

Magický realizmus v slovenskej literatúre: slovo, pojem, smer... Apropriácia termínu recepčnou praxou, reflexiou a tvorbou do začiatku 90. rokov 20. storočia

VLADIMÍR BARBORÍK

NA ÚVOD

Pri uvažovaní o magickom realizme v slovenskej povojnovej próze možno využiť dva prístupy. Prvý by pracoval s aktuálnou, teoreticky ustálenou podobou pojmu a jej prostredníctvom by sa pokúsil vo vymedzenom korpuse diel identifikovať tie, ktoré zvolenému konceptu zodpovedajú alebo sa mu približujú. Táto práca však bude orientovaná inak, v duchu druhého prístupu. Pokúsim sa uchopiť pojem v historickej perspektíve, teda postihnúť premeny jeho významovej platnosti v čase, zistiť, za akých okolností a z akých podnetov sa postupne rodilo vedomie a povedomie pojmu v domácich súvislostiach, čo znamenal pre našu literárnu prax a reflexiu v konkrétnom období. Magický realizmus v súčasnom významovom vymedzení (literárnoteoretický koncept i ustálený smerový pojem)¹ nie je celkom totožný s každým uplatnením tohto slovného spojenia v domácej reflexii literatúry. Operatívne ho použil už v roku 1946 Jozef Felix v známej stati *O nové cesty prózy alebo problém „anjelských zemí“ v našej literatúre* (pozri Felix 1965). Nadviazal ňou na kritickú činnosť z druhej polovice 30. a prvej polovice 40. rokov. Vo svojich vystúpeniach použil ako hodnotiace kritérium na domácu produkciu vlastnú predstavu svetovej literatúry, v spomenutej stati hodnotil stav slovenskej prózy v porovnaní s niektorými tendenciami novšej západoeurópskej (najmä francúzskej) a americkej literatúry. Bolo to v čase, keď umelecká situácia „súmraku“ klasických, surrealizmom zavŕšených avantgárd, už mohla byť chápaná ako paralela všeobecnej ľudskej situácie počas druhej svetovej vojny a bezprostredne po nej ako situácia „po“: po vojne, po katastrofe, po fašizme... Felixa zaujímalo, ako sa s týmito okolnosťami vyrovná domáca literatúra (podľa neho únikom, teda vlastne nijako), ale aj čo zo súdobej svetovej tvorby môže pre ňu predstavovať podnet, inšpiráciu. V týchto súvislostiach sa v jednej pasáži Felixovej state objavuje aj spojenie „magický realizmus“:

Čo fantastickéjšie ako romány Cassouove, Malrauxove, Maughamove, Grahamove Greeneove, Boscove? A jednako sa tieto romány nenesú jedine na perutiach ľubovolnej fantastičnosti, ale sú podložené pozorovaním skutočností, ba pracuje sa v nich až vedecky objektívnymi metódami skúmania životnej reality. (Porov. len napr. trilógiu Dos Passosa *U.S.A. ...*) Tu, v tomto novom, naozaj „magickom realizme“, ako ho nazvali tuším Američania, ktorý je preto magickým, že je realistickým v novom a plnšom slova zmysle, v akomsi novom primknutí sa ku skutočnosti, v tejto novej metóde objavovať život a svet spôsobom

pozorovateľa, vidíme odrazový môstok našej budúcej prózy, dnes hmatajúcej vo vzduchoprázde vlastných libidinózných predstáv a v ničote slovných arabesiek. (1965, 183)

Z kontextu, v ktorom sa „magický realizmus“ vo Felixovej stati ocitol, nemožno presne určiť pôvod pojmu² a len približne jeho obsah. Nemá ešte funkčnosť smerového vymedzenia, autori uvádzaní ako jeho možní predstavitelia netvorí v nijakom ohľade homogénnu skupinu: ani poetologicky, a už vôbec nie generačne či skupinovo. Evidentná je však súvislosť so situáciou, v ktorej sa avantgardný prístup k svetu a tvorbe začína pociťovať ako prekonaný. Jej ambivalenciu dobre postihuje používanie slova „realizmus“. Nejde o jeho návrat v pôvodnej podobe po tom, čo už bol niekoľkokrát „prekonaný“, ale – po prekonaní avantgardného „prekonania“ – o jeho umocnenie do podoby „magického realizmu“, primeranej aktuálnej skutočnosti. Objavenie sa „magického realizmu“ práve v čase „po“ (po avantgarde – po vojne) zároveň pripomína kontext, v akom sa termín objavil prvýkrát v polovici 20. rokov. Slovné spojenie použil ako podtitul knihy *Po-expressionismus* či *Po expresionisme* nemecký výtvarný kritik Franz Roh (*Nach-Expressionismus – Magischer Realismus*, 1925), o dva roky neskôr pri preklade štúdie do španielčiny podtitul už figuroval ako hlavný názov (Nünning 2006, 469).³

Felixovo jednorazové použitie slovného spojenia magický realizmus sa zachovalo v pamäti literárnej reflexie. Na začiatku 70. rokov ho pri pokuse o dodatočné etablovanie vlastnej generácie pripomenul Stanislav Šmatlák v spomienkovom návrate do polovice 40. rokov, ktorým uzavrel knihu *Pozvanie do básne*: „Ako sme vtedy túžili aj v poézii po nejakom novom ‚magickom realizme‘, stotožňujúc sa do písma so známymi kritickými postulátmi Jozefa Felixa“ (1971, 212).⁴ Pri rekonštrukcii povojnovej literárnej situácie Šmatlák pripomína, že pre najmladších adeptov literatúry už avantgarda – v slovenskom prostredí reprezentovaná nadrealistami – nepredstavovala alternatívu ani východisko.⁵

Ešte pred vydaním Šmatlákovy knihy sa slovné spojenie „magický realizmus“ stáva súčasťou domáceho literárneho diskurzu aj v iných, aktuálnych a geograficky konkretizovaných súvislostiach, s ktorými sa spája i súčasné fungovanie pojmu. V roku 1969 vyšla reprezentatívna antológia latinskoamerickej kratšej prózy *Dni a noci Latinskej Ameriky* (1969). Boli v nej zastúpení takmer všetci hispanoamerickí autori prekladaní v priebehu 60. rokov v Československu (Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar... – absentoval iba jeden z prozaikov „latinskoamerického boomu“ Carlos Fuentes) i viacero vtedy ešte nových mien – medzi nimi aj Gabriel García Márquez. Práve pri charakteristike jeho tvorby a tiež tvorby Carpentiera sa v autorských medailónoch objavuje spojenie magický realizmus (s prívlastkom „takzvaný“).⁶ Pojem sa ocitol v inom kontexte než v bezprostredne povojnovom období a bol už späť s rovnakým korpusom diel, s akým ho spájame aj v súčasnosti, jedným z jeho dištingtívnych znakov bol pôvod. Do slovenskej literárnej kultúry sa označenie magický realizmus vracia a zároveň v novej podobe vstupuje ako jedna zo zložiek rozsiahleho a členitého súboru diel modernej latinskoamerickej prózy, ktoré sa presadili v Európe. V závere 60. rokov však nešlo o kontext úplne nový, jeho kultúrno-recepčné povedomie sa v Československu začalo utvárať už koncom predchádzajúceho desaťročia.

