

Фантастиката на двојноста како можеен феномен на фолклорната фантастика во Чинговата Пасквелија

Временски и жанровски определби на фантастиката

Феноменот на фантастиката во книжевноста денес се поставува како многу актуелен и интересен во најразлични облици кои го водат своето потекло уште од романтизмот. Секако, и пред тоа, водејќи сметка дека зародишот на готскиот роман е основен за појавата на подоцнежната фантастика- Хорас Волпол *Отрантскиот замок* (1764), Вилијам Бекфорд *Ватек* (1786), а претставниците како Клара Рив, Мери Шели, Ан Редклиф според Цветан Тодоров¹ упатуваат на жанровското дистингвирање меѓу чудното (во однос на двете), односно чудесното. Од овие ризоми натаму се смета почетокот на фантастичната литература зародена со *Ракописот најден во Сарагоса* (1804, 1813) на Јан Потоцки, кому се смета дека му претходи *Вљубениот ѓавол* на Казот. Упатувањето на Роже Кајоа² за различните типови раскажување, од бајките до научната фантастика, го води до констатација дека активното творење на фантастиката опфаќа период од триесеттина години (1820-1850) во рамките на германскиот романтизам. Со главните претставници во Германија- Е.Т.А. Хофман, Ахим фон Арним, Адалберт фон Шамисо, Фридрих де ла Мот Фуке, па преку Франција-Теофил Готје, Проспер Мериме, Шарл Нодје, Жерар де Нервал и Русија- Пушкин, Гогољ, па сè до Поовите раскази во САД, во јужнословенските литератури фантастиката е помалку хетерогена, особено во врска со нашиот Марко Цепенков, каде главните специфики се проблематизираат

¹ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. Aleksandra Mančič-Milić. (Beograd: Pešat, 1987) 47.

² Rože Kajoa, *Od bajkite do naučnata fantastika*. (Skopje: Razgledi br.7, 1972) 741.

во однос на неговата раскажувачка тенденција по душа, како што упатува Блаже Конески. Иако главните проблесоци на фантастиката се врзани за романтизмот, нејзиното влијание ќе се почувствува и во подоцнежните епохи, особено во модернизмот и постмодернизмот, во форма на мешање меѓу пародиското, ерудициското и гротескното-Булгаков, Кортасар, Борхес, Касарес и др.

Поимот фантастика пред сè упатува на блискиот поим *фантазија*, Платоновата дистинкција меѓу копиите (миметички дела) и фантазмите, како своевидно индиректно доживување. Во таа мера, фантастиката преку поимот фантазија упатува на способност за доживување сензации меѓу сетилата и интелектот, но и како творечка активност. Нервал смета дека тоа е еден „друг живот“, т.е. според Бранимир Донат фантастиката е срце на имагинарното: „Во сонот, исто како и во целокупната литература која се занимава со другото, објаснувањето ни се дава исклучиво низ загатка“³(превод И.Х.Б.). Роже Кајоа, упатувајќи на иреалните, натприродни случувања важни за фантастиката, особено го истакнува директниот упад на иреалното во светот на реалните закони, со што се постигнува збунетост и колебање. Пјер Мабиј во *Огледало на чудесното* дава една интересна констатација која се движи од фактот дека во фантастиката необичните случувања се без последици, до определувањето на чудесното кое бара посебен вид чувствителност за прифаќање на натприродното (во таа насока води и дистинкцијата на Донат- натприродното врзано за чудесното, надреалното за фантастичното). Уште многу други теоретичари, меѓу кои Марцин и Рабкин, упатуваат дека основните правила на рационалноста во фантастиката се свртени за 180 степени, сè до Влада Урошевиќ, која ја определува фантастиката посредно, укажувајќи дека во чудесното оптимистичкото верување во силата на магијата и среќниот крај го разликуваат од фантастичното.

Климата на страв, ужас, паника е нешто кое е често истакнувано во студиите за фантастиката, со тоа што Цветан Тодоров упатува на фактот дека тие се

³ Branimir Donat, *Fantastične figure*. (Beograd: NIRO Knji`evne novine, 1984) 30.

