

Viorica Bold

REALISMUL MAGIC

O incursiune teoretică

Cuvânt-înainte de
Mircea Muthu



Cluj-Napoca, 2022

Cuprins

Cuvânt-înainte (de Mircea Muthu)	9
1. Realismul magic în context european	11
1.1. Massimo Bontempelli – realismul magic european dinainte de conflagrațiile mondiale	32
1.2. Günter Grass, influențe și noi trăsături – realismul magic european interbelic	40
2. Postcolonialismul și influențele acestuia pe continentul sud-american și la nivel global	49
2.1. Carpentier și textele istorice	58
2.2. Ruben Tani și posibilitatea reconstrucției identității literare uruguayene	71
2.3. Jean Franco și istoria literaturii hispano-americane din perspectiva spaniolă	79
2.4. Christopher Warnes și colonialismul din perspectiva multiculturală	95
2.5. Salman Rushdie, realismul magic și literatura emigranților	103
2.6. Rushdie și realismul magic ca expresie a emigrației	110
3. Modele teoretice ale realismului magic: heterotopie și spațiu hibrid	119
3.1. Eisenman și arhitectura „ficțională”	124
3.2. Distincția dintre simulacrul lui Baudrillard și stilul non-clasic	132
3.3. Arhitectura teoretică și realismul magic – Foucault și heterotopia	134
3.4. Cotidianul lui Certeau și întâlnirea cu realismul magic	142
3.5. Rawdon Wilson și spațiul hibrid al realismului magic	145

3.6. Eva Aldea și dihotomia deleuziană în raport cu realismul magic	153
3.7. Jorge Luis Borges – un Aleph și un oraș reconstruit	166
3.8. Beatriz Sarlo – Borges și orașul	174
 4. Intruziunea politicului în abordarea realismului magic	187
4.1. O companie neliniștitoare în analiza realismului magic	189
4.2. Walter Mignolo și dezobediința față de ideologiile occidentale totalitariste	218
 5. Realitate, ficțiune, magic. Realismul magic pe teritoriul Mexicului istoric și actual	227
5.1. Fuentes. Necesitate și trebuință	229
5.2. Sylvia Marcos și necesitatea de schimbare de epistemă	232
5.3. Imposibilitatea Mexicului de a-și reclădi identitatea	235
5.4. Juan Rulfo sau un altfel de disidență literară mexicană, Luvina	249
5.5. Pedro Paramo	259
 6. Poma de Ayala și Walter Mignolo – decolonialismul anacronic și sincron	263
6.1. Wuman/Guaman Poma de Ayala – decolonialitatea începe în anul 1400	265
6.2. Walter Mignolo – baza teoretică a decolonialismului	268
 7. Ștefan Bănuțescu și prezența realismului magic în literatura română	275
 Bibliografie	301
Dicționare	301
Bibliografie generală	301
Bibliografie adiacentă	309
Articole	310
 Interview with Eva Aldea on magical realism	313
Dialog cu Eva Aldea pe marginea realismului magic (traducere)	321

1.

Realismul magic în context european

Rupt din lumea definițiilor stabilite cu acuratețe, realismul magic provoacă încă teoria, definirea lui fiind un risc și o adevărată aventură, mai ales când se referă la ariile socioculturală și geografică pe care le reprezintă, punând în dificultate teoreticienii prin terminologii și spații de manifestare diferite, prin obiecte artistice manifest sau repetiții și reformulări ale aceleiași structuri. Poate acesta este și unul dintre motivele pentru care realismul magic este constituit din alăturarea oximoronică a doi termeni, sensul provenind tocmai din această învecinare sau, mai degrabă, suprapunere. Acest tip de contradicție se aliază și cu o istorie destul de confuză și dispartă în planuri temporale din epoci diferite, planuri ce aparțin unor teritorii necoagulate. Iar în ceea ce privește curentele artistice și istoria lor, realismul magic nu și-a găsit un loc bine determinat.

Și tocmai pentru că determinarea spațio-temporală a fost și este încă destul de dificilă, primele lucrări cu caracter teoretic care au tratat această problemă se vor limita la antologii de texte care încearcă să adune perspective diferite, fără însă a pune bazele unei teorii structurale.

Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris publică în 1995 o lucrare de pionierat în domeniu¹, în care sunt culese cele mai reprezentative texte legate de realismul magic pe continentul european și pe cel american, pe care le clasifică după cum urmează:

a. **Fundații** (sunt selectați câțiva autori, printre care Franz Roh, Alejo Carpentier, care folosesc pentru prima dată acest termen

¹ Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*.

ca pe unul cu valoare operațională, încercând și să-l definească sau să-i definească rolul într-un context dat);

b. **Teorie** (menționând o serie de articole în care unii esteticieni sau comparațiști dedică un spațiu destul de mic pentru a aborda din punct de vedere teoretic acest curent, încercând să-l integreze în diferite sisteme de gândire);

c. **Istorie** (articole despre locul acestui termen pe mai multe continente, trecându-se chiar la câteva noțiuni generale și posibilitatea termenului de a fi răspândit global);

d. **Comunitate** (primele noțiuni ce fac referire la postcolonialism, chiar dacă acest termen nu este vehiculat încă la modul direct decât de către Stephen Slemon, ca mai apoi să se facă trecerea la diferite continente unde se presupune că acest curent ar mai fi apărut).

Este vorba, prin urmare, de o antologie care adună primele texte ce abordează foarte pe scurt acest curent, în eventualitatea unei teoretizări care să facă referire la una dintre cele patru părți pe care cei doi coordonatori le-au ales ca puncte de reper.

Cu entuziasmul unui curios ce desface pentru prima oară un mecanism complex pentru a-i afla modul de funcționare, receptorul este pus în fața unui puzzle de informații (prețioase, dar fără pretenția unei definiții sau a unei aranjări a pieselor mari). Lucrarea rămâne o culegere de texte despre realismul magic, concretizată într-un crescendo istoric și informațional, pornind de la primele texte de teorie în care acesta apare până la proza recentă. Articolele sunt culese din cele mai diferite zone, de la Europa Centrală (începând cu Germania), avansând tot mai mult înspre zona estică pe măsură ce evoluează din punct de vedere temporal. Greutatea sau relevanța Americii de Sud nu sunt foarte evident subliniate, nefiind evidențiate texte ce tratează o literatură de referință din această zonă. De la nume sonore de autori de proză de acest gen până la simpli cercetători curioși, avizați mai mult sau mai puțin, tema se delimitează în subiecte ce pornesc de la adevărate manifeste de artă poetică până la complexe culturale sau conexiuni cu lumea socială. Resursa este valoroasă din perspectiva unei istorii a teoriei curentului, volumul fiind structurat în momentul de apariție a primelor articole ce conțin termenii de *magic* și *real* alăturați unor

elemente comune tot mai apropiate de tema acestui curent. Din păcate, nu există un fir central sau o unitate în această vastă resursă de informații, singura coloană vertebrală a acestei antologii fiind doar împărțirea lucrărilor în cele patru compartimente.

În prima parte a culegerii, Faris și Zamora comentează primele apariții relevante legate de cei doi termeni, cartea neputând fi cercetată pe bucăți sau trunchiat, deoarece decupajul ar însemna o breșă în construcția spre care încearcă, oarecum subliminal, autorii să ne îndrepte atenția. Articolele lor², sunt elaborate pentru a legitima într-o oarecare măsură termenul de realism magic, dar nu specifică apariția sau proveniența teoriilor pe care le-au cules pentru antologie. Ei își asumă astfel un rol la fel de simplu ca și al textelor alese, rezumându-se doar la a atinge câteva puncte de interes generale ale unei probleme care se va dovedi, în concluzii, că este mai complicată și mai greu de descifrat. Acest tip de abordare generală, creată la început de drum, va deschide totuși un cadru de la care se va pleca în încercarea de a adopta o viziune de ansamblu a ceea ce realismul magic va însemna odată cu începerea aprofundării analizei.

Deși Carpentier este primul care dă o definiție cel mai aproape de o variantă ce se poate plia pe un text literar, primele manifestări provin din spații multiple. De Chirico³ este unul dintre primii corespondenți ai unei arte plastice care va fi considerată de Noua Obiectivitate germană ca fiind precursora realismului magic, deși acest gen de artă era înrudită cu suprarealismul⁴. Pentru

² Zamora vorbește despre romantismul magic în capitolul legat de comunități, iar Faris discută partea teoretică.

