

Карневализацијата во романот „Бабаџан“ од Живко Чинго

Апстракт: Појавата на „случајот Чинго“ во македонската литература (како што напоменува Димитар Митрев) претставува несомнено една пресвртница во дотогашниот тек на македонската литература, земајќи го предвид значењето на фолклорот во неговата регионалистичка проза. Низ креативна трансформација Чинго зборува за моќта на историските наративи, но и за нивниот метафикционален карактер, за концептот на нацијата и природата на националното, повторно низ објективот на хумористичното и автентичниот фолклор, за патријархалните вредности, проникнати со длабок хуманизам, за интертекстуалната визура на литературата, која не дозволува да се открие примарниот извор ниту конечното почивалиште на сите текстови, за мноштвото луѓе кои поради својата искреност и човечност не можат да го најдат своето место во ниеден политички систем. Оттука, соодветно е да заклучиме дека таквото преплетување на различните идеолошки кодови во текстот на Чинго претставува исклучителна појава во тој период од развојот на македонската литература.

Клучни зборови: Живко Чинго, карневализација, полифонија, идеологија, епистемолошки пресврт.

Појавата на „чинговскиот тип на прозното кажување“ (Друговац 1990: 534) претставува еден исклучителен настан, првенствено поради тоа што, како што укажува Друговац, Чинго успева само да се напојува од различни извори во својот магично-реалистичен израз (народните приказни, Цепенков, Едгар Алан По, Хофман и др.), без нивно директно преземање и градејќи една автентичност среде таквите најразлични влијанија. Потребата да се преспита начинот на функционирањето на прозниот израз и моделите на уметничкото преобликување во творештвото на Чинго произлегува од желбата за повторно актуализирање на прашањето за својствата на пишаната уметност воопшто, што во овој современ контекст се чини повеќе од потребно. Истовремено, преиспитувањето на начинот на прикажувањето и својствата на претставениот свет уште еднаш укажува на нужноста од соодветно дефинирање на специфичностите на македонскиот роман, кој со свртувањето кон фолкорното и фантастичното ги изрази своите потенцијали во најголема мера.

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, која 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 хибридна постапка 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, романиер 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). Како што укажува Друговац, наративната постапка на Чинго израснува преку неговата мајсторско градење на детаљот, кој „не е наративна монада; неговиот внатрешен склоп е често налик на лавиринт, стојбиште на кое антитезата од идеен и општохуманистички исход создава услови за триумф на синтезата веќе во следниот миг“ (Друговац 1990: 537). Истражувањето на Мојсиева-Гушева за начините на функционирањето на хронотопот, раскажувачот, сказот, фолклорот, карневализацијата, гротеската и другите елементи во творештвото на Чинго претставува несомнен поттик за повторно промислување на романот „Бабаџан“, кој сметаме дека нуди поцелосен увид во можностите кои ги отвора уметничкото изразување, но и преомислување на епистемолошките вредности на литературата воопшто.

Истражувањата на Михаил Михајлович Бахтин за романот и за природата на неговата изразна структура се повеќе од инструктивни за да се направи соодветна анализа на специфичностите и функционирањето на карневализацијата како романескна постапка. Од друга страна, во неговите иследувања на карневализацијата (главно содржани во неговата книга „Проблеми на поетиката на Достоевски“ и во онаа посветена на творештвото на Франсоа Рабле), Бахтин ја третира карневализацијата и како методолошко помагало за изведување на специфичната хронолошка перспектива на романот воопшто, што покажува дека неговите истражувања се мошне инспиративни и секогаш поттикнуваат натамошни промислувања. Бахтин го анализира проблемот на карневалот како севкупност на разновидни свечености, обреди и форми од карневалски тип, синкретична претставувачка форма поврзана со првобитното мислење на човекот. Оттука, карневализацијата претставува соодветно транспонирање на карневалските форми, но и на карневалското чувствување на светот во системот на литературата воопшто. Карневалот, како и специфичните жанрови во кои е видлива карневализацијата (од типот на сократовскиот дијалог и менипејската сатира), сведочат за големата дијалогизација (внатрешна и надворешна), која ги зафаќа книжевните и вонкнижевните форми – непостоењето на рампата и поделбата на изведувачи и на гледачи (карневалскиот живот во кој светот е превртен – оној таканаречен *monde à l'envers*), со што се овозможува слободен фамилијарен контакт меѓу учесниците, ексцентричност при откривањето на скриените страни на човечката природа, карневалска мезалијанса и профанација на сите мисли, вредности, појави. Во таа смисла, сопоставувањето кое го претполага сократовскиот дијалог, односно потребата од подведување, „бабување“ на вистината во функција на спротивставените мислења, само ја потврдува таквата дијалогизација. Тоа се забележува и во менипејската сатира, која Бахтин не ја смета за директен производ на распаѓањето на сократовскиот дијалог, туку реликт (рудимент) на карневалскиот фолклор. За Јулија Кристева менипејската сатира е образец за разбирање на интертекстуалноста: „Како жанр кој презема, менипејата се создава како мозаик од цитати. Таа ги подразбира жанровите: новели, писма, говори, мешавини на стихови...“ (Крстева 2003: 28).

