

Данијела Д. Костадиновић<sup>1</sup>  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет, Ниш

УДК 821.163.3-31.09 Чинго Ж.  
Оригинални научни рад  
Примљен: 28. 9. 2012.

## ПРАЗНИЧНИ СМЕХ И ГРОТЕСКА У ПРИПОВЕТКАМА ЖИВКА ЧИНГА

Применом аналитичко-интерпретативне и компаративне књижевнонаучне методе у раду су испитиване различите наративне технике и стилски поступци у приповедачким збиркама *Пасквелија* (1962), *Нова Пасквелија* (1965) и *Заљубљени дух* (1976) савременог македонског драмског и прозног писца Живка Чинга, који је стварао у духу магичног реализма, књижевног правца карактеристичног пре свега за земље Латинске Америке. Том приликом дошло се до закључка да извор Чингове поетике ваља тражити у тачки укрштања магичног реализма у стилу колумбијског писца Габријела Гарсије Маркеса и гротескне уметности у стилу Чарлија Чаплина, те да ове приповетке уједињују карневалску представу са гротескним изобличењем комунистичког тоталитарног режима.

*Кључне речи:* поступак карневализације, карневалеска, гротеска, иронија, парадокс, карикатура

Приповедачке збирке *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух* савременог македонског писца Живка Чинга, који је писао у духу магичног реализма, у целини гледано, представљају карневал и гротеску, јер сублимирају дијалог између официјалног и неофицијалног модела културне и политичке експресије, прекорачивање граница у оквиру трагичне и комичне компоненте, односно светлу и тамну, божју и демонску страну, живот и смрт, дух и антидух представљеног тренутка доласка комуниста на власт. Оне се могу читати као карневалска представа и гротеска једног, у суштини, тоталитарног режима.

Поступак карневализације и карневалски дух и иначе прожимају књижевна остварења писана у магичнореалистичном кључу, јер су многи писци XX века често посезали за овим поступком како би изразили друштвено-политичку реалност. Сама реч карневал потиче од латинске речи *carmen levare* или *carnevalium* у значењу лишити се меса, па се стога претпоставља да су карневали одржавани у време поста. Хипотеза је, такође, да карневали сежу у много дубљу, прехришћанску и античку прошлост и да су се најпре појавили на простору Италије, те да се њихова појава може довести у уску везу са римским Сатурналијама и Баханалијама. Подразумевајући под карневалом различите церемоније смрти и поновног рађања, Донатан Фрејзер у књизи *Златна грана* закључује да карневали носе печат без датума антике. За карневал је, по Фрејзеру, карактеристична „симулирана смрт божанског или натприродног бића [...] бића чија је смрт драмски представљена јесте персонификација карневала; у другој, она је само смрт. Прва церемонија одржава се на крају карневала,

<sup>1</sup> danijela.kostadinovic@filfak.ni.ac.rs

то јест месојеђа, покладног уторника или првог дана великог поста, пепељаве среде. Датум друге церемоније – изношења или истеривања смрти, није тако једнообразно одређен.“ (Фрејзер 1977: 373)

У чувеној студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* Михаил Бахтин карневал дефинише као обредно-представљачку форму, освештану традицијом и организовану на начелима смеха, која пружа сасвим другачији „наглашено неофицијални, ванцрквени и вандржавни поглед на свет, човека и људске односе.“ (Бахтин 1978: 12) Бахтин карневал одваја од религиозних обреда налик онима у хришћанској литургији иако су са њима, како наводи, повезани далеким генетским сродством. Главна компонента карневала је, по његовом мишљењу, игра и управо снажна присутност игре приближава карневал уметничко-сликовним формама, нарочито представљачким. Карневал је по својој природи општенародан, то је други, празнични живот народа, не познаје границе у простору и одвија се по законима слободе, „за време карневала игра сам живот, приказујући – без сцене, без рампе, без глумца, без гледалаца, то јест без било које уметничко-позоришне специфичности – дугу слободну (неспутану) форму свога постојања, свој препород и обнову на најдубљим начелима. Реални облик живота овде је истовремено и њен препорођени идеал.“ (Бахтин 1978: 14) Карневалски смех је општенародан, универзалан и амбивалентан, јер истовремено „покопава и препорађа“ (Бахтин 1978: 19).

У новијим приступима и тумачењима различитих манифестација карневала у књижевности XX века издвојили бисмо студију *Дух карневала* Данова. У овој студији Данов испитује феномен карневала у књижевности Латинске Америке XX века и у европској књижевности после Другог светског рата, у тзв. Холокауст књижевности. Његово истраживање карневала утемељено је у Бахтиновом одређењу да карневал слави тело, чула, неофицијалне, неканонизоване релације између човека и других бића. Међутим, Данов износи став да термин карневал није најприкладнији када је књижевност XX века у питању, посебно књижевност магичног реализма, и предлаже нови термин *карневалеска* (*carnivalesque*) из следећих разлога. Карневал је фолклорнокултурни модел и данас је изразито присутан у Северној и Јужној Америци, Европи и на Карибима. За карневал су типичне церемонијалне маске и игра и ове уопштене активности треба разликовати од књижевног поступка који се односи на примену одређеног карневалског духа. Карневалеска је огледало карневала (Данов 1995: 4) и она иде заједно са мрачном гротеском (Данов 1995: 9).

