

Искра Тасевска Хаџи-Бошкова
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“

ПРОБЛЕМОТ НА ИДЕНТИТЕТОТ ВО РОМАНИТЕ НА ОРХАН ПАМУК И ЖИВКО ЧИНГО

Апстракт: Мултикултурниот свет, кој се манифестира како директна последица од глобализацијата (која, во строго научна смисла, ја предвиде уште Маршал Мек Луан со неговите темелни претпоставки за глобалното село и медиумот како порака), значи можност за темелно превреднување на сите наследени концепти. Тој процес во голема мера се одрази врз новото и активно концептуализирање на поимот идентитет (Бенедикт Андерсон, Вилијам Е. Коноли и др.), што подразбираше најпрво негово поставување во однос на националноста и припадноста кон една поширока заедница воопшто. Нашиот текст се фокусира врз истражувањето на идентитетот и неговите манифестации во романите „Црната книга“ од Орхан Памук и „Бабаџан“ од Живко Чинго, првенствено од аспект на наративната структура и нејзините трансформации во делата на Орхан Памук, како и во однос на навестените постмодернистички постапки во творештвото на Живко Чинго. Поставувањето на двајцата автори во контекстот на употребените наративни техники во нивните дела отвора можност за преиспитување на поширокиот културолошки модел, кој со оглед на активното повикување на минатото (особено кај Чинго), подразбира истражување и на големиот број имаголошки претстави од најразличен вид.

Клучни зборови: идентитет, наративна структура, постмодернистички постапки, другост, карневализација.

Апориите на идентитетот

Идентитетот и прашањата кои тој ги поставува се едни од оние кои најчесто се разгледуваат, особено доколку ги земеме предвид научните истражувања во рамките на поширокото подрачје на општествените и на хуманистичките науки. Соодветно на валидната претпоставка дека она за што се тврди дека е идентично на себеси или на нешто друго треба да е такво во сите свои моменти и дискретни аспекти, философските и книжевнотеориските анализи на овој проблем недвосмислено покажаа дека потврдувањето на нечиј идентитет не е можно без негово сопоставување во однос на поинаквото, различното. Во таа смисла, дури и обидите идентитетот да се проблематизира психолошки беа, на одреден начин, осудени на неуспех. Како доказ за таквото тврдење би можела да ни послужи една аналогија од историјата на книжевнотеориските парадигми, која истовремено ја потцртува и причината зошто ова прашање е толку анализирано, но и сè уште актуелно во контекстот на истражувањето на литературните дела. Имено, теориските истражувања на Павел Медведев, кој дејствуваше во рамките на познатиот Бахтинов кружок од почетокот на 20 век, првенствено беа втемелени врз културната заднина која ја постави рускиот формализам и социолошките истражувања на Сакулин и Кејтујала. Во своето дело „Формалниот метод во науката за книжевноста“, тој ја испитува релацијата на европскиот и на рускиот формализам, критикувајќи го изолираното проучување на книжевноста надвор од поширокиот социолошки контекст и надвор од идеолошките низи на кои таа им припаѓа

(Medvedev, 1976: 81-85). Доколку земеме предвид дека во овој контекст Медведев го истражува и прашањето на авторството, кое се однесува и на идентитетот на ликот и на наративната структура, ваквите теориски ставови добиваат уште поголема методолошка тежина. Таа марксистичка наука за книжевноста, изложена во ова негово дело од 1928 година, е интересно сопоставена на неговото подоцнежено дело („Во лабораторијата на писателот“), во кое тој се занимава со прашањата за психологијата на авторот и прави обид за изградување на психолошка поетика на уметничкото создавање, отворајќи ги прашањата за фантазијата, интуицијата, свесното и несвесното во креативниот процес итн. (Vuković, 1976: LXXIX). Непомирливоста на овие две научни стојалишта, кои истовремено се среќаваат во неговото творештво, само покажува колку е потребно детално истражување на сето она што се опфаќа со поимот идентитет, кој воопшто не е едностран и недвосмислен. Неговите анализи, како и подоцнежните Бахтинови истражувања, упатуваат на неможноста од конципирање на т.н. индивидуална свест, која е постојано проникната од акцентите на пошироката идеолошка средина на која ѝ припаѓа (Medvedev, 1976: 21).