фантастични ефекти, а не потребни елементи за почеток на фантастичното. Во своите размислувања, Тодоров пред сè ја дава термилошката одредница жанр (вид) за фантастиката, на што секако се надоврзува објаснувањето на Р.Велек и О. Ворен за жанрот- збир од естетски средства и конвенции, достапни и за читателот и за писателот во даден временски период. Павао Павличиќ смета дека жанрот е подреден на видот, а Кете Хамбургер фантастиката ја одредува како наративен фикционален род, за разлика од Рабкин кој смета дека фантастиката се врзува за кој било наративен жанр. Терминологијата која ја употребуваат теоретичарите на фантастичната литература упатува на јасните фантастични ефекти: Шкловски очудување (отстранение), Цветан Тодоров *étrange*, Бертолд Брехт *Verfremdung* (изненадување), кое Фројд го определува како *das Unheimliche* (вознемирувачко необично), Роже Кајоа „сладок ужас“, додека Влада Урошевиќ упатува на предвидливиот крај како еден од парадоксите на фантастичната литература, што нè води и до борхесовската констатација дека фантастиката постои во намерата на писателот и нема потреба да се дефинира, факт што совршено одговара на нашето понатамошно аспектирање на Чинговото дело.

Фантастиката/магичниот реализам кај Живко Чинго

Фантастиката, која Тодоров изворно ја врзува за неодлучноста, двосмисленото разбирање на читателот, но и на ликот, што веднаш ги отфрла поетското и алегориското читање, во упатувањата на Јасмина Мојсиева-Гушева се трансформира термилошки и поетичко-естетски. Таа зборува за магичниот реализам како најсоодветна рамка за Чинговото дело.

Тргувајќи од класификацијата на Тодоров, кој ги издвојува трите вида во делото-вербален, синтаксички и семантички и ја определува фантастиката според употребените преувеличувања, несигурноста во форма на имперфект и модални зборови, статусот на раскажувачот во 1.л. со кој се идентификува читателот и фантастичните теми (јас-теми и ти-теми), доаѓаме до разликите кои тој ги поставува како фундаментални во однос на чудното, чудесното и фантастичното. Претставувајќи го фантастичното како момент на колебање врзан за сегашноста, чудното го дефинира како необично кое совршено се објаснува со реалните закони и одговара на минатото (детективскиот роман), додека чудесното е врзано за иднината во смисла на прифаќање нови закони кои не се контрадикторни на стварноста (не вршат насилство врз нив, тој свет постои паралелно на реалниот-бајките). Во таа смисла, фантастично-чудното се врзува за определбите стварно-привидно (она натприродно кое не се случило навистина-сон, лудило, дроги) и стварно-имагинарно (натприродните настани се случиле, но добиваат рационално објаснување)-привид, измама, заблуда на сетилата. Фантастично-чудесното, кое Тодоров го отсликува со *Вљубената мртва жена* на Теофил Готје, останува во рамките на натприродниот свет кој се прифаќа без реакција. Фантастичното, кое се врзува за буквалното значење, според Тодоров има излезни точки и во објаснетото, извинето, оправдано чудесно од типот на хиперболичното, инструментално, егзотично чудесно и научната фантастика (научно-чудесното). Сопоставувајќи ја вака втемелената парадигма на фантастичната литература, која е соодветно применлива врз Чинговото дело (со извесни разлики во однос на одредени поставки,

како што ќе покажеме понатаму), Мојсиева-Гушева⁴ ги дава магично-реалистичките импликации на Чинговото дело. Фактот дека магичниот реализам се поврзува со постколонијализмот (Слемон Стефан), односно се запоставува еднозначниот, хомоген систем во однос на плурализмот и повеќезначноста (Фарис), особено во врска со ремитологизацијата кај народите со негиран идентитет (Мелетински), дава доволно основа авторката да зборува за магичен реализам во однос на Чинговото дело. Првичните термини на Хартлаб (нова објективност), Карпентјер (необарок), Земјатин (новореализам), Карпентјер (вистинско чудесно) кореспондираат со подоцнежниот термин магичен реализам (Маркес, Кортасар, Карпентјер). Ставот на Луис Леал, кој зборува за тоа дека магичниот реализам не се идентификува ниту со психолошката, фантастичната, херметичката или надреалистичката литература, бидејќи тој е концентриран во нарацијата, отвора повеќе двосмислености. Можеби тоа е и причината да се одбере еден среден пат по кој би се воделе испитувањата на Чинговото дело, меѓу овие две концепции, секако водејќи сметка за директното потекло на фантастиката од преданијата и легендите (Марија Бошковиќ-Stulli во однос на Grimovata podelba na Märchen и Sagen; Мари-Луиз Тенез⁵) со спецификите: индивидуализирани ликови, просторни и временски индикации, немањето среќен крај поради тоа што фантастиката е врзана за вината на човекот и човековата двојна природа која го води кон грев и страдање (Урошевиќ), како и претензијата кон веродостојност. Тоа е местото каде главно се спојуваат фантастиката и магичниот реализам, кој од своја страна се одликува со губење на миметичката улога на детаљот и синтаксичките правила на поврзување; митскиот начин на мислење во однос на безвременскиот карактер; просторот и времето кои се разликуваат од нивното чисто линеарно поимање (со карактеристиките: димензија, неограниченост, хомогеност и континуитет); деперсонализација на авторот, единство на гледиштето и рестрикција на сценската репрезентација (според Фредерик Џејмсон), па сè до карневализацијата која води

