

Obravnava postopkov magičnega realizma na primeru feministične proze: groteskno telo in tehnika literalizacije¹ v romanu Angele Carter *Nights at the Circus* (1984)

Anja Mrak

Vojsko 24a, 5280 Idrija
anja.mrak@gmail.com

*Razprava obravnava značilnosti magičnega realizma v feministični prozi. Vsebinski, formalni in sociološki kriteriji magičnega realizma so aplicirani na roman Angele Carter *Nights at the Circus*, posebna pozornost je posvečena tematološkim in narativnim postopkom, zlasti podobi in funkciji grotesknega telesa in tehniki literalizacije.*

Ključne besede: literatura in feminizem / angleška književnost / feministična proza / Carter, Angela / magični realizem / grotesknost / literalizacija

Magični realizem ne sodi več med najnovejše literarne načine oziroma tokove,² toda kljub obsežnemu raziskovanju in številu razprav še vedno obstajajo nejasnosti in nedorečenosti, zlasti glede opredelitve magičnega realizma in avtorjev, ki jih lahko vanj umestimo. Kot ugotavljata literarni teoretičarki Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris,³ magični realizem preko specifičnih narativnih in tematskih postopkov omogoča raziskovanje in preseganje ontoloških, političnih, geografskih in generičnih meja (5). Obenem tudi olajšuje zlitje ali vsaj sobivanje različnih svetov, pogledov in sistemov, ki so v drugih literarnih zvrsteh nezdržljivi (Zamora in Faris 5–6). Magični realizem posebej izpostavlja in preizprašuje osnovne predpostavke post-razsvetljenskega racionalizma, skuša preseči binarne opozicije, kot so telo – um, snov – duh, življenje – smrt, realno – imaginarno, jaz – drugi, moški – ženska, s svojo subverzivnostjo, raznolikostjo oziroma združevanjem različnih pogledov pa spodbuja premislek o omejenosti političnih in kulturnih struktur, ki vladajo svetu (Zamora in Faris 5–6). Jean-Pierre Durix nadalje utemeljuje, da magični realizem z združevanjem

dveh radikalno nasprotnih si diskurzov sproži dvome o totaliteti obstoječih struktur; resnost političnega diskurza je podvojena in spodkopana z enakovrednimi konvencijami magičnega (188). Implicitna ironija izhaja iz hkratne sopostavitve dveh nezdržljivih logik v enem samem fikcionalnem okolju (Durix 188). V delih magičnega realizma ontološki razkroj služi kot mehanizem političnega in kulturnega razdora; magičnost je mogoče uporabiti kot sredstvo za izboljšanje družbe, saj bralce prisili, da pod drobnogled vzamejo sprejete konvencije vzročnosti, materialnosti in motivacije (Zamora in Faris 3).

V slovenski literarni vedi sta o magičnemu realizmu podrobneje razpravljala Janko Kos in Tomo Virk. Kos ga obravnava v okviru postmodernizma, kot enega izmed postrealističnih tokov 20. stoletja, in vanj prišteva zgolj latinskoameriške pisatelje (98). Povezuje ga z »oživljanjem predkolumbovske kulture prvotnih indijanskih ljudstev, njihovega magičnega in arhaičnega sveta, s tem pa prihaja do prepletanja nečesa, kar je izrazito novodobno« (Kos 98). Kos hkrati opozarja na socialno in politično podlago del magičnega realizma ter na medsebojne vplive, ki so nastali zaradi sočasnosti z modernizmom in postmodernizmom (98). Tudi Virk⁴ magični realizem označuje kot eno temeljnih smeri postmodernističnega romana (116) ter natančneje predstavi formalne kriterije magičnega realizma po Beatrice Amaryll Chanady. Poudarja, da je osnova magičnega realizma razrešena antinomija med naravnim in nadnaravnim, ki jo v prvi fazi vzpostavlja avtorjeva distanca do »sveta mita« (Virk 140). Prav soobstoj dveh kodov realnosti znotraj ene tekstne resničnosti loči magični realizem od pravljic, legend in »folklorističnega« pisanja (Virk 140). Ti formalni kriteriji so pri Virku dopolnjeni z vsebinskimi določili za preciziranje obsega del magičnega realizma. Poleg vsebinskih in formalnih določil, Virk opozori še na vlogo zunajliterarnih, socioloških kriterijev, povezanih z družbenim položajem avtorjev (135).

Šele prek analize vsebinskih, formalnih in socioloških kriterijev je mogoče osnovati jedro določil za zadovoljivo obravnavo del magičnega realizma. Ti kriteriji so bili doslej večinoma uporabljeni za analizo – in obenem osnovani na podlagi analize – literarnih del postkolonialnih avtorjev magičnega realizma, sama pa jih bom aplicirala na feministično prozo Angele Carter, in sicer na njen roman *Nights at the Circus*. S pričujočo razpravo bom poskušala dokazati uporabnost zastavljenih kriterijev za interpretacijo feminističnih del magičnega realizma ter izpostaviti nekatere specifične odtenke, implikacije in cilje, ki jih prinašajo v širši kontekst magičnega realizma.

