

Milica Stanković¹
Univerzitet u Kragujevcu
Srbija

ELEMENTI GROTESKNOG REALIZMA U ROMANIMA *STO GODINA SAMOĆE I DECA PONOĆI*

Rezime

Jedna od značajnih komponenti magijskog realizma kao žanra koji izlazi iz okvira oficijelne kulture i evropocentričnog pogleda na svet jeste inkorporiranje elemenata karnevaleskno-groteskne forme čiju je važnost i složenost u svojoj studiji *Stvaralaštvo Fransa Rablea* izložio Mihail Bahtin. U ovom radu nastojimo da, na primeru dva ključna romana ovog žanra, prikazemo funkciju i značaj takvih elemenata. Kako Gabrijele Garsiju Markesa i Salmana Ruždija, bez obzira na to što potiču iz različitih krajeva sveta, spaja pripadnost kulturama koje počivaju na usmenim predanjima, kao i odrastanje u istorijskom kontekstu prepunom stradanja i nasilja, jedan od ciljeva ovog rada jeste i da se, prilikom analize romana *Sto godina samoće* (1967) i *Deca ponoći* (1981), prikazu elementi koji su im zajednički. Kako će biti prikazano u analitičkom delu rada, snažna veza između ova dva romana ogleda se upravo u upotrebi groteske koja, na prvom mestu, pruža mogućnost da se prevaziđu ograničenja zvaničnog diskursa, a zatim i da bi se, u istorijskom kontekstu prepunom tragičnih događaja, slavila lepota i nadmoć života.

Ključne reči: Gabriel Garsija Markes, Salman Ruždi, Mihail Bahtin, groteskni realizam, karneval.

ELEMENTOS DEL REALISMO GROTESCO EN LAS NOVELAS *CIEN AÑOS DE SOLEDAD E HIJOS DE LA MEDIANOCHE*

Resumen

Las ideas que propuso Mijaíl Bajtín en su célebre estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* abren muchas posibilidades para explorar varias perspectivas, eliminando los límites entre las tendencias culturales oficiales y no oficiales. Por esa razón, los elementos de la cultura del carnaval tienen mucha importancia en el discurso del realismo mágico, que también tiene la capacidad de encapsular la riqueza de los mundos que describe. El propósito de este trabajo es mostrar la función de los elementos del carnaval en dos novelas monumentales del realismo mágico, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez e *Hijos de la medianoche* (1981) de Salman Rushdie. A pesar de las diferencias culturales, existen muchas similitudes entre las dos novelas, sobre todo en la incorporación de los elementos grotescos y humorísticos. En el análisis de las dos novelas, vamos a mostrar como esos

¹ mstankovic994@gmail.com; milica.stankovic@filum.kg.ac.rs

elementos no solo enfatizan la plenitud de los mundos que describen, sino que también se utilizan como la respuesta a todas las tragedias que son la consecuencia de los sistemas políticos de los dos países.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Mijaíl Bajtín, realismo grotesco, carnaval.

ELEMENTS OF GROTESQUE REALISM IN THE NOVELS ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE AND MIDNIGHT'S CHILDREN

Summary

The ideas proposed in Mikhail Bakhtin's study *Rabelais and His World* are considered to be hugely influential in contemporary literary criticism. Since the notion of the carnivalesque culture of the Middle Ages and the Renaissance opens numerous possibilities of exploring multiple perspectives, eliminating the boundaries between the official and unofficial cultural tendencies, it is broadly applicable to the discourse of magical realism, which is also marked by the ability to encapsulate the richness of the worlds it depicts. The aim of this research is to provide insight into the function of the carnival-grotesque form in two monumental magical realist narratives, Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* (1967) and Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981). Despite cultural differences, the two novels are undoubtedly connected, especially in terms of their incorporation of grotesque and humorous elements, which not only emphasize the sheer abundance of the two worlds, but are also used as a response to the endless tragedies which can be seen as the consequences of their political systems.

Key words: Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Mikhail Bakhtin, grotesque realism, carnival.

1. Uvod: groteska u diskursu magijskog realizma

Razvoj novog romana na tlu Latinske Amerike šezdesetih godina prošlog veka, danas poznat kao „latinoamerički bum“, nastao je kao rezultat novog odnosa prema stvarnosti koji se postepeno formirao tokom pedesetih godina. Tada, kako u *Prilozima za istoriju novog hispanoameričkog romana* ističe Soldatić (2002: 65), „nametnula se potreba da se proširi pojam »stvarnosti«, tj. da se u njega inkorporira i drugi deo sveta, onaj koji ne zapažamo, koji se ne može uočiti neposredno, i koji se često javlja u vidu »mašte« i »fantazije«“. Kao rezultat takve percepcije stvarnosti nastao je jedan od najzanimljivijih književnih žanrova, danas poznat pod nazivom magični ili magijski realizam, koji će se ubrzo proširiti van granica Latinske Amerike, te pronaći put do pisaca koji su takođe težili da kompleksnu stvarnosti sopstvenih zemalja opišu u svoj njenoj punoći. Kako navodi Soldatić (2002: 67), „novi hispanoamerički roman pokazao je čitav niz varijanti objektivnog i subjektivnog pristupa stvarnosti, bilo da je u pitanju celokupna stvarnost Hispanske Amerike ili samo njeni reprezentativni delovi“, dok se „u pojedinim romanima stvarnost se deformiše do granica grotesknog kako bi se privukla pažnja na »objektivnu« stvarnost u kojoj žive Latinoamerikanci“. U ovom radu nastojaćemo da ispitamo vezu između magijskog realizma i elemenata groteske, kao i značaj koji ovi elementi imaju u



najčuvenijem romanu Garsije Markesa, koji predstavlja jedan od glavnih predstavnika ovog žanra, i romanu *Deca ponoći* Salmana Ruždija, nastalom pod velikim uticajem kolumbijskog nobelovca. U nedavno objavljenom članku „Grotesco: un hito en la travesía de la novela hispanoamericana”, Marta Elena Mungija Satarain (Munguía Zatarain 2020: 69) ističe značaj estetike grotesknog u novom hispanoameričkom romanu, te „univerzalne estetike”, koja je do sada bila prilično zanemarena u književnim proučavanjima.² Stoga je naš cilj da ova dva romana analiziramo oslanjajući se na Bahtinov koncept grotesknog realizma, te da ukažemo na njihov značaj u okviru ovog književnog žanra.

U svojoj čuvenoj studiji *Stvaralaštvo Fransoa Rablea (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса)*, Bahtin ističe značaj narodne kulture, smehovnih formi i manifestacija koje su se suprotstavljale oficijelnoj, crkvenoj i feudalnoj kulturi srednjeg veka i koje su pružale jedan sasvim drugačiji pogled na svet. Prizor karnevala u okviru koga se izokreću utvrđena pravila i koji predstavlja svojevrstni „svet naopako” (Bahtin 1978: 18), suprotstavljajući se svemu što teži da bude okamenjeno i večno, prepun je grotesknih slika koje se ne uklapaju u klasičnu estetiku i predstavljaju sve one elemente ljudskog života čiji se značaj u strogim okvirima zvanične kulture potiskuje ili izbacuje. Kako se magijski realizam razvio u okviru kultura koje izlaze iz okvira evropskog logocentrizma i čija se kompleksna stvarnost ne može prikazati konvencionalnim pripovedačkim tehnikama, može se reći da je jedna od njegovih značajnih karakteristika inkorporiranje upravo takvih elemenata. Magija i groteska tako, u okviru ovog žanra, zajedno učestvuju u destabilizaciji zvaničnog diskursa koji ograničava bujnu maštu i raskošnu mnogostrukost kultura iz kojih pisci potiču.

