

Полифониската структура на романот „Бабаџан“ од Живко Чинго

Во рамките на македонската литература од 20 век, дејноста на Живко Чинго ја обележува специфичната појава на регионалистичката проза под превезот на фантастичното (кое е, истовремено, одличен метод за маскирање на иронијата и гротеската), со што македонската литература се издигнува на уште повисоко рамниште. Неговиот богат уметнички свет и неговата посебно инспиративна и креативна личност одлично ја забележува Димитар Митрев уште во 1966 год., нарекувајќи го „случајот Чинго“ една од највлијателните појави на типичен раскажувач во македонската литература. Во рамките на книжевната критика (Слободан Мицковиќ, Бранко Варошлија, Влада Урошевиќ, Петар Т. Бошковски и др.) владее општоприфатеното мислење за овој раскажувач како посебен феномен (токму преку самопретставувањето, како што го определува Мартин Хајдегер), кој успева да ги спои формите на регионалистичката проза со реалистичното и фантастичното (ирационалното), внесувајќи длабока двосмисленост која не се троши и издигнувајќи се, на таков начин, кон најуспешните раскажувачи во македонската проза. Во таа смисла е сосема оправдана и определбата на Миодраг Друговац, кој смета дека структурата на Чинговото дело на свој начин (исклучително и типолошки) претставува „свет за себе“ кој фигурира независно, но во суштествена и длабока врска со претходната текстуална граѓа (Друговац 1990: 534).

Лидија Капушевска-Дракулевска, задржувајќи се на феноменот на „фолклорната фантастика“, чиј претставник е Живко Чинго, забележува дека тој, заедно со Петре М. Андреевски, како претставници на третата генерација македонски писатели, „покажуваат особен интерес за руралниот простор, едно изразено чувство за сензибилитетот на македонското село“ (Капушевска-Дракулевска 2004: 110). Ваквата специфична поставеност на раскажувањето, кое соодветно ги одредува и раскажувачките постапки, може да се забележи во неговите збирки раскази од 1962 и 1965 година („Пасквелија“, „Нова Пасквелија“ и „Семејството Огулиновци“), за што сведочи и мислењето на Јасмина Мојсиева-Гушева: „Во таа смисла феноменот Живко Чинго е необична појава бидејќи тој од една страна успешно е интегриран во општеството, а од друга страна преку своето творештво ги исмејува аномалиите на власта. За односите во општеството Чинго зборува со митскиот код што во тоа време е единственото можно решение. Користејќи ја успешно мимикријата, наместо осуди од актуелната власт, тој добива високи општествени признанија“ (Мојсиева-Гушева 2001: 15-16). Оттука, би можеле да заклучиме дека во врска со таквата хибридноста на постапките е и неговото разнообразно творештво, кое не се задржува стриктно во рамките на еден жанр, па така Чинго ни се претставува и како успешен раскажувач, романсиер и драматург.

Романот „Бабаџан“ претставува мошне специфичен и иновативен роман, особено со оглед на времето на неговото појавување, но и поради тоа што тој е отпечатен постхумно (во 1992 година), како дел од објавената оставнина на авторот, заедно со збирката раскази „Гроб за душата“ и „Бунило“, романот „Ал“ и драмите „Сурати“, „Работници“ и „Под отворено небо“ (Мојсиева-Гушева 2001: 20). Во целокупното творештво на Чинго може да се забележат разновидни книжевни постапки, кои се однесуваат на временската дистанца на авторот и на раскажувачот во текстовите, ослободувањето од „фактографскиот реализам“, воведувањето на блага доза на фантастика, како и замената на сезнаечкиот раскажувач со неверодостоен (т.е. оној кој поради сопственото доживување и поради емотивна врзаност за настанот се оддалечува од објективноста) (Урошевиќ 1986: 205-209). Во таа смисла, почетокот на романот е карактеристичен како одглас на борхесовската техника и постапка – романот кој се однесува на доживувањата на Бабаџан, т.е. „приказната за Бабаџан“ не е составена по пат на она што се нарекува дејствување на авторската креативна волја, туку е „купена“ на пазарот во Баска, нешто што дури и намерно се истакнува (и графички) во романот, што соодветно укажува на фактот дека читателот се става во една специфична позиција (мора да дијалогизира со оној

неверодостоен раскажувач, кој моли за благонаклонетост кон неговиот текст, истовремено упатувајќи го читателот да ја прими приказната како „пазарѓиски рабоќе“).

Она што импресионира при првото среќавање со текстот на романот е јазичниот израз, кој истовремено укажува на специфичноста на хронотопот, функционално изделен уште во почетните редови – станува збор за пазарот во Баска, што имплицира дека е повторно под прашање еден карактеристичен културен феномен од периодот на 19 век во Македонија, кога основната културна комуникација и трансфер на вредности и добра бил овозможен од панаѓурите и пазарните денови. Во таа смисла, соодветно на хибридната структура која ја поседува романот, јазичниот израз е спој од дијалектните особености на јазикот на Цепенков (на кого текстот и индиректно упатува на повеќе места), североисточните црти во јазикот на Пејчиновиќ и реканскиот говор на Пулевски: „Приказнава за Бабаџан таму ја к у п и в, та затве, го молам чесниот муштерија, да ја прими таква каква што е, пазарѓиски рабоќе. Ја купив како што се купува свешто на овја пазар во Баска, многу не се ценкавме, чвекот терговец приказѓија беше евтинѓија и блага душа, нели, каква што му беше стоката. Тергуваше кољку да не седи со скрстени раце, рече, такво време дојде, муштеријо, свиот живот терговија, тезге, акшам пазар стана веков“ (Чинго 1992: 7).

Културниот потенцијал на размената која се случува по панаѓурите и пазариштата, меѓу другото, го определува и имагинарниот хронотоп на почетокот од романот – тоа е пазарот во Баска, на кој подоцнежнo се надоврзуваат различни упатувања специфични за творештвото на Чинго воопшто (пр. Езерото), што истовремено овозможува да се постави една соодветна аналогија меѓу реалистичното и имагинарното. Од друга страна, овој хронотоп служи за врамнување на понатамошните текстовни релации, бидејќи (како што се забележува понатаму во текстот) случувањата на пазарот во Баска служат само како рамка за подоцнежните случувања (особено на оние кои се поврзани со приказната за Бабаџан и неговите доживувања). Таквата рамковна структура на еден дел од текстот може да се забележи и во посочените временски релации, чии структурни елементи не можат да се подведат под очекуваната линеарна логика. Така, со цел да се симулира дистанцираноста на раскажувањето (кое сега укажува на современата состојба на пазарот во Баска), во изразот се појавуваат значителни разлики, кои главно се сведуваат на терминолошки и вредносни акцентирања („Кофе Панама“, „Кофе Кенија“, „Кофе Минас“, „Кофе Арабика“ и сл.). Во искажувањето на раскажувачот се внесува потцртаниот израз на „младото службениче од пазаришната управа“, кој ја отсликува сегашната состојба на пазарот: „ – Тје, момчињата наши, кај што ќе згазат, калдрмата под нив крцка и не право на пазар да дојдат како некваш, тики, тје, најпрво кај весникарот одвет, весничниња и романчиња тазе бараат. У прва брзина је минует улицата (...) Конобарици, све млади и лепи, најлепи 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).

