

Данијела Костадиновић*

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

УДК 821.163.3-32.09 Чинго Ж.

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 10. 2011.

ПРИПОВЕДАЧ ПАСКВЕЛИЈЕ ЖИВКА ЧИНГА

У раду ћемо се бавити позицијом и улогом приповедача и начинима приповедања у приповедачким збиркама *Пасквелија* (1962), *Нова Пасквелија* (1965) и *Залубљени дух* (1976) савременог македонског писца Живка Чинга.

Кључне речи: „ја“ и „он“ форма приповедања, лични приповедач, фокализација, литераризација метафора.

Питање позиције и улоге приповедача, његове перспективе или тачке гледишта било је у фокусу интересовања многих аутора и књижевних теоретичара¹, што само по себи упућује на његову суштинску природу у приступу књижевно-уметничком делу. Ово питање је нарочито сложено када се ради о приповедачкој прози Живка Чинга из више разлога.

Најпре, у трима приповедачким збиркама Живка Чинга *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Залубљени дух*, које чине предмет нашег истраживања, није лако повући оштру границу између „ја” и „он” форме приповедања. Кроз Пасквелију нас води један приповедач, који каткад проговара из позиције првог лица једнине, а каткад из позиције трећег лица једнине, које, заправо, представља `перушено` прво лице, односно, како је формулисала Мике Бал, и „ја“ и „он“ су „ја“, раздвајајући притом „ја“ које говори о себи и „ја“ које говори о неком другом.² Повремено се тек наслућује његово присуство, а повремено преузима истинско учешће и утиче на ток збивања и организацију фабуле. Он говори гласно и једноставно, говор му је близак народном и форми сказа, а циљ му је да „олакша себи себи душу“ и да причу пренесе претпостављеном слушаоцу / читаоцу, како би на тај начин оставио фиктивни документ о земљи Пасквелији у којој је некад и сам живео. Приповедач прича са извесног временског одстојања

* dan_k@filfak.ni.ac.rs

¹ Питањем позиције и улоге приповедача бавили су се Волфганг Кајзер, „Тко приповједа роман“, *Умјетност ријечи* (Загреб), бр. 3, (1957), стр. 157–169; Хенрик Маркјевич, *Наука о књижевности* (превео Стојан Суботин), Нолит, Београд 1974, стр. 121–149; Кете Хамбургер, *Логика књижевности* (превео Слободан Грубачић), Нолит, Београд 1976, и други.

² Мике Бал, *Наратологија* (прев. Растислава Мирковић), Народна књига/Алфа, Београд 2000, стр. 22–23.

(отуда честа употреба перфективних глагола) и у моменту док приповеда или боље рећи конвертира са читаоцем, Пасквелија више не постоји, то је „бивша земља“. Из тог разлога, приповедање је изразито емотивно обојено, а прича прожета носталгичним сећањима на детињство. С времена на време, приповедач „препушта реч“ неком становнику Пасквелије или самом дечаку, па је зато и његова тачка гледишта наивна, чиста, дечја.

Потом, додатне потешкоће настају услед говорног вишегласја и сукобљавања двеју или више приповедних тачака гледишта: тачка гледишта војника, тачка гледишта револуционара, тачка гледишта архајског, фолклорног човека преломљеног кроз лик старца, који се опиру новонасталим друштвеним променама, тачка гледишта јунака који у форми исповести приповедају о сопственој животної трагичности и тачка гледишта детета које у одређеном броју приповедака, као што је наведено, фигурира као наратор. Хетерогеност мултикултуралне ситуације, у судару су два културна система (архајски и револуционарни), који за собом повлачи и сукоб између физичког и метафизичког света и хибридног Чингове наративне прозе, за последицу су имали осциловање фокализације како међу поменутиим тачкама гледишта, тако и око емпиријски објашњивих догађаја и феномена који се противе законима физике.

Већина критичара која се бавила испитивањем позиције и улоге приповедача и начином на који су Чингове приповетке исприповедане, увиђа чврсту везу између његовог приповедачког модела и македонског фолклора. На почетку текста „Едно име Живко Чинго“, Влада Урошевић износи став да је приповедање Живка Чинга блиско оралној традицији.³ У студији под насловом „Време на големите промени“ исти аутор ће указати на то да је Чингово приповедање један више него спонтани чин и да је у свом казивању овај писац сачувао нешто од тона народних приповедача, који су крај огњишта оживљавали свет давних времена у непосредном контакту са кругом слушалаца: „Чинго успева да ги задржи во својот говор свежината и сочноста на непосредното обраќање: и кога тој самиот го соопштува расказот, и кога тоа му го препушта на некој од своите раскажувачи, тоа е секогаш извонредно живо изнесување на настанот, со задржување на најсуштествените мигови и со вешто избирање на најкарактеристичните детали.“⁴

Драшко Ређеп везу са фолклорним облицима приповедања налази у томе да су Чингови текстови „писани за говорење далеко више и пресудније него за читање у себи“⁵. Оваквим мисаоним понирањима у свет Чингове прозе придружује се и Георги Старделов тврдњом да „првиот впечаток со кој се

³ Влада Урошевић, „Едно име Живко Чинго“, у: *Врсници*, Мисла, Скопје 1971, стр. 122.

