

Данијела Костадиновић¹

Филозофски факултет у Нишу

Департман за српску и компаративну књижевност

ИСТОРИЈА ПОЈМА МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

САЖЕТАК: У раду је понуђена хронологија, историјски преглед, географски, културни и политички контекст настанка појма магични реализам.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: експресионизам, метафизичко сликарство, надреализам, магични реализам, нова објективност

Концепт магичног реализма није новина у науци и уметности. Новалис је још крајем XVIII века писао о магичним идеалистима (*magischer idealismus*) и магичним реалистима (*magischer realismus*) у домену философије. Новалис, који је првенствено био песник, али је, попут Шилера и Гетеа, писао и естетичке списе, своју мисао називао је магичним идеализмом подразумевајући под тим да је философија (као и све остале духовне форме) слушкиња поезије и да разум треба потчинити поезији: „Поезија је изворна апсолутна стварност. То је срж моје философије. Што поетичније то истинитије”². Нема разлике између објективног логоса који чини суштину света и песничке уобразиље. Песник је, пак, пасиван, он своје визије прима из несвесног, из сновиђења која се опирају логици и „стварном” значењу речи.

Ипак, појам магични реализам заживеће тек у првим деценијама XX века и то најпре у ликовној уметности, а у науци о књижевности средином XX века.

Према мишљењу већине савремених теоретичара и критичара магичног реализма, Луис Паркинсон Заморе, Венди Фарис, Амарил Шанади, Сејмура Ментона, термин магични реализам први је употребио немачки историчар уметности Франц Рох 1925. у свом есеју „Магични реализам: Постекспресионизам” (*Magischer Realismus: Post-Expressionismus*) да означи ликовна струјања у европској уметности тог доба, која су се појавила као реакција на претходни уметнички правац експресионизам, а која су, заправо, била нови вид реалистичког представљања појавног света (*ein neuer Realismus*). У том периоду, неколицина уметника (Карло Кара, Ђорђо Ди Кирико, Фернан Леже, Макс Ернст, Ото Дикс, Георг Грос, Вилхелм Шмид, Георг Шолц, Густав Вундерварлд), почиње да експериментише новом формом (*post-expressionism realistic*), коју Рох именује магични реализам (*magischer*

¹ dan_k@filfak.ni.ac.rs

² Наведено према: Katarina Everet Gilbert, Helmut Kun, *Istorija estetike*, prev. Dušan Puhalo, Dereta, Beograd, 2004, str. 272.

realismus), а нешто раније, директор немачког музеја Густав Ф. Хартлауб, означава сликарство те нове експресионистичке групе немачких уметника појмом нова објективност или нова стварност (*Neue Sachlichkeit*). Хартлаубов термин је заживео после чувене ретроспективне изложбе у Мајнхајму 1925. године на којој су били изложени радови Георга Гроса, Ото Дикса, Макса Бекмана, Георга Шримпфа, Александра Канолдта, Карла Менсе, Георга Шолца и Хајнрија Даврингхаузена. Говорећи том приликом о експресионизму, Хартлауб ће у оквиру самог покрета успоставити разлику између два крила експресионистичких сликара: левог, односно веристичког и политичког, и десног, неокласицистичког и помало идиличног.³ Хартлаубов термин нова објективност ће након ове изложбе убрзо потиснути Рохов магични реализам, чак ће и сам Рох у својој „Историји модерне немачке уметности” (*Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*) из 1958. користити Хартлаубов термин, док ће за његов бити обновљен интерес тек 60-их година у немачкој уметности.