Во културолошка смисла, прашањето за тоа што претставува идентитетот беше недвосмислено иницирана во делото на Вилијам Е. Коноли, чиј наслов („Идентитет/разлика“) уште еднаш ја потврдува потребата од внимателно и детално истражување на поимите чии дефиниции најчесто се прифаќаат како аксиоми. Иако и самиот ја потврдува релациската, нестабилна и често „колективна“ природа на идентитетот, Коноли не заборава да ги отфрли релативизациите кон кои се склони дадени истражувања на разликите втемелени во идентитетот, а кои се најчесто концептуализирани низ популарниот постмодерен релативизам. Токму затоа, Коноли од една страна зборува за „брендирани контингенции“ (Connolly, 2002: xvi), кои се поимско и терминологско помагало за стекнување увид во претпоставените непроменливи елементи на идентитетот, со оглед на фактот дека тој може да се дефинира и да биде разликуван преку таквите дискретни сегменти. Од друга страна, внимателно воденото теориско промислување за природата на идентитетот, која тој ја анализира првенствено социолошки, покажува дека разликата е суштествена како за претпоставување на стабилниот идентитет, така и за дефинирање на неговата релациска природа. Неговата дефинираност, погледната од страната на разликата, покажува дека неговите темелни одредници, кои имаат својство да бидат фиксирани и да го разликуваат од другите ентитети, се во суштина мошне лабилни и подложни на непрестајни влијанија, кои не можат да се сопрат, бидејќи се вгнездени во самата природа на она што се нарекува идентитет.

Поагајќи од тезата дека не постои природен или изворен идентитет, Коноли уште еднаш ја потврдува комплексноста на општествените релации и на моќта која се прекршува среде

жариштето наречено идентитет: „Ако прифатиме дека нема природен или вроден идентитет, тогаш е јасно дека моќта е секогаш втемелена во релацијата која ја носи идентитетот во однос на разликите кои ги поставува. Ако секогаш постои непомирливост меѓу идентитетите кои ги овозможува општеството и идентитетот на човечкото битие кој ги надминува, негира или дава отпор на ваквите можности, тогаш тврдењето за вистинскиот идентитет е постојано замаглено од сенката на другиот која тој ја воспоставува“ (Connolly, 2002: 66). Противречноста и специфичноста на ваквите тврдења се согледува и низ фактот дека Коноли не застапува една конечна позиција, оставајќи го отворено прашањето за стабилноста на идентитетот, но и за неговото вистинско извориште (дали тој ги дефинира разликите или разликите го овозможуваат втемелувањето на идентитетот). Онтологијата на методолошкото „ако“, според Коноли, е неминовно вградена во разликата како претпоставка, па во таа смисла ни една валидна теорија не може да постои без онтолошките претпоставки, и покрај тоа што тој претпоставува дека социолошката онтологија е само „проекција“ која ги предизвикува телеолошките теории и трансценденталните философии. Потврдувањето на разликата сепак значи отфрлање на она што се нарекува „вистински идентитет“.

Во контекст на истражувањето на наративниот идентитет и неговите феномени, кои се рефлектираат и во однос на поставувањето на темелните вредности и дистинкции меѓу авторот, раскажувачот и ликот, Михаил Бахтин се осврнува на она што го нарекува „трангредиентност“ (поставеност надвор од границите на претпоставената улога во рамките на наративот, но и повеќе од тоа). Ова особено го потврдија подоцнежните теоретизации на природата на автобиографскиот дискурс, кои недвосмислено ја потенцираа потребата од соодветно методолошко разликување на дистанцираноста меѓу опишаниот автобиографски субјект, историското јас и оној глас кој ја раскажува приказната (Smith and Watson, 2010: 63-80). Со оглед на тоа што Бахтин ги разгледува позициите на авторот и на јунакот од естетичка гледна точка, проблемот на идентитетот е аспектиран индиректно, особено во делот кој се занимава со анализата на авто/биографијата и нејзината валидна теориска претпоставка (она што Бахтин го нарекува „самопресметка-исповед“). Поставувајќи ги темелните разлики меѓу различните видови ликови во уметничкото дело (особено меѓу „типот“ и „карактерот“), Бахтин укажува на важноста од формалната трангредиентност на авторот, кој со таквата позиција овозможува ликот целосно да се дооформи и да се доврши. Таа трангредиентност (односно надворешна поставеност на авторот) е мошне важна за целосно дефинирање и оформување на ликот (јунакот), тоа е оној глас на другиот, при што Бахтин ја потенцира важноста на вредносната позиција на авторот, односно неговиот вредносен хоризонт, чии претпоставки можат да се исчитаат низ системот на идеи кои ги афирмира или негира преобразениот авторски глас (Bahtin, 1991: 159-186). Од друга страна, во

еден исповеден текст, чиј јунак не е довршен токму поради недостигот на авторската трансгредиентност, се согледува важноста на читателот и неговата позиција, која му овозможува естетски да го преобликува ликот и прикажаниот свет. Со оглед на фактот дека вредносната позиција на читателот често ги осветлува и неестетските цели, можеме да заклучиме дека мрежата на текстот е неминовно испреплетена со различните вредносни акценти, кои го оневозможуваат непроменливото дефинирање на идентитетот, без оглед дали се работи за одреден лик, персонифицирана (проектирана) позиција или за текстот во целина.