⁴Јасмина Мојсиева-Гушева, *Чинговата апартна поетика*. (Скопје: Институт за македонска литература, 2001) 25-26.

⁵Лидија Капушевска-Дракулевска, *Во лавиринтите на фантастиката*. (Скопје:, Магор, 2004) 35-36.

кон иронијата, гротеската и ослободување од нормите. Сепак, ако тргнеме од фактот дека необичните случувања (имагинарниот свет во Чинговите раскази) на некој начин ја воведуваат реалистичноста, а не обратно (на што одлично укажува Венко Андоновски⁶), добиваме можност да зборуваме за една фантастика на двојноста (амбивалентноста), која не е целосно фолклорна (наивна-Лапшин, односно врзана со преданијата-Игњатовиќ), иако во неа одлично се вклопува според поврзаноста на природата, архетипската свест и апокалиптичните визии на светот, но не е ни целосно магичнореалистичка: „На крајот ќе заклучиме дека Чинговата фолклорна фантастика, која е на премин меѓу чудесното и фантастичното е реалистична (?) и не излегува надвор од границите на реалниот материјален свет.“⁷ Токму поради ваквиот став, кој е поинаков од фактот дека фолклорната фантастика се темели врз „прикажување на народното суеверие низ една постапка со призвук на гротеска и иронија“⁸ сметаме дека е термилошки посоодветно овој работен термин фантастика на двојноста (амбивалентноста) да го доближиме до фолклорната фантастика. Чинговото раскажувачко дело е двосмислено од повеќе аспекти, водејќи сметка за иронијата, гротеската, карневализацијата, (не)доречените фантастични теми, што води кон тоа фантастиката на амбивалентноста да се сфати како една потесна определба во рамките на пошироката фолклорна фантастика.

⁶ Венко Андоновски, *Структурата на македонскиот реалистичен роман*. (Скопје: Детска радост, 1997)

⁷ Јасмина Мојсиева-Гушева, *Чинговата апартна поетика*. (Скопје: Институт за македонска литература, 2001) 227.

⁸ Лидија Капушевска-Дракулевска, *Во лавиринтите на фантастиката*. (Скопје: Магор, 2004) 128.

Расказите на Чинго како апликативен параметар

Двете збирки раскази на Живко Чинго *Пасквелија* (1962) и *Нова Пасквелија* (1965) со своите надворешни и внатрешни специфики длабоко понираат во длабочните на фантастиката, иако можеби тие се појасно видливи во врска со неговата подоцнежна збирка *Вљубениот дух*. Назначената фантастика на амбивалентноста пред сè се развива во врска со назначената атмосфера на неговата проза-начинот на раскажување, внесените жанри, иронијата, гротеската и своевидната модификација на фантастичните теми. Тргувајќи од тоа, може да се заклучи дека двете збирки се концентрирани околу тој магичен свет Пасквелија, кој притоа не е само фикција, т.е. како што укажува професорот Урошевиќ: „... сета Пасквелија, во основа, сепак не е плод на фантазија: во таа област, во тоа село, во тие предели, луѓе и настани има многу нешта вистинити и препознатливи...“⁹ Секако, главниот аспект кој се пројавува во таа регионалистичка проза, која е подалеку од вистинската фантастика, е промената во македонските села под наевот на социјализмот, како и бурните промени воопшто, што дава мотивација да се разгледува тој „пробив“ во врска со митската праодредница на времето и просторот во Пасквелија. Пасквелија е еден специфичен хронотоп во бахтиновска смисла, тој е поврзаност на просторно-временските структури, но со одредени специфичности. И Св. Августин, Херман Брох, Хусерл покрај објективното време кое се движи во линеарен правец, го издвојуваат и внатрешното доживување на времето (субјективното време). Од друга страна, просторот со своето основно типолошко обележје-границата (Лотман) подразбира карактеристични ликови со способност за ваков премин. Местото на преминот и според Жан Молино е значајно за пресврт кон натприродното. Според тоа, на некој начин, границата го дели просторот на Пасквелија на она што е во неа и она надвор од неа. Додека внатрешното е јасно определено како топло, домашно, пријатно, надворешното се граничи со бесперспективност и губење на сопствениот идентитет. Од друга страна, пак, надворешноста останува како еден начин на ослободување од тоа време кое е

⁹ Влада Урошевиќ, *Мрежа за неуловливото*. (Скопје: Македонска книга, 1980) 150.