Kako bismo dali uvid u značaj grotesknih elemenata u okviru ovog žanra, najpre se moramo ukratko osvrnuti na njegove osnovne odlike. Ono što magijski realizam odvajava od drugih žanrova poput nadrealizma i naučne fantastike jeste specifičan pristup stvarnosti koji ukida granice između stvarnog i nestvarnog, te tako počiva na pretpostavci da će i sam čitalac magiju prihvatiti na isti način kao što prihvata sasvim realistične elemente romana (Bowers 2004: 24). Prema Soldatiću (2002: 123), u odnosu na fantastičnu književnost i čudesni realizam, u okvirima ovog žanra dolazi do „razbijanja objektivne stvarnosti na deliće koje pisac kasnije uklapa u celinu sledeći drugačiji raspored i stvarajući na taj način stvarnost umetničkog dela”, pri čemu nije u pitanju pokušaj dezintegracije stvarnosti, već nastojanje da se „prikaže njena sveobuhvatnost”. Nadalje, kako potiče iz kultura koje počivaju na usmenim predanjima i mitovima, magijski realizam obiluje elementima koje izlaze iz okvira stvarnosti, ali se ti elementi u okviru datih kultura tretiraju i percipiraju mnogo drugačije nego od strane čitalaca iz Evrope. U

² Kada je u pitanju roman *Sto godina samoće*, ova kritičarka ističe da se ne može opovrgnuti činjenica da niko od najjemenitnijih kritičara dela Garsije Markesa, poput Anhela Rame i Vargasa Ljose ne uspostavlja vezu između ovog romana i „groteskne imaginacije” (Munguía Zatarain 2020: 76).

svom čuvenom govoru prilikom dodele Nobelove nagrade, Garsija Markes (1987: 209) istakao je da su „racionalni talenti sa druge strane sveta“ ostali bez uspešnog metoda da interpretiraju njihovu književnost upravo zato što su je posmatrali na osnovu vlastitih shema.

Pored povezanosti sa kulturama koje počivaju na mitovima i usmenim predanjima, još jedna suštinska odlika magijskog realizma jeste njegova snažna veza sa raznolikim društveno-političkim okolnostima u kojima nastaje (Bowers 2004: 45). Sa područja Latinske Amerike, gde se razvio u drugoj polovini dvadesetog veka, magijski realizam proširio se i na druge krajeve sveta, naročito na engleska govorna područja i bivše kolonije, od Indije, Kanade, Karipskih ostrva, do Sjedinjenih Američkih Država, Australije i Novog Zelanda (Bowers 2004: 45). Bez obzira na to što potiču iz različitih zajednica i što u svoja dela inkorporiraju različite tradicije, sve pisce magijskog realizma spaja činjenica da uz pomoć tih elemenata najčešće progovaraju o društvenoj i političkoj stvarnosti koja ih okružuje. Bilo da to čine sa stanovišta antiimperijalističke, feminističke ili marksističke kritike i da li se politički aspekt otkriva kroz kulturnu politiku postkolonijalizma, prožimanje različitih kultura, ili kroz konflikt između pragmatične zapadnjačke tradicije i pomenutih kultura, ono što sve ove pisce određuje unutar političkog sistema jeste njihova pozicija izvan dominantnih, vladajućih struktura i kulturnih centara (Bowers 2004: 45). Pozicija magijskog realizma jeste, na taj način, pozicija „drugog“, te predstavlja odličan narativni model za pristup stvarnosti koji izlazi iz okvira logocentrizma. Činjenica da ukida dihotomiju između magije i stvarnosti čini ga vrlo prikladnim za istraživanje i prevazilažene granica, bile one ontološke, političke ili geografske (Bowers 2004: 3). Tako u njegovim okvirima dolazi do prožimanja različitih kultura, ali one nisu organizovane oko jednog jedinstvenog ideološkog centra (Faris & Zamora 1995: 4).

Sve pomenute odlike magijskog realizma govore u prilog činjenici da je ovaj žanr okrenut ka destabilizaciji utvrđenih normi koje predstavljaju deo oficijelne kulture. Zato se u pojedinim romanima, kao što ćemo prikazati na primeru dela Garsije Markesa i Ruždija, stvarnost transformiše do granica groteske, kako bi bilo moguće da se ona izrazi u svoj svojoj kompleksnosti. Govoreći o slici karnevala i elementima groteske u delima Fransoa Rablea, Bahtin posebnu pažnju posvećuje smehu, uličnom govoru, narodno-prazničkim formama, gozbenim slikama, kao i grotesknoj slici tela i materijalno-telesnog dole. Zbog prisustva ovih elemenata, prema Bahtinu, karnevalom vlada „logika izokrenutosti“, odnosno logika neprestanog premeštanja onog uzvišenog i onog niskog, zemaljskog, te se karnevalski pogled na svet suprotstavlja svemu što teži da bude završeno i okamenjeno (Bahtin 1978: 18). Tako su glavne karakteristike groteske upravo njena „nepredvidljivost i nestabilnost“, odnosno težnja da se odupre svemu što je fiksno i jasno definisano (Connelly 2003: 4).

Estetsku koncepciju stvarnosti koja počiva na pomenutim odlikama karnevalskog pogleda na svet i koja je veoma različita od estetičkih koncepcija kasnijih vekova Bahtin naziva grotesknim realizmom. U Rableovom delu, kao i u estetici grotesknog realizma



uopšte ističe se prevlast *materijalno-telesnog načela života*: slike samog tela, jedenja, pijenja, pražnjenja, polnog života, koje su obično date u hiperbolizovanom vidu (Bahtin 1978: 26). Na taj način, osnovno svojstvo grotesknog realizma predstavlja „snižavanje”, odnosno prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, na plan zemlje i tela (Bahtin 1978: 28). Najvažnija odlika snižavanja u grotesknom realizmu jeste to što ovde, za razliku od klasične parodije, ono nema negativan karakter. Naprotiv, u grotesknom realizmu snižavanje znači sjedinjavanje sa zemljom kako bi došlo do ponovnog rađanja, te tako smrt nastupa samo kako bi se omogućilo ponovno, bolje i veće rađanje.

Kada je u pitanju groteskna slika tela, Bahtin (1978: 34) naglašava da je to „telo u nastajanju”, koje stoji nasuprot klasičnim slikama „gotovog” tela, očišćenog od svih tragova rađanja i razvijanja. Posebno važna odlika grotesknog tela jeste njegova otvorenost. Ovo telo, kako zaključuje Bahtin (1978: 333), „guta svet i svet guta njega”, te je u grotesknom realizmu, akcenat uvek na onim delovima tela gde je ono otvoreno za spoljni svet (1978: 34–35). Od crta ljudskog lica najvažniju ulogu imaju nos i usta, a zatim i sve ono što izlazi, štrči i boči se iz tela. Dominantna su, dakle, sva ona mesta gde se savladavaju granice kako između dva tela, tako i između tela i sveta (Bahtin 1978: 333–334). Na taj način, groteskno telo, kako ističe Koneli (Connely 2003: 10) „fundamentalno, ponekad čak i nasilno prekoračuje utvrđene društvene kodekse i vrednosti”.