Истражувањето на диспрезираноста на идентитетот, неможноста за негово фиксирање и целосно врамување може да се проследи и низ два мошне интересни и значајни романи во турската и во македонската литература („Црната книга“ од Орхан Памук и „Бабаџан“ од Живко Чинго). Иако нашата првична премиса не беше втемелена врз нивното хорнолошко или стилскоформациско позиционирање, интересно беше да се открие дека и двата романи потекнуваат од истата деценија (романот на Памук е објавен во 1990 година, додека романот на Чинго во 1992, и покрај тоа што во овој случај се работи за постхумна публикација). Во таа смисла, тие се блиски во однос на времето кога се создадени, но и во однос на постапките кои се употребуваат, а кои соодветно ја постулираат проблематичната позиција на идентитетот на повеќе рамништа во текстот.

Некаде помеѓу Истокот и Западот

Импресивниот романсиерски опус на турскиот автор Орхан Памук е мошне интересен за анализа, особено доколку земеме предвид дека се работи за човек кој целата своја дејност ја посветил исклучиво на пишување романи. Како што се истакнува во повеќето критички осврти за дејноста на Памук, неговите дела се фасцинантни поради доследното и иновативно користење на постмодернистичката техника, врамувањето на различни приказни во текстурата на главната приказна, борхесовската потрага по прапочетокот на искажувањето и раскажувањето, како и поради општествено-политичката актуелност на неговите ликови. Како што истакнува Бил Маркс (Bill Marx), чиј критички осврт е објавен на официјалната веб-страница на авторот, Памук се занимава со „културната конфузија“ која е доминантна во Турција, односно со проблемот на идентитетот, кој (како што укажува и самиот Памук) сè уште претставува голем културен и политички проблем во Турција. Поставен на меѓата помеѓу Истокот и Западот, културно и географски, Истанбул ја потенцира полифоничноста и мултикултурноста на еден извонреден начин, при што Памук потенцира дека е еден од ретките автори кои не дозволиле да бидат повлијаени од она што се случува на Западот. Во таа смисла, амбивалентноста на романескниот

јазик и давањето глас на оние кои се континуирано замолчувани претставува обид да се реактуализира сликата за културниот амалгам, кој за Истанбул е изворен и автентичен.

Од друга страна, како што упатува Гај Мен-Абот (Mannes-Abbott, 1995) во својот краток осврт кон романот „Црната книга“, романот завршува со упатување на воениот удар од 80-тите години на 20 век, па на таков начин ја потенцира и играта со хронологијата и со различните наративни постапки, втемелени врз искажувањата на Памук за хуруфизмот и потрагата по божествени знаци на лицата на луѓето, изразени низ затскриени и често мистични букви. На тоа согледување се надоврзува и она на писателката Сузан Мирон (Susan Miron), која посебно се задржува на играта на различните жанрови, низ која романот ја потврдува својата полифониска структура – детективската приказна, политичките и историските коментари, параболите, вметнатите приказни итн. Со тоа, романот го глорифицира чинот на пишувањето и творењето, односно се велича можноста да се живее единствено и вистински само како творец, да се постои преку радоста на создавањето.

Соодветното исцртување на карактеристиките на романот „Црната книга“, кој е многу повеќе од постмодернистичко пишување, е можно само преку осврнување на неколку специфични аспекти на раскажувањето, кои се однесуваат на начинот како се претставува идентитетот, како се реализира релацијата на идентитетот и меморијата, но и преку потенцирање на специфичната природа на литературата и читателот воопшто. Проблемот на идентитетот и неговата релациска природа е постулиран уште во врамувачката приказна, која ги исцртува односите во едно семејство, фокусирајќи се првенствено на релацијата меѓу братучедите Руја, Целал и Галип. Фактот дека тие се блиски роднини, но подоцна и сопругници (Руја и Галип), како и дезинтегрираната семејна релација меѓу Руја и Целал (кој е посинок на нејзиниот татко) дополнително ја осветлува и онака проблематичната атмосфера, загатната низ импрегнираното раскажување уште од самиот почеток. Низ авантурите на чичкото Мелих дополнително се нијансираат семејните релации, што се забележува и во искажувањата, кои се долги и набиени со најразлични информации. Во таа смисла, пречекорувањето на хронологијата на настаните, како и стегнатоста на изразот на почетокот од романот се вистинско средство за нијансирање на подоцнежната драмски напрегната ситуација.

Во една од карактеристичните епизоди во романот („Чедата на мајстор Беди“), која продолжува да се доразвива и во една од подоцнежните глави од романот, се употребува играта на детекција во функција на отвореното и директно полемизирање околу турскиот национален и културен идентитет. Ангажманот на мајсторот Беди за изработување на автентични човечки модели (кукли), наменети за Поморскиот музеј во Истанбул, наидува на остри критики и од припадниците на исламот, но и од приврзаниците на прозападните културни влијанија особено

по Младотурската револуција), на кои ваквите фигури, кои го отсликуваат изворниот турски начин на живот, им се чинат премногу назадни. Прашањето за конфликтот, но и неизбежната проникнатост на Истокот и на Западот во овој контекст се конципира јасно, вклучувајќи го и проблемот на дефинирањето на идентитетот преку конципирањето на разликите. Не е случајно што приказната за мајсторот Беди е најпрво отсликана низ колумната на Целал, а отпосле и преку фактичкото присуство на Галип во работилницата „Мерил Манекен“, каде внукот на мајсторот ги шета посетителите и им ги покажува сега веќе „калливите подземни пештери“, каде се сместени моделите кои се отфрлани од сите владетели и од сите општествени системи. „Татко ми веќе многу добро знаеше дека нашата историја ќе продолжи да владее со подземјето, дека животот под земја е само знак дека дошол крајот на животот на земјата и дека подземните ходници, чии врвови еден по еден се отвораат кон нашите куќи, како и скелетите сплотени со подземните патишта, се само историски шанси за откривање на животната смисла на нашите вистински граѓански лица преку лицата што ние ги создадовме во нашата подземна работилница“ (Памук, 2012: 184).