Vsebinska in formalna določila magičnega realizma

Beatrice Amaryll Chanady v delu *Magical Realism and the Fantastic* magični realizem, tako kot fantastiko, uvršča med literarne načine⁵ in ne med žanre ter poudarja, da ni omejen na določeno zgodovinsko ali geografsko umetniško gibanje (16). S tem Chanady znatno poveča nabor del, ki jih je mogoče uvrstiti v magični realizem. Nadalje določi tri kriterije magičnega realizma, ki izhajajo iz osnovne predpostavke o soobstoju naravnega in fantastičnega v tekstu. Prvi kriterij je sopostavitev dveh nasprotujočih si, a obenem avtonomno koherentnih perspektiv, ki jih lahko razdelimo na racionalni in magični pol (Chanady 21–22), kar tudi ostali avtorji vrednotijo kot osnovno določilo magičnega realizma (Zamora, Faris, Durix, Hegerfeldt). Chanady nadaljuje, da v tekstu avtor implicitno predstavi iracionalni pogled na svet, iz katerega je razvidno, da se razlikuje od njegovega; implicitni avtor tako ne sprejme predstavljene perspektive v tekstu, na katero se veže termin magično. Drugačna pa je vloga bralca. Medtem ko se bralec zaveda, da so opisani dogodki logično nemogoči, mora sprejeti njihovo integracijo v fikcionalnem svetu. Bralec se mora prepustiti tekstni igri in brez omahovanja sprejeti spoj magičnega in realističnega. Nadnaravno torej ni predstavljeno kot problematično; bralec ga v tekstu ne zaznava kot nekaj protislovnega, saj je integrirano v percepcijske norme pripovedovalca in likov. Drugi kriterij je, da nadnaravno oziroma magično ni predstavljeno kot nesprejemljivo (Chanady 22–24), kar pomeni »razrešitev logične antinomije« (Virik 126) med naravnim in nadnaravnim. Opis nadnaravnega dogodka kot običajnega izbriše antinomijo med realnim in magičnim na ravni teksta ter jo razreši na ravni implicitnega bralca. Čeprav se bralec zaveda antinomije, se vzdrži običajne reakcije, povezane s čudenjem, in se prilagodi zahtevam tekstnega koda (Chanady 36). Tretji kriterij je avtorski molk⁶ (Chanady 149). Avtorji magičnega realizma ustvarijo prepričljiv svet, ki se radikalno razlikuje od našega (Chanady 114), le ta pa je opisan na nekonvencionalen način z namenom, da bi bralcem razširil perspektive realnosti (Chanady 122). Avtorski molk oziroma izključevanje avtorskega pojasnjevanja naturalizira nadnaravno v tekstu (Chanady 149). »Pri magičnem realizmu [...] je odsotnost avtorjevega komentarja posledica tega, da v pripovednem svetu nadnaravno ni predstavljeno kot nadnaravno; tako je – kot smo videli ob prvih dveh kriterijih – antinomija odpravljena« (Virik 128).

Kot ugotavlja Virik, so formalna določila po Chanady nezadostna, saj po teh kriterijih v magični realizem spadajo tudi avtorji, kot so Kafka, Grass, Nabokov itd., in jih je potrebno dopolniti z vsebinskimi določili, ki zajemajo kritiko evrocentričnega diskurza, uvajanje mitologizacije,

alternativne časovnosti in drugačne poglede na zgodovino. Vsebinske in formalne kriterije je potrebno nadgraditi še s sociološkimi, poudarja Virk. Zunajliterarni, sociološki kriteriji kažejo notranji razcep avtorjev magičnega realizma, ki hkrati gojijo navdušenje nad lastno deželo, a so z zahodno izobrazbo do nje pridobili tudi določeno distanco in posledično v magični realizem poleg latinskoameriških ustvarjalcev prišteva tudi postkolonialne avtorje (Virk 133–135).

Toda razvoj sodobnih literarnih tokov je vendarle pokazal, da je magični realizem literarni način pisanja s perspektive vseh tistih, ki so politično, družbeno ali kulturno deprivilegirani in ki z marginalne pozicije kritizirajo dominantni diskurz in se osredotočajo na preseganje binarnega mišljenja, značilnega za postrazsvetljensko obdobje v zahodnem svetu, kar zajema tudi avtorje, ki ustvarjajo znotraj tako imenovane zahodne družbe, zato je sociološke kriterije magičnega realizma potrebno razširiti. To potrjuje tudi Anne Hegerfeldt in utemeljuje, da je magični realizem prvotno veljal za izključno latinskoameriški fenomen, šele pozneje kot sredstvo postkolonialnega izraza, naposled pa se je uveljavil kot globalni način pisanja (*Lies* 2), denimo pri avtorjih iz Velike Britanije, ki poudarjajo alternativne, običajno marginalizirane, tokove mišljenja, ki niso vezani zgolj na postkolonialne kulture, ampak obstajajo tudi na Zahodu (Hegerfeldt, *Contentious* 64). Maggie Ann Bowers prav tako poudarja, da magični realizem omogoča avtorjem izraziti »nedominantne« ali »nezahodne« razsežnosti v nasprotju z dominantnim kulturnim diskurzom (123). Če magični realizem vzpostavimo kot literarni način, ki omogoča pisanje z obrobnihih pozicij, lahko postane učinkovito sredstvo za predstavitev različnih feminističnih perspektiv. Običajno gre za subverzijo vladajočega patriarhalnega sistema, transformativno funkcijo ter ubeseditev ženskega pogleda na svet in družbo. Magični realizem pri feminističnih pisateljicah mnogokrat označuje preseganje binarnega načina mišljenja in dekonstrukcijo patriarhalnih podob žensk in njihovega delovanja v družbi preko postopkov defamiliarizacije, a si hkrati prizadeva »dekonstruirati tiste diskurzivne rede, ki subjekt zaznamujejo s spolom« (Squires 12), kar pomeni »predruženje, ne pa ohranjanje ali zavračanje maskulinističnega binarnega mišljenja« (Squires 13).