Поступком карневализације у приповеткама Живка Чинга до сада су се у македонској науци о књижевности бавили Влада Урошевић и Јасмина Мојсиева – Гушева. У тексту под насловом „Карневализацијата како отпор против догматска свест (Еден поглед врз делото на Живко Чинго)“ Влада Урошевић присуство карневала у прози Живка Чинга потврђује на примеру приповетке „Пожар“ и на примерима романа *Велика вода* и *Бабаџан* у којима проналази нека од суштинских својстава народносмеховне карневалске културе: хиперболизацију материјално-телесних слика, посебно оних повезаних са јелом и пићем, облике народног говора и у последњем, у роману *Бабаџан* и сам врховни обред карневалског празновања – устоличење карневалског краља. Влада Урошевић на крају свог истраживања закључује да је карневализација у делу

Живка Чинга поступак иза кога без сумње стоји један став, један поглед на свет „едно сфаќање кое во себеси ја носи, како еден вид наследство, народната мудрост кон појавите и промените. Во тој став нема исмејување заради исмејување, нема нихилизам и проста манифестација на нагонот за деструкција; низ тој став зборува, наследен од народниот дух, отпорот против сериозноста на официјалната култура, против аскетизмот скриен во некој догматски пристап, против еднотоналноста на идеолошката вистина. Антиапологетски во својот тон, карневалската тенденција во прозата на Живко Чинго го противставува својот став за веселата релативност на сите промени на секаков вид морална, политичка, идеолошка закостенетост која настојува секоја состојба да ја направи вечна, непроменлива и скаменета.“ (Урошевић 1980: 88)

Осим поменуте приповетке и романа *Бабаџан*, Јасмина Мојсијева – Гушева своје истраживачко поље проширује и на приповетку „Празнични дан“, али и на неке од Чингових драма (*Сурати*, *Работници*), при чему остаје у овирима Бахтиновог концепта карневала. (в. Мојсијева 2001: 228-245)

Полазиште нашег истраживања у приступу поступку карневализације у наведеним приповедачким збиркама Живка Чинга чини Бахтинов концепт карневала уз незнатно ослањање и на Дановљеву теорију карневалеске и њеног довођења у везу са мрачном гротеском.

Главна тема Чингових приповедака је празнично прослављање победе социјалистичке револуције и ова тема присутна је како на нивоу свих приповедачких збирки које чине предмет нашег истраживања, тако и на нивоу појединичних приповедака, било у целости или, пак, само у оквирним сегментима у којима се описује револуционарна стихија. У *Пасквелији*, *Новој Пасквелији* и *Заљубљеном духу* све је заоденуто празничним рухом, нижу се сцене општеноародног веселја на трговима и улицама праћеног екстатичним узвицима „живела револуција“, „живео народ“, „живела комунистичка омладина“, „доле религија“... У основи празника, како наводи Бахтин, увек је одређена и конкретна концепција природног (космичког), биолошког и историјског времена. При томе су празници у свим етапама свог историјског развитака били у вези с *кризним*, преломним тренуцима у животу природе, друштва и човека. Тренуци смрти и препорода, смена и обновљања, били су у празничком схватању човека увек најважнији. Управо су ти тренуци – у конкретним формама појединих празника – и стварали специфичну празничност празника. (Бахтин 1978: 15-16) И управо је тај *кризни*, преломни тренутак забележен у овим приповедачким књигама: руши се стари капиталистички систем друштвеног уређења са својим нормама и вредностима и раѓа се нови комунистички са идеологијом једнакости меѓу људима, укидањем хијерархијских односа и стварањем новог идеализованог друштва. Из тих разлога, карневалска атмосфера која прожима приповетке посве је природна и очекивана, јер је карневал славио „привремено ослобаѓање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана. То је био истински празник времена, празник настајања, смењивања и обновљања.“ (Бахтин 1978: 17) На исти начин и *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух* су књиге у којима је представљен истински празник доласка комуниста на власт, с тим што ће се до краја сторије о имагинарној земљи Пасквелији трансформисати у антипразник. Заправо, ми овде имамо посла са смрћу једног идеополитичког

система – капиталистичког, рађањем новог – комунистичког и на крају опет са смрћу тог новог система, али без отварања могућности смене, рађања, обнављања или препорода, што се коси са самом суштином карневала који слави магијско пролеће, живот и долазак лета након убијања зиме, односно смрти.

На нивоу појединачних приповедака поступком карневализације скоро да су у целости грађене приповетке „Породица Огуљених“, „Пожар“ и „Празнични дан“, док је у осталима овај поступак примењиван, како је наведено, само у оквирним деловима.

Приповетка „Породица Огуљених“ конципирана је на основу две антитетичне слике: у првој је идеализација породице Огуљених која у пролеће добија своје једанаесто дете и за коју се везују атрибути *добро, хумано, узвишено* (у њиховим зеленим очима открива се чудесна топлина и нешто нежно и чисто што је освајало људе) и начело *рађања и обнављања*, а у другој су чланови сеоске заједнице понесени материјално-телесном стихијом за које се везују атрибути *еротско, ниско, доле* и начело *снижавања, спуштања*, детронизације духовног оличеног у Огуљенима.

Приповедање у овој приповеци препуштено је ауторском приповедачу који читаоцу преноси причу о томе како су војници због трагичне погрешке сељака заробили и одвели целу породицу. На самом почетку приповедања издвојен је маркантан детаљ који ову породицу значајно одваја од осталих у селу: „А имаше нешто во оваа семејство што го разликуваше од другите. Секоја пролет се раѓаше по едно Огулиновче. Доаѓаа пролетите, доаѓаа Огулиновите синови.“ (Чинго 1992: 41) Идилични опис природе прати рођење последњег, једанаестог детета у породици Огуљених: „Еден пролетен ден таа мирно, спокојно и дури многу задоволна, со лице како зрела вишна, седеше спроти сонце. Беше приквечер, во најубавите мигови на пролетните денови, кога небото ниско паѓа над градините и сè наоколу станува земно и шепотливо. Тогаш всушнос се роди последното Огулиновче за кое знае целата Пасквелија.“ (Чинго 1992: 41) Након смене идиличног хронотопа природе са идиличним описом Огуљених, на сцену ступају сељаци који долазе да честитају мајци-светици рођење детета, а заплет се мотивише позивом главе породице Огуљених упућеног сељацима да дођу на весеље. Идилична слика у уводном делу приповетке уступиће место трагичном исходу.