Во вториот дел од романот, откако Галип ги губи предодредените („брендирани“) аспекти на идентитетот и почнува да го заменува својот идентитет со Целал, може да се забележи начинот на кој меморијата ги преобликува релациите, па дури им дава и смисла на старите предмети. На почетокот тоа е навестено имплицитно, преку сеќавањата на Галип, но подоцна отворено се упатува на фактот дека човекот е единствено автентичен кога е нечија копија, нашето спознание е реализирано во моментот кога можеме да се погледнеме себеси како други (преку „окото на другиот“). Од друга страна, подоцна, преку приказната на принцот (16 глава од вториот дел на романот) која сега веќе ја раскажува Галип, проникната со постојаната потреба да се отфрлат туѓите зборови и влијанија, па дури и секаков вид човечка релација за да се остане автентичен, Памук ја варира темата на Харолд Блум (т.е. стравот од влијанијата), покажувајќи како таквиот напор е однапред осуден на пораз (дури и записот на принцот е повлијаен од неизбежните коментари на писарот). Токму затоа, на неколку наврати авторот го третира прашањето за веројатното и веродостојното во литературата, односно древното прашање за релацијата меѓу животот и ументоста, констатирајќи дека „само книгите се целосни копии“. Таквата двојна, измамничка природа на литературата, чиј идентитет е невозможно да се одреди дури и преку минуциозни критички и теориски анализи, претставува еден од главните аспекти преку кои Памук го отсликува проблемот на идентитетот.

Укажувајќи на интертекстуалната природа на литературата, Памук на еден бартовски и борхесовски начин го ревидира проблемот на идентитетот, но и прашањето за културолошките трансформации на огромното поле на текстови, од кои се состои широкото подрачје на она што

се нарекува литература. На еден или друг начин, Памук го оживува дијалогизмот кој го подразбира литературата (преку мали цитати од Достоевски, Колриџ, Мевлана Руми, Улунај, Ибн Араби, Шејх Галип и др. автори, најчесто на почетокот од секоја глава во романот). Во 14 глава од првиот дел на романот, поттикнат и од директното упатување на Достоевски, читателот е повикан да ја преосмисли релацијата меѓу текстот на Ферид Кемал („Големиот паша“), кој е објавен во 1870 година во Париз на француски јазик и познатата епизода од романот „Браќа Карамазови“ на Достоевски (епизодата „Големиот инквизитор“). Во тој контекст, Памук упатува на фактот дека во 1867 година Достоевски шета низ Европа, а во тоа време, и покрај помирувањето на султанот со Младотурците, Ферид Кемал не се враќа во Истанбул. Таа аналогија меѓу делата на Кемал и Достоевски дозволува целосно преосмислување на релацијата меѓу двата текста, земајќи го предвид начинот како е претставен Спасителот во делото на Кемал, чие молчење пред пашата е израз на најголем револт. Од друга страна, Достоевски низ таа епизода во својот роман го актуализираше проблемот на институционализираната религија, која го базира своето кредо врз чудото, тајната и авторитетот.

И покрај тоа што алузијата на која укажува Памук е повеќе од јасна, во раскажувањето за делото на Кемал тој (очигледно намерно) ја премолчува варијантата на истиот наратив кај Достоевски, поентирајќи во корист на интертекстуалната природа на секое раскажување и преку споредбата на „Китаб ал Исра“ од Ибн Араби, кое потекнува од 12 век и „Божествената комедија“ на Данте. Преку една алузија која индиректно укажува на толкувањето на Барт за веројатното и можното, Памук ја споредува литературата со сидните часовници, кои никогаш не означуваат дванаесет часот во истиот момент. Оттука, авторот ја разобличува констатацијата дека може точно да се одреди што претходи а што следи во културолошките низи, што би можело да се согледа и како одглас на промислувањата на Лесли Вајт (Вајт, 1999: 170), кој беше меѓу првите антрополози кои го потврдија идентитетот на културата како непрестаен тек на интерактивни елементи. Правилното толкување на културата како систем од динамични елементи, кое дозволува да се согледа и промислува културолошки дури и човекот (односно неговиот дух, или она што општо се нарекува човечка природа), претставуваше иновација во почетокот на 20 век, која најде свој одраз и во подоцнежните теории на интертекстуалноста. Тезата на Вајт дека дури и свеста на човекот е одредена културолошки, па од тие причини во блиски временски периоди, но на географски оддалечени места може да се забележат слични откритија, само ја потврдува непрекинатата релација на сето човештво во рамките на постојаниот културен тек. Во таа смисла може да се прокоментира релацијата која Памук ја забележува меѓу приказните на Антоан Галан и приказните од Илјада и една ноќ (Памук, 2012: 45), кои тој ги пласирал како свои, а всушност биле преобликувани според искажувањето на еден