MAGICKÝ REALIZMUS V KONTEXTE DOMÁČEJ RECEPCIE LATINSKOAMERICKEJ PRÓZY

Predpokladom zmysluplného uplatnenia smerového pojmu v uvažovaní o literatúre je reálny, živý príjem určitého korpusu diel, ku ktorým bude možné pojem vztiahnuť. Slovenské „čítanie“ modernej latinskoamerickej prózy, ktorej významná časť sa postupne vymedzila ako magický realizmus, prebiehalo v československom kultúrno-recepčnom kontexte, jeho legitímnou súčasťou boli aj české preklady knižné a predovšetkým časopisecké, najmä pred vznikom špecializovaného slovenského periodika pre svetovú literatúru *Revue svetovej literatúry* (1965).⁷ Výraznejší, bibliograficky dokumentovateľný vzťah domácej kultúry s novšou latinskoamerickou prózou sa začal utvárať na prelome 50. a 60. rokov. Jeho podobu vo významnej miere utvárali aj geopolitické súvislosti. Z literárneho hľadiska k nám latinskoamerická próza prichádzala ako súčasť modernej svetovej literatúry, s ktorou sa od druhej polovice 50. rokov pokúšala domáca (československá) kultúra nadviazať kontakt, násilne prerušený po roku 1948. Osobitosť jej domácej recepcie spočívala v tom, že prebiehala v rovnakom čase v Západnej Európe ako u nás (pozri nižšie príspevok Rogera Cailloisa): nešlo už o nadviazanie na predčasne ukončené bezprostredne povojnové kontakty (existencializmus) či o určitý recepčný sklz (rané práce autorov nového románu z prvej polovice 50. rokov), ale o recepciu takmer paralelnú s prijatím vo svete.⁸

Osobité postavenie nadobúdala latinskoamerická literatúra aj v kontexte vtedajšej oficiálnej kultúrnej politiky. Tento aspekt mal svoju relevanciu na prelome 50. a 60. rokov, v priebehu desaťročia sa jeho pôsobenie oslabovalo a znovu získalo dôležitosť v procese kultúrnej normalizácie v nasledujúcich dvadsiatich rokoch. K okolnostiam, ktoré priaznivo ovplyvnili možnosti recepcie tejto prózy vo vtedajšom Československu patrila jej antiimperialistická, proti zahraničnej politike USA zameraná významová intencia, ako aj zväčša ľavicová orientácia jej protagonistov.⁹ V načrtnutých súvislostiach osobitú kapitolu predstavoval postoj ku Castrovmu režimu na Kube a od roku 1973 k Čile. Podľa kritérií oficiálnej ideológie mohla byť táto tvorba vyhodnotená ako „pokroková“ či prinajmenšom ako ideovo neškodná, čo bolo – najmä v období normalizácie – nevyhnutnou podmienkou pre to, aby bola prekladaná, vydávaná a čítaná.

Ako prvý z významných predstaviteľov modernej latinskoamerickej prózy bol čitateľskej verejnosti v Československu už v závere 50. rokov predstavený Alejo Carpentier. Rozsiahle úryvky z jeho kľúčových diel *Kráľovstvo z tohto sveta* (*El reino de este mundo*, 1949) a *Stratené kroky* (*Los pasos perdidos*, 1953) i obsiahly portrét zameraný predovšetkým na osobnú a tvorivú genézu autora (pojem magický realizmus sa tu ešte neobjavuje) ako recenziu s ukážkami do časopisu *Světová literatura* pripravil Eduard Hodoušek.¹⁰ Nedlho po časopiseckom predstavení autora sa jeho diela objavili aj v knižných prekladoch (v češtine *Království z tohoto světa*, 1960 a *Ztracené kroky*, 1963). Rok po Carpentierovi uviedol časopis *Světová literatura* do domáceho kultúrneho kontextu ďalšieho významného latinskoamerického spisovateľa, Guatemalčana Miguela Ángela Asturiasa (1960), ktorý v roku 1967 ako prvý juhoamerický prozaik dostal Nobelovu cenu za literatúru. V českých prekladoch bolo teda jeho dielo sprí-

stupnené ešte pred týmto aktom oficiálnej „klasicizácie“ (po časopiseckom predstavení mu dve knihy vyšli v rokoch 1961 a 1962); išlo o bezprostrednejšiu apropráciu. Neobjavuje sa u nás až ako predstaviteľ všeobecne vymedzenej „svetovej literatúry“ (ktorým sa vzhľadom na reputáciu ceny každý literárny nobelista automaticky stáva), ale ešte ako reprezentant vlastnej krajiny či širšie poňatého latinskoamerického kultúrneho priestoru s preň príznakovou tematikou i spôsobom jej spracovania.

Okrem prekladov jednotlivých diel spojených s predstavením autorov publikovala *Světová literatura* v roku 1962 pozoruhodný príspevok francúzskeho sociológa a filozofa Rogera Cailloisa *Nadchází hodina latinskoamerické literatury*. S odstupom času možno oceniť prognostický rozmer nerozsiahlej state (predpoklad vyjadrený už v názve a potom v závere¹¹ sa nasledujúcich rokoch v plnej miere potvrdil). Podľa Cailloisa je literatúrou „nového štýlu“, ktorý charakterizuje ako „halucinačný realizmus“, realizmus odlišný od jeho tradičnej európskej podoby: „Vytvorili fascinujúci a halucinační druh realismu. (...) Jedná se o opravdový realismus, avšak realita jím vyjádřená oplývá takovou silou, že autor, chce-li ji správně vyjádřit, musí sáhnout po výjimečných obrazech, které zdánlivě berou svůj původ v deliriu, zlých vidinách a preludech.“ (233 – 234) Pri pokuse o všeobecnú typologickú charakteristiku latinskoamerické literatúry vychádza Caillois zo stvárnovanej reality ako z určujúceho momentu. Literatúru tak vymedzuje geopoeticky: ako závislú od skutočnosti kontinentu („realizmus“), ktorá je však „taká silná“, že jej stvárnenie má pre Európana „původ v deliriu, zlých vidinách a preludech“ („halucinačný realizmus“). Cailloisom vymedzený „halucinačný realizmus“ sa približuje magickému realizmu nielen prostredníctvom súvislosti medzi slovami mágia a halucinácia, ale aj zdôraznením zásadného významu geograficko-kultúrnych rámcov pre latinskoamerickú prózu. Tá svoju recepcnú, od polovice 60. rokov úspechmi vo svete potvrdzovanú univerzálnosť budovala takpovediac zdola, zo základne regionálnej konkrétosti: „Je to literatura velkých rozloh a prostor, kde se člověk cítí bezvýznamný a odsouzený k izolaci. Je to především ona síla pralesa, kde žravá příroda boří lidem města, jestliže o ně nepečují a liány a orchideje pohlcují pomníky, terasy a sloupy.“ (233)