⁴ Влада Урошевић, „Време на големите промени“, у: *Мрежа за неуловливото*, Македонска книга, Скопље 1980, стр. 158.

⁵ Драшко Ређеп, „Пасквелији у походе“, *Летопис Матице српске* (Нови Сад), бр. 1 (1966), стр. 88.

доживува прозата на Живко Чинго се наметнува низ сознанието со кое си го претставуваме нашиот модерен раскажувач низ ликата на нашиот мудар и ингениозен народен раскажувач”.⁶

Чингов приповедачки манир Димитар Митрев дефинише као „слободно раскажување што се среќава само во народната приказна. Непроменливо водење на расказот во прво лице и прибегувањето до најкарактеристични потфати од раскажувањето во приказните зборува дека овој раскажувачки талент е предодреден од една вродена склоност кон токму такво типично народска наративност”.⁷ Оно што је Митрев у иначе једној од бољих расправа о наративној фикцији Живка Чинга испустио из вида јесте да нарација у *Пасквелији* није вођена искључиво у форми првог лица једнине и да синтакса није само „онаа на народот”⁸, јер је Чинго дистинкцију измеѓу два социокултурна поларитета – револуционарног и архајског, магијског – успоставио и на синтаксичком и на лингвистичком нивоу на тај начин што говор револуционара, прожет социјалистичком демагогијом и патетичном реториком, одступа од народног идиома и синтаксе.

Бавећи се проблематиком приповедачког модела Живка Чинга, Слободан Мицковић укажује на следеће значајне моменте. Чинго полази од принципа који је у књижевности већ познат – приповедање је ствар унутрашње димензије личности о којој се говори или која говори. Узимајући у средиште својих литерарних интересовања људе са села, он проговара језиком који није језик сеоског становништва, већ језик сеоског уметничког стваралаштва. Чинго тај језик обogaћује лапидарношћу и прецизношћу једног вишег реда, тако да приповедање у његовом делу представља специфичан амалгам и својеврсну синтезу савремених стилистичких концепција и стилистике народног стваралаштва. Што се, пак, позиције и улоге приповедача тиче, Мицковић запажа да се у Чинговом делу не може говорити о позицији свеприсутног и свезналачког приповедача. Приповедач-сведок замаскиран је одређеним незнањем, он говори о ситним стварима, свакодневним догађајима и тек повремено открива неку општу и велику појаву одгонетајући њене последице на живот људи. Овакав начин разоткривања глобалних ситуација помоћу приповедача који не претендује ка поседовању свих сазнања о ономе што се догађа у њему и око њега, производи код читалаца ефекте изненађења, што је и својеврсна вредност ове прозе, закључује Мицковић.⁹

Петар Милошевић у тексту „Свет затворен во себе“ Чингово приповедање дефинише као приповедање у предестетском стадијуму. Оно се манифестује у два основна вида: као исповест и као историјско казивање. У првом случају

⁶ Георги Старделов, *Светови*, Мисла, Скопје 1969, стр. 85.

⁷ Димитар Митрев, „Случајот Чинго“, *Современост* (Скопје), бр. 4 (1966), стр. 340.

⁸ Исто, стр. 340.

⁹ Слободан Мицковић, „Поетиката на Живко Чинго“, предговор књизи: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 7–37.

у улози приповедача појављује се један од јунака, или главни јунак, или нека епизодна личност, чија свест определује хоризонт приказаног света. Зато се и нарација увек одвија у првом лицу једнине или множине. У другом случају читалац се постепено усмерава према историји, која се већ одиграла или је барем достигла своју кулминацију. Приповедач није један од јунака, али и „кога нема наратор“, истиче Милошевиќ, „и тогаш е идентичен духовниот хоризонт на расказот со нивото на свеста на личностите. Просечниот реалистички поглед на светот, земен во делнично значење, приземната, примитивна свест, ограниченоста на конвенциите и на предрасудоците и магичните верувања и суеверија, заеднички го создаваат прикажаниот свет, но тие нивои на свеста во меѓу себе, и на тој начин, упатуваат на едно повисоко ниво на свеста, кое во делото не се појавува, и кое читателот треба да го наслути.“¹⁰

Функцију позиције и улоге приповедача у приповедачком опусу Живка Чинга делимично су анализирали и Петар Т. Бошковски и Христо Георгијевски. Петар Т. Бошковски сматра да најчешћа употреба облика првог лица једнине у приповеткама Живка Чинга није случајна и да она произилази из природе конфликтата меѓу јунацима и средине у којој се крећу. Приповедач, било у улози учесника или сведока, најчешће је стављен у позицију да са сигурношћу може да предвиди исход конфликтне ситуације, али не и да интервенише у смислу њених консеквенци,¹¹ а Георгијевски укажује на то да се различите улоге приповедача редовно концентришу око одређеног сукоба: „За нив дознаваме на два начина. Во првиот случај раскажувачот судирот го претставува панорамски и главно е набљудувач, а во вториот раскажувањето го преземаат јунаците и сликата се темели на нивното видување.“¹²

У вези са ослањањем на фолклор и надограѓивањем фолклорног изрза, Елизабета Шелева и Милан Ђурчинов Чингов приповедачки модел подводе и под одредницу фолклорни надреализам. Елизабета Шелева наводи да је стваралаштво Живка Чинга иманентно повезано са обрасцем фолклорног приповедања, са својевидним приповедачким модалитетима и говором који потиче од усменог казивања, те да се својим опусом Чинго потврђује као писац који је поникао на изворишту народне традиције, да је повезан са њеним духом и посебно са говором. У складу с тим, као једну од најпрепознатљивијих особености Чинговог приповедања Шелева уочава и технику сказа.¹³ На сличан начин поступа и Милан Ђурчинов. Он констатује да су поједини

¹⁰ Петар Милошевиќ, „Свет затворен во себе“, у: *Обид за будење*, Мисла, Скопје 1982, стр. 474.