еврејски научник од Алепо. Во овој контекст Памук го доведува под прашање и авторството на текстовите, кое низ подоцнежните вметнати приказни сè повеќе се дезинтегрира во форма на повеќенасочени точки на креација (нешто слично на полето на исказите на Мишел Фуко).

Мошне значаен елемент во постмодернистичките романескни варијации на Памук претставува и улогата на читателот, чиј идентитет е, исто така, подведен под најразлични поместувања и разобличувања, заедно со специфичната позиција на раскажувачот на текстот. Имено, во почетокот на романот имаме впечаток дека станува збор за објективна наративна наратив која генерално се осврнува на животот на Галип и на Руја, за по неколку страници да забележиме дека секое т.н. дистанцирано раскажување е испресечено со субјективниот тон од статиите на Целал, кои полесно го менуваат својот автор (подоцнежнo, по мистериозното исчезнување на Целал, како нивни автор се појавува Галип). Таквата поместена игра на детекцијата, која не задира во прашањето за авторството на колумните, туку во постојано повторуваното прашање за местото каде се кријат Целал и Руја, на крајот се разрешува во функција на распрснатиот идентитет на раскажувачот, кој веќе не се идентификува ниту со Целал ниту со Галип, ниту со некоја авторитетна почетна позиција, туку станува интегрален дел од приказната: „И додека Саим се обдуваше да го сврти вниманието на Галип кон написот под наслов 'Треба да бидам јас', во кој ја гледаше причината за злосторството, Галип толку беше се оддалечил од себе што на Саим му се стори дека и јас почнувам да се оддалечувам, и тоа не само од мојот јунак Галип туку и од самата *црна книга*“ (Памук, 2012: 415). Во таа смисла, црната книга станува единствената кохезивна сила, во чие средиште се сместени бесконечните разобличувања на безбројните идентитети, чија варијација е соодветно претставена преку примери од турската историја (султаните и нивните преоблекувања). Во функција на поместената детективска приказна забележуваме дека е засегнат и идентитетот на убиецот, кој подоцна се меша со претходно претставениот бунтовник и револуционер Мехмед Јилмаз.

Како сублимација на ваквиот иноватен пристап претставува различно претставената и потенцирана улога на читателот во текстот, кој на неколку наврати дејствува со цел да ја потсили амбивалентноста и бесконечната потрага по двојникот кој е друг, а без кој е невозможно да се постигне сопствениот интегритет. Заведениот читател, кого внимателниот и сочувствителен раскажувач на неколкупати го насочува кон вистинскиот пат и кон правилното размислување за приказната, во вториот дел од романот станува буквален изнудувач и проследувач на раскажувањето, нудејќи му ја на раскажувачот единствената смисла во неговиот живот, со оглед на тоа што е способен да го протолкува лавиринтот на раскажувањето. Притоа, во тоа виртуелно мултиплицирање на личноста на раскажувачот тој не поседува само двојник, туку и некоја трета личност од која несомнено зависи: „Твојата трета личност се колебаше меѓу првата и

втората и со својот објективен или субјективен стил нè мачеше и себе и нас, читателите: црн стил – црна личност! Брате, ти најдобро знаеш што правеше во ноќите кога не можеше да се смириш со имитирање и маска. Дај ми ја адресата, зашто само како двајцата преоблечени во туѓа облека, најсигурно можеме да се разбереме“ (Памук, 2012: 333-334). Подоцнежното негово именување и откривање на релацијата со Целал само дополнително ја отсликува и онака комплицираната структура на романот, на еден микроплан, осветлувајќи ги сите нијанси на импрегнираното раскажување, на што Памук одделно се осврнува во својата книга „Тајните на црната книга“.

