајзер 2000: G. R. Kaiser, *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Gegenwart II*. Stuttgart: Philipp Reclam.
46. Карпентјер 1995а: A. Carpentier, On the Marvelous Real in America. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 75 - 88.
47. Карпентјер 1995б: A. Carpentier, The Baroque and the Marvelous Real. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str.89 - 109.
48. Касикхан 2013: H. R. Kasikhan, Magical Realism and Lack of Authorial Reticence in Gunter Grass's *The Tin Drum* with Reference to Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude*. U *Jordan Journal of Modern*

- Languages and Literature*. Vol. 5, No. 2. Irbid: Deanship of Research & Graduate Studies, Yarmouk University, str. 163 - 180.
49. Квас 2006: К. Квас, *Intertekstualnost u poeziji*. Beograd: Zavod za udžbenike.
50. Квас 2008: М. Квас, *Primeri magičnog realizma u slikarstvu Save Šumanovića*. Filozofski fakultet. Beograd.
51. Квас 2011: К. Квас, *Istina i poetika*. Novi sad: Akademska knjiga.
52. Квас 2012: К. Квас, *Granice Andrićevog realizma*. U *Ivo Andrić u srpskoj i evropskoj književnosti. Naučni sastanak slavista u Vukove dane*. 2/41. Beograd: Međunarodni slavistički centar, str. 159 - 169.
53. Квас 2013: К. Квас, *Fikcija i istina*. U *Sveske. Književnost, umetnost, kultura*. Br. 109. Pančevo: Mali Nemo, str. 21 - 23.
54. Квас 2016: К. Квас, *Granice realizma*. Beograd: Zavod za udžbenike.
55. Киндерман 1954: Н. Kindermann, *Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich*. Innsbruck: Österr. Verlagsanst.
56. Клод 1996: Д. Klod, *Hitler i nacizam*. Prevela s francuskog Suzana Matejić. Beograd: Plato - XX vek.
57. Костадиновић 2010: Д. Kostadinović, *Istorija pojma magični realizam*. U *Philologia Mediana: godišnjak za srpsku i komparativnu književnost*. God. 2, br. 2. Niš: Filozofski fakultet, str. 116 - 125.
58. Костадиновић 2007: Д. Kostadinović, *Mitski svet Čingovih priča*. U *Književnost i istorija*. 9. Niš: Centar za naučna istraživanja SANU i Univerziteta u Nišu, str. 271 - 285.
59. Крајчевић 2005: S. Krajčević, *Ovde nisam kod kuće (Nova čitanja pripovedaka Marlen Haushofer)*. U *Kako smo ubili Stelu*. Beograd: Aed studio, str. 103 - 112.
60. Кривокапић 2011: М. Krivokapić, *Nemačka književnost. Članci i rasprave*. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
61. Криспер 2010: М. Krisper, *Das ordentliche Leben der Marlen Haushofer. Ein Essay*. Steyr: Ennsthaler Verlag.
62. Кубурић 1999: Ђ. Kuburić, *Začudni magijski realizam: Garo Jovanović: „Crni Soj“*. U *Časopis za umetnost, kulturu, nauku i društvena pitanja*. God. 31, br. 367/369. Podgorica: Pobjeda, str. 108.

63. Лапшин 1981: I. I. Lapšin, *Estetika Dostojevskog*. Preveo s ruskog Sava Penčić. Beograd: Slovo Ljubve.
64. Лајс и Штадлер 2003: I. Leiß, H. Stadler, *Deutsche Literaturgeschichte. Band 9. Weimarer Republik 1918 - 1933*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
65. Леал 1995: L. Leal, *Magical Realism in Spanish American Literature*. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 119 - 123.
66. Лие 1986: I. Lühe, *Erzählte Räume-leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofer*. U *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, str. 73 - 107.
67. Малдонадо 1994: C. Maldonado, *Razlike između fantastike i čudesnog realizma*. Prevela sa španskog Nataša Živanov-Kankaraš. U *Književna reč: list književne omladine Srbije: list za književnost, umetnost, kulturna i društvena pitanja*. 23. 449, str. 9.
68. Маркес 1982: G. G. Márquez, *Phantasie und Dichtung in Lateinamerika*. U *Nicaragua, vor uns die Mühen der Ebene*. Wüppertal: Peter Hammer Verlag, str. 158 - 161.
69. Ментон 1983: S. Menton, *Magic Realism Rediscovered*. London & Toronto: Associated University Presses.
70. Меривејл 1995: P. Marivale, *Saleem Fathered by Oscar: Midnight's Children, Magic Realism, and The Tin Drum*. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 329 - 345.
71. Мовинкел 1953: S. Mowinckel, *Religion und Kultus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
72. Нојхаус 1997: V. Neuhaus, *Erläuterungen und Dokumente. Günter Grass: Die Blechtrommel*. Stuttgart: Philipp Reclam.
73. Обрадовић 1991: V. Obradović, *Evropski magični realizam*. U *Dnevnik*. 11.09.1991. Novi Sad, str. 18.
74. Олермејер-Животић 2001: O. Olermejerživotić, *Dva pogleda na dvadeseti vek*. U *Letopis Matice srpske*. God. 177, br. 467. Novi Sad: Matica srpska, str. 73 - 86.