¹¹ Петар Т. Бошковски, „Раскажувачкото творештво на Живко Чинго“, *Разгледи* (Скопје), бр. 11 (1968), стр. 1250–1251.

¹² Христо Георгиевски, „Инвентивна проза“, у: *Поетиката на македонскиот расказ*, Мисла, Скопје 1985, стр. 122.

¹³ Елизабета Шелева, „Влијанието на Чинго врз помладата македонска проза“, *SUM* (Скопје), бр. 1, стр. 37.

делови *Пасквелије* и романа *Бабаџан* „саткани од иреалних, Шагаловски изокренутих слика и призора и Бројгеловски разиграних и распусних сцена сјајни примери оног својеврсног фолклорног надреализма (подвукла Д. К.) који је управо казивањима Живка Чинга и Петра Андрејевског, певањима Радована Павловског и осталих македонских песника шездесетих година означио најбоље македонске писце као изузетни феномен у послератној еволуцији књижевности на тлу Југославије, па и шире у свету.”¹⁴

Чингово приповедање, као што показује и овај илустративни преглед критичко-научне мисли, кореспондира са народним говором, синтаксом и лексиком. То је, заправо, велики повратак најбољој цепенковској традицији македонске уметничке прозе, обogaћеној новим метафоричким слојевима и митско-магијском и библијском семантиком, а у складу са изазовима времена у коме је Чинго стварао, што га сврстава у ред писаца постмодерног сензибилитета. Ефекти усменог казивања остварени су отвореном комуникацијом са читаоцем. Сам приповедач је комуникативан¹⁵, он приповеда, као што је у раду већ истакнуто, о догађају који се давно збио (зато је прича заоденута формом сећања), или о нечему што може бити од важности за живот колектива, са основном тенденцијом да прича буде предата даље. Приповедач ни у једном тренутку не занемарује претпостављеног или стварног слушаоца, па се приповедање увек одвија по моделу „слушајте док вам говорим“. Отуда потиче понављање другог лица множине у функцији обраћања стварном или фиктивном саговорнику/саговорницама са којима приповедач конверзира („Знам, оти не ќе верувате, ама сеедно...(подвукла Д. К.)”¹⁶, или у функцији непосредног обраћања читаоцу („Замислете, некои во него гледаа светец” (подвукла Д. К.);¹⁷ „Гледате како всушнос се роди нашето пријателство со Павле Ивановски” (подвукла Д. К.);¹⁸ „Треба ли да ви спомнам каква прилика беа Арна и Брак на стрико Брак” (подвукла Д. К.)¹⁹, и слично). Оваквим приповедним поступком Чинго је остварио утисак једноставног и интимног разговора са читаоцем кога ненаметљиво води кроз чудновати, магијски и мистификовани пасквелијски свет.

Да би наративни текст што више приближио фолклорном начину приповедања, Живко Чинго упошљава и вербалну магију: клетве („ѓавол да го носи“, „проклет да

¹⁴ Милан Ђурчинов, „Нема их више, остаде само прича“, *Књижевност* (Београд), бр. 11–12 (1990), стр. 2061.

¹⁵ Христо Георгиевски, „Инвентивна проза“, стр. 124.

¹⁶ Живко Чинго, „Вљубениот дух“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 405.

¹⁷ Живко Чинго, „Борба против пожарите“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 229.

¹⁸ Живко Чинго, „Како го убив другарот“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 305.

¹⁹ Живко Чинго, „Пеперуга со златна прав“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 309.

бидам“, „крши глава“, „змија ги касала осојница“, „уста ви се осушила“), заклетве („жими виделинава“, „ниту за жива глава“, „жити бога“), благослове („аирлија да е“, „сполај богу“, „господ да ја почува“, „нека ми е жив“), пословице („Ја носи ли некој главата на високо, знај дека е будала“), изреке („вечерва маче и куче спијат заједно“) и друге кратке говорне форми настале као резултат вековног промишљања народа о природним и друштвеним појавама са циљем да се успоставе константне вредности и утврде регулативи односа у колективном животу. Вербална магија свој најдубљи корен има у митско-магијском схватању света, у веровању да речи имају моќ да утичу на живот људи и на појаве у природи, а у том контексту изводе се и пропратни ритуални поступци како би се жељено и остварило или како би се зло зауставило и онемогућило. У Чинговим приповеткама регистровани смо одређени број ритуалних поступака којима се одгоне зле сили (на пример, жене плују у воздух како би отерале зло или се крсте и изговарају „подалеку од нашава кука“).