Tehnike magičnega realizma

Anne Hegerfeldt v svojem delu *Lies that Tell the Truth*, ki se posveča magičnemu realizmu v Veliki Britaniji, določi narativne in lingvistične tehnike, značilne za magični realizem, in se pri tem opira tudi na predhodna formalna določila Beatrice Amaryll Chanady. Primarna in najpomemb-

nejša je inkorporacija magičnih oziroma fantastičnih elementov v navidezno trdno realistično strukturo (Hegerfeldt, *Lies* 50). Stapljanje realističnih in fantastičnih elementov in njihov soobstoj znotraj tradicionalno nezdružljivih kodov je običajno osnovna definicija magičnega realizma (Hegerfeldt, *Lies* 50). Fantastični elementi postanejo vidni in dobijo svoj značaj šele tedaj, ko so vzporejeni s konvencijami literarnega realizma, s tem pa so tudi že subverzirani (Hegerfeldt, *Contentious* 66). Magične prvine postanejo koherentni del fikcionalnega sveta in jih ne moremo odpraviti z racionalno razlago v smislu blodenj, sanj, halucinacij in podobnega (Hegerfeldt, *Contentious* 66). Soobstoj realističnih in fantazijskih elementov pa ni dovolj za razlikovanje magičnega realizma od drugih literarnih načinov ali žanrov,⁷ kot so na primer surrealizem, znanstvena fantastika ali fantazijska literatura (Hegerfeldt, *Lies* 53). Najpomembnejši je način, kako so ti elementi predstavljeni – ne kot neverjetni ali nemogoči, temveč kot preprosta dejstva (Hegerfeldt, *Lies* 53). Ta tehnika magičnega realizma, ki jo Hegerfeldt poimenuje »prilagajanje realizma fantastičnim elementom« (Contentious 66), sovpada z enim izmed formalnih kriterijev Chanady, ki prav tako predvideva avtonomen soobstoj racionalne in magične perspektive znotraj iste besedilne realnosti (Chanady 21–22).

Druga tehnika magičnega realizma je literalizacija, ki označuje gibanje iz abstraktnega v konkretno, iz figurativnega v dobesedno, iz besede v stvar (Hegerfeldt, *Contentious* 68). Hegerfeldt se tu osredotoča predvsem na literalizacijo metafore in pretvorbo abstraktnih samostalnikov v fizične prezence⁸ (*Contentious* 69). Z drugimi besedami, metafore in abstraktni pojmi lahko v literarnih delih postanejo fizično prisotni, otipljivi. Preko te tehnike skuša magični realizem ovrednotiti metafore kot enakovredne empiričnim opisom realnosti (Hegerfeldt, *Lies* 56).

Magični realizem v delu Angele Carter *Nights at the Circus*

Roman *Nights at the Circus* britanske avtorice Angele Carter (1940–1992) je bil objavljen leta 1984, čas zgodbe pa je umeščen na prelom iz 19. v 20. stoletje. Delo vsebuje izrazite poteze magičnega realizma in močno feministično noto. Zlasti so opazni elementi, povezani s karnevaleskno, in četudi roman spominja na pravljico, je bližje dramski kompoziciji. Kot opaža Helen Stoddart, delo mimikrira klasično igro s tremi dejanji, vključno z zadnjim poglavjem, označenim kot *Envoi* (xi). Trodelna zgradba romana, poimenovana po različnih krajih (London, Peterburg, Sibirija), z oddaljenostjo stopnjuje tudi fantastičnost. Osrednja junakinja je Fevvers – ženska s krili in slavna akrobatinja na trapezu. Kljub časovni odmaknjenosti roman

obravnava aktualne teme, povezane s položajem žensk v sodobni družbi. Avtorica raziskuje destruktivno in osvobajajočo funkcijo smeha, s katerim se roman začne in konča, ter razmerja moči med spoloma (Stoddart xii). Dramska zgradba in nenavadni liki sestavljajo fragmentirano in na trenutke absurdno pripoved, ki briše meje med časovnimi kategorijami (Stoddart xii).

Roman lahko po formalnih določilih Beatrice Amaryll Chanady in tehnikah Anne Hegerfeldt uvrstimo v magični realizem, saj je zanj značilna so-postavitev naravnega in nadnaravnega, realnega in fantastičnega. Dejanska geografska območja (London, Peterburg, Sibirija) in opis cirkuškega življenja so postavljeni ob bok fantastičnim elementom, v prvi vrsti ženski s krili, ostalim »pošastnim ženskam« in nenavnim okoliščinam v Sibiriji. Čeprav novinar Jack Walser skuša razkriti Fevvers kot prevarantko, njena krila ostalim romanesknim protagonistom ne zbujajo čudenja ali presenečenja. Fevversin nadzor nad zgodbeno naracijo implicitnemu bralcu ne dopušča dvoma v resničnost njenih kril, prav tako njena pripoved, polna nadnaravnih momentov, ne šokira ali zbujja skepse. Zgodbo pripoveduje tretjeosebni vsevedni pripovedovalec, toda zaradi množice dialogov, monologov in vložnih zgodb tempo in nabor informacij obvladuje Fevvers. Čeprav naj bi vsevedni pripovedovalec podajal zgodbo skozi prizmo osrednjega moškega protagonista, se pripovedna perspektiva stalno premika in prilagaja ženskim likom, ki pripovedujejo svoje zgodbe preko monologov ali živahnih dialogov (Michael 495). Avtorica podaja igrivo podobo sveta, brez očitne sodbe ali komentarjev, z magičnim realizmom pa odstira pomembna vprašanja o patriarhalni družbi in položaju žensk. Kot ugotavlja M. C. Michael, Angela Carter prepleta elemente karnevaleskosti in fantastičnosti z elementi grobega materialnega realizma kot sredstvo za doseganje feminističnih ciljev (492). Delo postulira feminizem, ki je hkrati osvobajajoč, a ostaja zavezan socio-zgodovinski podlagi – feminizem, ki bi presegel hierarhične odnose, v katere je preko binarne logike ujeta zahodna družba (Michael 492–493). Kar zadeva vsebinska določila magičnega realizma, roman vsebuje ostro kritiko evrocentričnega patriarhalnega logosa in preizprašuje moško zrenje ter upodabljanje ženskih subjektov s preigravanjem časovnih kategorij in vključevanjem mitoloških elementov – Fevvers naj bi se kot mitološka Helena izvalila iz jajca. *Nights at the Circus* lahko uvrstimo v magični realizem tudi po razširjeni sociološki plati, ki v magični realizem ne prišteva zgolj postkolonialnih avtorjev z ozirom na njihov razpon med zahodno in lastno družbo, marveč tudi avtorje, ki so v marginaliziranemu položaju oziroma na obrobju dominantne družbe. Ženske vsekakor so marginalizirane, navaja Hegerfeldt, saj nimajo enakovrednega dostopa do moči v moško orientirani družbi (*Lies* 116). Roman ponuja prav tovrstno perspektivo in uspešno uporablja specifične ubese-

ditvene postopke magičnega realizma za naslavljanje aktualnih družbenih vprašanj v povezavi s položajem spolov in razmerjem moči.