Во врска со изразниот потенцијал на раскажувањето на Чинго, секако, стои и фактот дека хибридностa на текстот ја подразбира можноста да се имплементира бесконечниот дијалог меѓу различните акцентирани позиции преку прекршување на структурата на дијалогот. Целиот склоп на она што Шкловски го нарекуваше сказ, односно слободниот, разговорен, „обичен“ јазик на секојдневниот живот на човекот во романот е вклучен со една посебна цел, која истовремено служи и да се реализира хетероглосијата во текстот, првенствено забележлива на графички и структурен план: „ – Бујрун-алал, муштеријо, жити душа на мајка – жити најмилото ќе пробаш, за живи, за мртви, какви моки немаат по веков! Аман, пробај, не те терам да купуваш, само да пробаш, кољку за аирлија да ти е роката! Аку не пробаш, да зноеш, на душа ќе ме имаш, терсене цел ден ќе ми оди пазаров, аман-заман! Живи Бога, ако случајно некваш, нели, патот ве донесе во Баска, овдје, на пазаров, немојте тој грев да сте го сториле, нешто да одбиете (...)“ (Чинго 1992: 10). Оваа изразна разновидност може да се коментира и во контекст на природата на романот како жанр, со оглед на тоа што за Бахтин романот претставува „уметнички организирана општествена говорна разновидност, понекогаш повеќејазичност и индивидуална дистанца“

(Bahtin 1989: 16). Низ примерот може да се забележи суштинската разлика на која укажуваа и претставниците на Бахтиновиот кружок – она буквално сфаќање на онеобичувањето во контекст на јазичниот израз, на кое инсистираа формалистите и стилизацијата на усното секојдневно исказување, кое по природата на нештата треба да има свое соодветно место во романот.

Со оглед на врамувачката структура на романот на Чинго, во кој секоја приказна се вмрежува во генералниот контекст, може да се забележи и микрохронотопот во рамките на поширокиот хронотоп на пазарот во Баска, односно „шаливото пазарче“. Во тој контекст можат да се потцртаат најслилните елементи на карневализацијата која ја подразбира романот, иако тоа е само еден сегмент, особено ако земеме предвид дека целиот роман се развива како еден вид „свет наопаку“, каде прекршувањето на физичките закони претставува само еден аспект. Ова пазарче навистина може да се доведе во релација со фолклорно-раблеовскиот хронотоп, со оглед на тоа што етимологијата на името е доведена во релација со зборот „шала“, а во тој контекст и со народниот хумор кој непрестајно изобличува. Тука повторно може да се забележи сложеноста на романескната структура – од една страна овој хронотоп се надоврзува на рамковниот хронотоп (пазарот во Баска), но од друга страна тој функционира како средиште на фолклорниот потенцијал, односно како место каде се раѓа (буквално и метафорично) дури и приказната за Бабаџан. Во контекст на таквата превртена перспектива, каде целосно се губи разликата меѓу оној кој дејствува и оние кои гледаат отстрана (односно меѓу актерите и публиката), се потенцира приказната на човекот кој пазари болнички кревет кај „трговецот ’доктор-специјалист““, која е истовремено и трагична и смешна.

Во врска со ваквата поставеност на хронотопот и на карневализацијата во романот, можат да се преосмислат и констатациите за фолклорните основи на репрезентируваниот свет во Чинговото дело. Така, според укажувањата на Бахтин, „фантастиката на фолкорот е реалистична фантастика“ (Bahtin 1989: 268), таа не излегува од контекстот на реалистичното, но од друга страна, хронотопот во овој роман е целосно во врска со „историските инверзии“, потенцирањето на сегашноста и вонвременската природа на минатото како бесконечно циркулирање, што соодетно го постулира и митолошкиот пол во романот. Во наративот може да се забележи постојаното инсистирање на неможноста од конкретно определување на времето дури и во една едноставна, хронолошка смисла, што сведочи за сложеноста на перспективата и специфичното градење на уметничкиот свет. Оттука, може да се заклучи дека прашањето за просторните и временските релации во романот не може едноставно да се одговори, пред сè поради потребата да се осмислат сите конкретни случаи во кои тие се преобликуваат. Така, во врска со симболичното детронизирање на кралот на шаливото пазарче, кој е фактички лажан крал, стои малиот наратив за австралиските птици кои не пеат, а кои алегорично упатуваат на маките на печалбарите и нивната неможност да најдат соодветна жена, што подоцна хумористично се доведува во врска со телесните потреби на кравата. Во таа смисла, хронотопот добива една раблеовска нијанса, видлива во истакнувањето на вистинскиот крал на пазарчето со потенцирано име (Оноденко О. Оноденоски), како и на неговата златна коса и златна рака, од која дава за душа на Бабаџан и син му.

Во врска со хетероглосијата и дијалогот на различните акценти и вредносни насочености, кои ги подразбира текстот, стои и стилското разликување на раскажувачот на текстот во однос на „народниот приказѓија“, односно Мајсторот од кого ја купува приказната. Така, во почетокот на текстот може да се забележи дека стилот и изразот на раскажувачот се целосно во манирот на јазичниот 19-вековен дијалектен хибрид, на кој веќе укажавме, додека некаде пред појавата на Мајсторот изразот се менува, преобразувајќи се во оној специфичен вид, познат од претходното творештво на Чинго: „Во близина бев и јасно ги чув овје зборови на чвекот, не знаев дека тие излегоја од устата на трговецот приказѓија, уште не го знаев. Тука, пред неговото тезге бев застанат и со голема љубопитност ја читав фирмата и свето друго, што како на листа за јадење во крчмите, им се нудеше на чесните купувачи. Речиси, дословно го пренесувам тоа таму што беше напишано (...)“ (Чинго 1992: 21). Ликот на Мајсторот е целосно пренесен низ опширното

засведочување за природата на приказните кои ги раскажувал, за што соодветно сведочи натписот на неговиот дуќан. Натписот го актуализира целокупниот потенцијал на фолклорниот хумор, кој во голема мера се реализира и низ карневалската логика на празнувањето на „Свети Репај-кокош, Свети Чист Понеделник, Свети Нуфрие“. Во тој контекст е поставен и идентитетот на Мајсторот (како „ејим-приказѓија“), кој како некаков 20-вековен Цепенков, „калуѓерче од оној свет“, е мост меѓу различните времиња, што сведочи за митолошките основи на претпоставениот хронотоп.

Во врска со читателовото очекување на приказната за Бабаџан повторно е поставен врамувачки контекст кој не служи само како вовед, туку и преобликува една од најпознатите авторски сказни во македонската литература – сказната „Силјан Штркот“. Мајсторот во оваа приказна го користи печалбарството како мотив за заминување во непознати земји, што алузивно се надоврзува на непослушноста на Силјан и неговото заминување како метафорична иницијација: „Кутрите, во темните зори, т у в а ќе застанат и сите од ред, а најпрво младите, тие кои за првпат им беше гурбетлакот. Т у в а во изворчето ги гледаш како штрчиња се капат, се плискет од таа вода, си туриваат со грсти во вратот, во пазувите, ги вадат капите, без капа на аирлија ќе ти бидит патот, во капата му беше најголемиот касмет, аманет од Бабаџан V“ (Чинго 1992: 25). Дијалогот на различните вредносни позиции се наоѓа на неколку рамништа во текстот. Од една страна, приказната комуницира со сказната како претходник – тука е повторно чудотворното изворче кое штити од секакви неволји, но и инаетот на Силко Сунетлијата (овенчан подоцна како Бабаџан III), кој не сака да се искапи во изворот бидејќи мисли дека тој извор е турски (што, ако го земеме предвид неговото име, звучи малку контрадикторно), на што се надоврзува и нивното патување до Стамбол. Во таа смисла, може да се забележи дека различните позиции во романот не се поставени во некаква конфликтност или полемика, туку тие се во еден непрестаен дијалог, тие се рамноправни, па дури и помешани до таа мера што тешко може да се издвои кој глас е подоминантен, за што сведочи и изделениот дијалог: „ – Втасаа во Солун, демек!