75. Павловић - Самуровић 1993: Lj. Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija.
76. Педерин 1985: I. Pederin, Politički parodist Günter Grass. U *Savremenik*. God. 31, br. 12. Beograd: Rad, str. 618 - 630.
77. Петковић 2011: D. Petković, Magični realizam u romanima Skeling i Nebeske oči Dejvida Almonda: redefinisane stvarnosti u edukativne svrhe. U *Savremena proučavanja jezika i književnosti*. Knj. 2. Kragujevac: Filum Filološko-umetnički fakultet, str. 215 - 216.
78. Пијановић 2013: P. Pićanović, Magijski realizma Aleksandra Gatalice. U *Ogromni mikrokosmosi: izabrani romani Aleksandra Gatalice*. Beograd: Čarobna knjiga, str. 235 - 238.
79. Пол 1948: G. Pohl, Magischer Realismus? U *Aufbau* 8. Zürich: Serenada Verlag AG, str. 650 - 653.
80. Полман 1984: L. Pollmann, *Geschichte des lateinamerikanischen Romans*. Bd. 2, Berlin: Erich Schmidt.
81. Поповић 2010: T. Popović, *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
82. Ридс 2013: K. S. Reeds, *What is magical realism? An Explanation of a Literary Style*. Lewiston [etc.]: The Edwin Mellen Press.
83. Рихтер 1947: H. W. Richter, Literatur im Interregnum. U *Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation*, Jahrgang 1, 15. München: Nymphenburger Verlagshandlung, str. 10 - 11.
84. Ро 1995: F. Roh, Magic Realism: Post-Expressionism. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 15 - 31.
85. Роеблинг 1989: I. Roebeling, „Die Wand“ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade? U *Diskussion Deutsch* 20, str. 48 - 58.
86. Ротман 2003: K. Rothmann, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Philipp Reclam.
87. Симић и Петровић 2011: P. Simić, I. Petrović, *Istorija 8. Radni udžbenik za osmi razred osnovne škole sa tematskim atlasom*. Beograd: Novi Logos.

88. Симуновић 2012: V. Simunović, Magijski realizam u ličnom ključu. Crnogorski PEN objavio odabrana djela Čeda Vulevića. U *Pobjeda*. God. 68, br. 16605, 5. mart 2012. Podgorica, str. 13.
89. Слемон 1995: S. Slemon, Magic Realism as Postcolonial Discourse. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 407 - 426.
90. Стамболић 1986: M. Stambolić, *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
91. Стригл 2000а: D. Strigl, *Marlen Haushofer - die Biographie*. München. Classen Verlag.
92. Стригл 2000б: D. Strigl, Vertreibung aus dem Paradies. Marlen Haushofers Existenzialismus. U *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtzel*n. Tübingen-Basel: Francke Verlag, str. 121 - 136.
93. Сувин 2009: D. Suvin, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. Beograd: Slovo Slavia.
94. Таушински 1966: O. J. Tauschinski, Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa. U *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik, str. 141 - 166.
95. Тодоров 2010: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela s francuskog Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik.
96. Тома 2003: S. Toma, Nobelovac Ginter Gras. Razračunavanje sa nemačkom krivicom. U *Mons Aurelius. Časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*. God. 1., br. 2. Smederevo: Narodna biblioteka, str. 181 - 197.
97. Ферис 1995: W. B. Faris, Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 163 - 190.
98. Флорес 1995: A. Flores, Magical Realism in Spanish American Fiction. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 109 - 117.
99. Фохт 1959: I. Foht, *Istina i biće umetnosti*. Sarajevo: Svjetlost.
100. Форстер 1950: L. Forster, Über den „magischen Realismus“ in der heutigen deutschen Dichtung. U *Neophilologus* 34. No. 2. Groningen: Wolters, str. 86 - 99.