Дакле, у средишту приповетке „Породица Огуљених“ налази се празник: ритуално прослављање рођења једанаестог детета обележено архетипским мотивом жртвовања животиње („Ама, ќе го заколам јас јуничено, добри луѓе, за ова детенце!“ (Чинго 1992: 42)). Посредством овог мотива разоткрива се културолошки концепт македонске заједнице заснован на магијским уверењима и вредновањима, с чим је у вези и употреба броја једанест који указује на несклад, кршење закона, заблуду, људски грех, што је и главна тема ове приповетке: „Надовезујући се на заокруженост десетице која симболизује потпуни циклус, једанаест је знак неумерености, неразумности, прекомерности било које врсте, несуздржљивости, насиља, претеривања. Тај број наговештава могући сукоб. Његова подвојеност почива на томе што се претераност коју означава може схватити или као почетак неке обнове или као лом и нарушавање десетице, као пукотина у свемиру. У том је смислу Августин и рекао да је *број једанаест грб греха*. Његово смутљиво деловање може се схватити као хипертрофичко и

неуравнотежено дељење конструктивног елемента универзума (10), а то оцртава неред, болест, грешку.“(Гербран/Шевалије 2004: 319) Осим културолошког, овим мотивом разоткрива се и социјални статус главних јунака, на који је указано и семантиком њихових презимена (Огуљени, што значи људи без игде ичега), којим се мотивише како заплет (обећавају да ће заклати јунца и испећи кокошке што је својеврстан парадокс зато што су пука сиротиња), тако и трагичан расплет приповетке (отрежњени људи и жене оптужују Огуљене да су црвени и војници их одводе).

У оквиру древног обреда прослављања рођења детета у дворишту породице Огуљених окупљају се мештани који се у стању пијанства ослобађају устаљених образаца пристојног понашања препуштајући се нагонима телесног. Приповедач акценат ставља на слободан и необавезан контакт међу људима типичан за карневал, на разголићавање тела и еротски набој („Жените ги испрчија градите напред и нежно, нежно се лулејееа лево-десно./Ама италијанската, - рече некој, - Ах, проклети вештици!/Жените незадовољно го стискаа во себе својите мажи. Една рече плачејки: - Мојот Нело е како коњ./- А Петре се срами да се стисне, - се раскикоти кумата Петројица Зенговска. – Ќе го напуштам, - се разлуги кумата./- Немој жити иконата, - молеше кумот Петре нишкајки се како јасика на есенскиот ветар. Тој пееше: тампатамтатампа.“ (Чинго 1992: 42)), као и на употребу посебних говорних жанрова – клетви и псовки („проклети ѓаволи“, „црвенковци проклети“, „проклети вештици“...) у чијој се основи налази гротескна концепција тела. (в. Бахтин 1978: 35)

У приповеци „Породица Огуљених“ примећујемо и друге одлике карневала: масовне сцене (овде посебно издвајамо сцену са кокошкама) и празничан, карневалски смех за који Бахтин пише да је „на првом месту *општенародан* (општенародност, као што смо већ рекли припада самој природи карневала), смеју се *сви*, то је смех „свег света“; друго, он је *универзалан*, он је усмерен на све и свакога (па и на саме учеснике карневала), цео свет је представљен као смешан, цео свет се опажа и поима у свом смеховном виду, у својој веселој релативности; треће, на крају, тај смех је *амбивалентан*: он је весео, ликујући, и – истовремено – подруглив, исмевачки, он и негира и потврђује, и покопава и препорађа“. (Бахтин 1978: 19) Након комичног обрта који наступа оног момента када пијани, стари Огуљен тужним гласом обавести сељаке да се јунац „истопио“ и претходног свеопштег смеха и весела, користећи се игром речи и елементима лирске прозе („Ти ли си црвен, - изненаден запраша војникот./ Јас повтори Огулин со глас како да беше навреден што го препрашува./- Црвен сум како петринско вино.“ (Чинго 1992: 44)), Чинго до краја приповетке не остаје веран концепцији карневалског смеха који не познаје негативност, јер смех овде функционише осуђујуће са иронијским и благо сатиричним призвуком.

Приповетка „Пожар“ означава почетак револуционарног времена. По основној замисли ова приповетка приближава се естетичкој концепцији гротескног реализма. У гротескном реализму „*материјално-телесно* начело испољава се као *универзално* и *општенародно* и управо као такво стоји насупрот сваком *раскиду с материјално-телесним коренима света*, сваком *изоловању и затварању у себе*, свакој апстрактној идеалности, свим претензијама на значај одвојено и независно од земље и тела [...] Носилац материјално-телесног начела овде није ни издвојена биолошка јединка, нити буржоаска егоистичка индиви-

дуа, него *народ*, и то народ који у свом развоју вечито напредује и обнавља се. Зато је овде све телесно тако грандиозно, преувеличано, неизмерно. То преувеличавање има *позитиван, афирмативан карактер*. Оно што је најважније у свим тим сликама материјално-телесног живота јесте плодност, растење, прекомерно изобиље [...] Основно својство гротескног реализма је *снижавање* то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству [...] Снижавање овде значи спуштање на земљу, сједињавање с њом, као с начелом које је *истовремено* и начело апсорбовања и начело рађања: снижавајући, сахрањује се и сеје истовремено, усмрћује се да би се омогућило поновно боље и веће рађање [...] Снижавање копа телу гроб ради *новог* рађања. Отуда оно има не само уништавајуће значење које негира, него и позитивно значење, значење препорода: оно је *амбивалентно*, оно истовремено негира и афирмише.“ (Бахтин 1978: 27-30)

Гротескни реализам одликује и присуство два годишња доба, зиме и пролећа. Зима симболизује смрт и умирање, а пролеће живот и рађање (овакав однос зиме спрам пролећа и њихове симболичности карактеристика је највећег броја Чингових приповедака).