За разлику од експресионистичких сликара (Винсент Ван Гог, Пол Гоген, Едвард Мунк, Џејмс Енсор), који су акценат стављали на изражавању примарног, унутрашњег доживљаја у човеку стимулисаног религиозним, социјалним или психолошким факторима, ослањајући се притом на религиозни мистицизам средњег века, нихилизам данског филозофа егзистенцијалисте Серена Кјеркегора и на анимизам примитивних култура, као и за разлику од надреалистичких сликара (Салвадор Дали), који су се понајвише ослањали на Фројдова и Јунгова достигнућа у области психоанализе, крајем прве и почетком друге деценије XX века у Италији, Француској и Немачкој појавила се група сликара која ће на својим сликарским платнима (најчешће минијатурама) настојати да „оствари нови тип реалности, који је у стању да прође с оне стране веристичког приказивања предмета”.⁴ За претходника оваквом схватању у ликовној уметности узима се Анри Русо Цариник, чије ће сликарство Василиј Кандински одредити као почетак новог правца у уметности који доноси повратак реализму, правца у којем ће реализам служити апстракцији. Треба поменути и то да је још 1914. сликар Лудвиг Мајднер заједно са својим колегама покушавао да прикаже необјашњиве, драматичне и монструозне сцене из урбаног живота. Сам Мајднер ће такав начин представљања стварности 1918. назвати фантастични, ватрени натурализам (*fantastic, ardent Naturalism*), што је, заправо, нова струја у сликарству која ће се касније појавити под двојаким именом: магични реализам и нова објективност.

³ Irene Guenther, Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 34.

⁴ Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Просвета, Београд, стр. 92.

Пресудни утицај у овом периоду извршила је италијанска школа метафизичког сликарства (*pittura metafisica*) са своја два најзначајнија представника Карлом Каром и Ђорђом Ди Кириком. Тај нови облик магичног реализма срећемо после њиховог сусрета у Ферари 1916. када се, како наводи Трифуновић, Кара ослободио футуризма, а Де Кирико даље развио концепцију коју је био изградио у Паризу.⁵ Како би достигао спектралне или метафизичке аспекте предмета које опажају само ретки појединци у тренуцима видовитости или метафизичке апстракције, Де Кирико је „створио посебну иконографију која је састављена од три тематска круга. Првом припадају опустели ренесансни градови у којима се помоћу геометријске схеме и специфичне перспективе остварује атмосфера пластичне и метафизичке усамљености. Друга тематска целина посвећена је кројачким луткама и фигури маникина, човека без очију и лица, „бизарног тела, тужног као нека машина”, који је смештен у магијском простору. Трећа тема – слика у слици – била је подједанко драга и романтичарима у XIX веку и надреалистима тридесетих година. То су најчешће метафизички ентеријери у којима разлика и супротност између „слике у слици” и саме слике или између ентеријера и погледа кроз прозор означава две врсте реалности које једна другу доводе у питање.”⁶ Са највећим ентузијазмом за нову уметност борио се критичар и сликар Марио Броглио, уредник часописа *Valori Plastici* (1918-1922), који је објављиван на италијанском и француском. Главни тон овом часопису дали су управо Карло Кара и Ђорђо Ди Кирико, потом Роберто Мели и Алберто Савинио. У првом броју часописа *Valori Plastici* од 15. новембра 1918. године, пишући о новом метафизичком сликарству, Кара је навео да је једна од његових главних карактеристика екстремни веризам и повратак великој традицији италијанског сликарства репрезентована у радовима Ђота и Мазача. Броглиова уметничка галерија, која је такође носила назив *Valori Plastici*, имала је путујуће изложбе широм Европе, између осталог и у Немачкој 1921. на којима су били представљени радови метафизичке сликарске школе (*scuola metafisica*). Броглиов часопис са репродукцијама италијанских сликара и путујуће изложбе извршили су огроман утицај на немачке сликаре, у првом реду на Маркса Ернста који се са овим часописом сусрео у галерији Голц у Минхену, али и на Георга Гроса и Антона Радерсхајдта, као и на друге немачке сликаре. Многи ликовни критичари, историчари уметности и сликари тог доба (Кандински, Пол Вестхајм, Вилхелм Пиндер) писали су о крају експресионизма и настанку новог уметничког стила више окренутог натуралистичком и објективном сликарству, који се поја-

⁵ Лазар Трифуновић, нав. дело, стр. 93.

⁶ Исто, стр. 93.

вљује под различитим називима: у Француској нови реализам (*realisme nouvelle*), у Русији конструктивизам, у Немачкој магични реализам или нова објективност.