Живко Чинго своје приповедање превасходно базира на литераризацији метафора. Метафоре у тексту његових приповедака третирају се као реалност, односно преиначавају се у свој књижевни еквивалент. Слично као и код колумбијског писца Габријела Гарсије Маркеса у роману *Сто година самоће* (*Cien años de soledad*, 1967) успомене и сећања попримају материјална својства. Литераризација метафора у приповеткама Живко Чинго потиче из психолошког домена у којем су натприродни феномени, чуда или духови транспарентно постављени као материјализоване успомене (посебно када су духови у питању, на пример у приповеци *Заљубљени дух*, донекле и у приповеци *Људи рођаци у борби са злокобним пилетом*). Читалац стиче утисак данеобично, чудно, иреално и натприродно долази из екстремног стања свести, из подсвести, или из дечје, фантазијске пројекције стварности. Магични догађаји испричани су тако да ни у једном тренутку не ремете реалистичну постављеност текста. То је омогућено реалистичким описом који наглашава уобичајене и свакодневне појаве или увођењем дневничарског или каквог другог документованог текста који гарантују веродостојност онога о чему се приповеда. Сигнал сумње у смисао фикције или њену моќ да пружи релевантну презентацију стварности уклања се одсуством приповедачевог коментара о мистериозним дешавањима и необичним феноменима, па се они прихватају као нормална ствар. Предмет приказивања посматра се, да се послужимо речима Франца Роха, једног од првих теоретичара магичног реализма, `затворен с друге стране`, открива се у обичном мистерија магичног и несвакидашњег. Чак и у оним случајевима када је коментар присутан („тоа секако е плод на вообразувањето, привидението, фантазијата, тоа е лага, нели, празен сон...“²⁰), сумња се одбацује слушаочевим потпуним поверењем:

- „Верувате ли во тоа, пријателе?“
- „Да, верувам“ – брзо, без да размислувам му одговорив.“²¹

²⁰ Живко Чинго, „Вљубениот дух“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 400.

²¹ Живко Чинго, „Вљубениот дух“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 404.

С обзиром на то да приповедач пасквелски свет прихвата као свој, могло би се говорити о 'личном приповедачу'.²² Разлог да 'личног приповедача' идентификујемо с аутором чије се име налази на корицама књиге налазимо у приповеци *Раби божји пасквелски*, која представља својеврстан „инвентар мртвих“, да се послужимо речима Габријела Гарсије Маркеса, али и попис становништва села Велгошта. У овој приповеци евидентна је наглашено присутна тежња Живка Чинга да остави запис о људима свог родног места, на тај начин што библијским, синхронијским ређањем наводи родословна стабла свих породица Пасквела. У оквиру родословних стабала помиње се и род Чингоски, као и сам писац:

„Најстарији рекомаалци беа Чингоските, ама и тоа не се знаеше, зашто некој поп Чинго, од Ресенско ги имаше засрамено и не се кажува токму (...) И беа од Ѓорѓија Чинго, Димко, Борис, Ленка и Ристо. Од Јаким Чинго, Симон, Томе, Благојче, Санта, Флора, Спасија, Маре, Кате, Устијанко, каде живи каде умрени девет од баба Ангелина, осум од баба Софка. Од Симона Димче, Глигор, Ружа, Гластан. Од Димчета Танаско, Драгица и Евда. Од Глигора Зора и Ленче. Од Благојчета Ристо, Тоде, Боре, Нада, Љупка, Јорда. Од Ристо Александар и Ване. Од Тоде Сашо. Од Томета и Вергета Цвета, Никола, Живко (подвукла Д. К.), Иљо, Ѓорѓи и Весела. Од цвета Ангеле и Виолета Латкоски.“²³

С тим у вези, може се говорити о аутобиографском приповедном моделу, па приповедачке књиге *Пасквелију*, *Нову Пасквелију* и *Заљубљени дух* можемо читати и као књижевну аутобиографију.

Живко Чинго у Пасквелију уноси низ сећања из детињства и ране младости преплићући их са трагичним осећајем за историју македонског народа, тако да ове три приповедачке књиге, у целини гледано, карактеришу две наративне доминанте: афективност и документарност комбиноване са фантастичним онеобичајењем стварности. „Чувствениот потег кај него“, истиче Димитар Митрев, „е краток, но крајно сугестивен. Краток, но не и неопфатен. И кога е најкраток, тој опфаќа и целосно и трае продолжително кај оние што го примаат. Поезија е секогаш еден внатрешен интензитет на раскужавањето. Таа го создава неговиот ритам, единствен и неповратлив во своите најживо раздвижени вибрирања. Емотивниот ритам прераснува во ритам на самото раскажување“.²⁴ Емоционални однос остварен је измеѓу приповедача и објекта приповедања – села Пасквела које ће се трансформисати у пустош и отићи „до ѓавола“, како стоји у самом тексту. И поред тога што преовлађује лични, субјективни став приповедача према објекту приповедања, ипак, постоје назнаке које упућују на то да се ради о приповедању кога одликује спољна тачка гледишта у односу на

²² У новијим истраживањима са увођењем појма 'лични приповедач' готово да се у потпуности потиру разлике измеѓу „ја“ и „он“ приповедача (Кајзер, Бут, Бал).