Glede na tehnike oziroma postopke magičnega realizma osrednji nadnaravni element v romanu predstavljajo krila glavne junakinje Fevvers. Angela Carter vključi podobo grotesknega telesa v funkciji parodije in subverzije tradicionalne podobe ženske in njenega delovanja v družbi. Drugi pomembni aspekt magičnega realizma po Anne Hegerfeldt je tehnika literalizacije, ki jo je potrebno pri obravnavi dela *Nights at the Circus* še razširiti na vsakršne simbolne predstave, ki se fizično realizirajo v tekstu. V romanu avtorica parodira konstrukcijo ženske kot angela s tem, da glavni junakinji podeli fizični videz angela (kakaršen je znan iz religije, literature in likovne umetnosti), hkrati pa subverzira psihične lastnosti, ki jih je ta predstava tradicionalno določala.

Groteskno telo v magičnem realizmu

Osnovni element fantastičnosti v romanu *Nights at the Circus* predstavlja kar osrednja protagonistka sama oziroma njeno krilato telo ogromnih dimenzij. S svojo pojavo povsem šokira ameriškega novinarja Walserja, ki jo intervjuira:

At six feet two⁹ in her stockings, she would have to give Walser a couple of inches in order to match him [...]. (Carter 12)

Nadalje je opisana na sledeč način:

[...] Fevvers yawned with prodigious energy, opening up a crimson maw the size of that of a basking shark, taking in enough air to lift a Montgolfier, and then she stretched herself suddenly and hugely, extending every muscle as a cat does, until it seemed she intended to fill up all the mirror, all the room with her bulk. (Carter 52)

Kaj sploh je groteskno telo in kaj sporoča? Že Mihail M. Bahtin opozarja na pomembno funkcijo grotesknega telesa v Rabelaisovem delu *Gargantua in Pantagruel* in na dejavnik pretiravanja oziroma hiperbolizacije (306) in nadalje utemeljuje: »Groteskno telo je [...] telo v nastajanju. Nikoli ni dokončano ali sklenjeno: *zmeraj se gradi, ustvarja ter samo gradi in ustvarja druga telesa*« (315). Tudi Fevvers je v nenehnem gibanju in procesu izgrajevanja svoje identitete. V otroštvu, ko njena krila še niso razvita, v bordelu, kjer odrašča, prevzame podobo Kupida (Carter 23), ter že s sedmimi leti postane *tableau vivant* ali živa slika z jasnim sporočilom: glej, a se ne dotikaj. Bahtin navaja, da se v groteskni podobi združita pozitivni in negativni pol,

predmet prestopa kvalitativne in kvantitativne meje in postane noseča ali dvotelesna groteskna podoba (307). Fevvers uteleša boga erotične ljubezni in poželenja, toda prav tako kot sta poželenje in užitek v bordelu le navidezna,¹⁰ je tudi njena podoba krilatega boga (oziroma boginje) pomanjkljiva, saj so njena otroška krila še nerazvita in kot taka neuporabna. V puberteti njena krila dosežejo polno velikost in v bordelu začne predstavljati »Winged Victory« (Carter 25), ki simbolizira osvoboditev žensk:

[...] I think you must be the pure child of the century that just now is waiting in the wings, the New Age in which no women will be bound down to the ground. (Carter 25)

Groteskno telo je v tej fazi še nepopolno in v procesu nadaljnega izgrajevanja. Kljub razvitim krilom večino letenja osvoji šele po mnogih naporih, a ugotovi, da ji ne omogočajo svobode v celoti, saj je njena zmožnost letenja omejena. Ko se po smrti lastnice bordela konča Fevverisino brezskrbno otroštvo in mladost, Fevvers prvič dejansko stopi v realni svet. Okoliščine jo prisilijo, da se odloči zapreti v muzej ženskih pošasti in se spet kot *tableau vivant* postavi na ogled moškim. V tem delu se klasična razmejitev med grotesknimi in »običajnimi« telesi zamenja, saj se ženske v muzeju ženskih pošasti, ki so jim skupna groteskna telesa, sprašujejo, kaj je sploh običajno in kaj nenaravno. Magični realizem tu ponudi pogled iz marginalizirane perspektive in razkrije neutemeljenost predpostavke o tem, kaj je normalno, resnično ali naravno:

[I]t was those fine gentlemen who paid down their sovereigns to poke and pry at us who were the unnatural ones, not we. For what is 'natural' and 'unnatural'? (Carter 61)

Groteskno telo tu služi kot vzvod za premislek o raznovrstnih družbenih delitvah in oznaki Drugi. Fevvers nazadnje prevzame vlogo »the most famous aerialiste« (Carter 7), slavne akrobatinje na trapezu. Tu svoje telo zavedno in brez prisile postavi na ogled najširši množici s sloganom: »Is she fact or is she fiction?« (Carter 7). Cirkus postane njena arena za razkazovanje grotesknega telesa, kar lahko zopet povežemo z Bahtinovo teorijo karnevala.