Pored snižavanja, u grotesknom realizmu izuzetno važnu ulogu igra smeh koji takođe ima oslobađajući karakter i koji predstavlja protivtežu strogo definisanim normama i ograničenjima koje postavlja zvanična kultura. Smeh, u okviru koncepcije karnevala, igra važnu ulogu u svrgavanju autoriteta, odbacivanju onog što se smatra svetim i širenju „kontradiskursa” (Edwards & Garulund 2013: 117). Govoreći o ulozi smeha u Gogoljevim delima, Bahtin (1983: 38) ističe da je jedna od mana savremene književne kritike pokušaj da se književnost, naročito renesansna, smesti u okvire zvanične kulture, te da se u tim uskim okvirima ograniči moć i značaj smeha. Međutim, važno je istaći razliku koju Bahtin pravi između renesansne i romantičarske groteske. Iako je nastala kao reakcija na elemente klasicizma i prosvetiteljstva, odnosno na usko razumski racionalizam, na težnju ka završenosti, gotovosti i jednoznačnosti, romantičarska groteska, za razliku od renesansne, ne zadržava oslobađajući i opštenarodni karakter elemenata karnevala. Smeh se u njenim okvirima reducira na minimum i dobija oblik sarkazma i ironije, za razliku od preporučajućeg smeha karakterističnog za srednjovekovnu i renesansnu grotesku (Bahtin 1978: 47).

Kada se uzmu u obzir pomenute odlike karnevala i grotesknog realizma, jasno je zašto su ovi elementi toliko prisutni u diskursu magijskog realizma, posebno ako groteskni realizam shvatimo kao „bilo kakvu hiperboličku distorziju” koja stvara osećaj očuđenja kroz mešanje ili prožimanje oprečnih koncepata, poput živog i neživog,

ljudskog i životinjskog (Delbaere-Garant 1995: 256). Oblici groteske, zajedno sa elementima magije pružaju narativima magijskog realizma mogućnost da izraze složenost i ambivalentnost kultura iz kojih potiču, odnosno da obuhvate sve moguće krajnosti – i život i smrt, i staro i novo, i umiranje i rađanje, i ono uzvišeno i ono banalno. Kako u svojoj studiji zaključuje Bahtin, suština karnevalsko-groteskne forme jeste u njenoj sposobnosti da pruži novi i potpuniji pogled na život:

[Karnevalsko-groteskna forma] osvetljava slobodu tvorevina mašte, omogućuje da se sjedini raznorodno i zbliži daleko, pomaže oslobađanju od vladajućeg pogleda na svet, od svake uslovnosti, od banalnih istina, od svega poznatog, opšteprihvaćenog, omogućuje da se svet vidi na nov način, da se oseti povezanost svega postojećeg i mogućnost sasvim drugačijeg poretka u svetu (Bahtin 1978: 43).

U književnosti, stoga, karnevalsko služi da prikaže da su utvrđeni autoriteti i istina relativni pojmovi, pa se tako, kako navodi Dejvid K. Danou (Danow 1995: 21), u diskursu magijskog realizma često ističe da su natprirodni elementi bliži istini od same stvarnosti. Ovaj autor se, u studiji *Duh karnevala: magijski realizam i groteska* (1995) bavi konceptom grotesknog realizma u okviru književnosti latinoameričkog buma i književnosti holokausta, te u njima zapaža različitu upotrebu groteske i elemenata magije. Dok u književnosti holokausta prepoznaje elemente romantičarske groteske, Danou (Danow 1995: 40) ističe da se ono što je Bahtin govorio o srednjovekovnoj i renesansnoj groteski može povezati sa latinoameričkim magijskim realizmom. Kako ističe i Mungija Satarain (Munguía Zatarain 2020: 77), pisac kao što je Garsija Markes ne teži da svoju estetiku poveže sa romantičarskom groteskom mračnog i turobnog karaktera, već sa grotesknim slikama koje krase komičnost i ambivalentnost.

Dakle, uprkos tome što književnost latinoameričkog buma teži da prikaže stvarnost koja je ispunjena tragedijama, suludim ratovima i diktaturom, kroz prožimanje elemenata groteske, magije i stvarnosti, u njoj ipak preovladava pozitivan pogled na život. Magijski realizam prepun je humora koji ima oslobađajući efekat i koji omogućava da se tragični elementi dožive na potpuno drugačiji način (Danow 1995: 14). U okviru ovog žanra smeh ima regenerativnu moć, a ono što je groteskno i, na neki način, neprikladno, javlja se upravo kako bi se smrt preobrazila u slavljenje života (Danow 1995: 20), te smrt, kao u koncepciji Bahtinovog karnevala, nagoveštava novo rađanje. Magijski realizam se, na taj način, smeje smrti u lice, najčešće tako što se poigrava granicama između života i smrti i banalizujući smrt, izvrgavajući je ruglu. Kao u karnevalu, u magijskom realizmu se istovremeno otkrivaju mračna i svetla strana života te, kako Danou (Danow 1995: 34) zaključuje, ovaj žanr na odličan način pokazuje isprepletanost ozbiljnosti i smeha, jer se u njemu ispod površine koja je ispunjena živošću i veselošću često otkriva velika tragedija i duboka tuga.



Pored oslobađajuće moći smeha, karnevaleskno-groteskna forma u magijski realizam unosi i pogled na svet koji uključuje ono što se ponekad čini zauvek izgubljenim, a to je veza između čoveka i biljnog i životinjskog sveta (Danow 1995: 67). Kako Danou ističe (Danow 1995: 72), fizička blizina džungle i grada budi sveprisutni osećaj bliskosti između modernog života i čovekove preistorijske prošlosti. Na taj način istorija i legende, mit i stvarnost ostaju neraskidivo povezani, te je prošlost jednako živa koliko i sadašnjost. Kako navodi Dickov (2016: 174), u magičnorealističnom romanu „tradicionalno nasleđe prehispanskih civilizacija prožima se sa prošlošću kolonijalnog doba i sadašnjošću savremene svakodnevice u racionalno neobjašnjivoj viziji sveta da bi se ispod slojeva objektivne stvarnosti pronašla prava stvarnost koja nudi objašnjenje za suštinu tajanstvene povezanosti čoveka i njegove životne sredine“. U ovom prožimanju savremene svakodnevice i davne prošlosti može se sagledati još jedan izuzetno važan segment karnevaleskno-groteskne forme, jer povratak preistorijskom poretku označava povratak pogledu na svet koji nije jednostran i ograničen.

2. *Sto godina samoće i Deca ponoći*

Dobro je poznato da romani *Sto godina samoće* Garsije Markesa i *Deca ponoći* Salmana Ruždija predstavljaju dva izrazita primera magijskog realizma neponovljiva u svetskoj književnosti. Nije potrebno posebno isticati značaj romana Garsije Markesa, kako kada je u pitanju utemeljivanje novog književnog žanra koji će potom inspirisati mnoge nove pisce, tako i kada se radi o razvijanju svesti o istovremeno tragičnoj i čudesnoj stvarnosti Latinske Amerike koju je približio čitaocima iz drugih krajeva sveta. Na sličan način, pod njegovim uticajem, Salman Ruždi je, u romanu *Deca ponoći*, uspeo da obuhvati sve ključne elemente istorije i kulture svoje rodne Indije, i tako postao glavni predstavnik magijskog realizma na engleskom jeziku.