Амбивалентноста на карневалот се забележува во однос на главната карневалска игра – лакрдиското крунисување и детронизацијата на карневалскиот крал, при што се прави интересно спојување меѓу тепачката, погрдните имиња, кујната, битката и расчленувањето на телото – кралот Пишрохол кај Франсоа Рабле, кој станува обичен воденичар по детронизацијата, кралот Анархо (Bahtin 1978: 213-215).

Амбивалентната смисла на веселата промена и релативноста на секој систем и поредок одлично се согледува низ функционалноста на карневалските слики – свадбената тепачка (т.н. свадба во ракавици, *porces à mitaines*) во смисла на своевиден „карневал во карневал“, но и со обредно значење на плодност (раскинатиот тапан) – претворањето на крвта во вино и на тепачката во гозба (типична слика кај Рабле), крадењето на своната од катедралата Нотр-Дам, кои се претвораат во прапорци на кобилата, прејадената Гаргамела која се породува (телото кое јаде и се јаде себеси истовремено), играта со зборови и смисли – кај Рабле *habiller* со значење ’носи‘, но и ’распарчува стомак на животно‘, *tripes* со значење ’изеден стомак‘ и ’стомак кој изел стомак‘ и сл. На тој начин, ликовите се амбивалентни (тоа се ликови парови или споеви на младоста и староста, возвишеното и ниското, глупоста и мудроста и сл.). Амбивалентната смеа во карневалот е со ритуално значење и таа ги развива дублетните конотации на смртта, но и на преродбата (во римските сатурналии), оттука и карактеристичниот обред на римскиот карневал „*moscoli*“, каде карневалски се уништува авторитетот и старото со повикот: „*Sia ammazzato, il Signore Padre!*“ (Bahtin 2000: 120). Не е необично што основната арена на „борбата“, која не знае за сценски простор и рампа, е плоштадот, кој токму поради својата општонародност и универзалност функционира како специфичен хронотоп на карневалот (и карневалските празници, кои ги презеле карактеристиките на карневалот – *vendange* како празник на виното, празникот на борбата со биковите, празникот на колењето на стоката, папскиот јубилеј и празникот на телото Господово, *mardi gras* – мрсниот вторник, кој се паѓа во последната недела пред Велигденскиот пост, шариваријот како потсмевање на бракот). Сите овие типични средновековни празници во Рим, Неапол, Лондон, Нирнберг и Келн двојно ја промислувале животната практика преку официјалниот и карневалскиот живот.

Дефинирајќи ја народната смеовна култура во ренесансата, Бахтин укажува на обредно-претставувачките форми (различните карневалски празници), книжевните смеовни дела од најразличен вид (усни и писмени, на латински и народен јазик) и формите и жанровите на уличниот говор – различните видови клетви, благослови, пцости (Bahtin 1978: 10-11). Од бројните книжевни дела, пишувани на народен и на латински јазик во времето на ренесансата, Бахтин ги истакнува мошне типичните монашки шеги (Јоса *monacorum*), „Кипријановата вечера“ (Coena *Cypriani*, Екоовата омилена интертекстуална подлога во „Името на розата“, која е травестија на Библијата и на евангелијата); „Вергилиј Марон Граматичар“ (Vergilius *Maro Grammaticus*,