Na prvi pogled se zdi njen položaj problematičen, saj je vedno pozicionirana kot objekt za moško zrenje, toda ob natančni analizi se pokaže, da prav s tem destabilizira tradicionalno nasprotje med objektom in subjektom. Po M. C. Michael ostaja Fevvers subjekt, ker sama ustvarja svojo objektivirano podobo (500). Moškemu zrenju se prepušča zavestno in prostovoljno, a hkrati ohranja nadzor nad lastnim telesom:

Look at me! With a grand, proud, ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience [...]. Look, not touch. She was twice as large as life and as succinctly finite as any object that is intended to be seen, not handled.¹¹ Look! Hands off! (Carter 15)

Z zavestno objektivizacijo prevzema nadzor nad lastno podobo in ruši tradicionalno moško pozicioniranje ženske kot Drugega. To se kaže tudi v njenem intervjuju z Walserjem, ko z avtoritativnim pripovedovanjem ne dovoli, da bi jo razkril kot prevarantko, kar je bil njegov prvotni namen. Racionalni, zahodni in moški logiki, ki jo na začetku romana uteleša Walser,¹² se Fevvers zoperstavi z brisanjem meja med racionalnostjo in iracionalnostjo. To se kaže že v sami naravi njenega pripovedovanja, saj je njena zgodba hkrati avtobiografija in pripovedka, ter kot taka destabilizira moške definicije o ženskah in njihove predstave o identiteti, resnici in resničnosti (Michael 497). Med intervjujem Walser izgubi občutek za resničnost, tudi v smislu prostora¹³ in časa, saj je prepričan, da je Big Ben dvakrat zvonil polnoč.

Dihotomija ni porušena samo med principoma objekta in subjekta, ampak tudi med realnostjo in fikcionalnostjo. Razmerje je destruirano že v sami Fevverisini podobi, saj namerno drži občinstvo v dvomu, ali je resnična ali je le prevara. Walserja Fevvers tako prevzame, da se pod krinko novinarstva odloči pridružiti cirkusu in nase prevzame groteskno telo klovna. Fantastičnost zgodbe doseže vrhunec v Sibiriji, ko vlak, s katerim potuje celotni cirkus, doživi nesrečo in se protagonisti porazgubijo po neprijazni pokrajini. Walserjeva preobrazba je tu dokončna:

It could be said that, for all the peoples of this region, there existed no difference between fact and fiction; instead, a sort of magic realism. Strange fate for a journalist, to find himself in a place where no facts, as such, existed! (Carter 260)

Tako kot Walser se spremeni tudi Fevvers, ki si v nesreči zlomi krilo:

Since she had stopped bothering to hide her wings, the others had grown so accustomed to the sight it no longer seemed remarkable. Besides, one wing had lost all its glamorous colours and the other was bandaged and useless. How long would it be before she flew again? Where was that silent demand to be *looked* at that had once made her stand out? Vanished [...]. (Carter 277)

V tem trenutku se zboji za svojo subjektiviteto, saj se zave, da je celotno identiteto gradila na predstavljanju svojega telesa drugim in razkazovanju svojih kril. Da bi si povrnila občutek stabilnosti, se odloči, da bo začasno zapustila cirkus in poiskala Walserja.

Roman se ciklično zaključí s ponovnim snidenjem Fevvers in Walserja in njunim spolnim aktom:

“What is your name? Have you a soul? Can you love?» he demanded of her [...].
 “That’s the way to start the interview!» she cried. “Get out your pencil and we’ll begin!» (Carter 291)

Odprt in neskončen konec nakazujeta Fevversin smeh,¹⁴ ki ga sproži doumno Walserjevo vprašanje¹⁵ o tem, zakaj se je tako trudila, da bi ga prepričala, kdo v resnici je, in njeno navdušenje nad tem, da ga je zavedla in ukanila,¹⁶ še posebej v luči njegove racionalne, zahodne in moške logike. M. C. Michael opaža, da je Fevversina subjektiviteta potrjena prav preko tega vprašanja, saj dokazuje, da ima možnost konstruiranja lastnih verzij same sebe (517), in z nasprotovanjem moško orientiranim definicijam prevzame nadzor nad izgrajevanjem lastne subjektivitete, s tem pa spodkopava konvencionalno delitev med realnostjo in fikcijo (518). Strinjam se z M. C. Michael, da lahko Fevversin smeh povežemo z Bahtinom in karnevalsko literaturo, ki prikazuje »[...] čisto drugačno [...] plat sveta, človeka in medčloveških odnosov – zdi se, kot da bi onstran vsega uradnega gradile *drug svet* in *drugo življenje*« (Bahtin 11). Vseobsegajoči smeh označuje univerzalnost in »neločljivo, organsko povezanost s *svobodo*« (Bahtin 94), kar lahko v romanu povežemo s prizadevanji za odpravo binarnega načina razmišljanja in vsakršnih omejitev: »Smeh ne postavlja nobenih prepovedi in omejitev, zato oblast, nasilje in avtoriteta nikoli ne govorijo v jeziku smeha« (Bahtin 95), smeh tudi razgalja »resnico o svetu in oblasti« (Bahtin 97) in razkriva »svet na novo« (Bahtin 99). Po M. C. Michael Angela Carter z raziskovanjem karnevalskega smeha nakazuje, da prav smeh lahko pomaga poganjati feministične cilje (518). Fevversin smeh nad lastno sposobnostjo, da je prepričala Walserja, da ji je verjel, spodkopava tako moško dominacijo kot zahodno binarno logiko (Michael 518) in lahko nakazuje spremembe v razmerjih moči v sodobnem svetu, saj se zgodba zaključí ravno v trenutku, ko svet vstopi v novo stoletje.