²³ Живко Чинго, „Раби божји пасквелски“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 357.

²⁴ Димитар Митрев, „Случајот Чинго“, стр. 342.

описану појаву.²⁵ Приповедач се донекле дистанцира од материје коју излаже, чак и у оним приповеткама у којима се појављује као непосредни учесник. Оваква тачка гледишта произилази отуда што се јунак који приповеда сећа догађаја који су се одавно збили, или, пак, приповедач приповеда о догађајима са стране. Томе, такође, доприноси и увођење другог фокализатора. Приповедач само фокусира стање и акценат више ставља на приказ атмосфере или јунакове унутрашњости, а мање на сам догађај.

Када приповеда из аукторијалне позиције трећег лица једнине²⁶, приповедач се појављује у улози сведока или пуког посматрача, или, на следећем наративном нивоу, који обично следи након увођења митског, архетипског, фантастичног слоја, као записивач и преносилац појединачних исповести. Реч је о фиктивном јунаку који припада представљеној стварности у делу, отворено указује на своју везу са становницима Пасквелије и на своје присуство у њој. „Свезнајућа перспектива” у приповеткама Живка Чинга нарушена је стварањем својеврсне илузије усменог казивања, експлициране у виду исказа „велат луѓето”, „што се велат”, којима се истинитост приповедања верификује позивањем на памћење колектива. Објективност приповедне форме угрожена је и изразима типа „можеби”, „речиси”, „веројатно”, непрецизним временским одређењима („во таа година”, „еден ден”, „не се знае коа година беше тоа”), као и непознавањем свих учесника радње („некој непознат”, „некој во ноќта истрча”...).

Приповедање у форми трећег лица углавном је реализовано према следећем наративном моделу. У уводној наративној секвенци постављена је тематска основа приповетке, одређене су временске и просторне координате и издвојена маркантна особина јунака или детаљ илустративан за даљи ток приповедања. У следећој наративној секвенци апострофиран је читалац, после чега се даљи ток приповедања успорава описима јунака или природе, праћеним вербалним парафразама библијске нарације или митско-магијске симболике, што приповедачу додатно обезбеђује проширивање наративног и семантичког поља. Након тога следи мотивисање заплета, премда у одређеном броју приповедака заплета у класичном смислу и нема (*Пожар*, *Празнични дан*, *Дужници*), а расплет се одлаже функционално употребљеним описима, коментарима или рефлексивама о људима и животу. Сам приповедач привремено се повлачи и препушта јунацима да путем дијалога наставе приповедни ток. Такође, уводе се и ’прерушени приповедачи’ који се користе да „публици кажу оно што треба да зна, а да при том изгледа као да свако глуми своје улоге”.²⁷ Улогу ’прерушених приповедача’ преузима свештенство изговарајући различита пророчанства или

²⁵ Вид. Јасмина Мојсиева – Гушева, Чинговата апартна поетика, Институт за македонска литература, Скопје 2001.

²⁶ О аукторијалној приповедачкој ситуацији видети у књизи Франц Штанцла Типичне форме романа (превела Дринка Гојковић), Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987, стр. 30–31.

²⁷ Вејн Бут, Реторика прозе (превео Бранко Вучићевић), Нолит, Београд 1976, стр. 171.

сливени хорски гласови мушкараца, жена и деце, који наглашавају особине јунака, коментаришу збивања или појачавају интензитет приповедног тока. Њихова улога слична је оној коју хор има у античкој драми, што потврђује да је Чингов поступак у појединим приповеткама сродан драмској техници и сценском приказу, а као главни облици приповедања издвајају се опис, монолог, дијалог и полилог. У приповеци *Пожар*, на пример, улогу ‘прерушеног приповедача’ преузима епитроп:

– Почнаа огновите, – се слушаше радосниот глас на епитропот – се исполни речта на синот божји, почнаа огновите, второто пришествие. Земјата ќе потоне, небото ќе го нема, блазе си им на верните, блазе си им на смирените души... О, госпoде златен, уништи го ова погано семе, неверниците, искариотите, злодеите...²⁸

Даљем развоју психолошке напетости у приповеци *Понекад кад запуше јужни ветар* доприноси укључивање остале деце, при чему се динамика приповедања остварује комбинацијом дијалога понављања са сливеним гласовима деце. Њихова функција, такође, слична је оној коју хор има у античкој драми.

„Вадејќи збор по збор од себе како од бунар, тој повтори:

– Тоа е навистина добар ветар.

Ние помалите во еден глас исто така рековме:

– Тоа е навистина добар ветар.

– Ѓаволски добар ветар, – рече Илко, – дува од езерото. Дува точно од езерото и ги превиткува дрвјата кон долината. Секогаш така се превиткува дрвјата кон долината. Секогаш така се превиткуваат кога дува од езерото.

– Само во пролетно време, – рече постариот брат.

– Сега не е пролет, – рече Илко.

– Не, – рече постариот брат, – овој ветар секогаш доаѓа пред пролетта.

– Добро е што доаѓа пред пролетта, – рече Илко. – Тоа е навистина добро.