запрено (соодветна фантастична тема според Кајоа). Времето е фолклорно, но со една ограниченост-тоа е циклично секојдневно време, колективно на кое е потчинето и индивидуалното време. Оттука произлегува тоа чувство на некаква митолошка преповторливост, а колективизацијата која настапува како да го води кон сублимација. Ликовите се главно критизери на новото општество, па единствената иднина се замислува во есхатолошки размери, таа е секогаш врзана со уништувањето на природата која ќе доведе и до губење на човештвото. Затоа не е ни чудно зошто новите партиски членови и раководители се целосни во својата дехуманизираност, освен, се разбира, Тацко Настејчин, кој е олицетворение на идеалниот спој меѓу револуцијата и човечноста. Времето, кое станува димензија на просторот, запрено, преповторливо е длабоко вткаено во општата семема на радијалниот простор (Лероа Гуран), кој лежи во основата на градските и селските култури. Дистинкцијата е поставена овде на хоризонтално рамниште-разликата надвор-внатре, што е материјал за изградба на културолошки модели со идеолошка содржина. Според Бахтин, хронотопите се организациски средишта на основните сужејни случувања преку кои настаните добиваат сетилен карактер и се исполнуваат со живот и динамика.¹⁰ На тој начин, хуморот преобратен во иронија и гротеска, како и самата фолклорна основа даваат можност делото да биде живо и интересно.

Раскажувачката структура уште повеќе ги потврдува овие ставови, особено поради фактот што во расказите многу често се постигнува семантичко збогатување преку раскажувачот (хомодиегетски како сведок на настаните), кој е двоен-од сегашноста или од минатото на случените настани. Раскажувачот се среќава и во 1.л. и во 3.л. (понекогаш дури и воопшто не е изразен), но најчесто со една визија отстрана (Женет), т.е. визија однадвор (Жан Пујон). Со употребата на модални зборови и изрази се симулира нецелосна веродостојност на настаните, иако според Тодоров читателот се идентификува со раскажувачот во 1.л., тој е веродостоен и не лаже. Понекогаш фокусот е токму во раскажувачот кој се

¹⁰ Mihail Bahtin, *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. (Beograd: Nolit, 1989) 379.

набљудува себеси, иако исповедната форма на некои раскази не ги оддалечува од основната тенденција. Расказот *Како го убив другарот* и покрај исповедната нота која ја носи, дава увид во наводната вина која Трајан (раскажувачот) ја чувствува поради смртта на Павле, особено поради лексикализираниот израз „го уби самотијата“, кој се сфаќа во буквална смисла, иако во суштина злобата на старите е таа која го убива: „... не можам да разберам и сигурно никогаш нема да разберам кој зрак од сонцето ни ги соедини очите, која тревка од полето ни ги отвори сите жили, ни ја разбрани сета крв во нашите нејаки слаби тела.“¹¹

Врзано со раскажувачот е и прашањето за ликовите кои главно се поделени во две групи и повторно ја докажуваат дихотомијата хумани-нехумани, партијци-народни луѓе, колективитет-индивидуалност. Во подлабоката симболика, некои од луѓето се вовлечени под превезот на необичното (другарот Раштаков, необичната смрт на другарот Тацко). Во таа смисла, условниот примитивизам на раскажувачот не е необичен- не само од аспект на регресот кон изворното, непосредното кои водат кон карневализација, туку и во врска со митското како манир на онеобичување. Наивната перспектива и условното епско време водат дијалог со итрината и новото, разобличувајќи ги со својот полемички карактер. Крамариќовата шема архитект-(прототекст)-метатекст упатува на условната поврзаност на Чинговиот текст со некој прототекст, а многу повеќе на неговата врска со усните фолклорни жанри од типот на народните верувања, поговорки, клетви, народни мудрости (едноставни фолклорни форми според Јолес), секако со многу паралелизми, повторувања, вокативност или дуалност: „Око да не ѝ видиш, закопана в земи“; „уста ви се исушила“; „Угоре високо, удолу длабоко“; „такво време дојде, да се молчи, брат на брата денеска око му копа“.¹² Ова секако уште повеќе го динамизира текстот. Од друга страна, според Бахтиновата поделба на линеарен и сликарски стил, стилот на Чинго кој ја инкорпорира фантастиката е сликарски, издвоен со релативистичкиот индивидуализам кој го разорува

¹¹ Живко Чинго, *Пасквелија*. (Скопје: Култура, 1968) 96.