Во жариштето на поливалентниот дискурс на Чинго

Осврнувајќи се кон повеќеслојниот свет на романот „Бабаџан“ од Живко Чинго, можеме да увидиме зошто тој претставува одличен пример за следење на начинот како се раѓа постмодернистичкото пишување во македонската литература воопшто, не следејќи го хронолошкиот параметар кој е типичен за другите литератури. Специфичниот развој на македонската литература во 19 век, кој подоцна ќе се одрази и на процесите во 20 век, одлично сведочи за таа кривулеста линија по која се движат соодветните стилски формации, некои од нив забавени, додека другите забрзани до целосна незабележливост. Еден таков пример е псевдокласицизмот во 19 век, кој единствен свој одраз наоѓа во творештвото на Џинот, за разлика, да речеме, од ситуацијата во Србија, каде димензиите на таквата појава се неспоредливо поголеми и позначајни. Во таа смисла, забелешката на Јасмина Мојсиева-Гушева (Мојсиева-Гушева, 2001: 15-20) за „мимикријата“ која ја користи Чинго, избегнувајќи ги на таков начин осудите и следењата на неговото дело од официјалните власти, претставува индикативен пример за ненадејниот изблик низ кој се пројавува дадена иновација во македонската култура од 20 век, буквално среде т.н. регионалистичка проза која е доминантна во тој период. За специфичната техника на раскажувањето која ја користи Чинго подетално зборува и Влада Урошевиќ (Урошевиќ, 1986), истакнувајќи ги првенствено моделите на раскажувањето, фантастиката која е од поинаков вид, како и начинот на кој Чинго се ослободува од т.н. „фактографски реализам“, доминантен во тој период во македонската литература. Со оглед на фактот дека романот е парадигма за истражување на различните текстуални релации, романот „Бабаџан“ е повеќе од соодветен во овој контекст, земајќи го предвид проблемот на идентитетот кој може да се разгледува на три рамништа – на планот на раскажувањето, ликовите и културниот модел на светот (односно интертекстуалните релации).

Уште на првите страници од романот сме сведоци на можностите кои ги нуди борхесовското реинтерпретирање на прапочетокот и културната сфера како средиште на повеќенасочени гласови, свести и акценти. Не е случајно што средиштето на главната приказна е поставено среде

пазарот во Баска, каде се купува приказната за Бабаџан. Ова место и неговата митолошка визура, која е соодветна на еквивалентот Пасквелија од расказите на Чинго, сведочи за начинот како авторот гради дискретна фантастика, која не оперира целосно со средствата на фантастиката (целосното превртување на времето, местото, ликовите и сл.), туку културната сфера е истовремено претставена и како блиска (позната), но и како далечна. Она со што текстот директно плени, истовремено постулирајќи ја хибридноста и полифоничноста како средство за градење на уметничкиот свет, претставува јазикот кој го употребува Чинго. Тој специфичен идиом укажува на дијалектното богатство и традицијата на пишување на народен јазик во Македонија, мошне карактеристична за времето од 19 век. Различните стилови, но и дијалектни елементи кои ги користи Чинго, упатуваат на различните гласови и свести, кои во една непрекината полифонија ја градат структурата на романот.

Среде т.н. еу-топос, односно Баска како врамувачки простор на приказната, се наоѓа врамувачкиот дискурс на Мајсторот, кој е постојано проникнат со најразлични исказувања, особено карактеристични за народната свест која доминира. Стилот и јазикот на Крчовски, Пејчиновиќ, Цепенков и Пулевски, прекршен низ визурата на Мајсторот, е проникнат со гласот на колективот, но и со гласот на дистанцираниот раскажувач, кој од гледна точка на современик на авторот ги преобликува и трансформира настаните и слушнатите приказни. „– Тје, момчињата наши, кај што ќе згазат, калдрмата под нив крчка и не право на пазар да дојдат како некваш, тики, тје, најпрво кај весникарот одвет, весничнија и романчиња тазе бараат. У прва брзина је минует улицата (...) Конобарици, све млади и леви, најлеви ги служат (од нижото угостителско училиште), многу воспитани, нарачката со голем дикат им ја носат, да не нешто во науката им влезат“ (Чинго, 1992: 9). Низ еден постмодернистички зафат, Чинго врамува редица приказни, при што дел од нив претставуваат имплицитен дијалог со и за судбината на македонскиот народ, кој како да е осуден да живее постојано на меѓата, лишен од „стабилниот“ идентитет на западниот човек. Во таа смисла, варијацијата на мотивот Исток-Запад е мошне актуелна и во творештвото на Чинго, добивајќи на таков начин уште поголема валидност: „Моки народни, на теа дерво наместо фирма едно кафезче висеше со две шарени пилиња (...) Се убав, лични шарени, ама од нив глас не излегуват, неми, без песна (...) Австралиски се, пусти да останат, велит еден постар човек, свите пилиња таму ја имаат оваа убост, ове мока“ (Чинго, 1992: 15-16).

Проблемот на идентитетот, поставен на рамништето на ликовите, кај Чинго може да се согледа во контекст на ликот на Мајсторот и на неговата приказна, но и во врска со неколку други ликови (дедо Машала, Бабаџан, беговскиот син и др.). Потеклото на Бабаџан и начинот на неговото раѓање претставува посебен проблем, кој го засега и неговото подоцнежнo (и отежнато) стекнување на машкиот идентитет, во чија функција е поставена приказната на Мајсторот.