Kako bismo dali uvid u sličnosti između ova dva romana, neophodno je da se najpre osvrnemo na razloge zbog kojih je Ruždija inspirisala proza Garsije Markesa i drugih pisaca iz Latinske Amerike. Na simpozijumu posvećenom jedinom kolumbijskom nobelovcu, na Univerzitetu u Teksasu 2015. godine, Ruždi je održao govor o prvom susretu sa njegovim delima, o tome šta ih čini toliko jedinstvenim u svetu književnosti, ali i o sličnosti između bogatih kultura iz kojih on i Garsija Markes potiču. U ovom govoru Ruždi ističe da ga svetu proze Garsije Markesa nije privukla magija, premda mu je i ona bila zanimljiva kao piscu čudesnih priča, već sama stvarnost koju je u svojim delima uspešno prikazao. Čitajući Garsiju Markesa i druge latinoameričke pisce, Ruždi je, kako sam naglašava, shvatio da mnogo toga iz tih svetova prepoznaje na osnovu sopstvenog iskustva iz Indije i Pakistana: „Poznao sam pukovnike i generale Garsije Markesa, ili

barem njihove indijske i pakistanske pandane. Njegovi biskupi bili su moje mule, njegove pijace moji bazari. Osećao sam da je njegov svet moj, samo preveden na španski" (Rushdie 2015: 28'12"). Dakle, premda su geografski daleko, Latinska Amerika i Južna Azija imaju mnogo toga zajedničkog, te Ruždi (Rushdie 2015: 28'50") duhovito navodi da je, prilikom prve posete južnoameričkom kontinentu, shvatio da je taj svet „jednako lud“ kao i svet iz kog on sam potiče. Tu je pronašao istu tropsku vegetaciju, iste šljašteće bilborde i izloge, isti ulični život, kao i jednako bogatu usmenu tradiciju, mirise, senzualnost i toplotu. Društveni miljei iz kojih potiču dvojica pisaca obeleženi su konfliktom između grada i ruralnih sredina, dubokim jazom između bogatih i siromašnih, moćnih i nemoćnih, velikih i malih, dok je njihova istorija ispunjena sličnim besmislenim sukobima, ratovima i stradanjima. U oba slučaja u pitanju je, kako Ruždi ističe, istorija obeležena kolonijalizmom, i premda su kolonijalisti različiti, posledice su iste.

Na osnovu Ruždijevego izlaganja, jasno je da romane *Sto godina samoće* i *Deca ponoći* povezuje sličnost između kultura iz kojih potiču njihovi autori. Istorija Kolumbije i istorija Indije obeležene su sličnom političkom ideologijom koja je, u oba slučaja, dovela do začaranog kruga neprestanih sukoba i stvaranja atmosfere prepune nasilja i smrti. U narednim delovima rada prikazaćemo funkciju elemenata groteske koji u oba romana imaju regenerativnu moć i predstavljaju protivtežu tragičnoj stvarnosti.

2.1. Elementi groteske

Groteskni realizam, prema Bahtinu, jeste žanr u okviru koga su naglašeni svi oni aspekti ljudskog života koji su u okviru oficijelne kulture odbačeni kao neprikladni, te se akcenat uvek stavlja na groteskne slike tela i materijalno-telesnog „dole“. Groteskno telo, prema Bahtinu, počiva na „osobenoj predstavi o telesnoj celini i o granicama te celine“, te se granice između tela i sveta i među posebnim telima povlače sasvim drugačije no kod klasičnih i naturalističkih slika (Bahtin 1978: 332). Telo nije zatvoreno, već je, naprotiv, otvoreno prema svetu, prožima se sa okolinom i drugim telima, te tako „umetnička logika grotesknoga tela ne priznaje zatvorenu, glatku i jednoličnu ravninu (površinu) tela i fiksira samo njegove izbočine – izdanke, izbojke – i otvore, to jest samo ono što vodi preko granice tela kao i ono što vodi u dubine tela“ (Bahtin 1978: 334).

Kada je u pitanju roman *Sto godina samoće*, jedna od najupečatljivijih slika grotesknog tela jeste opis Hosea Arkadija. Nakon što je napravio „šezdeset pet puta krug oko sveta“ (Garsija Markes 1976: 100), njegova sestra Amaranta ne može da veruje u šta se pretvorio:

[U] dubini duše nije mogla da shvati da je dečko koga su odveli Cigani ista ova ljudina, koja je jela pola sisančeta za ručak i od čijih je vetrova venulo cveće. Nešto slično se dešavalo sa ostalom porodicom. Amaranta nije mogla sakriti odvratnost koju je izazivalo njegovo životinjsko podrigivanje za stolom. (Garsija Markes 1976: 100)



Ova slika mogla bi se nazvati tipičnom rableovskom jer su u njoj prisutni svi elementi grotesknog realizma, kao što su hiperbolizacija i stavljanje akcenta na one radnje koje se u okviru zvaničnog diskursa potiskuju. To su, između ostalog, jedenje, pijenje, žderanje, gutanje i radnje izlučivanja – radnje tokom kojih su tela pomešana među sobom i sa stvarima (Bahtin 1978: 339). Sličan opisu Hosea Arkadija jeste opis Šive, jednog od Ruždijeve dece ponoći, sa kojim je Salim zamenjen na rođenju: „njegovo podrigivanje se prolamalo kao stenjanje voza koji izlazi iz tunela, a njegovi vetrovi su besneli kao tajfuni” (Ruždi 2019: 507).

Preuveličavanje, hiperbolizam, prekomernost, preteranost jesu, prema opštem mišljenju, jedno od najbitnijih obeležja grotesknog stila (Bahtin 1978: 320). Međutim, Bahtin upozorava na to da je preuveličavanje u okviru groteske često pogrešno shvaćeno kao negativno. Naprotiv, suština groteske jeste njena ambivalentnost, odnosno sposobnost da se u jednoj slici sjedini i pozitivan i negativan pol (Bahtin 1978: 325). To jeste suština upotrebe grotesknih elemenata, kako kod Garsije Markesa, tako i kod Ruždija. Tako se groteskne slike ne iscrpljuju na površinskom nivou, već uvek kriju dublje značenje, skriveno ispod površine koju karakteriše snižavanje i svođenje na materijalno-telesni plan, vrlo često do granica banalnosti i apsurdna.