– Како не, ете го каде е Солун!

– Е, да не ни го земеа!

– Е, да беше наш, велат дрварите.

– Е, велат камнарите и ништо повеќе.

– Ее еј, каде, – велит Мајсторот, ки-ки, да беше наш, каде бре, не ќе постоеше Грчка, немојте така“ (Чинго 1992: 28).

Во врска со почетното развивање на приказната за Бабаџан стои упатувањето на аманетот на мајсторот Марко, кој е своевиден двојник на присутниот Мајстор кој ја раскажува врамувачката приказна, со што се отвора уште една можност за дијалогизирање со минатото и негова постојана присутност среде она што се позиционира како сегашност во романот. Приказната на мајсторот Марко се однесува на потеклото и чудотворните својства на изворот, една своевидна генологија за причината зошто тој извор се нарекува турски, поврзан со злосторствата на чаушот Мурат. Доминантното идеолошко подрачје на текстот, позиционирано меѓу процесот на означувањето и читателовата интерпретација, секогаш е насочено кон субверзивно разградување на претходно втемелените норми, без намера да се заземе одреден став или суд кон новонастанатите околности, и покрај тоа што ваквата субверзија веќе претпоставува профанација на сè што претходно било прогласено за пожелно и свето: „(...) гнасно беше тоа место од колку свето, можеби од тогаш остана тој обичај во Мачедонија, наша гнаските рабоке да се прогласуваат за свети, долните луѓе за праведници и свети“ (Чинго 1992: 37). Во врска со сонот на чаушот Мурат, кој ја изразува неговата неостварена желба да биде султан, поттикнат и од оцата (еден од прадедовците на Бен Јусуф, кумот на Бабаџан), може да се забележи тенденцијата на авторот да ја разбива структурата со мноштво гласови, кои припаѓаат на оние кои ја слушаат приказната, сега интерпретирана преку Мајсторот како медиум, при што едно од доминантните обележја на таквото интерферирање на различните гласови во форма на

сказ само ја потенцира обновувачката сила на смеата и отфрлањето на авторитарната позиција на власта. Секако, некаде тоа е направено дури и поочигледно од претходно: „Знаете или не знаете, тука да остане зборов, пандурите и полјациите, сиот тој бербат луѓе, анасани милет, мајче ѝ плаќа на Македонијава наша, ја просвети, затоа се големи истории македонски“ (Чинго 1992: 39-40). Во овој контекст се појавува мошне важната претпоставка за текстот насочен кон непрестаен дијалог меѓу минатото и сегашноста – секое кажување, вклучувајќи го и пишаниот израз, претставува некаков вид историја, која сведочи за настаните кои постојано се повторуваат, при што е мошне важна појавата на текстот како документ, веродостоен и автентичен, засилена и со историски засведочените настани и личности: „А мајсторот, како што си имаше обичај, го извади својот гурбетчиски дефтер и со арапско писмо, што подоцна во Институтот за национална историја на Македонија, ќе го протолмачи умниот Ариф Старова, ове го запиша: – Роб не е онја човек кого господар под синжири го носит на пазарот за продавање, туку роб је онја несреќник кој самиот себе се продават и остават друзите да му одредат цената на неговото тело и душа“ (Чинго 1992: 52).

Во однос на развивањето на романот како структура составена од приказни кои постојано се вградуваат една во друга стои и приказната за Бабаџан, чија појава во текстот е одложена за сметка на вградувачкиот контекст, кој воопшто не е спореден ниту неважен. Не е случајно што овој Бабаџан, за кого раскажува Мајсторот, се раѓа среде злосторствата на чаушот Мурат, кој ја присилува бремената жена на Арбуле Машала да собира сливи. Значењето на неговото име, содржано во сематиката на турскиот збор „бабаџан“, асоцира на нешто блиско, татковско, пријателско и заштитничко. Во таа смисла, спојувањето на двете религиозни насочености, па и двата етникуми во еден лик претставува специфичност на овој роман, кој не нуди конечни и субјективни интерпретации на она што се нарекува македонска историја. Во текстот, таа не е помалку валидна доколку еден исклучителен заштитник на македонскиот народ се родил еден ден пред заедничкото славење на празниците Курбан Бајрам и Голема Богородица, исто како што оцата не е помалку духовно лице доколку се заземе да го заштити народот од злосторствата, што е повторно изразено во вид на своевидна детронизација на авторитетот: „(...) билбил оца, го викаше рајата. Нероден за земни рабоќе, сега овдека вака долу на земјата кутриот, како и гласот да го изгуби, од толку божествен и прелеп глас, сега на земјата му беше смешен, слаб, најобичен, да ти е грев да го слушаш, а и кашлица почна да го дави“ (Чинго 1992: 50). Појавата на изворот од солзите на жената на Арбуле Машала (кој неслучајно лечи од свирење во ушите), како и чудотворниот сливји знак врз тестисите на новородениот Бабаџан, по што го добива и името, само уште еднаш ја потврдува хибридната структура на текстот, кој потпирајќи се на претходната текстовна традиција во македонската култура, се обидува да го постави поимањето на традиционалното и историското врз темелите на полифоничноста, каде секој глас има изделено и рамноправно место.

Новородениот Бабаџан, кој всушност претставува романескна трансформација на фолклорниот мотив за детето свездалија, односно на плејадата фолклорни ликови кои, на некој начин, поседуваат некакви необични својства, уште од почетокот се бори да преживее, заборавен од таткото и дедото. Растењето на детето е поставено во контекст на раблеовскиот хронотоп, кој се карактеризира со непрестајно ширење и растење, за што сведочи и неговото необично развивање и постојаната потрага по задоволување на основните потреби. Неговиот глас е единственото нешто кое го вознемирува дедото Машала, што соодветно сведочи за поместувањето на вредносното подрачје кон телесното и профанизираното, а што може одлично да се забележи во контекстот каде се преплетуваат гласовите на главниот раскажувач, Мајсторот и Машала (во формата на невестинскиот диртектен говор): „(...) кога му го виде сливиот нишан, дури сега му се отворија очите, цице, какво цице бре неблагодарнику, аман во кое време живејме, зар не гледаш каква гладија удрила по народијата, каква немаштија скапотија, војни порези и големи даноци и грдо му е дури и на самиот господ, вакво зло не се паметува ни за време на Диоклејан, тешајши глад бост во македонска земја, пшеница мера, еден товар што

велиме, по аспри 19 илјади, една ока 100 аспри, виното ока 40 аспри (...)“ (Чинго 1992: 56). Покрај ова, како знак за препознавање на вистинскиот наследник на Машала претставува и неговата храброст која се зголемува со потенцирање на неговата машкост. Во таа смисла, во контекстот е вметната приказната за внуката на Мајсторот, која се вљубила во еден од синовите на Бабаџан Х. Потребата за непрекинато телесно поткрепување но и празнење, кое е специфичност на првиот Бабаџан, го дополнува карневализираното ткиво на романот, па оттука почнува појасно да се назира гротеската како постапка, која низ амбиваленцијата ги спојува појавите кои не се сродни.