Врамувајќи ја таа приказна среде прашањето за веродостојноста на приказните воопшто, Чинго ја гради оваа приказна во врска со врамувачката како хибриден конгломерат, кој се состои од претпоставената авторска приказна на Цепенков за „Силјан Штркот“ и современото, кое е дефинирано и одредено преку турското (османлиско) наследство во Македонија. Изворот на чудесната вода, т.е. она „тува“, каде како штркчиња се капат гурбетчиите пред заминување на печалба, е заветот оставен од Бабаџан V, кој пак штити од секакви опасности. Фактот дека Силко Сунетлијата (Бабаџан III) е единствениот кој не се капи во изворот, го поставува наследникот како причина за конструирање на противречниот идентитет на Бабаџан (сите се хибридни, недовршени, па и недоизречени), истовремено поставувајќи релации и со сказната на Цепенков. Таквата поместена хронологија во однос на Бабаџан и неговите наследници укажува на потребата од прифаќање на митолошкото циклично време и неговата логика како единствен валиден параметар за толкување на ситуациите во кои приказната буквално нè „фрла“, без каков и да е дополнителен коментар.

Истовремено, претпоставките за постулирањето на идентитетот среде мноштвото разлики и во контекст на културната хибридноост можат да се забележат низ многуте трансформации на она што најчесто се нарекува историска вистина, која не ги зема предвид културните интерференции, а кои Чинго не заборава да ги истакне и посебно да ги отслика. Еден индикативен пример во таа смисла е кумството на оцата Бен Јусуф Биринги, кој го „крштева“ новоредениот Бабаџан, но и подоцнежната негова детронизација од доминантната позиција, што истовремено означува и отфрлање на сите наследени концепти. Како контрапункт на историското засведочување и валидноста на нејзините претпоставки се поставува значењето на документот (записот на Мајсторот), кој со арапско писмо ја отелотворува тајната за човековото постоење, ракопис кој е оставен да го протолкува „умниот Ариф Старова“ во Институтот за национална историја во Скопје (Чинго, 1992: 52). Како преобликување на историската вистина во функција на создавање хибридни идентитети би можела да се прокоментира и епизодата за мариовската буна, во која на еден целосно хумористичен начин се трансформира не само историската вистина, туку и значењето на историски засведочените документи (писмата на битолскиот паша), во врска со новоизградениот и преобликуван предводник на мариовската буна (младиот бег среде карневалската мешавина од народи и животни вредности).

Во врска со прашањето за идентитетот, кое се актуализира на рамништето на ликовите, посебно може да се разгледа ликот на стрикото Илија, кој е поставен како поизделен во однос на другите ликови кои ги дополнуваат ликовите на дедото Машала и неговиот внук Бабаџан. Судбината на стрикото е обележена со преплетувањето на раѓањето и смртта на неговите деца, особено поради тоа што нивната смрт целосно го определува како скитник и бездомник. Ликот

на Илија е обликуван полифоно, во рамките на различни културни традиции, кои не се специфични само географски, туку се обележени и со некаква сила на судбината: „ – Јас татко не сум ни за в црква, ни за во џамија, тогаш кажа оти сменил деветнаесет вери и ништо не ме миет. Ќе ме пуштиш сега кај ми гледаат очи за мене да се најдит аку се најдит едно место за мирен сон, рече, а женава теслим, турчетеја, кауретеја, на ваша душа“ (Чинго, 1992: 186). Во врска со вака изградениот лик, од примерот може да се забележи и колку лесно во нарацијата се минува од индиректен кон директен говор, односно како се врши преплетувањето на различните тоналитети во однос на полифонијата како специфичен феномен.

Судбината на стрикото Илија уште еднаш ја следиме кон крајот на романот, во врска со неговото издигнување до валија („ефенди Идриз“) и бројните женидби во најразлични културни контексти (македонски, влашки, грчки, бугарски, арапски, еврејски итн.). Неговите авантури, кои го поставуваат во еден специфичен авантуристички хронотоп, меѓу другото, соодветно преобликуваат дадени културни низи и идеолошки сфери, па тоа поместување се забележува и на рамништето на изразот, видливо преку автентичните реплики на дијалогот и нивната активна двогласност: „(...) Несреќен како човек и не зборуваше многу, ама другите и што ќе рече, вистина толку деца седум и пет деца закопа, седум, седум, да не се лутат жената ти се згреши, ми се згреши, Како, јас сум крив, како ти крив, така ценам, зашто така цениш, оти ако не бев јас виновник не ќе останев за унер на, на веков, вака како гламосано дрво, како гром погоден, Леле, леле, гревлија, македонски луѓе, гревлии, уште погревлии и дибрани, лазарополци, галичани најгревлии луѓе (...)“ (Чинго, 1992: 268). Во тој контекст, на неколку наврати се истакнува хибридниот идентитет на „Илија, Илјаз, каде како, си доби и друзи славни имиња што не ги паметам“, што повторно оди во врска со карневалската помешаност на вредностите, среде кои не се заборава аманетот од таткото (човечноста), која исто така ги условува најразличните авантури.