Тај нови уметнички стил највећи замах имао је у Немачкој од 1919. до 1933. у време када је Немачка доживљавала велику друштвену и економску кризу након пораза у Првом светском рату и суочавала се са економским потешкоћама и инфлацијом почетком 1924., порастом национализма и сукоба око власти између десничарских и левицарских група, укључујући ту и национал-социјалистичку партију на челу са Адолфом Хитлером. То је била уметност, како истиче Ирене Гинтер, контролисане горчине, јер су се изјаловиле наде, а снови о бољем друштву претворили су се у цинизам.⁷

Бавећи се новим ликовним тенденцијама у европској уметности са намером да успостави јасну разлику између експресионистичког и постекспресионистичког сликарства, као и између експресионистичког и надреалистичког сликарства, Франц Рох у поменутом есеју, који ће касније проширити и уобличити у књигу „Постекспресионизам: Магични реализам: Проблеми најновијег европског сликарства” (*Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*), идентификује више од 15 активних немачких сликара, укључујући ту и Ота Дикса и Макса Ернста. Полазиште Роховог приступа новом уметничком правцу чинила је феноменолошка философија Едмунда Хусерла и Мартина Хајдегера и окретање од религиозног и психолошког које је било карактеристично за експресионизам, односно надреализам, од ког се, према Роху, разликовао по томе што надреализам трага за чудесним појавама у реалним призорима стављајући акценат на церебралној и психолошкој стварности, док се магични реализам фокусира на фигуралној репрезентацији уводећи снове и фантазије у свет чињеница. Реагујући на експресионистичке апокалиптичне визије, утопизам, топлу палету боја, Рох, иако у поменутом есеју не нуди концизну дефиницију магичног реализма, указује на то да нова уметност детаљним описивањем облика, класичним редом у слици, атмосфером технолошки урбанизованог света, глазираном и оштро нацртаном формом, простором без икакве ваздушне артикулације, трезвеним и хладним погледом ослобођеним сваке емоције, доприноси стварању новог погледа на свет. „Нуди нам се нови стил” – каже Рох – „који је суштински од овога света, који слави земаљско. Овај нови свет објеката ипак је стран тренутној идеји реализма. Магични реализам користи различите технике које свим

⁷ Детаљније о сликарским токовима у Европи у периоду између 1919-1933. као и о свеукупној друштвено-политичкој и културној ситуацији у Европи, а посебно у Вајмарској Републици између Првог и Другог светског рада видети код Irene Guenther, нав. дело, стр. 33-75.

стварима приписују дубље значење и открива мистерије које увек представљају опасност за сигурност и мир једноставних, безазлених ствари. Ова уметност учи нас да се мирно дивимо магији бића, открићу да ствари већ имају своја лица, што значи да је област у којој најразличитије идеје на свету могу да се укорене већ поново освојена – премда на нове начине. За нову уметност, проблем је да пред нашим очима, на интуитиван начин, представи чињеницу, унутрашњу фигуру спољашњег света”.⁸

Указујући у свом есеју на то да се у магичном реализму посебна пажња поклања предмету и сваком детаљу на њему, да је позадина последња граница иза које се нешто појављује и вибрира енергичним интензитетом што је важније од саме објективности, да су у магичном реализму зрачење магије, духовности и спиритуалности удружени са хладном и очигледном трезвеношћу, те на тај начин мистично, тајанствено и натприродно не долазе у конфликт са стварношћу већ су њен саставни и употпуњујући део, Рох је овим есејом убрзо привукао пажњу не само ликовне већ и књижевне критике и унеколико антиципирао праксу савремених теоретичара магичног реализма. Из тих разлога, Рохов есеј ће већ 1927. бити преведен на шпански, а објавиће га Хозе Ортега и Гасет у часопису *Revista de Occidente* у Мадриду, а потом и као посебно издање под називом „*Realismo Mágico. Post Expresionismo*”, да би већ следеће године термин магични реализам почео да се користи за означавање књижевног круга Буенос Аиреса.