Истражувањата на Бахтин за природата на гротеската како постапка се податливи за интерпретирање на гротескните елементи во овој роман. Бахтин укажува на гротескниот реализам кај Рабле (Бахтин 1978: 26-69, 320-383), специфичен според материјално-телесниот принцип кој доминира (како универзален и општонароден), особено во врска со снижувањето до сферите на земјата и телото, како и во поглед на незавршената (и постојана) метаморфоза заедно со амбивалентноста (смената на старото и новото, истовремената егзистенција на смртта и раѓањето). Според Бахтин, тоа е на посебен начин одразено и во романот „Дон Кихот“ на Мигел де Сервантес, каде Санчо е директен наследник на демоните на плодноста, додека Дон Кихот е отелотворување на индивидуалоста и отуѓеноста – Санчо е потсмешливиот „Charnage“, додека Дон Кихот е сериозниот „Сарѐме“. Формите на гротеската се пренесуваат од средновековието во ренесансата, додека подоцна веќе добиваат поиздвоен, неамбивалентен карактер (Бахтин забележува дека во Ермитаж, според испитувањата на Рајх, се чуваат теракоти од Керч, меѓу кои се забележени и фигури на бремени старици, кои го покажуваат спојувањето на раѓањето и на смртта, но и двотелесното тело, кое излегува надвор од границите и не е одделено од светот). Бахтин ја разоткрива „мистеријата“ на гротеската, подвлекувајќи дека нејзините елементи можат да се забележат во сликарството на 12 и 13 век (барелјефите и фреските), а подоцна и кај Бош и Бројгел постариот. Секако, оваа гротескна естетичка концепција е во тесна врска со феноменот на карневализацијата, па дури може да се каже дека таа е еден вид „канон“ во ренесансата, наспрема класичната уметност.

Бахтин се задржува на историјата на терминот и на развојот на гротеската – како тип сликовност (градење на слики) гротеската е најстар тип, се среќава уште во митолошката и архаичната уметност кај сите народи, како и во преткласичната уметност на Старите Грци и Римјани, додека во класичниот период гротеската живее на маргините и во неканонските облици – на пр. керчанските фигури, маски, во смеовното сликарство на вазните (со типичните претстави на демоните на плодноста, комичниот Херакле, комичниот Одисеј), во книжевните облици – сатирската драма, древната античка комедија, мимот и сл., што значи дека во периодот на доцната антика гротескниот тип сликовност се развива во сите сфери на уметноста и на литературата. Притоа, Бахтин напоменува дека античката гротеска во сите три нејзини етапи – гротескна архаика, гротеска на класичната епоха и доцноантичка гротеска – содржела елементи на реализам. Во суштина, гротескниот реализам Бахтин го разгледува како сликовен систем на народната смеовна култура во средниот век, кој го доживува својот процвет во ренесансата. Тогаш и првпат се појавува терминот „гротеска“, во тесна врска со ископувањето на подземните делови од Титовите терми во 15 век, каде бил откриен вид римски сликарски орнамент наречен *la grottesca* (поради релацијата со зборот *grotto*, кој значи подземје). Впечатливоста на новооткриениот римски орнамент се состоела од необичната, слободна, па дури и бизарна игра на животинските и на човечките облици, кои биле претставени како да се раѓаат и преоѓаат еден во друг. Таа незавршена, слободна игра, според Бахтин, ја „имитирале“ Рафаел и неговите ученици при сликањето на фреските во ватиканската лоџа. Од овој краток историски преглед, кој го дава Бахтин, може да се заклучи дека во почетокот терминот гротеска имал тесно значење, означувајќи вид орнамент, но подоцна, по негативната оценка која му ја дал Вазари, потпирајќи се врз судовите на архитектот Витрувиј и определувајќи ја гротеската како „варварска мода“, ваквото мислење ќе се задржи во теоријата на гротеската до втората половина на 18 век. Во 17 и

18 век гротеската е врзана за ниската комичност и натурализмот (таа е на маргините), додека од втората половина на 18 век, кога празничниот живот станува параден, гротескните и празничните форми влегуваат и во домашниот, семејниот живот, т.е. се губи сфаќањето за празникот како втор, неофицијален живот. Во суштина, и гротескната сликовност и карневализацијата од периодот на ренесансата почнуваат да стануваат литературна традиција (кога се губи врската со празникот и уличната култура), па подоцна, во 17 и 18 век, тие облици се препознаваат во комедијата дел арте, кај Молиер, во комичните романи и травестии од 17 век, кај Волтер и Дидро, Свифт и др.

Преобликувањето на гротеската во 20-вековниот манир, што го забележува и Бахтин во однос на модернистичката и реалистична гротеска, каде доминантни концепти стануваат туѓото, застрашувачкото и циничното, може да се рече дека се присутни и во творештвото на Чинго, но многу повеќе во расказите отколку во романот „Бабаџан“. Со оглед на материјално-телесното развивање на претставениот свет и потенцирањето на амбивалентноста, форматот на гротескниот реализам е многу покарактеристичен за овој роман. Тоа може да се забележи посебно по првата средба на дедото и внукот, чии авантури (кои очекуваме да бидат „историски“) се развиваат среде потрагата по мајчино млеко, кое за Бабаџан е недостижно. Една специфична гротеска во текстот е спојувањето на смртта и раѓањето среде семето од бостанот кое дава одличен плод (и заради кое Машала е поставен за прв бостанија), а потекнува од устата на бабата на Бабаџан, Арбулка. Во овој контекст не зачудува фактот што народниот хумор, но и амбивалентноста е загатната во постојаното идентично означување на предците на Бабаџан и магарецата, што повторно го поставува подрачјето каде се генерира смислата среде профаното и хумористичното. Доминацијата на материјално-телесниот принцип при конструкцијата на ументичкиот свет во романот на Чинго може да се забележи во профанацијата на јуначките подвизи на Бабаџан, со што несомнено се додава уште една значенска нијанса кон природата на историското воопшто: „Јашасан, авал, и пак почна со полна уста и голема почит да се кажува името на Бабаџан, делото што го направи, Мачедонија што ја отстрами, рајата што ја ослободи, свршено, за правината малку во т е а нешто се претера, место тие седум осум мрсулави фанатичиња нивното стана цел одред, се намножија во одред суварии (...)“ (Чинго 1992: 70).