¹² Живко Чинго, *Нова Пасквелија*. (Скопје: Култура, 1965) 15-24.

авторскиот говор, а раскажувачот се јавува како негова замена. Авторскиот говор почнува да се чувствува како „субјективен туѓ говор“: „Кутрата Пасквелија. А раѓаше такви соколи. И мажи и жени само добриот Бог што може да ги посака. Тоа ти беа вистински луѓе (...) О, јас се обложувам дека таков чудесен гајдар не ќе се најде далеку од долината. Можеби ќе речете, ех, свирач, и уште гајдар, но не е сосема така. Добрите светци нека ме казнат, ако вујкото Фром не беше нешто како гром. Но, ете, пошол и вујкото Фром.“¹³ Во многу случаи каде сказот го определува односот на раскажувачот и авторовиот говор (Шкловски, Виноградов), Бахтин го толкува како туѓ говор, во случајов различните видови иронични забелешки околу личноста на раскажувачот, обраќања до формалните читатели, како и употребата на многу туѓи или странски термини низ расказите (понекогаш и преку интерпункцијата) : „Еден младинец да се испрати во градот за подигнување на народната просвета.“¹⁴ Толстоевата забелешка за невидливиот автор кој се крие под видливата наметка може целосно да се примени врз книжевната личност на Чинго. Авторовиот глас може многу често да се чуе низ клишираните форми од типот: „проклет да сум; „така реши револуцијата и точка“; „Од Македончево наше никаде не ќе побегнеш, тоа и на ѓволот дупката му ја знае“; „така е напишано и точка“ и сл. Ваквата позиционираност на авторот и раскажувачот не само што ја потврдува таа дуална (двојна, амбивалентна) природа на расказите, туку и го поврзува онеобичувањето со јазикот, па на таков начин јазикот станува рефлексивна на необичната, фантастична, (не)секојдневна атмосфера: „Ех, тоа ти беше време, пролетно време... Сигурно ќе се случеа големи работи со нашиот матичар Димитрија Стенкоски, ако овој снег не ја покриеше долината. Ова време му го скрати животот на братучедот Димитрија.“¹⁵

Условно затскриениот автор одлично се поврзува со символите, кои секако се едни од посспецифичните елементи присутни во поетиката на Чинговото дело.

¹³ Живко Чинго, *Пасквелија*. (Скопје: Култура, 1968) 107.

¹⁴ *Ibid.*, 81.

¹⁵ *Ibid.*, 165.

Упатувањето на Гастон Башлар¹⁶ дека поетскиот феномен се создава во имагинарното и симболичното, Касиреровата теза за симболот како начин на индиректно претставување и секако бескрајниот тоталитет на значењата на симболот кој го истакнува Пол де Ман, докажуваат дека симболите го прават Чинговото дело повеќевалентно. Пред сè, тука е симболот на водата кој е присутен особено во неговото романескно творештво како срж, чистота, пријателство или со космогониска и исцелителна сила. Шевалие упатува на симболот на водата како извор на животот, средство за прочистување и средство за обновување. Во тој поглед интересен е расказот *Керка*, во кој како варијанта на Тодоровите ти-теми се јавува сексуалноста, но и овде на специфичен начин поврзана со демонизмот-дождовите кои паѓаат по смртта на девојката и Бершеровото магаре (алузија на потопот-7 дена и 7 ноќи). Временската дистанца, сеќавањето на претходните случувања со акцент врз „народното бебе“ и „народната пропусница“ го идеологизираат дискурсот, но Евдокија Иванова се жртвува за семејството и со тоа се поставува директно хуманизмот наспроти дехуманизацијата на тогашната нова идеологија која расчистува со религијата. Девојката се обесува, а истовремено го убиваат и Бершеровото магаре, што многу потсетува на симболичниот обред за посветување во племето Воду кој го опишува Сибрук¹⁷, со таа разлика што симболичното овде се открива како факт, девојката навистина умира. Во *Легенда за пасквелските момчиња* водата е повторно нешто забрането кое се минува, покрај оживотворување и нови добивки водата носи и нови искушенија, треба да се совлада таа граница меѓу внатре и надвор, но во случајов таа е граница и на сопоставеноста блиску-далеку. Фактот дека се симулира една обратна перспектива¹⁸-се испраќа најслабиот-всушност зборува за тежината и одговорноста која ја носи народната просвета во тоа време. Покрај водата, проширени симболи во расказите се и огнот-особено во неговата дублетност (тој казнува, поврзан е со хтонското, но и прочистува или обезбедува вечен живот), како и ридот, кој кај Чинго е обележан со