Сега и ние помали за првпат ги повторивме и Илковите зборови. Рековме:

– Добро е што доаѓа пред пролетта.²⁹

Наличје револуционарне стварности у приповеци *Нова Пасквелија* читаоцима је предочено женским гласовима:

– Леб! Леб! Дајте ни леб! трештат жените и колку можат удират по враќето на командата.

– Леб! Леб! Сакаме леб! избеумуваат жените.³⁰

Догађаји у овим приповеткама се убрзано нижу један за другим, нарација је прогресивна, а епилог има функцију композиционог разрешења, тако да

²⁸ Живко Чинго, „Пожар“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 86.

²⁹ Живко Чинго, „Понекогаш кога ќе задува јужниот ветар“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 57.

³⁰ Живко Чинго, „Нова Пасквелија“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр.194.

финална наративна секвенца уједно има и највећу семантичку носивост. По овим особеностима Чингове приповетке приближавају се жанру „кратке приче“. У интервјуу са Тометом Саздовим Творецот во својата душа треба да има много луѓе, Чинго ќе изјави да најкраћа прозна форма за њега, у суштини, не представља ни најкраћу, ни најлакшу:

„Понекогаш е ǎволски тешко да се догледа крајот на еден расказ и тоа од саму неколку страници. Тогаш пишувањето на еден ваков расказ ви се причинува точно како роман. Јас го сакам краткиот расказ и особено го негувам во својата проза.“³¹

Живко Чинго на маестралан начин поентира у финалној наративној секвенци. Тако на пример, епилошки део приповетке *Породица Огулиновци* заснива се на поетској метаморфози света у који залазе Огулиновци:

„Само понекогаш наутро, кога над реката ќе се појави големото сонце како нежен цвет, го измамува луѓето на помисла дека тоа е можеби насмеаното лице на некое од Огулиновите деца.“³²

У приповеци *Отац*, након тешке унутрашње драме због инцестног односа са снахом док му је син био у рату, старац Лукански у завршном делу минира каменолом:

„Тешките камења летаа во воздухот“.³³

У последњем сегменту приповетке *Нешто о сунцу и замкама за вукове*, такође се открива зналачко постављање овога пута иронијске поенте. Епилогом је иронијски представљена догматска револуционарна стварност и комунистичка власт:

„А потоа се стркала низ рогозината тежок и неподвижен, како камен, мраз. Грутка. Не ја виде Целе Јолески пролет, најубавата пролет на револуцијата.“³⁴

Овакав приповедни образац одлика је и оквирних делова прича у којима је доминантан глас ауторског приповедача да би у иманентној причи препустио говор неком од јунака, а он сам заузео позицију стенографа. Форма исповести у већини Чингових приповедака (*Најлепиш Зурлов дан*, *Кћи*, *Освета*, *Отац*, *Молитва за спас* и другима) кореспондира с тематско-мотивском равни дела, с тим што Чинга историјски податак као такав не занима. Он добија своје значење тек преломљен кроз призму индивидуалних, често трагичних судбина, те се стога историјски догађаји сагледавају само као збир појединачних искустава. *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух* су низови прича о људима,

³¹ Живко Чинго, „Творецот во своја душа треба да има много луѓе“ (интервјуер Томе Саздов),

³² Живко Чинго, „Семејството Огулиновци“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр.45.

³³ Живко Чинго, „Татко“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 254.

³⁴ Живко Чинго, „Нешто за сонцето и стапиците за волци“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 228.

њиховим унутрашњим ломовима, превирањима, страховима, интимним драмама, које, узете заједно, творе једну велику фреску имагинарне земље, па се зато и форма исповести показала најприкладнијом, а сами јунаци „обликовани су као људи који причају”.³⁵ Као што је и Петар Цацић приметио, Чингова проза у различитим варијететима подразумева овај исповедни чин, структуру исповести,³⁶ а Димитар Митрев је указао на то да је та исповедност својствена примитивном човеку: „Примитивиот секогаш ја има цената на разголена исповедност. Тој не е конструкција, не е знаење надвор од себе и своето, не е шпекулација со чувствувањето, а слободно бранување на неоптоварената душевност. Тоа е она живо чувство што се носи во поривот на интегрално природниот човек, кој не се праша каков е и како ќе биде примен, бидејќи е понесен од стихијата на своето предодредено постоење”.³⁷ Мењају се само мотиви који ќе јунаке нагнати да испричају своју причу. Као што је истакнал Петар Цацић, у неким случајевима ќе мимоилажење јунака са друштвеним окружењем бити повод да исприча причу (*Нешто о сунцу и замкама за вукове, Болест Антанаса Вангелова*), у другима ќе то бити трагичан крај блиске особе (*Молитва за спас, Фортуна, Син*), некада ќе јунак проговорити из очаја самотњаштва (*Губљење воде, Заљубљени дух*).

Обично је у овако конципираним приповеткама дата интродукција у облику оквирне приповедачке ситуације у којој један од јунака провоцира другог да исприча своју причу. Скоро редовно се у улози провокатора појављује секретар Тацко Настејчин. На пример:

– Но зборувај – тогаш му се сврти другарот Тацко, – зборувај што се случило Трене Исаилоски,³⁸
или:

– Зборувај како беше, мршо стара, разврзувај за сè ...³⁹

Форма исповести остаје доминантан облик приповедања и када је приповедач-јунак, који проговара из „непоуздане” субјективне перспективе првог лица једнине или првог лица множине које се скоро увек појављује у симбиози са првим лицем једнине.