Низ самосвесната нарација и упатувањето на раскажувачот за природата на раскажувањето („Алах, Алах, и тоа се случи, после ќе видиме како!“), потрагата по мајчино млеко се претвора во некаков вид потрага по идентитетот, кој од самиот почеток е обележен како хибриден. Во тој контекст е поместена и приказната за љубовта на Машала кон Спасенка, која кога јадела лубеница ги собирала семките со огромна љубов и тие блескале како злато. Тој не ја препознал својата вљубеност, па како и претходниците е осуден да месечари и постојано да ја бара среде честакот. Во овој контекст, на нивото на значењето се поврзуваат сокот на лубеницата и млекото кое окрепува, особено преку честата синтагма на Чинго „мирисат млекојна“, како и постојаното слушање на различни гласови кои се мешаат, способност која ја поседуваат Машала и Мајсторот (што на еден индиректен начин зборува за замолчаниот, фиктивен Трет во дијалогот, кој е всушност секогаш присутен и ги интерпретира раскажаните настани). Потрагата по млекото го доживува својот врв во можноста магарецата да биде таа која прва ќе го надои малечкиот Бабаџан (чија способност за зборување и расудување е на највисоко ниво), особено поради тоа што нејзиното прле се раѓа мртво: „(...) мртво чедо ѝ се роди, а низ босичињата латки млазој ѝ течат, ја болат, боже, рече Бабаџан колку нежно мајчински го будеше со јазичето, го излижа, ама мртвото кога виде оти тоа не позема од цецето, не го погледа во опавчето, прво во опавчето, после во ушињата, по тоа најмногу се познава живо е или не (...)“ (Чинго 1992: 92). Измешаноста на гласовите (на Мајсторот и на Бабаџан) во контекстов само ја потврдуваат карневализацијата, која може да се забележи насекаде во текстот, потврдена и со подоцнежната несопирлива смеа поради растењето на половиот орган на Бабаџан, поттикнато од задоволството по вкусувањето на чудотворното млеко. Во светлината на таквото расположение, кое почнува да доминира меѓу живите суштества, што повторно (во една гротескна смисла) ја потврдува

поврзаноста на животот и смртта, се случува фактичко поместување на концептуалната поставеност на романескниот свет, кој сега ја засведочува огромната сила на потчинетите: „Пуштете соколите, да се видит од каде до каде рајата крена глава, ама страв, и ќе ми кажат немало страв во тие големци султани, не знаеле за такво нешто сполај богу што имаше уште такво чисто мало место во тие ситни души, рајава се нишат од смеење, овие се тресат од страв, наопаку стана веков“ (Чинго 1992: 100). Дури и веста за погубната сила на смеа е изразен во форматот на амбивалентниот карневалски јазик, а заповедта за колежот на сите деца до три години изобилува со најразличен вид конотации. Сепак, до крајот на првиот дел од романот двојната природа на Бабаџан целосно се реализира, па со подојувањето од страна на Беновата жена тој конечно ги спојува двете традиции, што резултира и со „автентичниот“ запис на Мајсторот Марко.

Вториот дел од романот е целосно поставен во врска со поместувањето на историската перспектива и обидот да се докаже потенцијалот на историјата сфатена како текст (секако, во една уметничка смисла). Така, приказната за Бабаџан сега е намерно позиционирана во врска со историските аргументи од типот на чумата, буните и сл., што води и кон една иронична констатација за природата на уметничката вистина: „ – Што се смееш, – го прашаа луѓето, – зар лажни се нашите приказни. – Историските, рече Мајсторот, тие јас само ги признавам, таму е сета вистина, тоа навистина што било, не туку така ќе си кажуваме приказни“ (Чинго 1992: 107). Доказот за тоа дека ваквите бројни констатации треба да се прифатат како ирониско затскривање на ставот дека и историјата е наратив, односно како можност за појава на амбивалентната разрушувачка смеа, се мноштвото дигресији кои се појавуваат во псевдоисторискиот контекст (тие и самите се обично само едноставна нарација со неколку факти). Така, во главата посветена на бостанската афера, која поради името поттикнува да се разгледува во контекст на историските наративи, се забележува едно непрекинато мешање на научниот тон, кој изобилува со фактографски податоци (поткрепен од упорната и непрекината работа на доследниот научник Ариф Старова) и разбиената визура на карневализираниот народен јазик: „Ова писмо молба, жалба, голема поплака, што беше пишувано од Битолскиот паша, на повеќе од 70 тенки листа најфина хартија и со арапски краснопис и почнуваше невообичаено остро, бидејќи прилепцкиот бег уште во првата реченица беше навикан како најголем зулумџар во царштината (...)“ (Чинго 1992: 135). Сепак, и оваа историска афера, преплетена со мноштво хумористични пресврти, на крајот се разврзува во духот на карневалската атмосфера, при што моќта на бостанот од Баска засекогаш се сокрива од неупатените.

Карневализацијата во вториот дел од романот е изразена во уште поголема мера, особено по стекнатиот (и препознаен) идентитет на Бабаџан, што овозможува да се реализира неговиот огромен потенцијал. Во таа смисла, соодветно на фолклорното разбирање на агонот како нужна постапка за себепотврдување и пренесување на знаења, дедото и внукот се натпреваруваат во наводнувањето на лубениците, со што карневализираната атмосфера го достигнува својот врв. Средиште на таквите настани, кои се вкоренети и во „недокрстеноста“ на Бабаџан, оцата Бен Јусуф Биринги дејствува како судија на нивниот натпревар додека ужива во своето приземјување и себепотсмевање, „одовдека, оддолу најблиску до Алах“. Натпреварот уште еднаш го потенцира карневализираниот хронотоп, чие средиште се наоѓа средиште растењето и менувањето, што дури го поттикнува и оцата да застане и да се прекрсти. Со оглед на фактот дека овде се демаскира улогата на религијата како разликувачко својство на луѓето, односно нејзиното значење на идеологија која раздвојува, низ дискурсот на Мајсторот, а подоцна и на дедо Машала, постојано се среќаваат изрази кои потсетуваат на авторитарниот глас (оној на османлискиот освојувач), но тој глас се присвојува и со тоа го губи потенцијалот со чија помош унижува и потчинува. Тоа е потенцирано и низ епизодата кога дедо Машала го губи увото, отсечено како казна за неговото пеење, што не противречи на неговото подоцнежено унапредување во „еким бостанџија“, иако го попречува во неговата желба да пее додека работи. Тој проблем на стекнувањето на право на

глас, во една метафорична смисла, зборува за потребата од себепотврдување, што повторно ќе биде овозможено од чудотворното млеко од лубеница.

Секако, во врска со засилувањето на карневалската атмосфера и типичниот раблеовски хронотоп стои свадбената тепачка, која се случува по воведувањето на еден навидум спореден лик во нарацијата, а кој како и другите се враќа во живот по вкусувањето на сокот од лубеницата. Тој контекст е испресечен со алузии на историографското пишување и филолошката дејност: „Коњов кобила беше, расна, арапцка, кога бегчево ѝ се качи толку чувствителна арапцка што се велит крв, на часот почувствува оти маж ѝ се качи, правилно е и се вјавна, по серејот, тува е коренот на Конески, не кој сакат да ми толмачит за јазикот, т у в а е коренот, осети нежнава арапцка кобила. Ах, рече, досега жена ме вјавала, ако не знаев, да ја превртам, да ја изгазам“ (Чинго 1992: 127). Овој беговски син, токму во манирот на карневалските поместувања и трансформации, одеднаш се претвора во предводник на мариовската буна, која добива комичен пресврт – мариовците, незадоволни од условите за живот, бараат да ги прими бегот, а наместо тоа стануваат жртви на незадржливата страст на бегот, разбудена по вкусувањето на млекото. Средиште на мешаница бекчето станува маж, „од адам маж да станиш, си даде господ ама и си наплати, Алах, Алах!“ Тоа е оној „обреден еротизам“, кој е амбивалентен и истовремено ги спојува областите на светото и на профаното.