³ „The *Arte metafisica* (metaphysical art) of De Chirico and Carrà greatly influenced German artists like Max Ernst, George Grosz and Anton Räderscheidt. De Chirico exhibited in Italy for the first time in 1919. Already by the end of that year Max Ernst had seen reproductions of the Italian's works at Galerie Goltz in Munich, which had a copy of the journal *Valori Plastici*. His reaction to De Chirico's paintings was one of sheer amazement.” (Arta metafizică a lui de Chirico și Carrà a influențat puternic artiști germani ca Max Ernst, George Grosz și Anton Räderscheidt. De Chirico a expus pentru prima dată în Italia în 1919. Deja, la sfârșitul aceluși an, Max Ernst văzuse picturile italianului la galeriile Goltz din München, care aveau o copie a jurnalului *Valori Plastici*. Reacția sa la picturile lui de Chirico a fost una de pură uimire.) Faris and Zamora, *Magical Realism, Theory, History, Community*, Irene Guenther *Magical Realism in the Weimar Republic*, p. 38.

⁴ Confuzia teoretică dintre suprarealism și realismul magic este una clasică, deoarece suprarealismul susține proiecția onirică în raport cu cea reală în operele de artă, definită

a legitima noul curent, Franz Roh va fi cel care va folosi termenul. Încercarea de a aduna toate aceste noțiuni la un loc, din cât mai multe direcții sau discipline, îngreunează decizia legată de principala proveniență a curentului. Geneza conceptuală este foarte greu de stabilit, dar este evident că în Germania interbelică termenul a fost folosit cu preponderență în legătură cu arta plastică de atunci a mișcării, – Neue Sachlichkeit – care venea ca reacție la primele simptome naziste ale vremii. Distanța conceptuală dintre realismul magic aferent perioadei interbelice și cel din continentul sud-american este evidentă atât ca structură a ideilor promovate cât și ca manifestare culturală. Diferențele majore ar fi:

a. Cea temporală: *realismul magic din plastica germană* interbelică este strict legat de reacția la un fenomen social agresiv și represiv din punct de vedere cultural din acea perioadă și se termină relativ repede;

b. Este legat de o altă manifestare artistică și anume suprarealismul, fiind considerat de către unii analiști doar ca un precursor al realismului magic de după;

c. Realismul magic din Germania și Europa Centrală nu a avut reprezentanți cu rezonanță în lumea literară decât după ce fenomenul se cimentează întâi în America de Sud și devine global.

Un teritoriu ce a avut tendințe în a se familiariza cu acest curent a fost și Olanda, datorită probabil bogatei resurse de pictori, cât și a schimbului cultural învecinat filierei germanice. Acest spațiu de manifestare este reprezentat de lucrări noi, care vor atrage atenția și pe viitor prin artiști ca Pyke Koch⁵ sau Carel Willink⁶, însă nici aceștia nu vor putea fi considerați ca fiind reprezentanți ai curentului decât de sub influența suprarealistă, deși unele dicționare de artă plastică îi menționează ca fiind afiliați genului realist magic.

prin valori estetice diferite față de realismul magic. Realismul magic lucrează în termeni cu totul diferiți, realismul ca trăsătură fiind integrat diferit în acest sistem valoric.

⁵ Pyke Koch, Pieter Frans Christiaan Koch, (numele său original) s-a născut pe 15 iulie, 1901 în Wassenaar și a decedat pe 27 octombrie 1991. A fost un artist danez, caracterizat ca fiind un pictor de factură realist-magică.

⁶ Albert Carel Willink, născut pe data de 7 martie 1900 și decedat în 19 octombrie 1983, pictor danez a cărui operă a fost caracterizată de un stil realist-magic combinat cu un „realism imaginar”.