полупародичен трактат за граматиката, школството и научните методи), како и познатата *parodia sacra* (света пародија), т.е. пародичните дублети на сите моменти од црковните обреди – пародиски литургии, евангелија, црковни химни, псалми, евангелски изреки и сл., пародиски одлуки на црковните собори, епитафи (на свињите, магарињата), хроники итн. Во литературните дела на народен јазик доминираат пародиски мотиви, пародии за животот на светците, пародиски витешки романи, пародиски епови, расправи, дијалози, фаблиои, *sermon joieux* – весели проповеди и лирика на вагантите (со уште поинтересниот драмски облик, кој им го дава Адам де ла Ал).

Во однос на формите и на жанровите на говорното општење во уличниот говор (Бахтин 1978: 160-180), Бахтин забележува дека доминираат форми на „ти“, менување на името, погрдни изрази со значење на нежност, карневалски гестови – тапкање по рамо и стомак, непристојни зборови и изрази. Секако, пцостите се со древно ритуално значење – снижување на детронизиранiot бог, а клетвите се аналогни на нив. Бахтин наведува уште неколку типични форми забележливи во романот на Рабле – фрлање измет, поливање со мочка, народни реклами кои се со ироничен призвук на корист и измама, пародичните народни рецепти за костоболните и сифиличните (т.н. „крици на Париз“). Интересно е како подоцнежните дијаблери и соти и ќе се одразат во средновековната култура на 16 и на 17 век, особено поради тоа што сите овие излезни линии на карневалот, на свој начин, посредуваат во добивањето на сосема изградена слика за начинот како дејствува карневализацијата: „Оспорувајќи ги законите на еден говор кој се развива во интервалот 0-1, карневалот го оспорува Бога, општествениот закон и авторитетот, тој е бунтовник во онаа мера во која е дијалошки: и затоа, не треба да зачудува фактот што поради овој уривачки дискурс, терминот 'карневал' во нашето општество доби значење кое е нагласено пежоративно и карикатурално“ (Крстева 2003: 26). Бахтин укажува на губењето на амбивалентната и детронизирачка смисла на карневалот во втората половина на 17 век, што придонесува тој да се прелее во маскенбалската култура, како и во циркусот и театарот. Во таа смисла, промените кои се случуваат во однос на поимањето на карневалот (во историски рамки) овозможуваат негово соодветно преобликување. Бахтин смета дека претворањето на карневалската култура во литературна традиција значи губење на основните својства на карневалот, иако карневализацијата се забележува уште во ранохристијанската литература (според Бахтин, во канонските евангелија имаме одличен пример за карневалска постапка – крунисувањето и детронизирањето на „царот јудејски“).

Гледано од повеќе аспекти, романот „Бабаџан“ е мошне специфичен, првенствено поради начинот како е изграден уметничкиот свет. 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 составен по пат на она што се нарекува дејствување на авторската креативна волја, туку приказната 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 насочувајќи го читателот да ја прими приказната како „пазарѓиски рабоќе“). Во таа смисла, мешањето на фикционалното и веродостојното се постигнува и преку 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 вредностите и добрата бил овозможен од панаѓурите и од пазарните денови. Во таа смисла, соодветно на хибридниот структура која ја поседува романот, јазичниот израз на генералниот раскажувач е спој од дијалектните особености на изразот 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).

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 најсилните 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 врска со 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 однос на ваквата поставеност на хронотопот и на карневализацијата во романот, можат да се преосмислат и констатациите за фолклорните основи на репрезентирираниот 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 лажен 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. Оттука, можеме да заклучиме дека првичната рамка која ги поставува подоцнежните наративи во еден контекст не само што ја стабилизира романескната структура туку претставува и вистински генератор на карневалската мезалијанса и на хумористичното превртување на сите претходно воспоставени вредности. Дијалогот на гласовите од народот (кои во форма

на сказ се вметнати во текстот), а кои потенцираат дека во Македонија скоро секој е предавник, претставува само еден од илустративните примери: „ – Наш бил, наше куче, наше чпиунче! – Егиди век, кажувај мајсторе, не туку сучи мустак, си знаеме, да не погодуваме, срамота е, повеќе чпиуни од луѓе во Македонија“ (Чинго 1992: 134).