Вака постулираниот модел на прикажаниот свет во романот е во функција на поливалентноста и полифоничната отвореност која ја претпоставува, а која е дополнета со многубројните и најразлични хибридни идентитети. Нивната конструктивна недовршеност и подложност на најразлични асоцијации и поместувања, во најголема мера, се изразува преку хуморот и иронијата кои ги употребува Чинго, како средства за отфрлање на различните вистини и претпоставени културни вредности. Во таа смисла е мошне индикативен ликот на синот на прилепскиот валија-кадија (односно претходно споменатото бекче), кому му недостига физичка сила, која подоцна ја стекнува со јадењето од „бабаџанската маја“, односно од лубениците на дедо Машала. Отпосле, ваквиот фолклорно преобликуван лик е поставен во контекстот на соодветно трансформираниите концепти за Младотурската револуција, актуализирана низ извиците на народот, како и преку бегството на бегот по свадбата и свадбената тепачка, по што

целата епизода добива значење на метаисториска и хумористична трансформација на вистината за мариовската буна. Подоцна, целата атмосфера се преобликува во контекст на очекуваната Руско-турска војна и останатите востанија во Македонија, каде повторно се забележуваат поместувања во однос на историската хронологија на настаните. Романот на Чинго отворено го поставува прашањето за неопределеноста на она што фиктивно се нарекува „национален идентитет“, кој не може да се дефинира без севкупно согледување на сите позиции (не само доминантната историска перспектива). Во таа смисла, исклучителноста на македонската традиција се потврдува и низ специфичното раѓање на македонската нација, каде заборавањето не е доминантно, туку напротив, потврдувањето на неидентичноста како услов за постигнување сопствениот идентитет.

Да се биде неидентичен за да се биде свој

Претпоставката за истражување на идентитетот во романите на Орхан Памук и на Живко Чинго добива свој валиден одговор доколку се земе предвид културната сфера во која тие се постулирани, но и поливалентноста на она што го нарекуваме идентитет. Во фразата на Амин Малуф, кој го одредува идентитетот како „погубен“ (Малуф, 2001), се содржи една антитетичка апологија на културната разновидност и нејзино импресивно афирмирање. Она што го потврдуваат романите на Памук и на Чинго е всушност потребата од соодветно разбирање на идентитетот, дури и кога станува збор за жанрот роман како формално изделен идентитет во рамките на пошироките жанровски класификации, кој секогаш претпоставува формална незавршеност, можност за постојани реинтерпретации и интегрална несводливост на однапред определени и дефинирани поими и концепти.

Bahtin, M. 1991. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Aleksandar Badnjarević, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo.

Connolly, W. E. 2002. *Identity\Difference (Democratic Negotiations of Political Paradox)*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.

Mannes-Abbott, G. The Black Book. *New Statesman and Society*, 7 July 1995. <<https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=44&lng=eng>>

Marx, B. Two worlds, Turkey's East-West tension spin out narrative arabesques. <<https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=46&lng=eng>>

Medvedev, P. 1976. *Formalni metod u nauci o književnosti*, prev. Đordije Vuković, Beograd, Nolit.

Smith, S. and Watson, J. 2010. *Reading Autobiography, A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.

Miron, S. A Turkish novelist makes a breakthrough. <<https://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=35&lng=eng>>

Vuković, Đ. 1976. Sovijetska misao o književnosti u dvadesetim godinama. *Formalni metod u nauci o književnosti*, Beograd, Nolit, IX-LXXXVII.

Вайт, Ј. 1999. Културните определници на духот. *Антропологија (зборник)*, прир. Слободанка Марковска и Сузана Симоновска, Скопје, Догер, 155-187.

Малуф, А. 2001. *Погубни идентитети*, Скопје, Матица македонска.

- Мојсијева-Гушева, Ј. 2001. *Чинговата апартна поетика*, Скопје, Институт за македонска литература.
- Памук, О. 2012. *Црна книга*, Скопје, Три.
- Урошевиќ, В. 1986. Промени во ставот на нараторот во македонската проза за селото на преминот меѓу 50-те и 60-те год. *Нишката на Аријадна*, Скопје, Мисла.
- Чинго, Ж. 1992. *Бабаџан*, Скопје, Култура.

Iskra Tasevska Hadji Boshkova

The Problem of Identity in Orhan Pamuk's and Zhivko Chingo's novels

(Abstract)

The multicultural world, formed as a direct consequence of globalization (which, in scientific sense, has been already acknowledged in Marshall McLuhan's terms about the global village and medium as a message), provides an opportunity to reevaluate the inherited concepts. This process was reflected in the new and active conceptualization of the term identity (Benedict Anderson, William E. Connolly, etc.), that required its reformulation towards nationality overall. Our paper is focused on the examination of identity and its manifestation in the novels "Black Book" by Orhan Pamuk and "Babajan" by Zhivko Chingo, taking into account their narrative transformations and the anticipation of postmodern techniques. These two novels enable us to analyze the general cultural model of the artistic world, which is underlined by active revalorisation of the past (especially in Chingo's novel), and the widespread imagological representations.

Keywords: identity, narrative structure, postmodern technique, otherness, carnivalisation.