Una dintre enciclopediile de artă olandeză publicată după 1997 arată că: „Pictura olandeză în care lucrări de Hynckes, Ket, Koch, Johan Mekkink, Schumacher, și Willink puteau fi observate⁷ acestea fiind încadrate genului ce aparținea unei arte moderne definite ambiguu. Cu toate acestea, în 1971, în Muzeul Koninklijk von Schone Kunsten din Antwerp, lucrările lui Hynckes, Koch și Willink au fost expuse sub titlul *Realism Magic în Olanda*. În catalogul expoziției, Koch a explicat diferența dintre Realismul Magic și Suprarealism după cum urmează: realismul magic folosește imagini care sunt mai aproape de *posibil* și nu de *probabil*. Suprarealismul folosește *imposibilul, inexistentul și situații care nu pot exista*. În 1979, Pyke Koch a definit din nou diferența dintre Realismul Magic și Suprarealism: ambele există datorită ambiguității care este determinată de opozițiile din realitate și care sunt puse una în fața celeilalte pe pânză. Imaginile pe care Suprarealismul le folosește sunt separate de realitate cu un topor, pe când Realismul Magic folosește o lamă ca să facă asta. Realisti magici știu cum să exploateze conexiunile din realitate fără a folosi părți incomplete, astfel încât este doar evocată sugestia realității. Koch susține că realismul magic este la fel de vechi ca pictura însăși și dă un exemplu de realism magic *avant la lettre*, menționându-l pe pictorul italian Piero della Francesca din secolul al XV-lea, care a făcut conexiune între medii ce se opun, cum ar fi

⁷ „Dutch painting, in which works by Hynckes, Ket, Koch, Johan Mekkink, Schumacher, and Willink could be seen. However in 1971 in Koninklijk Museum von Schone Kunsten in Antwerp the work of Hynckes, Koch and Willink was exhibited under the title Magic Realism in Netherlands. In the catalogue of the exhibition, Koch explained the difference between Magic Realism and Surrealism as follows: “Magical Realism uses images which are possible but not probable; surrealism uses impossible, non existing or cannot exist situations.” In 1979, Pyke Koch again defined the difference between Magic Realism and Surrealism; both exist by the grace of ambiguity, which arises when oppositions in reality are connected with one another on the canvas. The images that the Surrealists use are separated from reality with an axe, while the Magic Realists use a razor for this. The Magic Realists know how to connect fragments of reality without using any seams, so that the suggestion of reality is evoked. Koch held the opinion that Magic Realism was as old as painting itself and he gave as an example of a Magical Realist *avant la lettre* the fifteenth-century Italian painter Piero della Francesca, who connected opposite moods like suffering and extreme adoration with complete indifference, as, for example, Flagellation of Christ.” *Dutch Art an Encyclopedia* edited by Sheyla D. Muller, *Magic Realism*, John Steen, p. 229.

suferința și adorația pe de o parte, iar pe cealaltă parte, indiferența totală, la fel ca în tabloul *Flagelarea lui Iisus*.

Iată că apar așadar primele diferențe de ordin estetic dintre Suprarealism și Realismul Magic prin plasticienii care reprezintă acest curent. Este important de observat faptul că, în esență, diferența este evidentă, dar și că lipsesc elementele proprii unui text de tip realist magic. Caracteristici precum alunecarea bruscă din real în imaginar, componenta postcolonială, trecerea dintre granițe sau suprapunerea de spații fără ca ele să se intersecteze, nu sunt proprii pictorilor din Noua Obiectivitate.

Nici alte zone din Europa nu sunt trecute cu vederea de către autorii antologiei, pornind de la școala germană spre literatura postmodernă engleză. Probabil de aceea este de notat importanța pe care o are „un manual” de realism magic, precum cel redactat de Zamora și Faris, ce încearcă să facă o ordine în apariția termenului, bazându-se foarte mult pe perioadele în care acesta a apărut, cât și pe spațiul în care s-au găsit „artefacte” sau caracteristici similare. Cu toate acestea, din păcate, nu există un criteriu exact după care textele au fost alese, partea de teorie concentrându-se în general doar pe începutul ce vine din continentul european.