У уводној слици приповетке „Пожар“ приказана је пасквелска земља која се под притиском зиме и мрза залеђује и прска, а њено умирање симболично је пропраћено звоњавом црквених звона. Смрт старог света води рађању новог, стари свет мора да нестане како би се афирмисао други. Насупрот зими у уводној слици, у следећем наративном сегменту дата је слика пролећа. Први револуционари долазе са пролећем и упоредо са њиховим доласком отпочиње процес апсорбовања: „Се раздвижи шамакот, зачекори земјата, се мрдна. Се пробуди, чади земјата, станува топла мека кадифена, ја потпалува крвта, се топи мрзоз, поцрвенува... Се лулее земјата, ветрот ја носи, лесна била земјата, сламка. Лета.“ (Чинго 1992: 76) Појављује се и први народни певач, Голтак Пумпалоски, чија песма најављује буђење новог света: „Дојде црвениот петел/кукурику, кукурику/во полето, во Дунајска/кукурику, кукурику/дојде црвената зора/кукурику, кукурику/во селата, во градините/кукурику, кукурику!“ (Чинго 1992: 77) Петао је соларни симбол, симбол је светлости која се рађа, најављује излазак сунца, односно, у овом случају, освет новог комунистичког света чији је главни симбол црвена боја. Даљи ток приповетке, техником монтаже, биће организован око рефрена *кукурику, кукурику!*

Прослава победе комунистичке револуције, чији је главни носилац била омладина, дата је у карневалском духу: брује „барабани“, народ слави победу, весели се и игра, цела пасквелска долина одзвања и јечи. Народ жели да рашчисти са свим облицима старог буржоаског света, да рашчисти са религијом, да спали све иконе и да на тој ватри испече нов, народни хлеб. Поступком карневализације, како наводи Влада Урошевић, приказана је помешаност високих циљева, исказаних једностраним оптимизмом револуционарних парола и патетичним тоном политичких говора, као и емфазом парадних гестова, с једне, и скромних материјалних могућности, неукости и примитивизма, с друге стране. На тај начин твори се хумористична дискрепантност ситуација које носе несумњива обележја карневала. (в. Урошевић 1988: 81) Ову поставку Урошевић доказује на примеру такмичења у женском фудбалу кроз црвену боју женских

гаћица и револуционарне заставе. Кроз ту боју, истиче Урошевић, супротстављена је апстракција једног симбола који се креће ка духовном, ка висини, и једног еротски обојеног предмета, који припада конотативној зони „материјално-телесног доле“. Детронизација симбола више сфере (застава) спроведена низ еротизацију (гаћице) води ка својеврсном обнављању симбола. (Урошевић 1988: 82)

Са анализом и тумачењем поступка карневализације у сцени са такмичењем у женском фудбалу које је понудио Влада Урошевић можемо се донекле сагласити будући да сматрамо да је овај пример ближи гротесци. Сцена почиње поетизованим описом омладинки које долазе са црвеним цвећем у рукама одевене у беле невестинске блузе и свилене, меке гаћице. Уводну лирску слику нарушавају два тривијална детeља: први је тривијални предмет – гаћице које су девојке добиле од Урне, а други су тешке, енглеске ципеле са ђоном дебелим два прста које остварују натуралистички ефекат. Атрибут „тешке“ и одредница „од Урне“ изазивају неугодан утисак и воде ка успостављању хладне дистанце према уводној поетизованој и идиличној слици. Спајањем елемента комичног (Афеже излази на терен, трчи за лоптом, вијори се застава) и трагичног (гаћице су добиле од Урне, на ногама носе тешке енглеске ципеле које вечно трају, добиће један купон више) твори се диспаратност која овде има дубоку психолошку подлогу. То је диспаратност између младих девојака одевених у беле невестинске блузе и тривијалности гаћица и диспаратност између одушевљеног поклича народа о победи и тешких енглеских ципела на девојачким ногама, којима се потврђује да постоји снажна унутрашња деформност, бесмисленост која надилази и трагичну и комичну компоненту и прераста у гротеску.

Карневалска атмосфера карактеристика је и највећег дела приповетке „Празнични дан“, по концепцији, као и приповетка „Пожар“, блиске гротескном реализму. У обема приповеткама заплета у класичном смислу те речи нема. Акцент је стављен на приказивање атмосфере општенородног весеља поводом прославе празника. Разлика је у томе да се у приповеци „Пожар“ празник јасно може идентификовати са доласком револуционара – ослободилаца у Пасквел, док у приповеци „Празнични дан“ он није конкретизован премда се на основу исказа старијих људи о неверницима који празнују „ђавоље пролећне празнике“, може наслутити да се ради о некој комунистичкој светковини. Поред поступка карневализације, уочљиве су и друге сличности између ових приповедака. Прва је у опозицији „стари-млади“, „стари поредак-нови поредак“. У приповеци „Празнични дан“ припадници старије генерације појављују се у иницијалном и финалном делу. У првом случају они су једини који остају у селу, а у другом сеprotиве колективизацији, док су у приповеци „Пожар“ гласови старије генерације присутни у читавом тексту и имају опомињући карактер. Трећа сличност између ових приповедака огледа се у позицији приповедача који у форми трећег лица „извештава“ о збивањима.

Уводни део приповетке „Празнични дан“ обележен је статичним описом опустелих пасквелских улица. Само се у центру села окупљају стари људи како би се подсећали прошлих времена. У следећем наративном сегменту сусрећемо облике карневалског народно-празничног весеља: материјално-телесне слике, масовне сцене, еротске елементе, претеривање у јелу и пићу и слично: „Пролетната река од луѓе, полупијани од празнична расположеба, бргу истеку-

ва – во далечината златесто потреперуваат топлиите зраци на утринско сонце. Млади жени, заруменети во лицата како јагоди, сеедно и непотребно застануваат пред малата слаткарница за да си ги дотераат црвените шами и потоа, се разбира, да си ги поправат чорапите сосема догоре откривајќи ги јаките, убави нозе. Чесните и вредни мажи, мирно и вековно добродушни, тоа веќе им станало наследно, полека ги тераат магарињата, на кои во две градинарски кошница ги натумбале дечињата.“ (Чинго 1992: 116) Даље приповедање са улице бива премештено у типично реалистички амбијент посластичаре „Блажен паун“ у којој се одвија еротска игра између власнице Анастасије и старог љубавника Јандриковског.

Карневал је готово немогуће посматрати и проучавати одвојено од гротеске. У време карневала носе се церемонијалне маске често монструозно-комичног, језовитог, гротескног облика. Стога су многи тумачи, између осталих и Бахтин и Данов, карневал доводили у везу са гротеском и указивали на њихову нераскидиву везу.