Hiperbola se, u okviru grotesknog realizma često javlja u okviru preteranih brojeva koji prevazilaze granice logike i zdravog razuma. Oni tako imaju sličnu funkciju kao i groteskno telo, jer su nezavršeni, ambigvitetni, i uvek su u procesu nastajanja (Elif Diler 2015: 493). Jedan od primera u romanu *Sto godina samoće* jeste pomenuti opis Hosea Arkadija, a mnogo preterivanja javlja se i u opisu pukovnika Aurelijana Buendije:

Pukovnik Aurelijano Buendija digao je trideset i dva oružana ustanka i svi su bili ugušeni. Imao je sedamnaest sinova sa sedamnaest raznih žena koji su bili istrebljeni jedan za drugim u toku samo jedne noći, pre nego što je najstariji navršio trideset pet godina. Izbegao je četrnaest atentata, sedamdeset i tri zasede i umakao jednom stroju za streljanje. Preživeo je veliku dozu strihnina u kafi, koja je bila dovoljna da ubije konja. (Garsija Markes 1976: 112)

Navodeći ovaj primer u pomenutom govoru o Garsiji Markesu, Salman Ruždi (2015) duhovito zaključuje da bi mnogi književni likovi bili bi zadovoljni sa jednim ili dva ustanka, manjom porodicom, sa manje žena, i da bi im bilo dovoljno mnogo manje pokušaja atentata i mnogo manja doza otrova. Likovi Garsije Markesa su, na ovaj način, veći od života, i što je još važnije, jači od smrti koja ih okružuje. Na humorističan, preteran način, kod ovih likova naglašena je sposobnost regeneracije, te je hiperbola, kao jedan od ključnih elemenata groteske, takođe prisutna sa ciljem da se, u kontekstu ispunjenom tragedijom i smrću, prkosno slavi moć života. Slična tendencija prisutna je i u Ruždijevom

romanu. Kao i pukovnik Buendija, Šiva je takođe učestvovao u mnogim ratovima i začeo nebrojeno mnogo dece širom Indije, a više od deset hiljada žena bilo je zaljubljeno u njega (Ruždi 2019: 506).

Kada je u pitanju prikaz grotesknog tela, i kod Garsije Markesa i kod Ruždija prikazuje se način na koji je telo povezano, kako sa unutrašnjim svetom junaka, tako i sa svetom koji ga okružuje. To se može uočiti na primerima u kojima je naglašena potreba da se telo zatvori za spoljašnji svet. Jedan od najzanimljivih primera jeste opis Salimove bake Nasime Aziz. Kako bi iskazala nezadovoljstvo ili ljutnju, Prečasna Majka, kako je ironično zovu, kažnjava ukućane ćutanjem koje, u više navrata, traje dosta dugo. Kako joj u tom procesu, već groteskno telo postaje sve veće i veće, Salim to povezuje sa „neizgovorenim rečima“ koje su se u njoj nakupile:

Prečasna Majka bila je prisiljena da se duboko zakopa u ostavu, a njen bes se zgusnuo kao što se zgušnjava sos na vatri. Počele su da joj rastu dlake iz mladeža po licu. Mumtaz je zabrinuto primetila da joj majka kvasa, iz meseca u mesec. Naduvala se od onih neizgovorenih reči koje su ostale u njoj (Ruždi 2019: 72).

Na taj način, naglašava se neophodnost interakcije tela sa spoljnim svetom – telo se širi jer odbija da se, kako to definiše Bahtin, pomeša sa svetom oko sebe. S druge strane, u romanu *Sto godina samoće* prikazan je obrnut proces, kada se Ursulino telo pred smrt toliko smanjuje da je na kraju sahranjaju u korpici za novorođenče:

Malo-pomalo počela je da se smanjuje, fetišizira, mumificira za života, do te mere da je u poslednjim godinama života ličila na suhu šljivu, izgubljena u spavaćici i s uvek podignutom rukom koja je, na kraju, podsećala na nogu majmunčeta (...) Ličila je na tek rođenu staricu (Garsija Markes 1976: 352).

Slika tela, tako, i kod Garsije Markesa i kod Ruždija uvek obuhvata kako unutrašnji svet junaka, tako i njegov odnos sa spoljnim svetom, te su elementi groteske upotrebljeni tako da pružaju dublji uvid u psihologiju likova. Isto važi i za usredsređenost na elemente tela koji su, prema Bahtinu, posebno važni u grotesknom realizmu, a to su izbočine, odnosno sve ono što izlazi iz tela, prevazilazeći njegove granice. U *Sto godina samoće*, jedna od grotesknih slika tog tipa jeste opis čireva koje pukovnik Aurelijano Buendija ima ispod pazuha. Prvi put se javljaju u tamnici, kada on biva osuđen na streljanje kome će ipak umaći, a sledeći put nakon što se vrati iz brojnih ratnih pohoda: „Vratio se ponižen, popljuvan, optužen da je napravio rat surovim samo da bi ga skuplje prodao. Drhteći od groznice i zime, ponovo je ispod pazuha bio pun čireva“ (Garsija Markes 1976: 183). Pored toga što ovakvi elementi čine sastavni deo svakog grotesknog narativa, kod Garsije Markesa oni, takođe, imaju ulogu u prikazivanju povezanosti između unutrašnjeg i spoljnog sveta, te se tako ovde, ironično, sva toplina koja je postojala u pukovniku Buendiji pre nego što su ga ratovi u potpunosti izmenili ispoljava kroz izrasline na telu,

dok u njemu ostaje samo hladnoća i beskrajna usamljenost. Sličnih elemenata ima i u *Deci ponoći*, te tako recimo Salimova majka, Amina Sinaj, ima žuljeve koji se javljaju kao spoljna manifestacija griže savesti što se još uvek viđa sa prvim mužem koga nikada nije prebolela.

Kako je to definisao Dejvid K. Danou (Danow 1995) u studiji *Duh karnevala: magijski realizam i groteska*, karnevaleskno-groteskna forma u magijski realizam unosi, između ostalog, i povratak preistorijskoj vezi između čoveka i prirode, što se posebno uočava u ukidanju granica između ljudskog i životinjskog tela. Ove tendencije javljaju se u oba romana, te mnogi likovi imaju naglašene životinjske karakteristike, pa čak i sposobnosti da komuniciraju sa životinjama. Tako se, u romanu *Sto godina samoće*, kao posledica incesta rađa dete sa svinjskim repom, dok se, prilikom rođenja Amarante naglašava da je bila „vodenasta kao gušterčić“, ali da su svi njeni delovi bili ljudski (Garsija Markes 1976: 36). Pored toga, preposlednji iz roda Buendija, Aurelijano Babilonija opisan je kao enciklopedijska definicija ljudoždera (Garsija Markes 1976: 303). Tu je svakako i usvojena kćerka Rebeka, koja je, nakon što je dovedu, sasvim divlja i neobuzdana, nosi u kesi kosti svojih roditelja i ima opsesivnu naviku da jede zemlju. Ovakve elemente uočavamo i kod Ruždija, pre svega kod glavnog junaka Salima, čije groteskno telo predstavlja alegoriju Indije. Na prvom mestu, kod Salima je posebno naglašen njegov džinovski nos, što predstavlja tipičan primer groteskne slike tela. Prema Bahtinu, nos i usta su, u okviru grotesknog realizma, posebno važni delovi lica, jer su to mesta na kojima se prevazilazi granica između tela i sveta. Kroz komičan prikaz Salima, koji, zahvaljujući začepljenim sinusima dobija čarobne moći pomoću kojih može da komunicira sa drugom decom ponoći, Ruždi još jednom prikazuje povezanost tela sa unutrašnjim i spoljnim svetom. Nakon što ga roditelji nateraju da operiše sinuse, Salim gubi svoje magične moći, ali zato njegovo čulo mirisa postaje naglašeno, te ga tokom indijsko-pakistanskog rata, nakon što cela njegova porodica pogine a on izgubi pamćenje, koriste kao psa tragača. Slika Salima koji, lišen svih sećanja, sedi sam ispod drveta, podseća na prikaz Hosea Arkadija Buendije koji je „lajao na nekom čudnom jeziku“ nakon što su ga vezali za drvo kestena, te ova dva primera pokazuju kako, u oba romana, dolazi do mešanja ljudskih i životinjskih osobina.