На концептот на обредниот еротизам и неговите манифестации се надоврзуваат и постојаните трансформации на дедо Машала средиште разбуденото лето и сенките кои ги следи. Во таа смисла, лекот за месечарењето на дедото и потрагата по Стојне Јолакоска, која се потурчила и која треба да му даде прошка, го отвора мотивот за патувањето до Стамбол и следните авантури. На тоа патување претходи спојот на христијанското чувствување на светот и фолклорниот еротизам, изразен во молитвата на попот кој ја свети водата каде талка дедото, но и ги причестува со необичните „свети“ нешта од огромната торба: „Едно торбиште тагарник овчарски, ја отвори од таму, сланина, жива, како тогаш клано прасе, леб ченкарница топла како вадена од фурна, ја паурче ракија, ја карта вино, ја јајца, ја пиперки лути една низалка. И на крајот еден крст, бајаги крст, дрвен, ама од светогорско дрво, свет крст, ама малку поголемкав, исусов, недај боже со него да го земи човека по глава и на местото да го остави не ќе ти треба молитва“ (Чинго 1992: 147). Субверзивната сила на хуморот и деконтекстуализацијата доаѓаат до најголем израз во следните редови од текстот, каде светогорската умешност и посветеност се доведува во релација со одличната ракија и вино. Донекаде, контекстот сведочи и за карневалско демистифицирање на светите тајни, односно причестувањето и исповедувањето, што доживува кулминација во необичното спојување и стегање на просторно-временските релации – во некое неодредено време од вечерта стигнуваат во куќата на скопскиот валија, каде ги пречекуваат со огромни почести, по што следи типичното карневалско менување на идентитетот (во врска со необичната турска облека) и појавата на Стамбол средиште куќата на скопскиот валија. За тоа сведочи и свесноста на Машторот за сопственото раскажување, кое нè информира за Босфорот и Дарданелите кои се гледаат од прозорецот на скопскиот валија.

Вешто употребувајќи го медиумот на сонот како начин за посредување меѓу реалистичното и фантастичното, Чинго го внесува сонот на Бабаџан кој се однесува на неговото идно поставување на функцијата „билбилар“ во султановите хареми. Во тој контекст, дијалогот на дедото и внукот ја отвора широка палета на дијалогизации во романот, почнувајќи од потребата да се толкува непознатата содржина на сонот (главно симболички изразена преку нападот на кучињата и исчезнувањето на дедо Машала средиште градините), па сè до чудесното оздравување на султанот, кое се случува под влијание на песната на Бабаџан. Тука може да се забележи формата на невестинскиот директен говор, каде рамноправно се присутни и полемизираат акцентите и вредносните позиции на Мајсторот, султанот и дедо Машала, кој во претходниот дел од раскажувањето го толкува сонот: „Полека со голем страв сиромав човек, што оти султан, страв вистина е ова или не, прослуша, песнава, гласов, ја легна со главата на душето, бранчињата поголеми плас, плас, боже. Алаче, птиците околу бродот на небото, сите

тие гласој, рече, Алах, Алах, за малку што не се ничкоса во морето, Алах, Алах, така радостен човек уште не видов во животот (...) Се згреши, не се згреши, спасени сме, имало Алах, му се пуштија ушите. Даде наредба сета султанија топојте, да се... Од кога помина првата возбуда, гласов, пее“ (Чинго 1992: 163). Во врска со ова вметнување на сонот на Бабаџан стои и потребата да се најде „биринѓи толмач“, кој соодветно ќе го протолкува сонот. Тоа ја отвора авантурата за потрагата по Хасан кебапчијата и непорочното јагне, преку чија жртва може да се протолкува сонот, што од друга страна уште еднаш ја потенцира полифониската структура на текстот низ потрагата по веродостојно објаснување за тоа што се случило со тестисите на јагнето: „(...) да ти ја речам вистината, пречесни, не знам што направија со млецкалицата, како арно го рековте зборчето. Ал ќе прашам. Тоа забораив да го прашам нашиот Бабаџан, Ал без гајле, еден ден и тоа ќе се дознае, ништо тајна не останала, ќе прашам ќе ви кажам, за тоа останувам сега должен, да ме извините многу. – Требаше веднаш да ти текне, рекоја луѓето, тува да не е магијата“ (Чинго 1992: 170). Овој сегмент, заедно со амбивалентната поставеност на функцијата која ја добива Бабаџан (да се биде билбиляр е и најголемо достоинство, но и најголем човечки срам), сведочат за осудата која текстот ја изрекува во однос на одродувањето, но тој дел не станува монолошки ниту ја запира двогласноста, бидејќи таа продолжува во контекст на непрестајниот дијалог, кој буквално се развива меѓу дедо Машала и слугата на скопскиот валија Бабо.

Приказната за Бабаџан и неговите доживување се прекинува од еден поголем дел, кој се однесува на генеалогичката на семејството на дедо Машала и сите доживувања кои се случуваат таму. Потенцијалот кој го носи вака раскажаната приказна (со оглед на тоа што постои директен сведок на тие настани, кој е истовремено и лик кој раскажува) е огромен, па овој сегмент уште еднаш укажува на вметнувањата кои се карактеристични за творештвото на Чинго. Таа потреба од преиспитување и спомнување на сите претходници е уште еден показател за начинот како се пренесувале знаењата во тие патријархално уредени културни средини, но упатува и на огромниот потенцијал на приказната која заведува, па го остава без сон дури и слугата на валијата. Во таа смисла, интересна е приказната за синот на дедо Јаваш, Илија, кој страдал многу поради децата кои лесно му умираше, и покрај тоа што сите се раѓале со некаков исклучителен знак и сила. Вклучувајќи мноштво верувања и обичаи, кои повторно сведочат за специфичноста на овој фолклорно преобразен свет, 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 мие. Ќе ме пуштиш сега кај ми гледаат очи за мене да се најдат аку се најдат 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 токму во врска со полифонијата како специфичен феномен.

Како што може да се забележи од натамошното раскажување, претходниците на дедо Машала (односно неговите стриковци и таткото), на кои е посветен поголем дел, се отсликани во врска со нивните исклучителни белези кои ги прават поинакви од другите, што повторно упатува на фактот дека дедо Машала прави соодветна селекција на ликовите и настаните во раскажувањето со цел тоа да биде поинтересно, но и повпечатливо. Во тој контекст, би требало да се забележи ликот на стрикото Камче, роден со неколку белези кои се гротескно преобликувани (при раѓањето паѓа на глава, но веднаш прозборува; има големи палци на нозете, поради што не бил крстен; неговиот полов орган, за кој разбрале дури кога го регрутирале, му помага во најразличните дејности со кои се бавел). Во врска со таквата потенцираност на белезите на овој лик, кои несомнено ја потцртуваат силата на природата и нејзините преобразби во фолклорното чувствување на светот, се случува и прекршувањето на забраната, што води и кон своевиден инцест со „шурната Спасена Снегороска“. Во тој контекст хумористично е преобликуван дијалогот кој е специфичен за Чинго, а чија амбивалентност и субверзивност ги

забележуваме дури од коментарите на слушателите на приказната на Мајсторот, кој е, во случајов, медиумот кој ни ја пренесува приказната на дедо Машала, но кој истовремено поттикнува и на понатамошни толкувања и промислувања. Во манирот на тоа фолклорно и митолошко растење и обликување, ние ја следиме поуката која произлегува од приказната – обновувањето на водата и природата, кое се случува по реализираната сексуална желба на Камче, која како во некој митолошки свет трае седум дена и ноќи пред Ѓурѓовден. Во функција на идеолошката поставеност на текстот, приказната сведочи за незаконската заедница во која стапуваат Камче и Спасена, но и за конфликтот среде променетите општествени услови на преминот од 19 кон 20 век, со што текстот неколкупати дијалогизира: „Во 1912 година Агиба како што стана турчин, така бргу се одтурчи и помина во комитетот и стана болгарски комита. Комитетот ѝ нареди на Спасена да се врати кај мажот, тој беше поздравот“ (Чинго 1992: 201).