Гротеска (итал. *grottesco* од *grotta* – пећина) име је добила по подземним развалинама античких терма и палата, названих пећинама, а нарочито по палати Титуса у Риму, где су нађене необичне сликарнице на којима су неприродно и парадоксално спојени биљни, животињски и људски делови, тако да се гротеска испрва везивала за сликарство док се у књижевности појављује у раном средњем веку, романтизму и у савременој књижевности, најизразитије у оквиру експресионистичког и надреалистичког правца, као и у савременој књижевности алијенације и апсурда. Гротескне облике налазимо код Бокача, Раблеа, Сервантеса, Игоа, Хофмана Бајрона, Гогоља, Дикенса, Бодлера, Кафке, Пирандела, Чапека, Јонеска и других. (в. Костић 1992: 248-249)

Гротеска је нарочито присутна у књижевности XX века, између осталог и у књижевности магичнореалистичног проседа, тим пре што се, како тврди М. Хласко, човек који живи у тоталитарном режиму осећа гротескним (цит. према Тамарин 1962: 9), па се и сама гротеска наметнула као погодно средство за описивање политичке реалности.

Питањем дефиниције гротеске најпотпуније се бавио Г. Р. Тамарин у књизи *Теорија гротеске*. У овој студији Тамарин најпре указује на релативност гротеске у зависности од временског, географског или културно-историјског фактора и на то да је „варијабилност гротескног утиска много већа него било које друге естетске категорије“. (Тамарин 1962: 10) Осим опште релативности, Тамарин издваја и релативност у поимању, психологији и изражавању *хотимичне* (свесне) и *нехотимичне* (несвесне) гротеске, поклањајући посебну пажњу термину *противуречно*, уз ограду да овај термин треба опрезно користити, јер је преузак у његовом контрадикторном, а преширок у контрарном смислу, и термину *дисхармонично*, сукобљавајући се на тај начин са претходним теоретичарима гротеске који су тврдили да се она исцрпљује у *комици* и да се њој свакако може приступати и с трагичне, бесмислене (алогичке) и језиве стране, те да је *трагикомично* категорија која је најближа гротескном. (Тамарин 1962: 24) У гротескном утиску, по мишљењу Тамарина, трагика и комика су се измешале, нестало је патоса трагичног и емоционалног дејства комичног: „Значи, гротеска је монтажа диспаратних мотива, у којој се трагични (с призвуком језивог) и комични (с призвуком бесмисленог) елеменат испремијеша, дајући нови



квалитет деформираног“ (Тамарин 1962: 33), при чему Тамарин не искључује ни психолошку компоненту у дефинисању гротеске.

Што се, пак, порекла гротеске тиче, Тамарин сматра да њено порекло треба тражити у тотемизму што потврђује *предтотемистичка умјетност претежно натуралистичка* и додаје да „ако су дионизијске свечаности и фалички церемонијали (мит о богу плодности – Адонис, Осирис, Атхис, Дионисиос – који је лишен свог мушког органа, поворка с Пхалагорионом) колијевка драмске умјетности и поезије, онда је још примитивнији облик церемонијала крвава тотемска свечаност (дакако уз примјесу и других нарочито фаличних култова) исходите гротеске, боље рећи њен праоблик“ (Тамарин 1962: 114). У тотемским свечаностима, закључује Тамарин, имамо све формалне и садржајне компоненте гротеске: фантастично исцерене маске, изобличене, екстатичне покрете плеса, ужас убиства, застрашујући, трагични, монструозни церемонијал и дивље весеље канибалистичке гозбе. Тотем је убијен, смех је очекивана реакција. (Тамарин 1962: 116) Осим тотемских свечаности, Тамарин доводи гротеску у везу и са фаличким ритуалима и са сном указујући на очигледну сродност између сна и гротеске која се огледа у техници сажимања, обрату афеката и парадоксалних чувствених реакција. С обзиром на ове особености гротеске, јасна је и њена веза у првом реду са надреализмом, а потом и са другим књижевним правцима XX века, а ту сврставамо и магични реализам, чији су представници радо и често посезали за гротескним обликом изражавања.

Оно што је заједничко магичном реализму и гротесци је симултано посматрање објекта. Објекат се најпре посматра инфантилним погледом који га поистовећује са магичном фигуром или представом, а потом очима одраслог човека – интелектуалца способног да усмери хладан и трезвен поглед према објекту и успостави церебралну дистанцу како би се на прави начин уочила његова деформност.

Досадашњи тумачи дела Живка Чинга већином су писали о трагичној и комичној компоненти његових приповедака (в. Мојсијева 1997), што сматрамо погрешним. Када је реч о приповеткама овог македонског писца преваходно треба говорити о гротесци будући да у њима проналазимо спој трагичног са комичним који за свој крајњи резултат има осећај дисхармоничности, деформности и бесмислености о којима је писао Тамарин.

Имајући у виду улогу друштвеног фактора у гротескној уметности, њену појаву у време распадања (изобличења) друштвених система, као и то да се она појављује у друштвима са митолошком (фантастичном) културом, док у грађанском друштву постаје доминантна тек са порастом противуречности, дезилузије (Тамарин 1962: 131), посезање Живка Чинга за гротеском готово да је очекивано. Гротеска нас, у првом реду, враћа на ступањ примитивног када у примитивцу још увек живи снажан психолошки чинилац страха. Чинго пише о примитивном македонском човеку у којем је реинкарниран предак који је са доласком комуниста на власт уништен и свргнут. То убијање предака, слично као и у тотемистичкој свечаности, изазива инфантилно-агресивни смех и истовремено рађа страх који ће у прози овог писца резултовати појавом фантастике. Монтажом диспаратних елемената и техником инфантилног посматрања људи и појава, Чинго пише беспошtedну критику новонасталог друштвеног уређења стављајући у међусобан однос природну логику детета са логиком

одраслог човека. Сам приповедач који нас води кроз приповедни свет и буквално је дете које о догађајима из прошлости приповеда са изразитом наивношћу и емоционалном искреношћу. Тај детињи поглед, будући да је прича дата у облику сећања, налази се у супротности са трезвеним погледом одраслог човека који догађаје посматра са хладне дистанце. Значи, имамо две симултане перспективе: перспективу детета и перспективу одраслог човека и њихова тачка укрштања представља гротескни контрапункт.