V priebehu 60. rokov a v prvej polovici nasledujúceho desaťročia vznikla pomerne široká báza českých a slovenských časopiseckých i knižných prekladov relevantných diel latinskoamerické prózy. Nešlo iba o jednotlivé knihy a autorov, ale o vedomie určitého geograficko-kultúrneho celku; o jeho nedávnu literárnu minulosť a vývinové formovanie (preklady starších prozaikov a ich prác, ktoré vznikali ešte v prvej polovici storočia – napr. Asturias, Borges či Carpentier), ale aj o jeho vtedy súčasnú podobu (autori „latinskoamerického boomu“) a tiež o pripravenosť načrtnutý obraz stále dopĺňať, aktualizovať. V rámci československého recepcného kontextu sa na tomto procese relevantnou mierou podieľala aj slovenská hispanistika. Už v prvom ročníku *Revue světové literatury* vyšiel rozsiahly blok prekladov krátkej prózy Julia Cortázara (1965) v preklade Vladimíra Olerínyho. Geopoetické poňatie modernej latinskoamerické prózy ako súčasť samostatného sebavedomého kultúrneho celku, ktorý začína Európe a Severnej Amerike vracáť požičané aj s úrokmi, priniesla – spolu s pojmom magický realizmus – už spomenutá reprezentatívna antológia *Dni a noci Latinskej Ameriky*. Podrobnejšie, aj z dnešného pohľadu korektne charakterizoval

magický realizmus Vladimír Oleríny (1971) v článku o románe *Sto rokov samoty* (*Cien años de soledad*, 1967) Garcíu Márqueza. Pripomenul tradíciu, z ktorej román vyšiel, špecifikoval akú – od tradičného používania odlišnú – významovú platnosť má v danom kontexte slovo realizmus, poukázal na to, čím sa autorovo dielo líši od prozaických postupov jeho juhoamerických súčasníkov (miešanie či synonymizácia „magického“ a „fantastického realizmu“ pravdepodobne odráža vtedajší stav diskusie o tejto problematike).¹²

Spolu s Olerínyho článkom vyšiel v *Revue svetovej literatúry* aj rozhovor s Garcíom Márquezom (Domingo 1971, 109 – 111), v ktorom prozaik presvedčivo pomenoval svoje poňatie vzťahu fantastického a realistického v prozaickej fikcii, ako aj problém jazyka, ktorý tento vzťah vyjadruje. V roku publikovania rozhovoru a Olerínyho state vyšiel český preklad knihy Garcíu Márqueza, o dva roky neskôr aj slovenský, čo umožnilo recepčnú konkretizáciu smerovej charakteristiky. Román *Sto rokov samoty* sa v tom čase aj v slovenskom prostredí postupne stával tým, čím je – čo sa smerového vymedzenia týka – v literárnovednej konceptualizácii i dnes: „prototypickým dielom magického realizmu“ (Nünning 2006, 469). Tesná, až k stotožneniu smerujúca spätosť konkrétnej knihy kolumbijského spisovateľa a všeobecného smerového označenia vo vedomí domácej literárnej kultúry sa potvrdí aj v neskorších aplikáciách pojmu literárnou kritikou (predovšetkým v reflexii Jarošovej *Tisícročnej včely*).

Moderná latinskoamerická próza mala v porovnaní s aktuálnou západoeurópskou a severoamerickou literatúrou počas kultúrnej normalizácie, najmä v jej prvej fáze v 70. rokoch, osobitné postavenie. Ani v tomto období masívneho prekódovania kultúry na ideológiu, v čase, keď sa aj vo sfére prekladu začali uplatňovať iné než interné literárne kritériá, geopoetické sa menilo na geopolitické a mapu literárnych hodnôt nahradila mapa bipolárne rozdeleného sveta, sa jej príjem nezastavil ani výrazne nespomalil. Hoci aj nedostala „doložku celkom najvyšších výhod“ (tie boli vyhradené „literatúram socialistického sveta“), nebolo proti nej možné vzniesť zásadné ideové výhrady; ba čo viac, predpokladalo sa, že ako „pokroková“ prispeje k žiadanému obrazu sveta „kritikou imperialistickej civilizácie USA“ (Kutejščíkova 1974).

MAGICKÝ REALIZMUS PO SLOVENSKY: *TISÍCROČNÁ VČELA*

V priebehu dvoch nasledujúcich desaťročí od konca 50. rokov sa súčasťou slovenskej kultúry stali preklady relevantných diel modernej latinskoamerickej prózy. S istým časovým posunom sa objavili aj pokusy o predbežnú pojmovú konceptualizáciu tohto korpusu. Spojenie magický realizmus, ktoré sa v domácej literárnej reflexii mihlo v polovici 40. rokov, sa dostalo do nových geopoetických súvislostí. Na začiatku 80. rokov sa začalo opatrne používať aj v kontexte pôvodnej slovenskej prózy v diskusii o Jarošovom románe *Tisícročná včela* (1979). Kniha mala mimoriadny čitateľský úspech¹³ a priaznivý kritický ohlas. Eklekticky kombinovala viacero významových vrstiev a naratívnych postupov. Vplyv Garcíu Márqueza či magického realizmu sa podľa reflexie nemal týkať celku diela a jeho ideovo-koncepčného zamerania, ale iba jednej významovej vrstvy diela: „Štvrtú vrstvu vytvára fantastický, snový alebo magický element, ktorý Jaroš uplatňuje pod vplyvom veľkej postavy súčasnej kolumbijskej literatúry G. Garcíu Márqueza (pravda, u tohto autora má zásadnejšiu

platnosť...).“ (Šabík 1980, 19) Na odlišné funkčné uplatnenie „magického“ u Garcíu Márqueza a Jaroša upozornil Ludvík Patera: „Šabík oprávnene spomína v súvislosti s týmto ‚magickým elementom‘ románu kolumbijského tvorca tzv. magického realizmu G. G. Marqueza. Uňho sú tieto postupy organizujúcim princípom epickej výpovede (...) Pre pochopenie Jarošovej osobitosti bude treba rozlíšiť objektívnu povahu tejto ľudovej tradície (...) a autorov subjektívny prístup k nej.“ (1980, 101) Bezprostredná reflexia *Tisícročnej včely* je aj svedectvom o dobovej predstave magického realizmu. Bola pevne spätá s menom Garcíu Márqueza a jeho románom *Sto rokov samoty*; už tu a potom aj neskôr meno kolumbijského prozaika metonymicky zastupovalo smerové vymedzenie. Diskusia sa dotkla jednej zo základných otázok apropriácie, problému funkčnosti prenesených prvkov v novom významovom kontexte. Išlo o to, či sa relevantne viažu s koncepčným základom diela alebo v ňom fungujú iba ako povrchovo ozvlášťujúci, ornamentálny element.

Desať rokov po pozitívnom kritickom prijatí Jarošovho románu sa k týmto problémom vrátil Milan Brčák, pričom spochybnil hodnotu i pôvodnosť diela. Porovnal *Tisícročnú včelu* s románom *Sto rokov samoty*, konštatoval zjavné motivické zhody medzi dielami, no zároveň aj podstatné odlišnosti vo funkčnom uplatnení „magických“ prvkov, ktoré znižujú estetickú presvedčivosť domáceho variantu magického realizmu. Základný rozdiel našiel Brčák vo vzťahu medzi ireálnym a reálnym: kým u Garcíu Márqueza neexistuje hranica medzi týmito dvoma svetmi, Jaroš ich uvádza do vzťahu cez sprostredkovateľa, médium (sen, rozprávačské nadsadenie, fantazírovanie...): „metóda magického realizmu v takejto podobe stráca na svojej sile, príťažlivosti; znižuje sa jeho pôsobivosť“ (1990, 37). Ďalším problémom Jarošovej adaptácie magického realizmu bola podľa Brčáka aplikácia motiviky, ktorá nemá oporu v lokálnej tradícii, neústrojné prenesenie cudzieho kultúrneho základu do diela z domáceho prostredia,¹⁴ pričom ponúkajúce sa tradičné a v slovenskej literatúre už použité východiská obchádza.¹⁵ Zmienená väzba medzi magickým realizmom a slovenským naturizmom je zaujímavá v dvoch aspektoch. Možno o nej uvažovať v súvislosti s domácim čitateľským ohlasom magického realizmu, resp. jeho garciamárquezovskej konkretizácie. V tomto procese pravdepodobne zohrala svoju úlohu aj určitá recepčná predpripravenosť, keď niektoré diela latinskoamerickej modernej prózy mohli u čitateľskej verejnosti „aktivovať“ domácou tvorbou už pripravené a medzitým aj prostredníctvom literárneho vzdelania povedomé významové vrstvy. Zároveň sa po vyše štyridsiatich rokoch ocitá magický realizmus v domácej literatúre v pozícii celkom inej, paradoxne protikladnej, než akú zaujal v čase, keď sa objavil prvýkrát. Ak po druhej svetovej vojne pre Felixa znamenal jednu z možností, ako prekonať vyžité lyrizačné tendencie v domácej próze (teda aj naturizmus), po desaťročiach sa termín vracia ako označenie tendencie, ktorá má podľa Brčáka „mnoho spoločných črt“ práve so slovenským naturizmom.