Apariția acestui val de trăsături apropiate definițiilor de pe mai multe continente, ce încearcă, fiecare, să-și atribuie ivirea primelor specificități ale curentului ca parte intrinsecă din cultura locală, va fi și o încercare de a demonstra prin diferite manifeste sau polemici că apariția termenului, în pictură sau literatură, le aparține. Pe de o parte, vor pleda fiecare pentru continentul și literatura sa, nume precum Alejo Carpentier, care se alătură unui „realism magic de tip naturalist”, sau Angel Flores, care încearcă o definire destul de vagă. De cealaltă parte, pentru arta plastică regăsim reprezentanți precum pictorul de Chirico sau teoreticianul Franz Roh. Cu toate acestea, realismul magic va fi dominant, din punct de vedere teoretic, în etape temporale și nu în influențele din exterior, proveniența continentală a autorilor fiind importantă doar raportată la cadrul în care aceștia au scris.

Irene Guenther⁸ susține în antologia celor doi teoreticieni că termenul are proveniența în rădăcini istorice europene, iar prima sugestie menționată este o trimitere la Roh și Hartlaub⁹ susținând că probabilitatea ca termenul să provină totuși din Europa (chiar Germania, înainte de apariția pe continentul latin), este destul de mare. În confuzia continuă a termenilor, autoarea face o paralelă între Novalis și ceea ce el numea *idealism magic* și termenul de realism magic. Acest idealism magic însă provine din idealismul transcendențial kantian și din filosofia lui Fichte, și încorporează elementul artistic al romantismului german timpuriu în care eul trebuie să se adapteze de la lumea exterioară la cea interioară, centralitatea regăsindu-se în sine și nu în lumea exterioară. Pentru realismul magic ce s-a concretizat însă de-a lungul timpului, a devenit tot mai importantă ieșirea *dinăuntru* înspre *afară*, descentrarea producându-se datorită faptului că existența lumii exterioare a fost esențială pentru acea cădere în cotidian a naturii magice.

În 1802, textele lui Novalis au fost încorporate în cărți de rugăciune luterane, păstrându-se astfel ideea mistică, dar depărtându-se considerabil de artisticul modern cu care termenul de realism magic a fost asociat în secolul XX. Realismul magic de acest tip poate fi o rădăcină a celui de actualitate, dar nu își îndeplinește rolul de a apărea în cotidian și de a dezmembra sau suprapune realul sau diferitele tipuri de „realitate”, așa cum apare în diferite texte de beletristică.

Cu toate acestea, motivul pentru care Irene Guenther susține că există o legătură între idealismul magic transcendențial și realismul magic este susținerea obiectivității în definirea curentului german. Realismul magic, conform cercetătoarei, are o puternică influență a vremii în care a apărut. Primul Război Mondial și criza societății de după înclină spre o perspectivă mai rece, „a cold cerebral approach”, (o perspectivă rece și cerebrală) după cum o numea și Franz Roh.

Argumentația acestui articol din antologie se îndreaptă așadar spre ceea ce germanii numeau Noua Obiectivitate. Ca o

⁸ Irene Guenther, profesoară de studii culturale, artă și cultura germană a sec. XXI, în cadrul Universității din Huston.

⁹ Gustav Hartlaub, unul dintre artiștii care au făcut parte din mișcarea Noua Obiectivitate.

consecință a schimbărilor istorice, postbelice, societatea se modifică, realismul contribuind la o creație care va aduce cu sine o componentă care merge spre un spiritual extrem. Aici apare un anumit tip de percepție a misticului, a supranaturalului. Așa se explică, în mare parte, și posibila naștere a curentului prin cele două exacerbări (a obiectivității impuse de societate și, de cealaltă parte, cea care alunecă brusc „din cotidianul anost în magie”). Această denaturare a realului aduce cu sine și opinia că sursa inițială ar fi putut fi expresionismul, chiar dacă tot ceea ce ține de acest curent are cu totul alte trăsături complet noi (diferite). Guenther nu se ferește să facă una din deducții, și anume că Roh îl consideră pe de Chirico responsabil de a transforma realul în magic și magicul în real, încercând prin aceasta să sublinieze legătura sau înclinația mai puternică a teoriei către latura obiectiv-reală.

Revenind la sursa istorică a obiectivității, între anii 1920 și 1930, Germania trece printr-o perioadă de recesiune. Pulsul artistic și mai ales perspectiva asupra construcției obiectului și a operei de artă se transformă, devenind o formă de substitut a mașinii, a tehnologiei, păstrându-și totuși o latură ruptă din idealismul obiectiv. Acesta este momentul propice pentru pictori ca Franz Radziwill sau George Grosz. Liniile drepte și unghiurile perfect definite, culorile închise ale construcțiilor fabricilor se combină abrupt cu figuri schimonosite, suferinde, planurile suprapunându-se vizibil, geometria plană comasându-se ca niciodată cu spațiul infinit, cu adâncimile elementelor redade.