У науку о књижевности термин магични реализам (*realismo mágico*) први уводи венецуелански прозни и драмски писац, есејист, доктор политичких наука и универзитетски професор Артуро Услар Пјетри у есеју „Књижевност и људи Венецуеле” (*Letras y hombres Venezuela*) из 1948. У том есеју Пјетри, између осталог, наводи да оно „што је најзад у приповеци преовладало 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.”⁹ Пјетри је, извесно, као што је показао Емир Родригес Монеган, овај термин преузео од Франца Роха са чијим се тумачењима новог правца у ликовној уметности могао упознати за време свог боравка у Европи, као и са делом италијанског песника, драмског и прозног писца Масима Бонтемпелија, који је не само писао у духу магичног реализма него радио и на његовом промовисању, и са кубанским писцем, есе-

⁸ Franc Roh, *Magic Realism: Post-Expressionism* (1925), in *Magical Realism*, ed. Zamora and Faris, p. 20.

⁹ Наведено према: Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, Savremena administracija, Beograd, 1993, str. 225.

јистом и музикологом Алехом Карпентјером, који се налазио у егзилу у Француској, а под чијим је утицајем и сам стварао. Заправо, Карпентјеру и Пјетрију се приписује заслуга за доношење магичног реализма из Европе у Латинску Америку у доба када су у многим латиноамеричким земљама 40-их година прошлог века писци тежили стварању нових израза, приближавајући се стварним чињеницама, с једне, и митском времену, с друге стране.

Текст Алеха Карпентјера „О чудесно стварном у Америци”¹⁰ појављује се као одговор на Рохову теорију магичног реализма објављену у поменутом часопису *Revista de Occidente*. Карпентјер овде нуди свој термин чудесни реализам (*lo real maravilloso*) под којим подразумева да чудесно постаје непогрешиво чудесно онда када изрони из неочекиване промене стварности (чуда), из привилегованог открића стварности, нанавикнутог увида који се јединствено сугерише кроз неочекивано богатство реалности или појачање нивоа и категорија реалности, који се перципира помоћу егзалтације духа која води до каквог екстремног стања.¹¹ Наиме, овај термин Карпентјер користи како би описао књижевни правац у Латинској Америци за који је тврдио да представља јединствени облик магичног реализма и да нема много додирних тачака са оним што се у Европи подводи под тај појам. За разлику од европског надреализма, покрета у којем је учествовао и сам Карпентјер у Француској 1930., чудесни реализам у Америци не означава напад на конвенционално описану реалност, већ је проширује специфичностима латиноамеричке културе, историје, демографије и политике. Он овим термином успоставља разлику између европског чудесног, које је књишко и артифицијелно (посебно у надреализму), и латиноамеричког, које своје извориште има у фолклору, сујеверју и колективним веровањима. „Ако станемо и погледамо”, пита се Карпентјер, „каква уопште разлика може да постоји између надреализма и магично реалног? Ово се врло лако да објаснити. Термин магични реализам сковао је 1924. или 1925. немачки критичар Франц Рох. Оно што је он звао магичним реализмом биле су просто слике на којима су се реалистичне форме комбиновале са оним што се не уклапа у свакодневну стварност. Заправо, оно што Франц Рох зове магичним реализмом у ствари је експресионистичко сликар-

¹⁷⁷ Текст „О чудесно стварном у Америци”, који је приредила Замора у књизи *Magical Realism: theory, history, community*, састављен је из два есеја. Део првог есеја дат је и у предговору Карпентјеровог романа „Овоземаљско царство” (*El reino este mundo*, 1949), а у проширеном издању објављен је 1964. у едицији „Кушања и разлике” (*Tientos y diferencias*). Други есеј је Карпентјерово предавање из 1975, први пут објављено постхумно 1981. у књизи „Hispanoamerički roman uoči novog veka i drugi eseji” (*La novela hispanoamericana en vísperas de un Nuevo siglo y otros ensayo*).

¹⁷⁸ V. Alejo Carpentier, On the Marvelous Real in America, in *Magical Realism*, ed. Zamora and Faris, p. 85-86.