Prostredníctvom *Tisícročnej včely* sa magický realizmus aj okrajovo historizoval v dejinách slovenskej literatúry. Súvislosť Jarošovho románu s tvorbou Garcíu Márqueza naznačil už Ján Števec v *Dejinách slovenského románu*,¹⁶ priamo o magickej realizme sa v pasáži venovanej *Tisícročnej včele* zmieňuje v syntéze povojnovej prózy Viliam Marčok.¹⁷

Ak na začiatku 80. rokov v diskusii o *Tisícročnej včele* kritika pojem magický realizmus použila opatrne, skôr skusmo než koncepčne, pre jeho uplatnenie v širšom kultúrnom povedomí bol podstatný vplyv filmovej adaptácie Jarošovho románu. Gerald Martin, životopisec Garcíu Márqueza, v súvislosti s magickým realizmom načrtol analógiu medzi prozaickou tvorbou kolumbijského spisovateľa a filmami Federica Felliniho.¹⁸ Jarošov román filmovo stvárnil v roku 1983 Juraj Jakubisko, režisér známy svojou väzbou na Felliniho, jeho adaptácia mala aj štvordielnu televíznu verziu; divácky ohlas bol rovnako mimoriadny ako čitateľský úspech predlohy.¹⁹ Výsledok Jakubiskovho úsilia charakterizovala filmová historiografia ako „slovenský variant magického realizmu“ (Macek – Paštéková 1997, 415).²⁰ Smerové označenie, ktoré sa v 20. rokoch objavilo v Nemecku v súvislosti s maliarstvom, tak aj v slovenskej kultúre prekročilo pôvodný literárny kontext a etablovalo sa aj v inom druhu umenia.

MAGICKÝ REALIZMUS AKO KONKURENT REALIZMU SOCIALISTICKÉHO

Obsahové vymedzenie pojmu a jeho aplikácia neboli v období normalizácie bezproblémové a samozrejme, často sa uvádzal v úvodzovkách alebo ako tzv. magický realizmus. Na jednej strane akoby táto neistota a nezrejmosť s oneskorením kopírovali jeho uplatnenie v kontexte latinskoamerickej literatúry, kde sa označenie – ako uvádza vo svojej práci Housková (1998, 104) – síce používalo už od vydania prednášky Ángela Floresa *Magical realism in Spanish American Fiction* v roku 1955, avšak prednostne nie v literárnovednom, ako skôr v publicistickom a nakladateľskom kontexte. Podstatnejšiu úlohu tu však zohrala situácia domácej kultúry: každá apropriácia, či už prebieha prostredníctvom recepcie, reflexie, alebo v oblasti pôvodnej tvorby, má postupný charakter. Priebeh tohto procesu ovplyvňujú podmienky, v akých sa domáca kultúra nachádza. Recepcia magického realizmu prebiehala od začiatku 70. rokov do roku 1989 v sociálno-politickom kontexte kultúrnej normalizácie. V ňom malo uplatnenie pojmu rozpornú, paradoxnú povahu. Jednotlivé diela juhoamerických prozaikov z dôvodov, o ktorých už bola reč, sa prekladali a vychádzali v nákladoch zodpovedajúcich záujmu publika.²¹ Hoci tvorba významnej časti prekladaných spisovateľov bola vo svete spájaná s magickým realizmom (napr. Asturias, Carpentier a, samozrejme, Garcíu Márquez), oficiálny postoj voči samotnému pojmu bol odmietavý. V rozpore medzi vzťahom k slovu a vzťahom k tomu, čo označuje, sa sprítomňovalo pre režim charakteristické protirečenie medzi skutočnosťou a jej pojmovou (eventuálne obrazovou) konceptualizáciou. Reakciou na stále obmedzenejšie možnosti utvárania či aspoň ovplyvňovania sociálnej reality bola počas normalizácie jej neobmedzená oficiálna symbolická reprezentácia, garantovaná ideológiou. Vo sfére literárnej a umeleckej tvorby mal v tieňovom „svete ideí“ tej doby dominantné postavenie socialistický realizmus. Hoci z hľadiska relevantnej domácej tvorby išlo v 80. rokoch prakticky o prázdnu množinu, pojem bol neustále teoreticky „rozpracúvaný“ a rituálne používaný aj oficióznejšou časťou literárnej kritiky. Každé iné pojmové vymedzenie mohlo byť obvinené z toho, že ohrozuje virtuálny monopol socialistického realizmu. V tejto pozícii sa ocitol aj magický realizmus. Voči pojmu

ako takému a implicitne aj voči jeho uplatneniu v domácom uvažovaní o literatúre vystúpil v stati *Realita zázračna* Vladimír Oleríny (1984a, 1984b), hispanista a prekladateľ, ktorý sa na Slovensku v 60. rokoch asi najviac zaslúžil o uvedenie latinskoamerickéj prózy a magického realizmu do domáceho kontextu. Olerínymu príspevok mal dve intencie: priblížiť modernú latinskoamerickú prózu a ideovo odôvodniť jej prítomnosť v domácom literárnom prostredí, a kriticky sa vyrovnáť s pojmom magický realizmus: „Pre vedúcu tendenciu v súčasnom latinskoamerickom románe sa zaužívalo pomenovanie ‚magický realizmus‘. (...) je nepresné a slúži skôr publicistickým a komerčným než vedeckým potrebám (...) navyše je ešte predmetom manipulácií a dezinformácií zo strany buržoáznej kritiky“ (1984a, III).²² V Olerínymu interpretácii získava označenie magický realizmus ideologickú príznakovosť (malo ísť o termín manipulatívne používaný „buržoáznu kritikou“) a stráca svoj vecný substrát, „vysvetľovaciu silu“. Jeho hlavnou úlohou už od 20. rokov, keď José Ortega y Gasset vydal Rohovu knihu venovanú postexpresionizmu a pôvodný podtitul *Magický realizmus* uviedol ako titul, malo byť to, že sa postavil „proti realistickej umeleckej metóde, odpolitizoval umenie, odtrhol ho od konkrétnej spoločenskej skutočnosti“ (Oleríny 1984b, III). Východiskom Olerínymu textu je dobová ideologická predstava bipolárneho sveta: do jeho „lepšej“ časti bol spolu s „pokrokovou prózou“ prepašovaný aj „reakčný“ pojem, vo svete „neoavantgardný“ konkurent realizmu, v domácom prostredí implicitný konkurent realizmu socialistického, pojem, ktorým sa „manipuluje v rámci širokej kampane proti realistickej tvorivej metóde, ktorá sa vyhlasuje za prekonanú“ (III).