Fevversino groteskno telo, ki preko izgrajevanja lastne subjektivitete in zanikanja opredelitve s strani moških presega tradicionalne identitetne vzorce, je telo v nastajanju. Žensko telo v tem romanu stremi po preseganju binarnega načina razmišljanja, toda ne preko preproste zamenjave vzorcev moči in binarnih struktur.¹⁷ »V groteski postanejo še posebno pomembni vsakršni *izrastki* in *izbokline*, vse tisto, kar nadaljuje telo in ga povezuje s drugimi telesi ali zunajtelesnim svetom« (Bahtin 315). Angela Carter je ustvarila krilato junakinjo, ki je hkrati povezana s tlemi in z zrakom. Njena krila ji omogočajo stik s prostorom, ki je ostalim nedosegljiv, vendar ji ne dopuščajo povsem svobodnega letenja in so v tem smislu

omejujoča. Bahtin navaja, da je »groteskno telo kozmično in univerzalno: v njem se poudarjajo prvine, ki so skupne vsemu kozmosu – zemlja, voda, ogenj in zrak« (317). Rušenje binarnosti se kaže prav v Fevversini povezavi z zemljo in zrakom, kar lahko razumemo kot univerzalno obvladovanje prostora in povežemo tudi s preseganjem tradicionalnih predpostavk o ženski kot objektu in meja, postavljenih ženskam v patriarhalni družbi.

Literalizacija in parodija ženske angela

V romanu Angela Carter preko literalizacije, značilne za magični realizem, parodira podobo ženske angela. Tehnika literalizacije v magičnem realizmu konkretizira simbolne predstave, saj Fevvers v nasprotju s predhodnimi literarnimi liki fizično dejansko spominja na angela; psihološke lastnosti, ki jih ta podoba določa, pa so spreobrnjene. Fevvers je parodija ženske angela, torej ženske kot čiste, radodarne, skromne služabnice brez lastnih potreb in libida (Gilbert in Gubar 20). V 19. stoletju je bila ženska predstavljena kot angel v hiši, kar je literarna zapuščina fikcijske podobe, ki so jo (med drugimi) razvijali Dante, Milton in Goethe; osnovna podoba izhaja že iz srednjega veka in je vezana na religiozno podobo device Marije (Gilbert in Gubar 20). Sintagma »angel v hiši« izvira iz pesmi, ki jo je v dveh delih (1854 in 1856) in z dvema nadaljevanjema (1860 in 1862) napisal angleški pesnik Coventry Patmore, in označuje sentimentalno viktorijansko podobo idealne ženske, ki je podrejena svojemu možu, je ponižna, požrtvovalna, čista in svojo izpopolnitev najde v zakonu (Pinch 114–115). Podobe angela v hiši se dotakne tudi Virginia Woolf v svojem eseju o poklicih za ženske (»Professions for Women«), kjer kot del prizadevanj pisateljic simbolično ubije to podobo:

[...] you may not know what I mean by the Angel in the House. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. [...] in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all—I need not say it—she was pure. (202)

Fevvers, katere videz odseva podobo angela, je diametralno nasprotje zgoraj predstavljeni ideji o mili in ponižni ženski:

It was impossible to imagine any gesture of hers that did not have that kind of grand, vulgar, careless generosity about it; there was enough of her to go round, and some to spare. (Carter 12)

Označuje se kot »Virgin Whore« (Carter 55), saj je odrasla z ducatom mater v bordelu (Carter 21), in s tem ruši dihotomijo patriarhalno vsiljenih norm. Dantejevo podobo angelske Beatrice, polne miline, parodira tudi z povsem vsakdanjimi stvarmi, kot je denimo prehranjevanje¹⁸ in Walserja šokira s sproščenim obnašanjem:

Free and easy as his American manners were, they met their match in those of the *aerialiste*, who now shifted from one buttock to the other and – “better out than in, sir« – let a ripping fart ring round the room. (Carter 11)

Podoba ženske angela, kot je na primer prisotna pri Danteju, je presežena tudi z občutno erotizacijo Fevvers in njene lastne seksualnosti, ki nikakor ni podrejena moški dominaciji.¹⁹ Fevversina angelska podoba tradicionalni konstrukt ženske angela spreobrača s preseganjem pasivnosti, ki je bila pripisana idealni ženski. V muzeju ženskih pošasti jo kupi gospod Rosencreutz, ki jo na podlagi starodavnega verovanja želi žrtvovati, da bi si sam zagotovil večno življenje. Fevvers v zadnjem trenutku prepozna njegovo namero in se mu zoperstavi z majhnim mečem, ki ga je vedno nosila s sabo,²⁰ pri pobegu pa ji pomagajo krila. Klasično razmerje moči je s tem porušeno. Angel, ki simbolizira žensko, ni več pasiven objekt oziroma sredstvo za doseganje moških želja, kar preseneti gospoda Rosencreutza, ki predstavlja zagovornika patriarhalne družbe. To se zlasti kaže v njegovih splošno nazorskih prepričanjih:

I saw in the paper only yesterday how he gives the most impressive speech in the House on the subject of Votes for Women. Which he is against. On account of how women are of a different soul-substance from men, cut from a different bolt of spirit cloth, and altogether too pure and rarefied to be bothering their pretty little heads with things of *this* world [...]. (Carter 78–79)

Gospod Rosencreutz ženske tipično dojema skozi prizmo zgoraj opisanega konstrukta, a Fevvers, kot ugotavlja M. C. Michael, zavrača vlogo pasivne žrtve in moške objektifikacije (501). Tako si zagotovi subjektiviteto in avtoriteto in se z mečem (ki seveda simbolizira falus) zoperstavi njegovi falični moči; roman na ta način naslovi vprašanje nasilja, kot del moške dominacije nad ženskami v povezavi s seksualnostjo (Michael 501).