У том симултаном приказивању лица и наличја догађаја, људи и појава препознајемо релативност естетског утиска трагичног и комичног, али и једну наглашено хуманистичку црту, јер Чинго заступа природно право човека да живи достојанствено, а не у мраку тоталитарног режима. Пасквелија ће се на крају преобразити у Пустелију, а сами Пасквелци ће бити доведени у стање потпуне немоћи и беспомоћности, што ће даље водити ка деформацији трагичне компоненте, јер се елементу трагичног додаје и квалитет бесмисленог, чак апсурдног, тако да у овим приповедачким збиркама нема очекиваног олакшања, нити катарзе у аристотеловском смислу речи. Исто тако, нема *ни праве радости комике*, нити ведрога хумора који би имао прочишћујући ефекат, него грохотног, језивога и понегде горкога смешка, што све заједно доприноси општем гротескном утиску, јер гротеска, како наводи Тамарин, не познаје *katharze*, и то не само зато јер „одражава вријеме у којем су противурјечности појединца и заједнице нерјешиве, већ и зато што инфантилни (а такођер и церебрални) поглед не познаје гријеха, кајања, прочишћења и смирења. Симултани поглед дјетета и одраслог, између којих осцилира доживљај гротеске, условљује оно стално поремећење проживљавања, сућути и цинично-комично контрапунктирање трагике“ (Тамарин 1962: 61)

Многи теоретичари књижевности гротеску доводе у везу са духом времена. Спајајући гротеску са демаскирањем, иронијом, пародијом, карикатуром, парадоксом и фарсом, Живко Чинго даје посебан печат времену после Другог светског рата на простору Македоније. То је нарочито уочљиво у приповеткама „Борба против пожара“, „Уочи Макавеја“, „Нешто о сунцу и замкама за вукове“, „Човек који је рађао снеге“, „Легенда о пасквелским момцима“, „Орден“, „Сеоски библиотекар“ и „Болест Атанаса Ивановског“.

Приповетка „Борба против пожара“ конципирана је на својеврсним парадокси-ма. Друг Раштаков, партијски кадар специјално и посебно обучен за борбу против пожара, стиже у село у јесен када су кише непрестано минирале велику земљу, а одлази из села у пролеће када пожари уистину и долазе. Други парадокс у овој приповеци произилази из две тезе за борбу против пожара које поставља друг Раштаков. Првом се откривају пропусти противпожарне одбране ненародног режима настали због тога што су средства за производњу и сами произведени производи били у рукама капиталиста, а другом се истиче значај људског елемента, то јест народних маса у гашењу пожара. Трећи парадокс огледа се у негацији и одузимању свих вредности ненародном, капиталистичком режиму, при чему се комунистички проглашава једино хуманим. Међутим, комунисти ће стрелјати кмета, у његову кућу ће уселити друга Раштакова и Кирила Аносиеског, а сам друг Раштаков, који је заговарао хуманистичку идеју и елемент људског, завешће кметову шеснаесто-годишњу кћер Василку Сабакоску и трудну је напустити.

Употреба парадокса у овој приповеци, према томе, проистиче из појава које наизглед међусобно противурече једне другима, а заправо се парадоксом пре-

дочава читаоцу једна дубља истина. Карактеристично је за парадокс, наводи Тамарин, да открива нешто, неку неочекивану везу, да изводи закључак из неке тврдње супротно ономе што би се очекивало или да повезује опречне елементе како би се показала њихова унутрашња веза или се поставила наизглед противречна теза (Тамарин 1962: 94). У овој приповеци и у дословном смислу. Дакле, битна одлика приповетке „Борба против пожара“ јесте противуречност која нас, путем негирања квалитета објекта, уводи у гротескни доживљај.

Помоћу говорних жанрова у складу са комунистичком идеологијом („локални кадар“, „основна линија“, „теткица саботира“, „пролетаријат хоће да једе“), који у себи садрже и иронијско-пародијски призив, узвишено (оно што представља комунистичко) најпре се деформише у смешно да би се потом, карикатуралним претеривањем у описивању друга Раштакова и његовог трабанта Кирила Аносиеског који „купује по неку реч из речника друга Раштакова“, расточило у гротескно.

Гротескној карактеризацији друга Раштакова и гротескном изобличењу представника комунистичке власти оличеним у лику Кирила Аносиеског доприносе и иронијско-пародијски коментари самог приповедача („господи поможи“, „некои во него (друга Раштакова, прим. Д. К.) гледаа светец и така го викаа, - мораме да признаме дека сето тоа не беше наместо; сето тоа беше подалеку од линијата“ (Чинго 1992: 229)), који своју кулминацију достижу у саркастично-циничном исказу који се два пута понавља у приповеци – у средишњем делу у функцији одвајања породице од незваних гостију, то јест одвајања народног од ненародног режима, и на самом крају као метафорички конотирана поента: „На малата масичка во котелот со жешка вода, како што зборуваше другарот Раштаков, се вареше рефератот на иднината. Уморно трепкаа бледите „основни линии во борбата против пожарите“, под теза бр. 2 далеку зад градините сонцето во студени води тонеше.“ (Чинго 1992: 234)

Сам друг Раштаков носи гротескну маску иза које се скрива монструозно-језиви лик ђавола. Он има тамноплаве ситне очи налик на змијске плодове, а познато је да је мит о ђаволу близак митовима о змији, затим носи „врајку“ кабаницу, пада у „огањ“, говори „пламеним“ речима, а кметовом кућом разлеже се његов гротескни „кикот“. Ђаво симболизује све оне снаге које узнемирују, слабе свест и враћају је према неодређеном и амбивалентном, он је симбол зла, пада духа, дезинтегришућих снага духа, али истовремено истиче и темељну снагу либида (Гербран/Шевалије 2004: 203-204), па је, према томе, и фалички симбол. Ђаво је и комична и трагична фигура, јер представља принцип негације, посрнулог и палог анђела, па преко гротескне фигуре друга Раштакова, Чинго уводи еротичну, чак и садистичку компоненту у садржај гротеске. Друг Раштаков заводи шеснаестогодишњу Василку Сабакоску и немилосрдно је оставља.