¹⁶ Гастон Башлар, *Поетиката на просторот*. Прев. Ирина Бабамова. (Скопје: Табернакул, 2002) 5-12.

¹⁷ Pjer Mabij, *Ogledalo čudesnog*. Prev. Ivanka Markovi}. (Beograd: Nolit, 1973) 204.

¹⁸ Branimir Donat, *Fantastične figure*. (Beograd: NIRO Književne novine, 1984) 89-96.

значење на надеж и победа, а Елијаде го поврзува со легендата за центарот на земјата: *Пламенот на пустата земја* (народната љубов, народните трудници и проклетото семе во нив, сè до смртта на другарот Спасе и со тоа нивно прочистување); *Гробишта во полето* (неверојатното доживување, иселувањето и пустелијата од кои единствен спас е ридот, бескраен и далечен во својата слобода); *Фортуна* (силата на ветрот кој прочистува, но носи и казна, смртта на Исаиловата жена која живее во симболичен притвор, играта со просторот-поместените координати); *Фромовата ќерка* (отвореното несогласување со едноумието, најдената Етја во снегот-како да ја раѓа водата, сè до нејзината алегорична метаморфоза-ист глас како да се една крв). И слободата е еден од симболите кој сугерира прекин на идеолошкиот систем, но со процесот на творење слободата која е индоктринирана „се ослободува“ во вистинска смисла од блискоста со идеологијата. Природата општо е метафора на човечката судбина, она што се случува се навестува со необичните природни појави-*Губењето на водата; Пламенот на пустата земја* и сл. Во тесна врска со симболите стои и лиризмот во текстот (близок до емоциите, а не сфатен како посебен род), особено поради сместеноста на лириката во сегашноста и упатувањето на поетската функција на исказот. Во многу наврати критичарите упатувале дека Чинговата проза не е лирска поради недостигот на внатрешниот монолог и текот на свеста, иако понекогаш психонарацијата¹⁹ присутна во расказите би можела да се доближи кон лирското.

Иронијата и ироничното претставуваат посебен елемент во расказите на Чинго. Таа е амбивалентна поради својата структура-едно се кажува, друго со мисли (Квинтилијан); дијалектички начин за откривање на вистината (Сократ); потсмешлив говор со кој се изразува спротивно од она што се мисли (Платон); смалување во однос на мерата на искреноста и вистината (Аристотел); истовременост на противречните значења (Пол де Ман) и несогласност меѓу фразеолошкиот и идеолошкиот план на гледната точка (Борис Успенски). Во таа смисла, освен што иронијата е врзана за авторскиот глас кој упаѓа во субјективното

¹⁹ Славица Србиновска, *Подвижниот посматрач во романот*. (Скопје: Сигмапрес, 2000).

раскажување, некогаш и цели раскази се обележани со ироничен тон, почнувајќи од *Смртта на градинарот*, каде Грул и Грулица до цинизам ја засилуваат својата спротивставеност кон војниците, правејќи сексуални алузии со смоквите; *Најубавиот ден на Зурло*, кој својата иронија ја изразува кон кметот кај кого не сака да свири, иако тоа личи на отворен конфликт, ветрот кој и по неговата смрт го носи неговиот неизнапеан глас; *Син*, која ја замолчува татковата саркастична песна во домашниот притвор кој отвора ново значење-казнените логори на едноумието, чудната борба на Пантелеј Денговски со пчелите што е метафора за борбата со своите кои се одродени; *Пеперуга со златна прав*-братучедот Лем кој многу наликува на ликот на Исак во „Големата вода“, неговата вљубеност во погрешна девојка, иако никој од роднините не го сакал, Лем кој е пантеистичко суштество и околу него постои некаква мистерија, буквално сфатената можност да ги преобразува девојките со силата на љубовта, неговата личност е под знакот на ироничното и смеата кон другите момчиња кога го убиваат, со што иронијата го достигнува врвот. Таков е и расказот *Одмазда*, каде убиството на Дугуловиот коњ се поврзува со таа древна претстава на коњот како симбол на лудилото според Филиповиќ, иронијата на Дугулов кон Илин и неговата мака, при што, покрај сите опишани дехуманизирани односи, единствен во својата човечност е повторно Тацко.