O tom, že pojmová konceptualizácia ešte aj v druhej polovici 80. rokov nemusela byť aktom celkom beztrestným, svedčí aj epizóda zo zákulisia vtedajšieho literárneho života. Autor alebo autori neverejného *Expertízneho posudku o deštrukcii pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike*,²³ príspevku v žánri anonymného udania namiereného proti časopisu *Romboid*, považuje, resp. považujú magický realizmus za jeden z prostriedkov možnej deštrukcie socialistického realizmu v dobovej reflexii. Hoci text má veľmi slabú jazykovú, odbornú i myšlienkovú úroveň, možno si domyslieť, že realizmus magický (spolu s ďalšími realizmami, ktoré pôvodcovia udania napočítali: syntetickým, metaforickým, romantickým, fantazijným či imaginárnym) ako pojem, postup či smerové vymedzenie nemal mať v oficiálnej dobovej reflexii miesto. Spochybňovaný bol v dvoch súvislostiach: ako neprimeraný vo vzťahu k východiskovej kultúre a dielam tvoriacim jeho materiálovú bázu a ako neprimeraný pre pomenovanie domácich prejavov inšpirovaných týmito dielami (asi aj z tohto dôvodu väčšina kritikov do roku 1990 odkazovala radšej priamo na Garcíu Márqueza a smerovému vymedzeniu sa vyhla). V pozadí oficiálneho postoja k magickému realizmu, na ktorý sa „expertíza“ odvolávala, bola obava z ohrozenia monopolného postavenia socialistického realizmu.

DODATOK: K AKTUÁLNEMU UPLATNENIU POJMU V DOMÁCEJ PRÓZE

Domácim dielom, pri ktorom sa najčastejšie spomínal magický realizmus, bola od doby vydania a v priebehu 80. rokov *Tisícročná včela*. V kritickej diskusii a neskôr v historických syntézach sa o nej nehovorilo priamo ako o románe reprezentujúcom tento smer, išlo skôr o niektoré prvky či „postupy“ s ním spojené. Bez ohľadu na dobovú či aktuálnu hodnotu Jarošovej knihy sa práve v súvislosti s ňou (i s filmovou adaptáciou) začalo utvárať určité povedomie o možnostiach magického realizmu ako smeru spojeného s registrom určitých tém a postupov a ako pojmu (v literárnokritickej a literárnohistorickej konceptualizácii). Čo mohla v týchto súvislostiach ponúknuť *Tisícročná včela*?

Išlo o dielo úspešne vychádzajúce v ústrety dvom podstatným aspektom dobovej objednávky. Ideologický sa zásadným spôsobom vpísal do koncepcnej vrstvy románu (obraz národných dejín), čitateľský do kompozície, rozprávačskej realizácie a voľby žánru, nadviazaním na tradičné, recepčne overené štruktúry. „Prvky magického realizmu“ boli potom sporadicky distribuované v povrchovej, no efektnej a čitateľsky vďačnej vrstve diela, pričom ich aktuálna pôsobivosť dovoľovala nepýtať sa na ich ústrojnosť v celku diela. „Magické“ tu bolo ornamentom, v protiklade k samozrejmosti, s akou fungovalo v latinskoamerickej próze (nesamozrejmosť, sprostredkovanosť „zázračného“ u Jaroša kritizoval Brčák). Komplexný, na mýtckej základni vystavaný prozaický svet sa v tejto apropriacii mení na sklad osihotených motívov, jednorazových „špeciálnych efektov“. Koncepcné východiská *Sto rokov samoty* a *Tisícročnej včely* sú pritom nie že odlišné, ale protikladné: to, čo Ján Števček u Jaroša charakterizoval ako „integrálny historický a ľudský optimizmus“, vyplýva z presvedčenia o nesmrteľnosti rodu (a národa), ktorú proklamuje už titul, a je úplným opakom melancholicko-katastrofickej modalita rozprávania Garcíu Márqueza (kľúčovými slovami v *Sto rokoch samoty* sú samota, smútok a zabudnutie).

García Márquez do literatúry vniesol niečo, čo by sa dalo – pomimo konkrétnejších poetologicko-smerových vymedzení – pomenovať ako regionálny univerzalizmus. Vychádza z lokálne konkrétneho, ktoré je však otvorené ďalším zovšeobecneniam, má v sebe potenciál významového pohybu smerom k symbolizácii stále väčších geograficko-kultúrnych celkov.²⁴ Každá aproprácia tohto typu prózy, plynúca z odlišnej kultúrnej základne, sa tak bude musieť vyrovnáť s tým, že bez dôveryhodnej regionálnej bázy príde aj o svoju univerzálnosť.

Spojitosť medzi slovenskou prózou a magickým realizmom (či tvorbou jeho významných predstaviteľov) možno hľadať na viacerých úrovniach. V súvislosti s *Tisícročnou včelou* išlo o identifikáciu na základe podobnosti s ornamentálnou, povrchovou vrstvou osihotených prvkov (postupov) zasadených do cudzorodého koncepcného celku, o jednotlivé magicko-mýtcké motívy, o hyperbolizáciu (v súvislosti s jedlom a vylučovaním) či o symbolickú antropomorfizáciu prírodného (titulný motív včely). Súvislosť s magickým realizmom možno ďalej hľadať v dielach s výraznou regionálnou konkretizáciou, v rozprávaniach utvárajúcich akýsi autonómny „svet vo svete“, ktorý by eventuálne mohol reprezentovať väčší celok či dokonca celok sveta.²⁵ Práve v lokálne príznakových dielach sa v pred i v ponovembrovej moder-

nej domácej próze často objavuje fantastická, magická, k rozprávkam, povestiam a mýtom odkazujúca motivika i postupy hyperbolizácie. Zároveň však vo viacerých prózach tejto línie parodicko-ironická modalita deštruuje pôvodnú závažnosť mýtu (Zelinka v niektorých poviedkach debutu a oneskorene vydanéj *Krajine*, ale aj Jaroš v období *Krvavín*). O magickom realizme sa aj po roku 1990 najčastejšie písalo v súvislosti s tvorbou predstaviteľov regionálnej línie slovenskej prózy: v 90. rokoch to bol Václav Pankovčín (lokality Marakéš a Rantaprapán),²⁶ pred niekoľkými rokmi Maroš Krajňak (priestor Carpathia) a aktuálne Peter Balko (Lučenec ako Lošonc).

Teoretické vymedzenie magického realizmu nedovoľuje preniesť ho v pôvodnej, „čistej“ podobe do iných kultúr – znemožňuje to genetická väzba smeru s pôvodnou geograficko-kultúrnou základňou. Český hispanista Emil Volek, ktorý pôsobí v USA, navrhol model tejto literatúry, v ktorom ako jeden z jej základných prvkov identifikoval „simulakrum indiánske, černošské a ľudové kreolské kultúry jako materiál pro magický úhel pohledu („zázračné reálno““ (Housková 1998, 104). Ide o materiál, ktorý nemajú iné kultúry – ani slovenská – k dispozícii, preto budú úvahy o apropiácii magického realizmu vedené z prísne pojmového hľadiska vždy problematické. Neznamená to však, že neexistujú určité podpovrchové súvislosti medzi konkrétnymi dielami. Významový pohyb od regionálneho k univerzálnemu v prózach magického realizmu umožňuje ich porovnanie s niektorými dielami iných kultúr. Sprostredkovacím základom by v takomto prípade už nebolo abstraktné smerové zovšeobecnenie, komparácia by prebiehala na úrovni konkrétnych próz. Jej výsledkom by tak nemuseli byť ornamentálne povrchové analógie, ale hĺbkové, koncepčné príbuznosti.