С друге стране, Кириле Антониески функционише као марионета која у свему опонаша друга Раштакова да би до краја приповетке, у сцени када теши напуштену девојку, у потпуности преузео и његову гротескну маску, чиме се још једном потврђује темељна снага либида Нечастивог, али без које нема ни људског развитка, ни обнављања, што је симболизовано и магичним бројем пет, који је према *Речнику симбола* знак сједињења и *свадебни број* (Гербран/Шевалије 2004: 695): „Во еден агол веќе петти ден плачеше тешката и како кош трудна девојка, но, природно, животот се покажа посилен од сè, дури и од замислите на другарот Раштаков. На

петтиот ден таа на себе мило ја почувствува раката на другарот Кириле Аносиевски, и, ете, пресекаа солзите, се потсмевнуваше.“ (Чинго 1992: 239)

Гротескном утиску ове приповетке доприноси и деформација лирског. Кметова жена повремено излази из куће да помилује и очисти чело коњу који тихо као лопов долази и тада се могао чути њен плач. Трагика немоћне и дубоко повређене и понижене кметове жене садржана је и у призору када она за вечером у хладној приземној соби властите куће грди своју децу да се не отимају око мрвица хране за столом. Деформација лирског у описаним сценама, која доводи до својеврсног психолошког шока код читалаца, настаје у тренутку када друг Раштаков каже да је такво њено понашање лицемерно, да она не би ни сузу пролила за човеком, јер је гледала стрељање свог мужа, а да ни сузу није пустила и да је цео буржоаски слој такав. Ова дисхармонија паралише читаоца изазивајући у њему психолошко дејство nelaгоде и запањености, што је и крајњи циљ гротеске.

Приповетка „Уочи Макавеја“ заснована је на монтажи диспаратних елемената парадокса, фантастике и гротеске. Она почива на својеврсном семантичком парадоксу „даде бог, направивме колективно“, док је њен фабуларно-сижејни заплет мотивисан буном коју народ подиже противећи се колективизацији и у којој убија све агитаторе. Приповетка има прстенасту композицију, приповедање тече у трећем лицу једнине, а критички став аутора дат је у виду коментара ликова подељених на две скупине: на једној страни је народ у којем се издвајају гласови пророка и страдалника, а на другој страни је гротескна фигура друга Алексе Степаноског Зенгоског.

Једно од основних обележја приповетке „Уочи Макавеја“ је уношење референци фантастике, које у тексту имају фрагментарни карактер. Појављују се у иницијалном, медијалном и завршном делу приповетке где се укрштају модел религијске фантастике са фантастичним описима јунака и топосом природе. Као што је приметио Христо Георгиевски, у приповеткама Живка Чинга „фантастичан текст углавном целизира уобичајени или анахронични фолклорни колорит, означава низ другачијих искустава и успоставља нову коресподентност наративног предмета“ (Георгиевски 1981: 82). Елементи фантастике у иницијалном делу дати су кроз временску неодређеност. Не зна се које се године то десило, не зна се да ли је био дан, или је била ноћ. Била је зима када је на Светог Николу невиђена мећава захватила целу земљу и покрила је дебелим снегом. У следећем делу налазимо модел религијске фантастике који је у вези са магијским представама фолклорног човека. Сви Преспанци кренули су преко планина Војчино и Галичице ка манастиру у којем су се појавили Јосиф и Марија, Богородица Елшанска се породила, а Кошиште је напала куга и све побила. Модел религијске фантастике присутан је и у медијалном делу приповетке кроз пророчанства земље које људима преноси Кулмо Бунташоски, а која текст смештају у подручје хришћанског откривења. Путем фантастичног слоја Чинго уводи мотив глади, откривајући на тај начин социјалну позадину приповетке и наговештавајући противуречности између архетипски обликованих јунака и реалног историјског времена у коме се крећу и на тој основи израста и гротескни ефекат ове приче. Томе доприноси и онеобичавање хронотопа природе. Сунце, оболело од прејакe зиме, без душе, лебдело је као сув плод над тамним водама језера. Људима се чинило да ће сунце умрети колико је било болесно. А и сама земља била је нездрава и попут грешног човека плакала је на сав глас. Фантастика садржи у себи снажан чинилац страха од смрти и метафорично

исказује психоемоционално стање јунака: „Тој час умре и сонцето и насекаде наоколу настана темница. Не се гледаше веќе ни човек ни земја, ниту светлото око на езерото, ниту пак златниот крст на Свети Климент Охридски. Ништо не можеше да се види и знае.“ (Чинго 1992: 180)