Republica de la Weimar este poate unul dintre cele mai importante centre, un adevărat incubator pentru ceea ce a însemnat realismul magic german. Deși societatea se confruntă cu probleme grave, arta se particularizează tot mai mult prin expoziții și lucrări plastice de valoare. Tot acum apar și teatrul de stradă, cabaretul și muzica de jazz, toate fiind foarte populare și pe placul marelui public însetat de evadare. „Bauhaus” începe să devină un fenomen artistic care va fi atacat politic de către naziști și va pendula între facțiunile de stânga și dreapta¹⁰, această oscilație fiind similară

¹⁰ „Dopo che anche in Germania avevano cominciato a farsi sentire gli effetti della gravissima recessione economica iniziata nel 1929, le elezioni per il rinnovo del Reichstag tenutesi nel settembre 1930 segnarono la prima netta affermazione dei nazionalsocialisti,

termenului oximoronic la care Roh se referă în definirea curentului; Grosz este amendat pentru acuzații de defăimare a armatei și blasfemie, ateliere de creație vor fi discreditate în prima perioadă iar apoi închise. Toate aceste fenomene vor defini forma tragică de metamorfozare pe care arta germană o va suferi.

„A fost o artă care a reflectat cei 14 ani turbulenți de viață ai Republicii Weimar. O artă a unei Germanii demoralizate. Au fost primii ani de zbucium ai republicii (1919-’23); o artă a unei amărăciuni controlate, ce a spulberat speranțele și idealismul de la 1918, idealism ce a fost punctat de anii 1920 și visele unei societăți îmbunătățite au fost înlocuite de renunțări și cinism.”¹¹

Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate) este atitudinea unei vieți publice cât și a unei vieți artistice. Dar scopul ei intrinsec a fost ca obiectivitatea să îndrepte opinia publică spre o unitate practică a lumii, spre o atitudine funcțională a muncii, profesionalism și pragmatism. Devierea a fost evidentă după instalarea nazismului, iar arta a fost smulsă tocmai din rădăcina care fusese plantată pentru a o susține.

Atelierul lui Hartlaub este un loc în care se realizează „obiectificări” generale ale lucrărilor de artă. Cu toate acestea există un apetit crescut față de o lume de neatins. Cu cât dorința de

e Adolf Hitler - per il quale esisteva ormai un vero e proprio culto pseudoreligioso - divenne ben presto il condottiero ideale della nuova Germania. D'alaltra parte la stessa tornata elettorale segno risultati decisamente positivi anche per i comunisti. Tale forma di bipolarismo destra-sinistra, decisamente penalizzante nei confronti delle forze moderate, si rinnova anche in occasione delle elezioni regionali in Turingia e delle elezioni comunali a Dessau.” (După ce și în Germania s-au făcut simțite efectele gravei recesiuni economice din 1929, alegerile pentru reînnoirea Reichstagului au fost ținute în 1930, unde s-au afirmat național-socialiștii și Adolf Hitler - pentru care exista deja un adevărat cult pseudoreligios - devine noua modă ideologică a noii Germanii. De cealaltă parte, aceeași turnură politică semnalează rezultate decisiv pozitive și pentru comuniști. **O atare formă bipolară dreapta-stânga va fi dăunătoare pentru forțele moderate**, și se va face auzită și în alegerile regionale de la Turingia și din alegerile comunale din Dessau.) *Bauhaus archive (1919 - 1933)*, Magdalena Droste, p. 227.

¹¹ (It was an art that that reflected the turbulent fourteen-year life of the Weimar Republik. An art of a demoralized Germany. It was an art of the first years of struggling Republic (1919-’23); an art of controlled bitterness that festered as the hopes and idealism of 1918 were dashed by the early 1920s and the dreams of a better society gave way to resignation and cynicism). Irene Guenther, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic* in Lois Parkinson Zamora și Wendy B. Faris, *Magical Realism, Theory, History, Community*, p. 55.