Приказната за таткото на дедо Машала, односно за прадедото на Бабаџан, зазема произведено место во текстот на романот. Не е случајно што во овој дел раскажувањето не преминува веднаш кон исцртување на ликот и авантурите на прадедото Машала Машала, па најпрво ги следиме доживувањата на дедо Машала по неговото раѓање. Со оглед на тоа што дедото би требало автобиографски да ги опише настаните од своето најрано детство, не изненадува мешањето на неговиот глас со гласот на Мајсторот, што сведочи и за потенцираното гротескно преобликување: „Зет ми Ристо беше цицан девет години, брат му Ламбаш единаесет, третиот брат Здравче седумосум, сè арен аманетов, ама едно нешто да свршат, само што ќе излезеа од дома и ќе забораваеја, ќе се вратат, доста и толку што им текинаше што беше работата, бре чедо ова и ова, ќе одиш по овој и овој пат, разбра, божем разбра, еве го до реката, ќе дојди кај реката ќе се загледа во реката, од водна болест маѓија, тука во водава ќе му остани умот (...)“ (Чинго 1992: 206). Во таа смисла, и сонот на Ѓоре Машала (Машала Машала), таткото на дедо Машала, го осудува на многу потешкотии, секако поради тоа што и самиот бил „прецицан“ и многу тешко се родил, што подоцна ги условува и маките во неговиот брачен живот. Символиката на сонот на Машала Машала – глувците кои го јадат сето жито – упатува на уништувањето на нивниот машки пород и веројатноста на скорешното уништување на машаловската лоза. Дополнително, тука е поставен и ликот на дедото Ѓорче, кој уште од дете е осуден да биде инвалид поради желбата на родителите да не биде земен во јаничарската војска, што соодветно се потенцира и преку промената на стилот во текстот: „Ова наша баба многу се противела и молела и колнела да не ја прават таа негосподова работа со детето, али дедовците решиле и штом тие решиле не можело поинаку да биде, така се живееше во тоа време. Нејсе, однесоше дете том кршачу Стојмену од Гусино и му ја скршија левата нога, ама во таа работа некако лошо го зафатил и од половинчето надолу детето остана фатено и никогаш не прооде, сè му се одзеде“ (Чинго 1992: 226). Во примерот може да се забележи колку често кај Чинго дијалектниот израз, својствен за некои ликови, се меша со онаа современа форма која понекогаш избива во текстовите, што може да се истакне како една мошне важна специфичност на неговото творештво воопшто.

Романот на неколку наврати дијалогизира со светот на народните приказни и сказни, па во врска со таа појава може да се разгледа и приказната за една „забранета“ љубов, првенствено поради прекршувањето на традиционалните правила и норми (приказната за љубовта на ќерката на стрикото Паунко, Воскре и Амид Амидоски). Во врска со полифонијата од гласови и перспективи, романот овде ја отсликува тешката состојба на сите луѓе (и христијани и муслимани) кога доаѓа регрутната година, а во тој контекст посебно судбината на Амид, кој е внук на бегот, но осуден поради неговиот недостоинствен физички изглед. Во таа смисла, маките на мајката и нејзините напори синот да биде признаен како рамноправен со другите војници се изразени низ формата на импресионистичкиот индиректен говор: „Како ѝ рече синот така и направи сиротата мајка, ефенди, што велат, давеникот и за сламче се фаќа. Истиот саат мајката, заборава и фереце, дури после по патот ѝ текна ферецето да си го стави на лице кога виде дека сите и рисјански и турски луѓе како ја гледаат и се чудеше што толку зркнуле во неа. О, за Амид,

за нејзината несреќа ја гледаат бедните луѓе и злобните луѓе и в лице ѝ се потсмеваат, ама Алах е голем, ќе видат сите кога ќе ја улови белата мечка, кога ќе тргне во Северната Планина и кога оттаму ќе се врати со кожата на белата мечка, што не му појде од раката на толку вешти ловци капидани да ја застрелаат“ (Чинго 1992: 245). Дедо Машала инсистира дека се работи за вистинска приказна, што е потврдено со фактот дека за неа може да се прочита и во „Светата книга“. Таквото поместување е потврдено и во однос на хронотопот, кој сега е дефиниран среде Машалоското маало, кое се простира меѓу црквата Св. Климент, цамијата, Абидоското и Костоското маало, од каде на север се шири патот кон планината. Овој хронотоп, кој според одредувањето укажува на една реалистично засведочена стварност среде охридското пространство, е поврзан со авантуристичкиот хронотоп, развиен во однос на подвигот на Амид за спасување на Воскре и убиството на мечката среде маѓепсаните плодови и извори. Како сведоштво за нивната трагична и неостварена љубов останува изворчето кое изникнува од местото каде лежело телото на Амид, среде сопчето на Машаловците, што повторно резултира со идеолошко прекршување на историски значајната година за Македонија и последиците од Балканските војни: „ – 1912 година кога дојдоја Србите, се отвори темничето и таму прво најдоја три костури во трите коша, а во еден кош света вода извираше, копнаа бликна уште посилна вода, местово Амидово изворче што го викает, и сега тува си е, и тече еднаш во годината, на Мала Богородица и ет многу лековито од уплав и секакви разни друзи болести“ (Чинго 1992: 261).

Специфична одлика и препознатлив белег на творештвото на Чинго претставува начинот како (во раскажувачка смисла) сумирањето на дејството овозможува да се поврзат сите расфрлани сегменти низ романот, кои на прв поглед делуваат неповрзано и некарактеристично. Низ последните глави од романот „Бабаџан“, авторот се обидува да го сумира претходно изнесеното дејство преку укажување на подробностите од животот на дедо Ристо, кој иако ја казнува внуката Воскре и нејзиниот Амид, сепак во име на животот, и тоа оној живот „што толку лошо ги поделува луѓето“ на вториот ден од Божиќот се потурчува и ги прима сите исламски обичаи. Оттука, во врска со конструктивниот принцип кој владее низ целиот роман – полифонијата и карневалската мезалијанса, авторот не заборава да не потсети на важноста на предците и нивното значење за дефинирањето на ликот на Бабаџан, па Ристо и покрај сето тоа низ сонот како медиум ја прима пораката дека треба да се исповеда и да се причести пред смртта. Во овој контекст, со оглед на фактот дека романот не зазема страни ниту се труди да заговара даден систем на идеи, Чинго претставува едно семејство (како и многуте други во неговото творештво), кое не се раководи од фактот дека и покрај исламизирањето дедото умира како христијанин, па сега сите наследници почнуваат да ги прифаќаат исламската религија и обичаи. Токму во овој спој на различни идеолошки акценти се наоѓа потенцијалот на текстот, кој сега не навраќа на почетната ситуација – местото од каде почна раскажувањето за сите наследници на оној дедо Јаваш, кои се всушност наследници на специфично отсликаниот дедо Ристо. При повторното среќавање со веќе истакнатите податоци и елементи за секој од ликовите, читателот сепак е информиран и за некои неспомнати детали, со што карневализацијата уште повеќе се засилува: „И вториот син од Дедо Ристо Машала што ја има верата беше Павле, рековме Павле крстен по светиот маченик Павле, а него обрезавајќи го славно име му дадоја Плот, некакво свето турско име, свети Плот или не знам, а неговата жена примајќи го светото фереце стана Анумица Плотица, и деца негови дваесетиедно (...)“ (Чинго 1992: 266).