Konačno, neke od likova oba romana odlikuje tako divlja i neobuzdana priroda da njihove osobine prevazilaze ljudske granice, a to je posebno uočljivo kada se uzmu u obzir sličnosti između lepotice Remedios iz *Sto godina samoće* i Salimove sestre koju u detinjstvu zovu Riđokosa Majmunčica. Lepotica Remedios, koja je taj nadimak dobila zbog nestvarne lepote od koje bi posmatrači oslepeli, predstavlja gotovo mitsko biće, kroz koje je naglašeno prisustvo preistorijske prošlosti, kao i veza između čoveka i prirode. Ona se ne povinuje pravilima, niti idealima ženske lepote, te nosi samo široku mantiju od konoplje, a dugu kosu šiša do glave kada joj dosadi da je češlja (Garsija Markes 1976: 241–242). Na sličan način, Salimova sestra imala je u sebi „isto toliko životinjskog koliko i

ljudskog", posedovala je dar da razgovara s pticama, mačkama i psima, a imala je i neobičnu naviku da pali cipele (Ruždi 2019: 190–191). Jasno je, dakle, da ovakva karakterizacija likova, kao i pomenute groteskne slike, predstavljaju način da se prevaziđu ograničenja nametnutih pravila u okviru oficijelne kulture, te da se njihova stvarnost obogati pogledom na svet koji nije jednostran i jednoznačan.

2.2. Smrt i duh karnevala

Rableovska atmosfera u romanima *Sto godina samoće* i *Deca ponoći*, kao što je prikazano, doprinosi ukidanju nametnutih dihotomija, a može se reći da se kao najvažnija ističe ona između života i smrti. Kako je naglašavao Bahtin, u okviru grotesknog realizma se, upotrebom hiperbola, snižavanjem i svođenjem na materijalno- telesni plan, ističe sposobnost regeneracije tela, te tako smrt nikada nije konačna, već nagoveštava novo rađanje. Pored toga, brojnim humorističnim elementima i svođenjem na nivo apsurdna, u okviru grotesknog realizma, u potpunosti se izokreće klasična percepcija smrti tako što se ona često banalizuje i izvrgava ruglu. Tako likovi romana često poseduju nadljudsku snagu i uspevaju da izbegnu smrt onda kada je to nemoguće, ali onda, s druge strane, umiru na vrlo banalan način. To je posebno uočljivo kod pukovnika Aurelijana Buendije, koji preživljava mnogo pokušaja atentata, uspeva da umakne stroju za streljanje, ne umire od doze otrova „dovoljne da ubije konja” (Garsija Markes 1976: 145), ali zato skončava mokreći pod kestenom. Povrh svega toga, pukovnik Buendija preživljava i pokušaj samoubistva, nakon što je sebi pucao direktno u grudi, jer je metak pogodio jedino mesto kroz koje je mogao da prođe „a da ne povredi nijedan vitalni centar” (Garsija Markes 1976: 190).

Kod Garsije Markesa se, dakle, klasična percepcija smrti namerno izokreće uz pomoć humora i elemenata apsurdna. Tako njegovi junaci vrlo često znaju kada će tačno umreti, te Ursula recimo „čeka da prestanu kiše pa da umre” (Garsija Markes 1976: 330), dok Amaranta umire tačno nakon što završi haljinu u kojoj želi da bude sahranjena. Na taj način smrt postaje nešto čime se, suprotno svim zakonima logike, može upravljati, ali zato, s druge strane, uspeva da zatekne junake kada joj se najmanje nadaju. U razgovoru sa svojim prijateljem, pukovnikom Herineldom Markesom, pukovnik Aurelijano Buendija govori da je „umreti mnogo teže nego što čovek misli” (Garsija Markes 1976: 182), dok nešto kasnije svojoj majci Ursuli govori da „čovek ne umire kad mora, nego kad može” (Garsija Markes 1976: 253). Ipak, smrt ga je zatekla pod kestenom, gde je, uz buku i graju cirkusa koji prolazi „uvukao glavu među ramena kao pilence i ostao nepokretan, sa čelom naslonjenim na stablo kestena” (Garsija Markes 1976: 278).

Kao i pukovnik Aurelijano Buendija, Salim Sinaj u nekim trenucima ima nadljudske moći, te i on uspeva da preživi veliku dozu zmijskog otrova. S druge strane, dok pripoveda svoju priču, mučen teretom istorije od koje doslovno počinje da se raspada, Salim oseća da mu je kraj blizu, te da neće još dugo živeti.



Slično kao kod Garsije Markesa, kod Ruždija je prisutno banalizovanje smrti, te se tako u nekoliko navrata navode primeri sporednih likova koji umiru od potpuno banalnih stvari kao što je štucavica ili davljenje narandžom, a sa izvesnom dozom humora ispriповedano je i samoubistvo Salimovog ujaka Hanifa:

Lišen prihoda koji je primao od Homija Ketreka, ujak se popeo na krov stambenog bloka na Obalskoj aveniji, gde ga ni njegov gromki glas ni opsednutost herčevima i stvarnošću nisu napustili; zakoračio je u večernji povetarac s mora, uplašivši prosjake (kad je pao) u tolikoj meri da su prestali da se pretvaraju da su slepi, te su odmaglili uz sveopštu vrisku (Ruždi 2019: 340).

Pored toga što se u oba romana smrt izvrgava ruglu kako bi se slavila nadmoć života, i kod Garsije Markesa i kod Ruždija prisutno je pomeranje granica između života i smrti, te tako likovi umiru da bi ponovo oživeali, ili pak žive mnogo duže od običnih ljudi. U romanu *Sto godina samoće*, jedan od centralnih likova, Melkijades, više puta umire i više puta se ponovo pojavljuje, te tako Hose Arkadio Buendija u jednom trenutku uzvikuje da je on besmrtni, jer je „otkrio formulu vaskrsenja” (Garsija Markes 1976: 81). U tom pogledu, može se uočiti sličnost između njega i mističnog lađara Taja iz romana *Deca ponoći*, prijatelja Salimovog dede Adama Aziza, koji odbija da odgovori na pitanje koliko je star, ali ponosno ističe da je video sve od samog početka sveta:

„Koliko mi je godina? Pitaš me koliko mi je godina, mali glupane. Njuškalo jedno njuškasto...” Taj, kao da proriče kakav će biti onaj ribar na mom zidu, pokaza prstom na planine. „Onoliko mi je godina, gavijale, krokodilčiću moj!” (...) „Posmatrao sam kako se rađaju planine; video sam kako carevi umiru.” (...) „...video sam onog Isu, onoga Hrista, kad je dolazio u Izmir.” (Ruždi 2019: 18)

Sličan efekat se postiže i uvođenjem natprirodnih pojava kao što su duhovi koji, u okviru magijskog realizma, ne samo da predstavljaju deo svakodnevnog života, već poseduju ljudske karakteristike, te u ovakvim opisima ima mnogo grotesknih elemenata. U romanu *Sto godina samoće*, prisutan je duh Prudensija Agilara, koga je Hose Arkadio Buendija davno ubio u borbi petlova. Ironija se najpre ogleda u tome da su dvojica rivala postali prijatelji koji jedan drugom predstavljaju jedino društvo, a zatim i u činjenici da duh Prudensija Agilara stari:

Bio je to Prudensio Agilar. Kad ga je na kraju prepoznao, preneražen da i mrtvaci stare, Hose Arkadio Buendija osetio se potresen nostalgijom.