Angela Carter v romanu preko parodije in z literalizacijo tradicionalne podobe ženske angela ponudi alternativen pogled na žensko. V delu se pojavi koncepcija »New Woman« (Carter 281), ideja o svobodni in neodvisni ženski:

[A]ll the women will have wings, the same as I. This young woman in my arms, whom we found tied hand and foot with the grisly bonds of ritual, will suffer no

more of it; she will tear off her mind forg'd manacles, will rise up and fly away.²¹
(Carter 285)

Čeprav se na prvi pogled zdi, da Angela Carter s parodiranjem podobe »ženske angela« vzpostavi nov konstrukt, ki je sicer nasproten maskuliniistični predstavi o ženski, a je po svojem bistvu vseeno konstrukt in kot tak omejujoč, pa se avtorica ne ujame v past preproste zamenjave binarnih opozicij in pušča podobo »Nove Ženske« nedokončano in neomejujočo s Fevversinim preseganjem obeh tradicionalno razdeljenih polov maskulino-feminino. Glavna protagonistka ni samo neodvisna, močna in dominantna, ampak na trenutke tudi pasivna in premagana:

The Cockney Venus! she thought bitterly. Now she looks more like one of the ruins that Cromwell knocked about a bit. Helen, formerly of the High-wire, now permanently grounded. Pity the New Woman if she turns out to be as easily demolished as me. (Carter 273)

Poleg nenasitnega apetita in vulgarnega obnašanja ji je prav tako pomembno spogledovanje in koketiranje.²² Skrb za zunanji videz, običajno pripisana ženski nečimrnosti, je prisotna tudi sredi Sibirije:

Although, from a distance, she could still pass for a blonde, there was a good inch of brown at the roots of Fevvers' hair and brown was showing in her feathers [...]. Fevvers felt glum and irritable when she sneaked a peek at herself in the old man's bit of flyblown mirror [...]. (Carter 271)

Fevvers presega binarnost prav z utelešenjem različnih principov razmišljanja in delovanja, tradicionalno razdeljenih na dva pola, kar se kaže tudi v lastnem označevanju kot »Virgin Whore« (Carter 55). Kategorije spolov tako v tem romanu niso preprosto zamenjane in s tem reproducirane, marveč subvertirane in s tem presežene. Z literalizacijo ženskega telesa v fizično podobo angela avtorica odpira pomembna vprašanja spola in telesnosti. Fevvers preizprašuje tradicionalne stereotipe povezane z redukcijo ženske zgolj na telo²³ (Michael 505) in odstira drug(ačn)e možnosti za samoaktualizacijo izven tradicionalnih upodobitev.

Delo Angele Carter *Nights at the Circus* ne glede na to, da izvira iz zahodne literarne produkcije, spada med dela magičnega realizma, saj z marginalne pozicije kritizira dominantni diskurz in opozarja na družbene neenakosti med spoloma, ter ga je v magični realizem mogoče umestiti ne samo po formalni, ampak tudi po vsebinski in razširjeni sociološki plati. Tematološka in narativna analiza elementov magičnega realizma po Anne Hegerfeldt, s poudarkom na podobi grotesknega telesa ter literalizaciji in parodiji upodobitve ženske angela, je utemeljila njihovo uporabo v okviru magičnega rea-

lizma za izrazito feministične cilje ter s tem nakazala možnosti za razširitev konteksta magičnega realizma, ki bi vključeval tudi feministično pisanje. Z inkorporacijo teh elementov avtorica odgovarja na predhodno evropsko literarno tradicijo ter izpostavlja aktualno družbeno problematiko. Na eni strani igriva, a na drugi groteskna tematika preizprašuje in presega binarno mišljenje, značilno za postrazsvetlensko obdobje v zahodnem svetu, opozarja na družbene neenakosti in še nepresežene patriarhalne vzorce in dekonstruira patriarhalne podobe žensk. Angela Carter magični realizem uporablja in prireja za feminističen izraz, z njim odstira nove možnosti v feministični literaturi in razširja značilnosti magičnega realizma.

OPOMBE

¹ Gre za lasten prevod termina »literalization«, ki označuje pripovedno tehniko, s katero sta metaforam in simbolom podeljena dobesedni pomen in eksistenca. Navedeni pojem bi bilo mogoče sloveniti tudi kot »dobesedenje«.

² V strokovnih obravnavah je magični realizem najpogosteje opredeljen kot literarna smer ali kot literarni način (mode). V svoji razpravi magični realizem obravnavam kot literarni način in ga kot takega apliciram na feministično prozo. Pri teoretikih, ki magični realizem obravnavajo kot smer, je to jasno navedeno.

³ Nekaj temeljnih razprav s področja magičnega realizma je na voljo v zborniku *Magical Realism*, ki sta ga uredili Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris.

⁴ V delu *Strab pred naivnostjo* Tomo Virk ponudi natančnejši pregled stanja raziskav na področju magičnega realizma in njegovo historično umeščenost. Ukvarja se tudi z vprašanjem o postmodernističnosti magičnega realizma. Glej strani 116–141.

⁵ Chanady v svoji razpravi uporablja termin »literary mode«, kar Virk v svoji študiji *Strab pred naivnostjo* prevaja kot »literarni način« (124). Chanady svoje poimenovanje utemeljuje s tem, da je magični realizem mogoče najti v različnih proznih delih in ni zgodovinsko ali geografsko omejen (16–17).

⁶ Virk Chanadyjin pojem »authorial reticence« prevaja z »avtorski molk« (127).

⁷ Hegerfeldt surrealizem, znanstveno fantastiko in fantazijsko literaturo posplošeno umesti med literarne načine oziroma žanre, čeprav surrealizem dejansko spada med literarne smeri.

⁸ V omenjenem članku Anne Hegerfeldt med drugimi pri tej tehniki navaja primer iz *Sto let samote* (Gabriel García Márquez, 1967), kjer se spomine dobesedno išče po kotih, ali v romanu *Otroci polnoči* (Salman Rushdie, 1981), ko indijski poslovneži postanejo bele polti, ko hodijo po sledih kolonizatorjev.

⁹ Približno 188 centimetrov.

¹⁰ «[T]hey fork out hard cash for pleasure that has no real existence unless given freely» (Carter 39).

¹¹ Pomenljiva je avtoričina izbira besede »handle« z močnim pomenskim nabojem, ki se ne nanaša zgolj na fizični dotik, ampak tudi na vodenje in usmerjanje. Fevvers ne dopušča, da bi kdo upravljal z njenim življenjem.

¹² «Since he was a good reporter, he was necessarily a connoisseur of the tall tale» (Carter 11).