Во врска со вака отсликаните ликови, посебно место му е дадено на ликот на стрикото Илија, кој според претходните упатувања беше отсликан како мошне несреќен човек, а сега го следиме 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 и 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). Бројните примери од овој вид ја потенцираат изразната специфичност, што може да се анализира и од аспект на нејзината поставеност во врска со даден настан или лик. 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. Врвот на таквите поместувања може да се забележи во епизодата со младите Еврејки, која не само што го потенцира карневалското чувствување на животот и поместените вредности туку претставува и своевидна травестија на светите приказни, со што полифонијата во романот најзасилено се истакнува. Сведоштво за таквата постапка е поврзувањето на молитвите со еротската атмосфера на ноќта, молитвите кои „после ќе влезат во Светата книга, во која се кажува за чесноста на жената спрема мажот“, простувањето на гревовите на девојките поради избавувањето на таткото при неговиот обид за самоубиство, колнењето на Евреите во Исус и неговото спасение. Од таков вид е и посмртното одликување на Илија од страна на султанот: „(...) жените дури од Персија, од Бесарабија од Болгарија, од Грција, од Албанија, од Влашко, од Маѓарска, од Египет, голема е Македонија, ефенди, до Индија, нејсе, татарки, баптарки, коптки, еврејки, нареди за да не се случи некое чудо, посмртно го унапреди во Ефенди – Ефенди ошаплар, што ќе рече по наше, Господин над господиновците сливари (...)“ (Чинго 1992: 280). Во таа смисла, не изненадува фактот што во овој контекст се слеваат исказите на раскажувачот и на дедо Машала во врска со крајот на раскажувањето, „до тува дојдовме, и крајот е тука“.

Последната глава од романот се врзува за еден поим кој на неколку наврати се среќава во текстот, имено „алето“ и неговата сила да ги поврзува луѓето. Можеме да се забележи дека тоа функционира и како своевиден хронотоп кој поврзува многу генерации, што од друга страна нè потсетува на почетните искази во текстот и фактот дека тој лесно се движи напред-назад (особено доколку земеме предвид дека изложувањето на историјата на Бабаџан не се прави хронолошки, туку низ скокови во времето, најпрвин нанапред, а потоа се изложуваат првичните настани). Објаснувањето за тоа зошто алето е постојано и мудро како животот повторно ја прекршува хронолошката логика, па на неколку наврати забележуваме дека Бабаџан зборува веродостојно и засведочено како прапрадедо му Ристо го чувствувал алето и неговото значење, особено поради тоа што таму се случувале и прорекнувањата за иднината, што повторно го потенцира цикличното фолклорно и митолошко време. Во таа смисла, потенцираната карневалска дијалогизација во опишувањето на историјата поврзана со алето повторно ја засилува дијалогизацијата на различните свести и вредносни насочености: „Се најде некоја лоша рака и тоа свите наши дедовци и прадедовци што го граделе триста години, двесте и педесет години, оти историческо беше нашето але, почна да се гради со реферат на честитиот Ефендија, од 16 зилхце 1003, по ново 22 август 1595 година, сета таа пот и мака, радост и голем живот, бериќет што го нема во веков и светов, за сведок го повикувам Пресветиот Чист Понеделник (...) се уништи, таа црна рака на прв ден Велигден, на Исусово Раждање, во алето го внесла шареното дуле од дедо Ристо Машала, а што му беше аманетлиски подарено на мојот мил татко Машала Машала, како бакшиш за моето несреќно раѓање (...)“ (Чинго 1992: 284). Величината на немилиот настан, кој е, во суштина, потенциран за ирониски да се разобличат причините за која било војна, е истакната и преку повторното вмешување на Бабаџан во дијалогот на дедо Машала и Бабото, кој сега детално ја познава лутината на прадедо му Машала Машала. Се чини сосема оправдан фактот што Чинго оваа семејна кавга и немирите кои произлегуваат од неа ги става во религиски контекст, тоа е повторно карневалската мезалијанса во која се измешани сите

вредносни планови и свести, а најмногу христијанската перспектива на Машала Машала и исламската на Илија (Идриз). Чинго веродостојно ги пренесува жртвите од семејниот конфликт, истакнувајќи ги, низ една епска нарација, и најистакнатите јунаци, при што не заборава хумористично и гротескно да ја изобличи заблудата и нечовечноста: „(...) во наш сој со друго име нè викает Писани јајца, а знаете, Бог да види. И токму си е името, да ми простите, не остана неишарено дупе од барути и сачми, ела да те видам издржи ја таа мака“ (Чинго 1992: 287). Тоа е таа „машалоска буна“, засведочена и во светите книги, на што се надоврзува спојувањето на аманетот на Мајсторот Марко од почетокот на книгата и оној на дедо Машала, а кој повторно зборува за величината на хуманизмот и неговото огромно значење.

Романот „Бабаџан“ од Живко Чинго несомнено претставува еден хибриден ентитет, составен од мноштво конструктивни постапки и елементи. Уште при првото сретнување со романот може да се забележи јазичната специфичност на текстот, што претставува само еден од показателите за специфичната нарација и за уметничката постапка. Текстот често ги изневерува претходно навестените очекувања врзани за дадени приказни (онаа за наследниците на Бабаџан, за чумата која се спомнува во неколку глави, но која не го добива своето место дури ни на крајот од текстот и сл.), стилизирајќи ги и трансформирајќи ги историските факти и вистини, што овозможува да се зборува и за своевидна историографска метафикција во романот, особено во одредени делови. Од друга страна, поврзаноста со фолклорот и карневализацијата, видлива скоро насекаде во текстот, овозможува да се реализираат дијалогизмот и полифонијата како конструктивни принципи, кои притоа не само што го обликуваат уметничкиот свет на посебен начин туку и влијаат врз квалитетот на јазичниот израз, обезбедувајќи реализирање на целосниот уметнички потенцијал на романот.

Библиографија

- Друговац, Миодраг. 1990. Историја на македонската книжевност, XX век. Скопје: Мисла.
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2004. *Во лавиринтите на фантастиката*. Скопје: Магор.
- Мојсијева-Гушева, Јасмина. 2001. *Чинговата апартна поетика*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Урошевиќ, Влада. 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, Живко. 1992. *Бабаџан*. Скопје: Култура.
- Bahtin, M. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.