Spomenul som už zásadný protiklad vitalizmu *Tisícročnej včely* a katastrofizmu *Sto rokov samoty*: svet Garcíu Márqueza ako celok smeruje k zmaru, Jarošov, napriek individuálnym tragédiám, je založený na báze pretrvávania. Domácu koncepčnú paralelu k románu kolumbijského spisovateľa preto nenájdeme v *Tisícročnej včele*, ale v dôležitej vrstve iného románu tej doby, v *Agátach* Ladislava Balleka. Nedlho po ich vydaní na ňu upozornil Peter Zajac: „Príbehy Agátov sú príbehmi odchodov a smrti (...) To neodchádzajú len jednotliví ľudia, ale s nimi aj celá doba.“ (1982, 508) Pri porovnaní Maconda a Palánku sú najskôr zjavné predovšetkým rozdiely: v geografickom zasadení a historickej konkretizácii, ale najmä vo výstavbe oboch diel (kompozícia a práca s časom: lineárnosť u Garcíu Márqueza, repetitívnosť u Balleka; narácia: monologickosť – polyfónnosť; fokalizácia: dominantná perspektíva – multiperspektivizmus...). Čo ich spája? Obojrom románom je spoločný potenciál metonymickej reprezentácie, pohybu od bezprostredne stvárných lokálnych jednotlivín k zastupovaniu spoločensky a kultúrne väčších celkov.²⁷ Oba priestory prehrávajú svoj „súboj s dejinami“, pre každý má ničivé dôsledky modernizácia, hoci vždy ide o jej inú a vo vzťahu k tej druhej ideologicky protikladnú podobu. V prípade Maconda je úpadok spätý so vstupom zahraničného, severoamerického kapitálu reprezentovaného „banánovou spoločnosťou“, tradičný životný a kultúrny svet Palánku definitívne pochová nástup komunistického režimu (na rozdiel od Maconda mesto nezaniká fakticky, ale vo svojej pôvodnej podobe – tá sa už v pamäťovej rekonštrukcii približuje mýtu).²⁸ V kritickom a literárnohistorickom zhodnotení Ballekovho vrcholného diela sa súvislosť s Garcíom Márquezom či magickým realizmom

nespomína.²⁹ Podobné každej inej literárnovednej konceptualizácii je aj smerové označenie napokon len poznávacím inštrumentom, ktorý – ako všetky nástroje – nie je potrebné vyťahovať pri každej príležitosti. V súvislostiach slovenskej literatúry, jej reflexie, ale aj v kontexte iných druhov umenia (film) a širšom kultúrnom povedomí sa spojenie magický realizmus objavovalo od polovice 40. rokov v rôznych, niekedy i protirečivých významoch (analogicky kľukatá je aj cesta tohto pojmu v nadnárodných súvislostiach). Táto stať bola pokusom o historickú rekonštrukciu genézy slova, prednostne v slovenskej próze. Objavovalo sa skôr bodovo, príležitostne, predovšetkým v súvislosti so živou recepciou modernej latinskoamerickej prózy, bez ambícií o relevantnejšie koncepčné vymedzenie a zakotvenie v domácom kontexte. K literárnohistorickej konceptualizácii pojmu ešte nedošlo, vývinová línia magického realizmu v slovenskej literatúre zatiaľ skonštruovaná nebola. Produktívnou, do budúcnosti otvorenou cestou by mohlo byť hľadanie relevantných a nebanálnych súvislostí medzi domácou a latinskoamerickou tvorbou na úrovni jednotlivých diel.

POZNÁMKY

- ¹ Pojem má aj svoju „globálnu“ prehistóriu, pričom jeho cesta časom, na ktorej prechádzal podstatnými vývinovými transformáciami, bola zároveň aj cestou priestorom: tak geografickým (od Nemecka cez Španielsko, Taliansko a Spojené štáty až po Latinskú Ameriku), ako aj priestorom viacerých druhov umenia (malíarstvo, literatúra, film). K pojmu ako literárnovednému konceptu pozri napr. heslo „magický realizmus“ v publikácii *Lexikon teorie literatury a kultury* (Nünning 2006, 469), pokiaľ ide o uplatnenie magického realizmu v latinskoamerickom literárnom kontexte, relevantné informácie prináša práca českej hispanistky Anny Houskovej *Imaginace Hispánské Ameriky* (1998).
- ² Podľa zmienky o Dos Passosovi je zrejmé, že odkaz na Američanov sa týka USA, latinskoamerický kontext bezprostredne po vojne ešte neprichádza do úvahy.
- ³ Pozoruhodné je, že v oboch spomenutých prípadoch sa pojmoslovný návrat k realizmu udial v krízových alebo postkatastrofických obdobiach (po prvej a po druhej svetovej vojne), v čase, keď sama realita prestáva byť samozrejmom.
- ⁴ Za upozornenie na zmieňované historické súvislosti (Felix, Šmatlák) a zdroje ďakujem Fedorovi Matejovovi.
- ⁵ „[P]red nadrealistickou poéziou som dával vtedy prednosť inému, dokonca ‚vývinovo staršiemu‘ typu básne. (...) papierovo nám šušľali aj rozličné tie ‚klepsydry smútku‘ z arzenálu nadrealistických básnických zázračností“ (211).
- ⁶ „[P]odľa vlastných slov udomáčkuje v latinskoamerickej próze podnety z diela V. Woolfovej, W. Faulknera, Fr. Kafku a E. Hemingwaya. Pohľadom na zobrazovanú skutočnosť má blízko k tzv. magickému realizmu a absurdnej próze“ (471).
- ⁷ Preto v tejto bilancii registrujem aj české preklady latinskoamerickej prózy a citácie z nich a zo sprievodných textov uvádzam v češtine: aj tá vtedy bola v slovenskom kultúrnom kontexte jazykom sprostredkovania.
- ⁸ Dokazuje to priblíženie autorov tzv. latinskoamerického boomu (tak sa označoval úspech niektorých spisovateľov v Európe časovo vymedzený rokmi 1963 a 1967, vydaniaми Cortázarovej *Rayuela* a *Sto rokov samoty* Garcíu Márqueza, k spomenutým sa ešte v tomto kontexte zaradovávajú Mexičan Carlos Fuentes a Peruánec Mario Vargas Llosa). Ukážky z tvorby týchto autorov v časopisoch a knižné vydania ich najvýznamnejších diel či reprezentatívnych výberov vychádzali v českých a slovenských prekladoch s nevelkým časovým odstupom po publikovaní prvých vydaní v španielčine. Niekoľko príkladov: *Sto rokov samoty* z roku 1967 vyšlo v češtine 1971, v slovenčine 1973 (pre porovnanie anglický preklad vyšiel 1970); Fuentesova *Smrť Artemia Cruza* a Vargasovo *Llosovo Mesto a psy* – obe