Во врска со почетното развивање на приказната за Бабаџан, која ја поставува Мајсторот, 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 во кој се капат пред да одат на гурбет (трансформација на приказната за Силјан Штркот), една своевидна генологија за причината зошто тој извор се нарекува турски, а е поврзана, пред сè, со злосторствата на чаушот Мурат. Доминантното идеолошко подрачје на текстот, позиционирано меѓу процесот на означувањето и читателовата интерпретација, е секогаш 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 било претходно прогласено како пожелно и свето: „(...) гнасно беше тоа место од колку свето, можеби од тогаш остана тој обичај во Македонијава наша, гнаските рабоќе 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 полјаците, 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, засилен 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 другите 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 на 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, историјата 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 заеме да го заштити народот од злосторствата, што е повторно изразено во вид на своевидна детронизација на авторитетот: „(...) биљбил 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 потврдуваат хибридната структура на текстот кој, потпирајќи се на претходната текстовна традиција во македонската култура, се обидува да го постави поимањето на традиционалното и на историското врз темелите на полифоничноста, каде секој глас има изделено и рамноправно место.

Карневализацијата во романот соодветно ја актуализира појавата на гротеската, која како најстар тип сликовност, позната уште од преткласичната уметност на Старите

Грци и Римјани, е посебно афирмирана низ гротескниот реализам на Рабле (Bahtin 1978: 26-69, 320-383). Доминацијата на материјално-телесниот принцип, како и амбивалентноста со која се карактеризира гротескниот реализам на Рабле, може да се забележи и во романот на Чинго. Во таа смисла, илустративно е тоа што авантурите на дедото Машала и внукот (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 бостанџија), 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 магарицата, што повторно го поставува подрачјето каде се генерира смислата среде профаното и хумористичното. Доминацијата на материјално-телесниот принцип при конструкцијата на уметничкиот 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).

Во вториот дел од романот карневализацијата 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 знаењата, дедото и внукот се натпреваруваат во наводнувањето на лубениците, со што карневализираната атмосфера го достигнува својот врв. Среде 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 среде 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 лубеница. Тој контекст е испресечен со алузии на историографското пишување и на 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 мешаница бекчето станува маж, „од адам маж да станиш, си даде господ ама и си наплати, Алах, Алах!“ Тоа е оној „обреден еротизам“ (Шелева 1997: 93), кој е амбивалентен и истовремено ги спојува областите на светото и на профаното.

Не е случајно што во вториот дел од романот Чинго се осврнува кон генеологијата на Бабаџан, односно кон историјата на неговите предци, а која се протега во еден широк историски опсег. Како што може да се забележи од раскажувањето, 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. Оваа негова исповед пред слугата на скопскиот валија, стариот ефенди Бабо, зазема голем дел од романот, но нејзиното значење воопшто не е споредно ниту редувантно, таа претставува развиена приказна на ликот

кој раскажува (дедото Машала), кој на овој начин е сопоставен во однос на Мајсторот и на генералниот раскажувач. Од неколкуте приказни кои следат, 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 занимава). 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 е хумористично 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 седум 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).

Во функција на карневализираниот свет во романот, Чинго на неколку наврати се осврнува на ликот на стрикото Илија, кој е поставен како поизделен во однос на другите ликови кои ги дополнуваат ликовите на дедото Машала и внукот. Неговата судбина 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 мие. 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 токму 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, мачедонски 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.

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, како и 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 Мачедонија, ефенди, до Индија, нејсе, татарки, баптарки, коптски, 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“.

Романот завршува со поставување на уште една метафикционална одредница – машалоската војна како вистинско потенцирање на карневалската помешаност на вредностите, доминантно изразена преку судирот на христијанската перспектива на Машала Машала (прадедото на Бабаџан, таткото на дедо Машала) и стрикото Илија. Оваа семејна кавга се врзува за постоењето на алето и неговата историја, со што уште еднаш се потенцира цикличното поимање на времето и поместувањата на перспективите: „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, берикет 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). Несомнено, поместеното значење на „дулето“ за ракија, кое истовремено ги спојува и обредно-празничната и телесната сфера (едните го користеле за пиење ракија, другите за замивање), гротескно ги преобликува (во една општочовечка смисла) сите поводи за војна од каков било вид, особено на оние војни кои се водат од верски побуди.