Поврзана со иронијата е и гротеската, фигура во која повторно е загатната двојственоста. Тамарин во својата студија за гротеската вели дека тоа е мешано чувство, монтирање на диспаратни елементи каде трагичното (со призвук на грозоморно) и комичното (со призвук на бесмисла) се спојуваат во деформираното. Според Кајзер, гротеската се доживува како спрега на емоционалната и интелектуалната реакција, а Мезер смета дека основните својства на гротеската се химеричноста и хиперболичноста. Тргувајќи од овие ставови, голем број од расказите се обележани со гротескен призвук, особено што необичното се спојува со комичното според Бахтин. Бартош ја одделува гротеската од трагичното, а Јан Кот ја спојува со трагикомичното. Во расказите на Чинго гротеската е поврзана со трагикомичното- *Семејството Огулиновци*, кои се споени со симболиката на црвената боја и крвта во едно ритуално значење, кое подоцна се сфаќа буквално

како политичка етикета и поради тоа се осудени. Гротеската избива најсилно на крајот, кога сонцето личи на нив, но сепак не може да биде заробено (барем не од војниците); *Одродени-стрико* Аргил кој цврсто го држи својот збор сè додека не попушти пред гласот на бебето кое се раѓа и ја носи радоста, гневот кој се граничи со бесмисла на крајот; *Орден*, каде исмевањето на кметовата ќерка носи срам за неа, но и орден за заслуга за него, при што директно се поставува прашањето за смислата на таа „нова слобода“: „Тоа беше среќа, вистинска среќа беше тој орден на градите.“²⁰(авторот ја засилува гротеската до безумие). Во расказите *Борба против пожарите*, *Спроти Макавеите* и *Глувците на семоќниот Бог* интересно е сублимирана гротеската- гротескни се ликовите на: другарот Раштаков, длабоко идеологизиран до бесмисла на сопствените искази, притоа и надворешно и внатрешно (го сметале за светец), како и неговото влијание врз Кириле; Алексо Степаноски, предавник со дехуманизирано лице и матни очи, при што речењето на убиствата само ја зголемува бесмислата; матичарот Димитрија, кој наместо да ги запишува мртвите, прави дигресији во однос на неопределеното, запрено време, неговата опседнатост со бројки, болестите кои ги уништуваат до најфантастичната гротеска-луѓето кои се глувци, кучиња изразено во една алегорична смисла каде се гледа вторичното значење. Исчезнувањето на матичарот на крајот, губењето на „семоќниот бог“ ја зацврстува гротеската. Во *Раби божји пасквелски* и *Легенда за смртта на секретарот* гротеската е заложена во самото дејство-во првиот случај околу бесконечните набројувања на жителите кои се необични на свој начин, иако се вклучени во обичниот живот (богатите пред сè кои гинат или се иселуваат, мувите-демонското-кои напаѓаат кога се суши, проклетиот Холанѓанец Ахасвер-Андон кој не може да се смири, Чингоските рекомаалци сè до необично сфатената „миметичка уметност“, убиецот Котелот и легендарниот карактер на манастирот во кој наминал дури и Растко Петровиќ, езерото охридско кое е како сонце, при што се остварува една интересна игра со просторот и времето-од една страна Пасквелија и неограниченото време, од друга страна Косел, Охрид, Велестово, Ресенско,

²⁰ Живко Чинго, *Пасквелија*. (Скопје: Култура, 1968) 113.

Струшко, Македонци, година 1947, години на Информбирото и сл.). Во вториот расказ гротеската која ја разобличува идеологијата целосно се открива преку чудното загинавање на Тацко, при што неговите вметнати записи и светиот дух на мртвиот целосно ја раскажуваат другата страна, хиперболизирана во својата злосторничка искривоколченост.