- diela z roku 1962 vyšli v češtine 1966. (Údaje o českých prekladoch čerpám z knihy A. Houskovej *Imaginace Hispánské Ameriky*.)
- ⁹ Ku kultúrnej histórii vzťahov latinskoamerických krajín k USA pozri kapitolu *Vztah ke Španělsku a k USA* v monografii A. Houskové *Imaginace Hispánské Ameriky*. Problematiku dobre vystihuje pasáž venovaná Josému Martímu: „Tak jako Simón Bolívar, ale naléhavěji a v době ‚severománie‘ polemičtěji, se José Martí distancoval od USA, kde sám po léta žil. Zdůrazňoval kulturní rozdílnost, ‚odlišný původ, odlišné metody a zájmy v obou částech kontinentu‘. A zejména viděl mocenskou nebezpečnost oné podnikavé, průbojné země, která nemá schopnost vnímat druhé a opovrhuje tím, co nezná: ‚Pohrdání oslnivého souseda, jenž naši Ameriku nezná, je pro ni největším nebezpečím.‘“ (1998, 21)
- ¹⁰ Doba publikovania aktualizuje aj geopolitické súvislosti otázkou, či tento blok venovaný kubánskemu prozaikovi bol o. i. aj bezprostrednou reakciou na víťazstvo revolúcie na Kube začiatkom roka. Nie je to vylúčené, no niekoľko mesiacov po obsadení Havany orientácia nového režimu ešte nebola celkom zrejmá (prosovietsky sa vyhranil až v nasledujúcom desaťročí). Geopolitický aspekt recepcie latinskoamerickej literatúry pripomenul časopis *Světová literatura* v roku 1962 publikovaním prejavu F. Castra. (Z projevu Fidela Castra ke kulturným pracovníkům, 30. 6. 1961. *Světová literatura*, 7, 4: 29 – 31).
- ¹¹ „Každý národ přináší v obdobích svého rozkvětu něco nového literární pokladnici naší planety, buď prostřednictvím nových výrazových prostředků, nebo poselstvím, které se dosud neozvala. (...) Vše nasvědčuje tomu, že v příštích letech bude zdrojem obohacení iberoamerická literatura, alespoň takové je mé osobní přesvědčení.“ (Caillois 1962, 234)
- ¹² „García Márquez sa zaradil so svojím románom medzi vedúcich predstaviteľov tzv. magického či fantastického realizmu, ktorý obohacuje tvorivé postupy svetového románu XX. storočia. Podstata tejto novej estetickkej orientácie a umeleckej metódy spočíva v programovej opozícii proti postupom tradičného realizmu využívaním latinskoamerického substrátu (...) v jeho vnútorných aspektoch (tradícia a modernosť, prehistória a utópia, svojskosť a univerzálnosť, miešanie rozličných civilizácií a kultúr). Všetky tieto prvky tvoria podstatu tzv. ‚zázračnej‘ či magickej, fantastickej skutočnosti, ktorá je podľa Aleja Carpentiera niečím každodenným v živote latinskoamerických ľudí a prírody a predstavuje náplň objektívnej i subjektívnej reality, ktorá sa premieta do sveta myšlienok, predstáv, snov, mýtov a bájí.“ (Oleríny 1971, 106)
- ¹³ V priebehu piatich rokov vyšla v troch vydaniach v celkovom náklade vyše 100 000 výtlačkov.
- ¹⁴ „Pokiaľ ide o Petra Jaroša, ten spomenutý aspekt magického realizmu – východisko z domáceho folklóru, vlastných tradícií, obyčajov, mýtov a rozprávok – ignoruje. V *Tisícročnej včele* sa to potom odráža v prítomnosti motívov cudzej proveniencie, motívov márquezovských, nezodpovedajúcich slovenskému folklóru, mýtom, realite.“ (Brčák 1990, 35)
- ¹⁵ „Práve naturalisti by Jarošovi vedeli všeličo porozprávať o realizovaní folklóru a mýtov Slovenska v našej literatúre (mimochoďom, slovenský naturalizmus a latinskoamerický magický realizmus majú mnoho spoločných črt).“ (37)
- ¹⁶ „Obdobne Peter Jaroš naplňa pôvodný Mináčov model integrálnym historickým a ľudským optimizmom, inšpirujúc sa literárne predovšetkým románom svetovej literatúry (G. G. Márquez).“ (Števec 1989, 429)
- ¹⁷ „Na vyjadrenie prekypenia vitálnych síl slovenského človeka skvele využil postupy magického realizmu a postupy karnevalizácie.“ (Marčok 2006, 247)
- ¹⁸ Vychádzal z faktu, že v polovici 50. rokov navštevoval García Márquez kurzy filmovej réžie v Ríme v štúdiách Cinecittà, kde v rovnakom čase vznikali prvé slávne Felliniho filmy. Spojivom pre paralelu medzi oboma tvorcami sa mu stal práve magický realizmus: „Fellini bol filmár, ktorý sa odpúta od dominujúcej neorealistickej estetiky a rozvinie čosi ako ‚magický realizmus‘ nie odlišný od štýlu, za ktorý bude neskôr obdivovaný sám García Márquez.“ (Martin 2009, 185)
- ¹⁹ Podľa *Dejín slovenskej kinematografie* v 80. rokoch návštevnosť Jakubiskových filmov „prekonala všetky rekordy, Jakubisko bol divácky najúspešnejším režisérom tohto obdobia.“ (Macek – Paštěková 1997, 415)
- ²⁰ Okrem *Tisícročnej včely* súčasťou tejto línie domácej filmovej tvorby v 80. rokoch mali byť ďalšie Jakubiskove filmy (*Sedím na konári a je mi dobre*) a adaptácia Ballekovej *Južnej pošty*.
- ²¹ Napríklad druhé vydanie románu *Sto rokov samoty* v slovenčine malo náklad 16 000 výtlačkov, v češ-

- tine vyšli do roku 1987 tri vydania tohto diela, *Kronika vopred ohlásenej smrti* vyšla v náklade 25 700 výtlačkov, český preklad *Lásky v čase cholery* 92 000 výtlačkov.
- ²² Dobovo typické je aj zdôvodnenie iného, podľa Olerínyho vhodnejšieho označenia: „Preto budeme pre túto tendenciu používať výstižnejší a širší termín ‚nový latinskoamerický román‘, ktorý presadzuje pokroková literárna veda a kritika na čele so sovietskou hispanistikou.“ (1984a, III)
- ²³ Adresovaný ÚV KSS; žiadosť o vypracovanie stanoviska k posudku, ktorú zaslal vedúci oddelenia kultúry ÚV KSS Rudolf Jurík šéfredaktorovi *Romboidu* Mariánovi Kováčikovi, je datovaná 4. 1. 1987.
- ²⁴ O tomto pohybe v súvislosti s kratšou prózou *More strateného času* Garcíu Márqueza píše prozaikov životopisec Gerard Martin: „táto poviedka má ešte jeden aspekt. Je to smerník do budúcnosti, preč z Maconda-Aracataky a El Puebla-Sucre, preč z Kolumbie smerom nie iba do Latinskej Ameriky, ale k literárnej univerzalite. (...) Román *Sto rokov samoty* je síce situovaný do Maconda, ale informovaný čitateľ vie od prvej strany, že ide o alegóriu Latinskej Ameriky ako celku. Macondo urobilo skok z národného ku kontinentálnemu symbolu.“ (Martin 2009, 264 – 265)
- ²⁵ O niečo podobné sa pokúšal aj Jaroš (Hybe – Slovensko), na problematickosť niektorých prvkov „reprezentácie“ poukázal M. Brčák.
- ²⁶ „Ňou prinesený kaleidoskopický menlivý obraz mladosti vo vidieckom mestečku (Rantaprapán) už má parametre zreleho magického realizmu a postmoderny.“ (Marčok 2006, 265)
- ²⁷ Macondo je postupne fiktívnou transformáciou autorovej detskej skúsenosti, obrazom kolumbijskej provincie, symbolickou reprezentáciou histórie a kultúry krajiny i celého kontinentu; Palánk v naznačenej postupnosti čítame najprv ako reprezentáciu reálneho mestečka Šahy, potom „slovenského juhu“ a napokon „sveta včerajška“, kompatibilného s niektorými podobami konceptu strednej Európy.
- ²⁸ Čítaniu románu v takomto „katastrofickom“ kľúči zdanlivo protirečí jeho záver, najmä ak ho porovnáme so slovami uzatvárajúcimi *Sto rokov samoty*: „rodom, odsúdeným na sto rokov samoty, sa už nikdy na tejto zemi nijaká nová príležitosť nenaskytne“ (Márquez 1984, 324). Posledná veta *Agátov* je zmierlivejšia, dokonca do určitej miery perspektívne optimistická: „V Palánku znova zakvitli Agáty a začali sa nové príbehy.“ (Ballek 1981, 557) Záleží na tom, ako budeme čítať slovo „nové“: „nové“ ako „ďalšie“, čo by sugerovalo kontinuitu, alebo „nové“ ako „iné“, protikladné „starýn“ (tým, ktoré sa pominuli).
- ²⁹ Voľnú analógiu medzi románmi v závere kapitoly venovanej *Agátom* naznačil v monografii o Ballekovi Igor Hochel: „Ukazuje – tak ako *Sto rokov samoty* G. G. Márqueza – prostredníctvom synekdochy náš život vo všetkých podobách.“ (2005, 123)