101. Фридл 2012: K. Friedl, Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. U *Marlen Haushofer. Die Wand. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam Verlag, str. 96 - 100.
102. Харс 1966: L. Harss, *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
103. Хаусхофер 2009: M. Haushofer, *Zid*. S nemačkog preveo Relja Dražić. Novi Sad: Futura publikacije.
104. Хаусхофер 2014: M. Haushofer, *Die Wand*. Berlin: List Taschenbuch.
105. Хегерфелд 2005: A. C. Hegerfeldt, *Lies that tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fition from Britain*. Amsterdam/New York: Radopi.
106. Херман 1948: K. Hermann, Hat Magischer Realismus Gegenwartswert?. U *Aufbau*, 1948 (Lesebrief).
107. Хофман 2000: M. Hofmann, Verweigerte Idyle. Weiblichkeitskonzepte im Wiederstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman „Die Wand“. U *Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtzel*n. Tübingen-Basel: Francke Verlag, str. 193 - 205.
108. Чичовачки 2010: P. Čičovački, *Istina i iluzija. Kant na raskrsnici moderne*. Beograd: Dereta.
109. Шанади 1995: A. Chanady, The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms. U *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC and London: Duke University Press, str. 125 - 144.
110. Шевалије и Гербран 2009: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Preveli s francuskog Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos Art.
111. Шефел 1990: M. Scheffel, *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen. Stauffenburg Colloquium.
112. Шлафер 2014: H. Šlafer, *Kratka istorija nemačke književnosti*. Prevela s nemačkog Drinka Gojković. Beograd: JP Službeni glasnik.
113. Шмидјел 2003: C. Schmidjell, *Die Wand*. Stuttgart: Philipp Reclam Verlag.
114. Шосбек 2012: J. Schossböck, Letzte Menschen. Postapokalyptische Narrative

und Identitäten in der Neueren Literatur nach 1945. Bochum/Freiburg: Projekt Verlag.

115. Шпенглер 2010: O. Spengler, *Propast Zapada. Nacrti za morfologiju istorije sveta*. Preveo s nemačkog Vladimir Vujić. Beograd: Utopija.
116. Штефер 2007: B. Stöver, *Der Kalte Krieg 1947 -1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. München: Verlag C. H. Beck.

VIII БИОГРАФИЈА АУТОРА

Маја Стефановић рођена је 1985. године у Нишу. Основну школу је похађала у граду Ханау (Немачка) и Нишу. Средње образовање стекла је у Првој нишкој гимназији „Стеван Сремац“. Дипломирала је 2009. године на Катедри за немачки језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду. Мастер студије завршила је 2011. године на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за Немачки језик и књижевност, одбранивши мастер рад из области немачке књижевности *Das dokumentarische Theater von Peter Weiss: Die Ermittlung*, под менторством проф. др Раде Станаревић. Докторске академске студије (модул књижевност) на Филолошком факултету у Београду уписала је 2011. године. Од 2017. године ради у звању наставника страног језика на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Објављивала је научне радове у домаћим и међународним стручним часописима и учествовала је на конференцијама у земљи и иностранству. Члан је Научно-стручног удружења германиста југоисточне Европе, Удружења наставника немачког језика Србије и Друштва за стране језике и књижевности Србије.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Маја Д. Стефановић _____

број уписа _____ 11010/Д _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Магични реализам и приказивање стварности у романима Лимени добош
Гинтера Граса и Зид Марлен Хаусхофер

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 29.06.2018.

Маја Стефановић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Маја Д. Стефановић

Број уписа 11010/Д

Студијски програм ЈКК-ДАС Модул Књижевност

Наслов рада Магични реализам и приказивање стварности у романима Лимени добош Гинтера Граса и Зид Марлен Хаусхофер

Ментор Проф. др Корнелије Квас

Потписани Маја Д. Стефановић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 29.06. 2018.

Маја Стефановић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Магични реализам и приказивање стварности
у романима Лимени добош Гинтера Граса и Зид Марлен

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 29.06.2018.

Мија Стефановић