ство. Дакле, ако је надреализам трагао за чудесним, морали бисмо да признамо да је он то чудесно врло ретко тражио у реалности. Магично реално које ја овде браним, и које је наше магично реално, налази се у сировом стању, латентно је и свеprisутно у свему што је латино-америчко. Овде је чудесно уобичајена ствар”.¹²

Професор Анхел Флорес, ма како контроверзно звучало, не признаје да су Пјетри и Карпентјер заслужни за доношење Роховог магичног реализма у Латинску Америку. У познатом чланку „Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици” (*Magical realismo in Spanish American Fiction*), он износи тврдњу да је магични реализам на тлу Латинске Америке наставак романтичарско-реалистичне књижевне традиције на шпанском језику која сеже до XVI века и појаве романа „Дон Кихот” (*Don Quijote*) Мигуела де Сервантеса. Овај роман Флорес узима за претечу магичног реализма. С друге стране, латино-амерички писци претрпели су и значајан утицај европске књижевности с почетка XX века, у првом реду Кафке и Пруста. На тај начин, спајањем ових књижевних искустава, 30-их година XX века у Латинској Америци формиран је нови књижевни правац у којем, по Флоресовим речима, проналазимо трансформацију уобичајеног и свакодневног у импресивно и нереално. То је доминантно уметност изненађења. Време постоји у некаквом безвременом флуиду, а нереално се дешава као део реалности. Када читалац то једном прихвати као *fait accompli*, готову ствар, све остало следи с логичком прецизношћу.¹³

За годину рођења магичног реализма у Латинској Америци Флорес узима 1935. када је Хорхе Луис Борхес објавио збирку приповедака „Универзална историја зла” (*Historia universal de infamia*) и Марија Лусила Бомбал роман „Последња магла” (*La ultima niebla*). Покрет је свој врхунац доживео између 1940. и 1950. када је, под утицајем Борхесове збирке прича из 1941. „Врт са рачвастим стазама” (*El jardín de los senderos que se bifurcan*), магични реализам почео да продире у све крајеве латиноамеричке прозе. Флорес у писце магично-реалистичне провенијенције убраја и Маљеа, Ареола, Рулфа, Онетија, Кортасара, Сабата, Окампа.

Иако је термин магични реализам стекао популарност управо захваљујући Флоресовом чланку „Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици”, дефиниција коју је он понудио била је у много чему непрецизна и погрешна, што ће резултовати бројним полемикама. Дванаест година касније Луис Леал ће у чланку „Магични реализам у хиспаноамеричкој књижевности” (*El realismo mágico en literatura*

¹² V. Alejo Carpentier, The Baroque and the Marvelous Real, in *Magical Realism*, ed. Zamora and Faris, p. 113-116.

¹³ V. Angel Flores, Magic Realism in Spanish American fiction, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Zamora and Faris, p. 113-116.

hispanoamericana) расправљати о Флоресовим поставкама у вези са тумачењем магичног реализма. Леал сматра да је дефиниција магичног реализма коју је Флорес понудио нетачна из разлога што је магични реализам немогуће поистоветити са фантастичном књижевношћу, да Флорес укључује и оне ауторе који не припадају покрету и, коначно, покрет није почео са Борхесом 1935. године и није свој пуни процват доживео између 1940. и 1950. По Леаловом мишљењу, магични реализам се исто тако не би смео поистоветити ни са психолошком, ни са надреалистичком, или, пак, са херметичном књижевношћу како је то описивао Хосе Ортега и Гасет. То, такође, није ни естетски покрет као што је рецимо био модернизам, а није ни магијска књижевност. Ослањајући се на теорије Франца Роха, Луис Леал сматра да је магични реализам, више него било шта друго, став према свету који се може исказати кроз популарне или високе форме, сложеним или рустичним стилем, затвореним или отвореним структурама. Код магичног реализма писац се суочава са реалношћу и покушава да је расплете, да открије шта је то мистериозно у стварима, животу, људским поступцима. Главна ствар није, наводи Леал, стварање имагинарних бића или светова, већ откривање мистериозног односа између човека и околности у којима се он налази. У магичном реализму кључни догађаји немају логично или психолошко објашњење. Магични реалиста не покушава да преслика реалност која га окружује, нити да јој нанесе повреду, већ жели да приграби мистерију која провејава иза ствари.¹⁴

И поред тога што ови чланци Анхела Флореа и Луиса Леала показују низ непрецизности и недостатака, они су задуго били једина општа теоријска истраживања магичног реализма.¹⁵