- Prudensio, - uzviknuo je - kako si dospeo tako daleko! (Garsija Markes 1976: 85-86)

U romanu *Deca ponoći* takođe je prisutan prizor duha koji je još groteskniji jer postepeno počinje da se raspada. Radi se o duhu Josifa de Koste koji opседа Salimovu dadilju Mariju Pereiru, koja je zbog ljubavi prema njemu i u želji da se približi njegovim idealima, zamenila Salima i Šivu na rođenju, tako učinivši da siromašno dete odrasta u bogatoj porodici, dok je bogataško osudila na nemaštinu. Duh Josifa de Koste predstavlja teret njene griže savesti, te tako ona na kraju priznaje zločin ne mogavši da podnese groteskni prizor duha čije se telo nalazi u sve gorem stanju: „Počeo je da se raspada, tako da mu je sada nedostajalo poneko parče: jedno uvo, nekoliko prstiju na svakoj nozi, većina zuba; a u stomaku mu je bila rupa veća od jajeta” (Ruždi 2019: 315).

Ovakvi elementi potpuno su u skladu sa karnevaleskno-grotesknom formom o kojoj govori Bahtin jer se pomoću njih na još jedan način ukidaju dihotomije povezane sa zvaničnom kulturom. Ipak, posebno upečatljive slike iz ova dva romana jesu one koje svojom grotesknošću prikazuju surovost same stvarnosti jer je, u okviru narativa magijskog realizma koji uglavnom potiču iz zemalja obeleženih vrlo tragičnom istorijom i prepunih nasilja, sama stvarnost često toliko strašna i groteskna da se može prikazati samo u vidu karnevaleskno-groteskne forme. Tako recimo vest o smrti Hosea Arkadija u *Sto godina samoće* dolazi do njegove majke Ursule uz pomoć traga njegove krvi koja, nakon njegove smrti, ostaje živa dovoljno dugo da bi tu vest prenela:

Tanak mlaz krvi izišao je ispod vrata, prešao salu, izišao na ulicu, potekao pravo po neravnom pločniku, silazeći niz stepenice i prelazeći ogradu, prošao bez zadržavanja kroz Tursku ulicu, skrenuo na jednom uglu nadesno, a na jednom nalevo, okrenuo se pod pravim uglom pred kućom Buendije, prošao ispod zatvorenih vrata, prešao kroz gostinsku sobu uza zidove da ne isprlja tepihe, nastavio u drugu salu, obišao u velikom luku trpezarijski sto, produžio prema tremu begonija i, nevidljiv, prošao ispod Amarantine stolice dok je Aurelijanu Hoseu davala časove iz aritmetike, ušao u ostavu i pojavio se u kuhinji, gde se Ursula spremala da razbije trideset i šest jaja za hleb.
- Majko božja! – viknu Ursula. (Garsija Markes 1976: 142)

S druge strane, u Ruždijevom romanu *Deca ponoći*, najpotresnija groteskna slika jeste „ljudska piramida” sačinjena od tela Salimovih drugara i detinjstva koji su poginuli u ratu. Ova scena predstavlja izraziti primer upotrebe groteske kako bi se pripovedalo o stvarnosti koja je previše teška i strašna da bi se na bilo koji drugi način mogla opisati:

Nasred polja stajala je mala piramida. Po njoj su puzali mravi, ali to nije bio mravinjak. Piramida je imala šest nogu i tri glave, a između njih nekakav torzo u darmaru – parčići uniformi, komadine creva, a tu i tamo provirivale su i skrckane kosti. Piramida je još uvek davala znake života. Jedna od njene tri glave imala je slepo levo oko, kao baštinu jedne svađe iz detinjstva. Drugoj je kosa bila slepljena pod gustim premazom ulja. Treća glava bila je najčudnija: imala je duboka udubljenja na mestu slepoočnica, udubljenja koja su



mogla nastati samo od akušerskih klešta koja su ih pri rođenju prejako stegnula... I ova treća glava obratila se budi:

„Zdravo, stari“, rekla je, „dovraga, otkud ti ovde?“ (Ruždi 2019: 463-464)

Prikaz tela koje jedu mravi predstavlja jedan od izrazitih primera groteske i u romanu *Sto godina samoće*, jer će poslednjeg iz plemena Buendija, takođe, kako je previđeno proročanstvom, pojesti mravi. Na ovim primerima može se uočiti da su elementi groteske u oba romana povezani sa istorijskim kontekstom u kome su oni nastajali, a koji je, u oba slučaja, ispunjen stradanjima i nasiljem. Kao što „pleme osuđeno na sto godina samoće nije imalo druge svrhe na zemlji“ (Garsija Markes 1976: 427), tako su i deca ponoći stvorena da bi bila uništena.

Konačno, neophodno je osvrnuti se i na sam prikaz karnevala u ovim romanima, koji je, u oba slučaja, neraskidivo povezan sa nasiljem i smrću. Roman *Sto godina samoće* prepun je slika karnevala, cirkusa i terevenki u kojima preovladavaju radnje karakteristične za grotesku. Međutim, karneval se u više navrata završava nasiljem i krvoproliećem. Kako objašnjava Danou (Danow 1995: 8), na ovaj način prikazuje se duboko ukorenjena sklonost ka nasilju, koja nije samo lična, već i kolektivna, te tako vesela fešta može vrlo lako da se pretvori u svoju suprotnost – „u krvavi karneval koji proždire one koji u njemu učestvuju“. Jedan od primera u romanu *Sto godina samoće* predstavlja scena u kojoj radnici kompanije banana dočekuju voz, a sve to više liči „na zabavni vašar nego na doček“ (Garsija Markes 1976: 314). Vašar se ubrzo prekida i dolazi do pušćane paljbe u kojoj strada mnogo ljudi, te se tako krvavi karneval završava slikom mrtvih muškaraca, žena i dece koje će baciti u more „kao trule banane“ (Garsija Markes 1976: 315). Na sličan način, u romanu *Deca ponoći*, indijski upad u Daku prikazan je kao pokretni cirkus sa mađioničarima i drugim artistima koji su marširali uporedo s trupama, „zabavljajući mase“ (Ruždi 2019: 470). Tako se u oba romana, uz pomoć elemenata karnevaleskno-groteskne forme, neprestano prepliću sasvim oprečni koncepti, te se kroz njih istovremeno razotkriva i mračna i svetla strana života.