PRAMENE

- Asturias, Miguel Ángel. 1960. Víkend v Guatemale. Všichni to byli Američané! Preložil a úvodný medailón napísal Zdeněk Hampejs. *Světová literatura*, 5, 4: 44 – 79.
- Balko, Peter. 2014. *Vtedy v Lošonci. Via Lošonc*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala.
- Ballek, Ladislav. 1981. *Agáty*. Bratislava: Smena.
- Carpentier, Alejo. 1959. Kráľovstvá z tohoto sveta. Ztracené kroky. Pro rubriku Recenzie s ukázkami vybral, preložil a komentármi opatřil Eduard Hodoušek. *Světová literatura*, 4, 3: 207 – 217.
- Cortázar, Julio. 1965. Poviedky. Vybral a preložil Vladimír Oleríny. *Revue svetovej literatúry*, 1, 4: 18 – 45.
- Dni a noci Latinskej Ameriky*. 1969. Výber zostavil Yerko Moretić za spolupráce Vladimíra Olerínyho. Doslov napísal Yerko Moretić a poznámky o autoroch Vladimír Oleríny. Zo španielskych originálov preložil Vladimír Oleríny. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Domingo, José. 1971. Rozhovor s Gabrielom Garcíu Márquezom. Preložila Nelida Noskovičová. *Revue svetovej literatúry*, 7, 3: 109 – 111.
- García Márquez, Gabriel. 1984. *Sto rokov samoty*. Prel. Ivan Puškáč. Bratislava: Tatran.
- Jaroš, Peter. 1970. *Krvaviny*. Bratislava: Smena.
- Jaroš, Peter. 1984. *Tisícročná včela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

- Krajňak, Maroš. 2011. *Carpathia*. Bratislava: Trio publishing.
Krajňak, Maroš. 2012. *Entropy*. Bratislava: Trio publishing.
Krajňak, Maroš. 2013. *Informácia*. Bratislava: Trio publishing.
Zelinka, Milan. 1972. *Dych*. Bratislava: Smena.
Zelinka, Milan. 1992. *Krajina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

LITERATÚRA

- Brčák, Milan. 1990. Bestseller či plagiat? *Dotyky*, 2, 8: 34 – 37.
- Caillois, Roger. 1962. Nadchází hodina latinskoamerické literatury. *Světová literatura*, 7, 4: 233 – 234.
- Expertízny posudok o deštrukcii pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike. 2015. *Romboid*, 50, 4: 74 – 83.
- Felix, Jozef. 1965. O nové cesty prózy alebo problém „anjelských zemií“ v našej literatúre. In *Harlekýn sklonený nad vodou*, Jozef Felix, 174 – 185. Bratislava: Slovenský spisovateľ. (Prvýkrát časopisecky Felix, Jozef. 1946. *Elán*, 16, 3 – 4: 6 – 7.)
- Hochel, Igor. 2005. *Príbeh ako princíp*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Housková, Anna. 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejiích a v románech)*. Praha: Torst.
- Kutejščíkova, Vera Nikolajevna. 1974. Kritika imperialistickej civilizácie USA v románovej tvorbe Latinskej Ameriky. In *Ideologický boj a súčasná kultúra*, 379 – 389. Bratislava: Veda.
- Macek, Václav – Jelena Paštéková. 1997. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta.
- Marčok, Viliam. 2006. Premeny fabulárnej prózy. In *Dejiny slovenskej literatúry III*, Viliam Marčok a kol., 158 – 266. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Martin, Gerald. 2009. *Gabriel García Márquez. Život*. Prel. Igor Otčenáš. Bratislava: Timy Partners.
- Nünning, Ansgar, ed. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host.
- Oleríny, Vladimír. 1971. Prvý latinskoamerický bestseller (Na okraj románu Gabriela Garcíu Márqueza *Sto rokov samoty*). *Revue svetovej literatúry*, 7, 3: 106 – 108.
- Oleríny, Vladimír. 1984a. Realita zázračna I. Vývinové tendencie a poetika nového latinskoamerického románu. *Nedeľa (Príloha Nového slova)*, 3, 27: III.
- Oleríny, Vladimír. 1984b. Realita zázračna II. Pokusy o dezinterpretáciu pojmu magický a fantastický realizmus. *Nedeľa (Príloha Nového slova)*, 3, 28: III.
- Patera, Ludvík. 1980. Nové možnosti socialistickej epiky. Tisícročná včela v diskusii. *Slovenské pohľady*, 96, 11: 101.
- Šabík, Vincent. 1980. Vincent Šabík číta Petra Jaroša. *Romboid*, 15, 3: 19.
- Šmatlák, Stanislav. 1971. Dvaja z generácie. In *Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka*. Stanislav Šmatlák, 209 – 243. Bratislava: Smena.
- Števec, Ján. 1989. *Dejiny slovenského románu*. Bratislava: Tatran.
- Zajac, Peter. 1982. Konceptia Ballekových Agátov. *Slovenská literatúra*, 29, 6: 501 – 516.

Magic realism in Slovak literature: word, concept, movement... Appropriation of the term via receptive practice, reflection and production until the early 1990s

Magic realism. The reception of Latin American prose in Slovakia. Appropriation. Socialist realism.

The paper is a reconstruction of how the meaning of the concept “magic realism” transformed in Slovak literary practice and reflection from the end of World War II to the early 1990s. The meaning of magic realism as defined in contemporary literary theory (the literary theory concept as well as the movement term) is not quite identical to every use of the expression in domestic reflection on literature. It was flexibly used by Jozef Felix as early as 1946 when discussing contemporary prose as a counterpart of the lyric tendencies, which he criticized. Magic realism returned to Slovak literature as a denomination of one of the components of complex modern Latin American prose, i.e. the corpus of works of Latin American provenance which became popular in Europe during the 1960s. The comeback of the term was preceded by the reception of the most significant works by Latin American prose writers (Carpentier, Asturias, Cortázar, Fuentes, García Márquez...), which were becoming more accessible in Czech and Slovak translations at the turn of the 1960s. In the early 1980s the term was partly used by literary criticism in the context of Peter Jaroš's novel *Tisícročná včela* (*A Thousand-year-old Bee*) and its relations to the work of Gabriel García Márquez. Until 1989 wider use of the term was limited by the ideology of the period, according to which magic realism could endanger the position of socialist realism as the official literary doctrine of the time.

doc. Mgr. Vladimír Barborík, CSc.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava
Slovenská republika
vladimir.barborik@savba.sk