После кубанске револуције 1959. латиноамерички писци развили су посебан модел наративне фикције у којем се препознатљиво и реалистично спаја са неочекиваним и необјашњивим. Овим моделом они су у другој половини XX века произвели својеврстан „бум“ (*el bum*), односећи лагано превласт у светској књижевности. Стога је магичнореалистичка фикција у критичко-научној мисли у почетку била третирана у онтолошком кључу као иманентна константа утврђена за ревалоризацију алтернативног начина мишљења унутар специфичне латиноамеричке постколонијалне културе. Међу најважнијим критеријумима за укључивање у модел магичног реализма истицан је елемент постојања магичне стварности необјашњиве у складу са конвенцијама реализма. За прво дело написано у духу магичног реализма обично се узима роман „Људи од кукуруза“ (*Hombres de maíz*, 1952) Мигела

¹⁴ V. Luis Leal, Magic Realism in Spanish and American fiction, in *Magical Realism*, ed. Zamora, Wendy and Faris, p. 119-123.

¹⁵ *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.

Анхела Астуријаса. Међутим, магични реализам заживео је у пуном смислу речи тек са објављивањем романа „Сто година самоће” (*Cien años de soledad*, 1967) Габријела Гарсије Маркеса.

По речима Алеха Карпентјера, магични реализам је „неочекивана алтернација стварности”, која своју моћ остварује повезивањем елемената европског романтизма, реализма и натурализма са магијским тумачењем света, традиционалним веровањем и митологијом Латинске Америке, којима магичнореалистични писци употпуњују реалистички приказану стварност у делу, често поткрепљену историјским документима и чињеницама. Осим онтолошког, односно схватања да је Америка сама по себи чудесна, магични реализам реализује се и у епистемолошком облику, укључивањем извора, визије и тачке сазнања посматрача.

У магичнореалистичне писце обично се убрајају Габријел Гарсија Маркес, Алехо Карпентјер, Мигел Анхел Астуријас, Аугусто Роа Бастос, Артуро Услар Пјетри, Хуан Рулфо.

Својство магичног реализма да „продре даље од стега реализма и искористи енергију бајке, народне приповетке или мита”¹⁶, а да истовремено задржи јак друштвени значај, при чему се уношење референци фантастике користи као погодно средство за описивање политичке реалности, допринело је његовој експанзији, тако да се данас магични реализам може препознати у Индији, Канади, САД-у, Африци, на Балкану и широм света. У духу магичнореалистичне поетике пишу Салман Ружди, Јевгениј Земјатин, Гинтер Грас, Тони Морисон, Ангела Картер, али су безмало сви теоретичари овог наративног модела сагласни у томе да магични реализам поникао на тлу Латинске Америке, због разлика у култури, није исто што и магични реализам у Европи или у другим деловима света.

Очигледно је, на основу изложеног, да је историја појма магичног реализма више него компликована и да се може посматрати у три засебна, али и међусобно условљена, правца: први се односи на појаву магичног реализма превасходно у ликовној уметности у Италији и Немачкој 20-их година XX века, други се везује за појаву магичног реализма у књижевности на простору Латинске Америке 30-их и 40-их година XX века, и трећи почиње око 1955. када се постепено шири и на остали део света и траје до данашњих дана.

¹⁶ *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.

ЛИТЕРАТУРА

- Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, Savremena administracija, Beograd, 1993.
- Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995.
- Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Просвета, Београд.
- The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.
- Helmut Kun, *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004.

Danijela Kostadinovic

THE HISTORY OF THE CONCEPT OF MAGICAL REALISM

Summary

The origin of the term magical realism is ascribed to the German art historian Franz Roh, who first used it in 1925 in his essay "Magical Realism: Post-expressionism" (*Magischer Realismus: Post-Expressionismus*). In the beginning, this concept was related to the fine arts, only to become used in literature in the 1930s and 1940s. Since 1960s, and particularly 1970s, the concept of magical realism has been used to denote a separate genre specific to Latin America, embodied in the realistically presented, often historically documented reality, permeated by fantastic motives taken over from the mythical and magical domains, where the key role is played by the opposition between the European sociocultural model, founded on modern post-enlightenment empiricism, which almost does not rely on sensory data, with the Indo-culture of Latin America and the Caribbean, which developed under the influence of the magical, mystical experience of the world and man.