U radu koji se bavi dijalogičnošću i karnevalizacijom u Ruždijevim romanima, Filip Engblom ističe da se upravo u ovome ogleda razlika između Ruždijevog postmodernizma i onog koji pripada njegovim pandanima sa Zapada, te tako u Ruždijevom „jednako demistifikovanom svetu“ nalazimo „razuzdanu komediju, rasplamsanu igru i neukrotivi karneval“ (Engblom 2007: 41). Stoga je i sam Ruždi, začuđen činjenicom da čitaoci *Decu ponoći* posmatraju kao mračan i pesimističan roman, istakao da forma romana, koja je mnogostruka i puna različitih tumačenja i iz koje isijava indijska sposobnost samoobnavljanja, predstavlja protivtežu Salimovoj ličnoj tragediji (Engblom 2007: 46). Ono što ga čini izuzetno bliskim Garsiji Markesu jeste upravo ta sposobnost da snagu karnevala iskoristi kao izvor beskrajnih mogućnosti i kao način da prikaže da život, kako je isticao Bahtin, ne može da se iskusi u svoj svojoj punoći bez onih elemenata koji izlaze

iz okvira zvanične kulture. Kako bi opstao u izuzetno teškim okolnostima, pojedinac mora, kako su prikazali i Garsija Marques i Salman Ruždi, da se pomeša sa svetom, da bude otvoren prema njemu. To je posebno uočljivo u Ursulinom monologu, koji predstavlja vapaj da sve opet bude kao pre, jer se samo uz pomoć otvorenosti prema svetu Buendije mogu rešiti beskrajne samoće:

Neka otvore vrata i prozore – vikala je. Neka spreme meso i ribu, neka kupe najveće kornjače, neka dođu stranci da ostave svoj prtljag po ćoškovima i da mokre po ružama, neka sednu za trpezu i jedu koliko god žele, i neka podriguju i psuju i sve ublate svojim čizmama, i neka rade s nama šta im padne na pamet, pošto je to jedini način da se otarasimo bede. (Garsija Marques 1976: 347)

Tako je, u oba romana, istaknuto da su u neukrotivom karnevalu u okviru ovih kultura otelovljeni njihovi najniži i najbanalniji elementi, ali da oni u sebi istovremeno nose i izuzetnu pokretačku snagu, koja u takvom istorijskom kontekstu pruža jedinu mogućnost za opstanak.

3. Zaključak

U okviru ove kratke analize uočene su brojne veze između dva izuzetno značajna romana koji pripadaju žanru magijskog realizma. Kako je upotreba groteske dominantna u oba slučaja, ova tema ostavlja mnogo prostora za dalja istraživanja, ali se, čak i u skromnim okvirima ovog rada, može uočiti značaj koji karnevaleskno-groteskna forma ima u okviru ovog žanra. Kako je prikazano na primerima odlomaka oba romana, svet magijskog realizma ispunjen je duhom karnevala koji je, prema Mihailu Bahtinu, okrenut ka destabilizaciji i ukidanju utvrđenih pravila i normi, kao i ka otvaranju mogućnosti za istovremeno sagledavanje više različitih perspektiva koje se nalaze izvan strogo utvrđenih granica zvaničnog diskursa. Na taj način se, u oba slučaja, prikazuje bogatstvo kultura iz kojih su Garsija Marques i Salman Ruždi potekli, kao i složenost stvarnosti o kojoj pripovedaju.

Prisustvo Bahtinovih ideja o duhu karnevala u oba romana, kako je prikazano, na prvom mestu proizilazi iz istorijskog konteksta u kome su nastali, te se obojica pisaca, uz pomoć elemenata koji ne pripadaju zvaničnoj kulturi, suprotstavljaju jednoobraznoj i ograničenoj percepciji stvarnosti. Pored toga, estetska koncepcija karnevala u okviru koje se ukidaju granice između starog i novog, uzvišenog i niskog, lepog i ružnog, kao i koncepcija grotesknog tela koje je otvoreno prema svetu predstavljaju, u okviru ovih narativa, način da se, u kontekstu ispunjenom tragedijama i nasiljem, prikaže kako smrt nikada nije konačna, već uvek predstavlja nagoveštaj novog rađanja. Tako se otvorenost prema svetu, sposobnost da se sagleda mnogostrukost svih pojava, te izlaženje iz okvira



stroge oficijelne kulture nalaze se, kako u središtu romana Garsije Markesa, tako i u središtu Ruždijevog romana, jer se u istorijskom kontekstu prepunog nasilja i stradanja jedino na taj način može istaći u kojoj je meri pokretačka snaga života jača od smrti.

BIBLIOGRAFIJA

- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*. Prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978. Štampano.
- Bakhtin, Mikhail, and Patricia Sollner. «Rabelais and Gogol: The Art of Discourse and the Popular Culture of Laughter.» *Mississippi Review* 11.3 (1983): 34–50. Web. 20.3.2022.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Connelly, Frances S. «Introduction.» *Modern Art and the Grotesque*. Frances S Connelly (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 1–20. Print.
- Danow, David K. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque. Comparative Literature*. 2. Lexington: The University of Kentucky, 1995. Web. 20.01.2021.
- Delbaere-Garant, Jeanne. «Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English.» *Magical Realism: Theory, History, Community*. Wendy B Faris and Lois Parkinson Zamora (eds.). Durham & London: Duke University Press, 1995. 249–266. Print.
- Dickov, Vesna. *Hispanoamerička književnost: od postmodernizma do postbuma*. Beograd: Filološki fakultet, 2016. Štampano. [Дицков, Весна. *Хиспаноамеричка књижевност: од постмодернизма до постбума*. Београд: Филолошки факултет, 2016. Штампано.]
- Faris, Wendy B. and Lois Parkinson Zamora. «Introduction.» *Magical Realism: Theory, History, Community*. Wendy B Faris and Lois Parkinson Zamora (eds.). Durham & London: Duke University Press, 1995. 15–32. Print.
- Edwards, Justin, and Rune Graulund. *Grotesque*. New York: Routledge, 2013. Print.
- Elif Diler, Hatice. «Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* as a Grotesque Magical Realist Text.» *International Journal of Social Sciences and Education Research* 1.2 (2015): 489–496. Web. 14.02.2021.
- Engblom, Filip. «Mnogostrukost glasova: Karnevalizacija i dijalogičnost u romanima Salmana Ruždija.» *Polja* 448 (2007): 40–49. Web. 31.05.2021.
- García Márquez, Gabriel. «The Solitude of Latin America: Nobel Address 1982». *Gabriel García Márquez: New Readings*. Bernard McGuirk and Richard Cardwell (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 207–211. Print.
- Garsija Markes, Gabrijel. *Sto godina samoće*. Prev. Jasna Mimica-Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1976. Štampano.

- Munguía Zatarain, Martha Elena. «Grotesco: un hito en la travesía de la novela hispanoamericana.» *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 89 (2020): 67–88. Web 20.3.2022.
- Rushdie, Salman. «Opening Keynote of the Gabriel García Márquez Symposium.» *Youtube*, uploaded by The University of Texas at Austin, 30 Oct. 2015. Web. 20.3.2022.
- Ruždi, Salman. *Deca ponoći*. Prev. Svetozar Koljević i Zoran Mutić. Beograd: Vulkan Izdavaštvo, 2019. Štampano.
- Soldatić, Dalibor. *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*. Beograd: Filološki fakultet; Kragujevac: Nova svetlost, 2002. Štampano.

Fecha de recepción: 13 de octubre de 2021
Fecha de aceptación: 15 de febrero de 2022