Велики број Чингових приповедака написан је у форми првог лица са приповедачем који је „сам доживео догађај о којем говори, учествовао је у њему

³⁵ Петар Цацић, „Живко Чинго“, поговор у: *Заљубљени дух*, Нолит, Београд 1976, стр. 227.

³⁶ Петар Цацић, наведено дело, стр. 225.

³⁷ Димитар Митрев, „Случајот Чинго“, стр. 336

³⁸ Живко Чинго, „Фортуна“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 208.

³⁹ Живко Чинго, „Одмазда“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 242.

или га посматрао или је, пак, о њему сазнао од учесника збивања”.⁴⁰ Полазећи од класификације Вејна Бута закључујемо да се ради о ’делатном’ приповедачу, који се услед бројних аутобиографских конотација може идентификовати и са „подразумеваним писцем”, најчешће у оним случајевима када приповеда из наивне, дечје перспективе (*Понекад кад запуше јужни ветар, Кад дрвеће умире, Легенда о пасквелским момцима, Гробља у пољу, Духови у кући*). Различите су варијације у којима се појављује приповедач у првом лицу. У приповеткама *Човек који је рађао снове* и *Заљубљени дух* приповедач се појављује као споредни јунак који читаоцу преноси трагедију другог јунака. Оквир обеју прича скоро да је идентичан. У првој приповеци ловци, међу којима је и јунак-приповедач, на путу срећу непознатог човека који у рукама носи болесно дете, чија ће накнадна смрт бити повод да исприча своју животну сторију, а у другој ловци ће на путу кроз планину свратити у забачену кућу сеоског учитеља Цветана Цветаноског, који ће им испричати повест свог живота у којем је преломни моменат била смрт вољене жене.

Најбројније су, међутим, оне приповетке у којима је јунак-приповедач био и непосредни учесник радње, односно, оне у којима је „сам доживео догађај о којем говори”, а његово приповедање има форму монолошког исказа, који у себи носи елементе „сказа”, схваћеног у смислу како га је формулисао Виктор Виноградов, који под „сказом” подразумева „особиту књижевноуметничку оријентацију на усмени монолог приповедачког типа, уметничку монолошког говора”.⁴¹ Међутим, иако је приповедач у „сказу” персонализован и присутан у причи, његово приповедање није наглашено субјективно. „Поступак сказа”, запажа Младенко С. Саџак, „у својој суштини нема примарну функцију да наратора представља као уметника, а његов језик као ’стилске вежбе’, већ да ствара илузију реалне приповедачке ситуације (село, крчма, одмор у путовању), тек да код слушаца (читалаца) наметне осећај о веродостојности саме приче”.⁴² Ваља напоменути да у приповеткама *Живка Чинга* немамо класичну монолошку форму, премда се приповедањем у првом лицу остварује утисак монолошког казивања. Монолог код Чинга изостаје услед повременог обраћања јунака-приповедача саговорнику/саговорницама којима се исповеда, или фиктивном слушаоцу, односно, услед честог обраћања читаоцу. Стога се код Чинга пре може говорити о „монологи за другог”.⁴³ Илузија монолошког приповедања најчешће је разбијена исказима типа „слушај ваму”, „луѓе мои”,

⁴⁰ Франц Штанцл, *Типичне форме романа* (превела Дринка Гојковић), Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987, стр. 31.

⁴¹ Виктор Виноградов, *Стилистика и поетика* (превели Предраг Лазаревић, Татјана Шеремет и Милован Милинковић), Завод за издавање уџбеника, Сарајево 1971, стр. 76.

⁴² Младенко С. Саџак, *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*, Београд 2001, стр. 199.

⁴³ Вид. Жан Русе, *Нарцис романописац* (превела Јелена Новаковић), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад 1995, стр. 73–74.

„разбираш”, „другар”, „brate”, „пријателу”. Тако на пример, у приповеци *Сеоски библиотекар*, којом је представљен морални и ментални слом бившег ратника, илузија монолошког казивања нарушена је употребом именице „другар”: „Кога ќе се соземев потоа, премален, често не знаев каде сум, што сум, морам раката да си ја ставам на главата за да се најдам, за да прогледам, за да ги смирам луѓето, другар (подвукла Д.К.)”⁴⁴. У приповеци *Последња ратна прича*, у којој отац приповеда о погибији сина јединца, фиктивном слушаоцу приповедач се обраќа на следећи начин: „Секој камен на рамо го имам носено, разбираш” (подвукла Д. К.),⁴⁵ или: „Слушај ваму, ние сме многу препатен народ... (подвукла Д. К.)”⁴⁶. У приповеци *Орден* то је учињено следећим ауторским захватом: „Е луѓе, луѓе, а земјата топла, толку топла што дури и гори ...” (подвукла Д. К.)⁴⁷.