Поврзаноста со фолклорот ги става расказите на Чинго во тесна врска со алегоријата (како постапка при која на вторичното значење се упатува отворено, а основното оди во заднината или се губи). Упатувајќи на алегоријата, Цветан Тодоров зборува за очигледна, посредна, неодлучна и привидна алегорија. Интересно е што неговото објаснување на фантастиката целосно ги отфрла алегориското и поетското читање, но кај Чинго таа како да дава дополнителна животност на просторот, времето и опишаните настани. Во расказот *Нешто за сонцето и стапците за волци* замрзнувањето на Целе Јолески и неговата жена упатува на вторичното значење-уништувањето на идеологијата кое ќе ги ослободи од затворот (и фактички и животен), иако овде може да зборуваме за неодлучна алегорија (се насетува предноста на вторичното значење, но не е сосема директно изразена): „Дувај во срцето-рече Целе, срцето е најважно. Ако ти се затопли срцето, сè ќе ти биде топло.“²¹ Слободата и сонцето на почетокот ги кршат, но не ги убиваат, а тоа е најважно. Нешто слично се случува и во расказот *Нова Пасквелија*, меѓутоа алегоријата во овој случај е многу поочигледна-смртта на коњите не зборува ништо помалку за фактот дека во тоа време животните се очовечуваат, а луѓето стануваат ѕверови.

Блиску до фолклоризацијата стои и карневализацијата, која Бахтин одлично ја коментира како надминување на востановениот идеолошки систем, при што склопот на народни верувања и традиција најдобро го остваруваат тој премин. Со своето потекло од менипејската сатира, карневалот ја открива сплотеноста на народниот дух, фамилијарноста, дозволената вулгарност и детронизацијата на

²¹ Живко Чинго, *Пасквелија*. (Скопје: Култура, 1968) 178.

водечкиот систем. Во врска со овие одредници најпарадигматични се расказите *Пожар* и *Празничен ден*. Идеологијата се врзува за чудесното, меѓутоа врз удар се авторитетите, при што горењето на иконите и надминатиот авторитет се заменува со друг. Силата на народот е она што победува, новородените кои веќе говорат, сексуалниот чин меѓу Веселникот и жената, огнот кој заштитува и подмладува, но и се заканува. Горењето на кметовата куќа заедно со кавгата меѓу Тацко и Климо одлично ги отсликува меѓучовечките односи во таа исклучителна атмосфера. Смртта на Климо делува како победа на чесноста и животот, но одделеноста на тој свет со вода и оган повторно му го враќа проклетството. Нагласената сексуалност особено доаѓа до израз во расказот *Празничен ден*, при што празникот како посебен хронотоп дозволува црвените шамии да се спојат со љубовните изливи на дебелата слаткарка Анастасија и Јандриковски. Пожарот кој се предизвикува повторно упатува на инферналното, но и на неговата уникатна и прочистувачка сила.

Сосема издвоено, одредени раскази на Чинго се врзуваат околу темите на фантастиката кои многумина теоретичари одлично ги поставија како парадигма. Така, во расказот *Болеста на Атанас Иваноски* се насетува темата на вампиризмот која Тодоров ја поставува во т.н. ти-теми, а која во своите типологии ја третираат и Кајоа, Борхес, Касарес, Гојмар, Страглијати, Вакс, Пензолт и др. Она што наликува е секако потребата да се оживее со еден ритуал-мешање на крвта со млада девојка, меѓутоа она што не соодветствува е непојавениот факт-сеништето, иако сепак во однос на вампиризмот и овде е загатната сексуалната привлечност. Слично, во расказот *Татко* инцестуозната врска доведува до проклетство; смртта-братоубиството во *Губење на водата* повторно доведува до природни катастрофи, додека во расказот *Луѓе* демонската жена Арна го измамува коларот Арџо.

Тргувајќи од поставката на Цветан Тодоров дека фантастиката се темели врз буквалното читање и значење, може да дојдеме до погрешниот заклучок дека она што постои во расказите на Чинго не е фантастика. Работниот термин фантастика на двојноста го предложивме со цел да го ревидираме опозитниот пар буквално-преносно значење, водејќи се од поставката дека значењето непрестајно

се расејува (Жак Дерида), што значи дека останува отворено прашањето дали воопшто може да стигнеме до основното (и дали воопшто постои таканареченото основно значење). Од друга страна, зарем запрашаноста над текстот не е постојана, откривајќи нови интерпретации? Неодлучноста останува над аспектирањето на Чинговите раскази, а со тоа останува и она што е клучно-неодлучноста на читателот (формален) и неодлучноста на ликот во текстот.