¹³ «If he got out of her room for just one moment [...] he might recover his sense of proportion» (Carter 52).

¹⁴ "The spiralling tornado of Fevvers' laughter began to twist and shudder across the entire globe, as if spontaneous response to the giant comedy that endlessly unfolded beneath it, until everything that lived and breathed, everywhere, was laughing« (Carter 295).

¹⁵ "[...] why did you go to such lengths, once upon a time, to convince me you were the 'only fully-feathered intacta in the history of the world?« (Carter 294).

¹⁶ "I fooled you, then!« (Carter 294).

¹⁷ Po Hélène Cixous (*La Jeune Née*, 1975), je patriarhalna binarna misel sestavljena iz binarnih opozicij (npr. aktivnost – pasivnost, kultura – narava, logos – patos) s primarnim parom moški – ženska; v tej hierarhiji pol, ki je povezan s femininostjo, »vedno velja za negativno, nemočno stopnjo« (v Moi 112). Teoretičarka opozarja, da sta »zahodna filozofija in literarna misel od nekdaj ujeti v to neskončno zaporedje hierarhičnih binarnih opozicij« ter se ob tem opira na delo Jacquesa Derridaja (v Moi 112).

¹⁸ "[H]er mouth was too full for a riposte as she tucked into this earthiest, coarsest cabbies' fare with gargantuan enthusiasm. She gorged, she stuffed herself, she spilled gravy on herself, she sucked up peas from the knife; she had a gullet to match her size and table manners of the Elizabethan variety« (Carter 22).

¹⁹ "[N]ature had equipped her only for the 'woman on top' position« (Carter 292).

²⁰ "[...] he'd not thought the angel would come armed« (Carter 83).

²¹ V tem kratkem izseku je mogoče opaziti tudi avtoričino pretenjeno uporabo jezika, ki tudi z izbirno besedišča podaja kritiko patriarhalne ureditve in obenem ženske pasivnosti v smislu ohranjanja statusa quo. V besedni zvezi »her mind forg'd manacles« (Carter 285) vidimo, da so okovi, ki vežejo ženske, njihov lastni miselni konstrukt, izbor besede »manacles« (poudarek A. M.) pa vendarle potrjuje, da so za ženske okove odgovorni tudi moški oziroma patriarhalna družba.

²² "She turned to Walser with gigantic coquetry« (Carter 21).

²³ "Wherein does a woman's honour reside, old chap? In her vagina or in her spirit?« (Carter 230).

BIBLIOGRAFIJA

- Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prevod Borut Kraševc. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2008.
- Bowers, Maggie Ann. *Magical Realism*. London in New York: Routledge, 2004.
- Carter, Angela. *Nights at the Circus*. London: Pan Books, 1985.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic*. New York in London: Garland Publishing Inc., 1985.
- Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres and Post-colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*. New York: Macmillan, 1998.
- Hegerfeldt, Anne C. *Lies that Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam in New York: Rodopi B.V., 2005.
- – –. "Contentious Contributions: Magic Realism goes British.« *Janus Head* 5.2 (2002): 62–86. Splet. 15. okt. 2011.
- Kos, Janko. *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS, 1995.
- Michael, Magali Cornier. "Angela Carter's *Nights at the Circus*: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies.« *Contemporary Literature* 35.3 (1994): 492–521. *JSTOR*. Splet. 27. okt. 2011.
- Moi, Toril. *Politika spola/teksta*. Prevod Katarina Jerin. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.

- Pinch, Adela. *Thinking about Other People in Nineteenth-Century British Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Squires, Judith. *Spol v politični teoriji*. Prevod Mojca Dobnikar. Ljubljana: Krtina, 2009.
- Stoddart, Helen. *Angela Carter's Night at the Circus*. Oxon: Routledge, 2007.
- Virk, Tomo. *Strah pred nainostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- Woolf, Virginia. "Professions for Women." *The Death of the Moth and Other Essays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. 201–207.
- Zamora, Lois Parkinson in Wendy B. Faris. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s." *Magical Realism*. Ur. Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris. Durham in London: Duke University Press, 1995. 1–11.

Analysis of Magical Realism Techniques in Feminist Fiction. Grotesque Body and Literalization in Angela Carter's Novel *Nights at the Circus* (1984)

Key words: literature and feminism / English literature / feminist fiction / Carter, Angela / magical realism / grotesquerie / literalization

Magical realism was traditionally associated with Latin-American or post-colonial authors on account of its distinct bipolarity, criticism of Eurocentric thought, incorporation of myths, and alternative views on history. The development of contemporary literature has shown, however, that magical realism is a literary mode employed by authors that are politically, socially, or culturally underprivileged. It follows, then, that feminist authors, whose works strive to overcome binary thought, deconstruct patriarchal images of women, and voice the female standpoint, can also utilize the conventions of magical realism to deploy their agendas.

In order to categorize a literary work as magical realism, one needs to consider thematic, formal, and sociological criteria. While based on and used for examining works of post-colonial literature, they may also be applied to feminist literature. This article examines and assesses the practicability of these criteria in interpreting feminist works of magical realism—specifically, Angela Carter's *Nights at the Circus*. In doing so, I have also foregrounded some implications and objectives that feminist works contribute to the broader category of magical realism.

The analysis shows that Carter's novel features a juxtaposition of natural and supernatural elements that are integrated in the perceptual notions of the narrator and the characters. Through a marginalized per-

spective and by way of narrative techniques specific to magical realism, the novel addresses social issues of gender relations and questions of power. Specifically, the article examines the image of the grotesque body in the function of parody and subversion of the traditional image of a woman and her role in society. The thematic and narrative analysis demonstrates how the image of the grotesque female body and the literalization of the concept of woman as angel work toward feminist goals. By incorporating these elements, the author challenges the European literary tradition and stresses topical social issues. Angela Carter adopts and adapts magical realism as a vehicle of feminist expression, thus revealing new possibilities for feminist writing.

Januar 2013