Најчешће улогу приповедача у првом лицу једнине преузима дечак. Његово приповедање одликује наивност и непознавање читавог тока догађаја, па зато са сигурношћу не може да предвиди ни исход конфликтне ситуације. У приповеци *Одрођени* то је и директно укажано: „Тоа беше тој ден и јас ништо потоа не можам да знам што се случи со братучеда ми Агатија” (подвукла Д. К.).⁴⁸ Праћено је извесним убеђивањима типа „навистина ви велам”, „да ми умре мајка”, „но ако мислите дека лажам” и слично, којима се читалац или саговорник уверава у истинитост казаног, као и фантастичним пројекцијама стварности које одговарају дечјем свету (зна се да је перцепција стварности из дечјег угла видно другачија).

Готово увек када се као приповедач појављује дете, сусрећемо спој првог лица једнине и множине, што потиче отуд што дете најчешће себе сагледава као део заједнице/породице којој припада и није увек у стању да јасно разлучи „ја” од „ми”, јер му то „ми” пружа својеврсну сигурност. То се нарочито може уочити на примеру приповетке *Духови у куќи*. Док описује напету атмосферу у породици због болести најмлађег детета и предосећања близине смрти, дете се заклања иза „ми”, да би у моменту када је опасност отклоњена, у завршној наративној секвенци прешло на „ја” форму приповедања: „Смртно се исплашив.”⁴⁹

⁴⁴ Живко Чинго, „Селскиот библиотекар“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 421.

⁴⁵ Живко Чинго, „Последниот расказ од војната“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 430.

⁴⁶ Живко Чинго, „Последниот расказ од војната“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 431.

⁴⁷ Живко Чинго, „Орден“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 316.

⁴⁸ Живко Чинго, „Одродени“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 270.

⁴⁹ Живко Чинго, „Духови в куќи“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 382.

Приповедање у форми првог лица множине сусреће се када приповедач жели да створи илузију да говори у име колективног субјекта или у име више учесника радње, као што је то случај у приповеткама *Khi* или *Јабука*. „Приповедање у првом лицу множине”, упозорава Милија Николић, „доста је деликатан уметнички поступак, јер увек прети опасност да се демократичност таквог приповедање извргне у своју „супротност”, те да се, наставља Николић, „добије и смер који је у уметности непожељан”.⁵⁰ Живко Чинго је то избегао укрштањем колективних и субјективних релација, што се на најбољи начин може илустровати приповетком *Khi*, где се масовне сцене у којима се приказује прослављање револуционарне победе смењују са индивидуалном трагиком другарице Евдокије Ивановне.

Нарочити уметнички ефекти остварени су у приповеци *Глад* смењивањем трећег лица јединине формом првог лица јединине. У уводном делу приповетке након наизменичног смењивања описа, методе дијалога у виду унакрсних питања и полилога, долази до сужавања објектива са општег на индивидуални план и спонтаног преласка са форме трећег лица на форму првог лица јединине: „Таа пролет што доаѓаше растурена и шумна татко ми стана поинаков” (подвукла Д. К.).⁵¹

Нарочита драж и уметничка лепота приповедачких збирки *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух*, остварене су отвореношћу, недовршеношћу. Читалац ни у једном моменту од приповедача не добија потпуну информацију – он остаје запитан у које то међусветове и међупросторе ишчезавају Огулиновци, секретар Тацко Настејчин, учитељ Цветан Цветановски и други јунаци. Свака прича, као што је истакао и Милан Ђурчинов, рађа нову и води ка новом приповедачу,⁵² приче извиру једна из друге и уливају се једна у другу. На пример, у приповеци *Уочи Макавеја* сугерише се мисао да нико не зна шта ће донети Макавејски празници и на тај начин се читалац уводи у следећу приповетку *Фортуна*, која се и временски надовезује на претходну, с тим што се прича с колективног премешта на индивидуални план, на причу о смрти невесте Петране Колеске. Завршетак: „Умирачките смо што почнаа да доаѓаат”⁵³, провоцира следећу причу „Мишеви свемоћног бога“, у којој мистериозно нестају матичар Димитрије Стенкоски и другарица Славјанка Трпаноска, и тако редом.

⁵⁰ Милија Николић, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, Београд, 1973, стр. 70.

⁵¹ Живко Чинго, „Глад“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 92.

⁵² Милан Ђурчинов износи гледиште да приповетке Живко Чинга функционишу по принципу партеногенезе. Вид. Милан Ђурчинов, „Пред еден заокружен опус“, SUM (Скопје), бр. 1 (1994), стр. 14.

⁵³ Живко Чинго, „Фортуна“, у: *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје 1992, стр. 211.

Три приповедачке збирке Живка Чинга *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух* могу се одредити као политичкоисториографска и митска повест о македонском селу које је са доласком комуниста на власт почело да губи свој телурски и аутохтони карактер. Користећи се бројним референцама из митологије и проширујући тематске оквире својих приповедака древним митовима и легендама који су се у македонском народу вековима преносили, овај македонски Маркес, дубље и истинитије исказује послератну стварност и структуру македонске заједнице.

Danijela Kostadinović

NARRATOR OF PASKVELIJA BY ŽIVKO ČINGO

Summary

On the basis of investigation of collection of narrative stories “Paskvelija“, “Nova Paskvelija“ and “A spirit in love“ by the contemporary Macedonian prose and drama author Živko Čingo, it has been concluded that two models of narration can be separated in these collections of narrative stories: autobiographical and fold one, with ‘personal narrator’ and form of confession as a dominant narrative form.