Со оглед на фактот дека наративот на соодветен начин ги преобликува претпоставките и недореченостите во историските наративи за Македонија, преобликувањето кое го дава Чинго служи за преосмислување на злоупотребувањето на идеолошките основи на религијата, но и на нејзината разединувачка сила среде припадниците на едно исто семејство. Токму затоа, амбивалентната сила на карневализираната атмосфера се губи, па пцовките кои се изречени веќе не ја потенцираат уништувачката сила која истовремено гради еден нов поредок, туку напротив, тие стануваат израз на деструктивната моќ на војната, на која останува само да се погледне со потсмев: „– Со болно срце и голем срам и јад ви соопштувам, честити ефендија, рече Бабаџан, најскриено, најдушевно нешто, во наш сој со друго име не 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. Аку немаат барут и сачми со вила ќе ти ја закачи по меките меса, гологлав да бегаш по веков

и светов, за унери станавме во света царштина. Истории, истории, ефендија!“ (Чинго 1992: 287).

Системот на знаењата и вредностите, кои се врамени во текстот низ означувачкиот процес, во голема мера ја покажуваат желбата на авторот да се спротивстави на хегемонијата на наметнатите принципи на живеењето. Низ креативна трансформација Чинго зборува за моќта на историските наративи, но и за нивниот метафикционален карактер, за концептот на нацијата и за природата на националното, повторно низ објективот на хумористичното и автентичниот фолклор, за патријархалните вредности, проникнати со длабок хуманизам, за интертекстуалната визура на литературата, која не дозволува да се открие примарниот извор ниту конечното почивалиште на сите текстови, за мноштвото луѓе кои поради својата искреност и човечност не можат да го најдат своето место во ниеден политички систем. Оттука, соодветно е да заклучиме дека таквото преплетување на различните идеолошки кодови во текстот на Чинго претставува исклучителна појава во тој период од развојот на македонската литература, која во својот зачеток е присутна уште кај некои автори од 19 век (пр. во автобиографиите на Прличев, Цепенков и др.), видлива низ проблематичното постулирање на културниот идентитет на македонскиот народ, првенствено поради огромната приемливост на македонската културна средина кон мноштвото различни (и најчесто соседни) културни поттици. Вербалната уметност во творештвото на Чинго е амбивалентна сила (уништувачка и пресоздавачка), а не сума од постапки кои вешто се употребуваат само со една единствена цел – да се поттикне вниманието на публиката и да се добие нивната благонаклонетост (иако, како што може да се забележи од неговата биографија, неговите текстови многу често ја постигнувале и оваа цел).

Библиографија

- Друговац, Миодраг. 1990. Историја на македонската книжевност, XX век. Скопје: Мисла.
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2004. *Во лавиринтите на фантастиката*. Скопје: Магор.
- Крстева, Јулија. 2003. Речта, дијалогот и романот. *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Ќулавкова. Скопје: Култура, 9-39.
- Мојсиева-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.
- Шелева, Елизабета. 1997. *Книжевно-теориски студии*. Скопје: Матица македонска.
- 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.
- Bahtin, Mihail M. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić. Beograd: Nolit.

Carnivalization in the Novel “Babadjan” by Zhivko Chingo

Abstract: The appearance of the so-called “Chingo case” in Macedonian literature (as Dimitar Mitrev points out) is a turning-point for the previous development of Macedonian literature, taking into account the significance of folklore motives in Chingo’s regionalist prose. Through creative transformation Chingo speaks of the power of historical narratives, and about their metafictional character as well, of the concept of nation and the nature of nationalism, again through the humoristic vision and authentic folklore, of the patriarchal values, underlined by the deep humanism, of the intertextual vision of literature, which implies the impossibility of discovering the true source or final instance of the literary text; of the wide variety of people, unable to find their place in any political or social system because of their honesty and humanism. Therefore, it is convenient to infer that this kind of weaving of different ideological codes in Chingo’s text is a unique and significant phenomenon in the 20th-century Macedonian literature.

Keywords: Zhivko Chingo, carnivalization, polyphony, ideology, epistemological turn.