Фантастични слој у уводном делу приповетке нагло се смењује уношењем реалија путем исказа „и ете најпрвин би бунт“ (Чинго 1992: 175). Везник „и“ у иницијалном положају има више изражајних функција. Он означаваше спојницу између мистификоване појавности и реалног времена и читавом тексту даје библијску интонацију. „Временска тачка, обележена саставним везником, налази се у свести субјекта који доживљава и приповеда, па је овај на тај начин посредно присутан и као прво лице. Почетно *и* је стилиема која има још неколико изражајних функција. Она означаваше тренутак који клизи временом, опире му се и увек избија на његову површину. Тај тренутак у естетичком времену се креће према будућности, да би се успут актуелизирао у низу сусрета са новим читаоцима. Тако се ствара привид говорног тренутка и ствара утисак да је приповетка почела спонтано и из средишта животних околности“ (Николић 1973: 86-87) Библијски тон служи и као подлога за увођење у приповедни свет друга Алексе Степаноског са мутним очима, првог Јуде Искариотског комунистичке револуције. Он се речима лажног месије обраћа изгладнелом народу: „Слепци, ќе исцркате како глумци, агитаторите ќе ви ја земат земјата и лозјата ваши и сите плодови ќе ви ги соберат за себе. Така ги учеше овој човек и уште име велеше: будали, црвените ќе ви ги испоганат жените и ќерките, крвта ваша, нечисто семе ќе посеат во вашите чесни домови, а синовите родени ваши нивни слуги ќе бидат. И уште прикажуваше овој човек, - комунистите го кудат бога, руската ја прават, ги уриваат црквите, врашки се тие, ѓаволот го слават, побийте ги и бог ќе ви помогне.“ (Чинго 1992: 175) Преко друга Алексе Степаноског Чинго демаскира позадину власти и неутољиву жеђ човека за влашћу. На власти се обично налазе лицемери и превртљивци. Друг Алексо Степаноски ќе касније у месној канцеларији проговорити најреволуционарнијим речима о значају и вредностима комунизма, не заборавајући да током говора опомиње записничара да све унесе у његову биографију. Идентитет Алексе Степаноског откриће, након убиства тринаесторице сељака, старац Илко Зенгоски: „А кој беше ти, кој беше ти, синко мој, Алексо Степаноски, кога стана толку голема глава и толку голем господар за да плукаш на своите и да ги убиваш. Ја сум живел и со дедо ти Ристо Јолески Степаноски и со татко ти Николета Степаноски. Заедно живеевме во ова пустелија, овде се скостивме за малку животец, во оваа долина, во ова пусто поле, ти малку тоа треба да го помниш Алексо Степаноски, ти тоа треба малку да го помниш, малку да се свртиш, да го погледаш, ти тоа мораш да го сториш Алексо Степаноски, синко мој, зашто ние сме сите една чума. Сите ние...“ (Чинго 1992: 180)

Модел бирократске власти и бирократизма присутан је и тамо где за то има најмање основа – у болници, која би по свој прилици требало да представља хуману установу. У приповеци „Човек који је рађао снове“ Чинго демаскира друштвене аномалије поступком карикирања и пародијског исмевања болничког службеника који се плаши да пробуди доктора иако се пред вратима налази човек са болесним дететом у рукама. Службеник пажљиво узима папуче како не би направил велику буку и на прстима се приближава докторовим вратима дуго се премишљајући да ли да покуца или не, јер је доктор можда у најслабем сну.

Приповетка се приближава гротесци и фарси у тренутку када полууснули доктор пристаје да прегледа болесно дете уколико то буде објављено у новинама.

Елементе гротеске и фарсе срећемо и у завршном делу приповетке „Сеоски библиотекар“, што је у предговору издању збирке приповедака *Заљубљени дух* на српском језику истакао и Петар Цацић (в. Цацић 1976: 221-232), у којој је приказан бивши ратник који је у условима мира свима на терету и постављају га на место библиотекара: „Излез се најде излез, најпосле се сврши работата, другар. Како за другиот народ така и за мене, на ред. Па кога ќе ми дојде редот, ќе почукам на прозорче, така полецка, тихо, ќе се отвори прозорчето и јас ќе му ја подадам книгата, а тогаш таму бура, слушам, гласови: - Ах, не изеде оваа гасеница!“ – „Гасеница, малку е тоа, глушец“ – „Стаорец!“ Ете тие зборови, другар и не толку зборовите колку душата што им ја видов. Мраз. Мраз. – „Другари, народе, луѓе, дајте копачи, булдожери, работнички акции, илјади работници, сите работници, кршете го тој мраз... Другари, напред! Напред!“/ - „Ништо, ништо другари“, - во таков случај другарот Помајкин ги смирува тие од редот. – „Ништо, таква му е болеста, фантазира, многу фантазира!“ (Чинго 1992: 428)

У приповеци „Нешто о сунцу и замкама за вукове“ тематизиран је период резолуције Информбиороа када је многе дојучерашње борце прекрио мрак, „изела дивина“ и када је већина ратних ветерана – комуниста показивала изразиту несналажљивост у новонасталим околностима, јер се требало одрећи идеала у које се до јуче чврсто веровало и за које се гинуло. Фабуларно-сижејни заплет приповетке мотивисан је конфликтот главног јунака Целета Јолеског са Алексом Степаноским до кога је дошло на семинару одржаном о постављању замки за вукове. Приповетка има снажан алегоријски подтекст, садржан већ у самом наслову: замке за вукове су алегорија за лов и постављање замки за присталице стаљинизма. Алегоријска фикција мотивисана је у даљем тексту техником сна. Друг Целе Јолески својој жени Мороски Костоској, чије име у симболичкој равни носи ознаку залеђене, укочене од страха, приповеда како је сањао чудан сан у којем је заједно са другом Алексом Степаноским правио замку за вукове. Најпре су ископали јаму у коју су као мамац ставили овце, а кад им је понестало оваца, почели су да спуштају људе наређујући им да блеје да би на крају и сам Целе Јолески био ухваћен у замку: „Блекај, блекај, Целе Јолески, зошто ако не блекаш тука ќе останеш. Така вели и ми ги покажува своите заби, гледам, Мороска Костоска, гледам, ќе ме јаде, гледам душата му е во забите, ах, ќе ме јаде... Така, Мороска Костоска, најпосле, се пробудив, - искажа Целката.“ (Чинго 1992: 226) Расплет, мотивисан буђењем јунака и повратком из сомнабулног света у реалност, почиње ослобађањем страха Целета Јолеског манифестованим у виду жеље да отвори врата и изађе из куће. Пошто су врата била залеђена, пење се на таван са намером да сруши кров и пропусти сунце, али се стрмоглављује на земљу. Општем гротескном утиску доприноси говорни жанр – псовка, која читаоца, преко комике, преводи у психолошко стање шока и запањености: „И само уште колку за еден миг го посврти погледот кон таванот, кон таа страна откаде што доаѓаше виделото и рече: - Ебати сонцето.“ (Чинго 1992: 228)

Живко Чинго на чаплиновски начин гради слику пасквелског света у чијем се средишту налази мали, обичан човек са наивним, дечјим погледом на свет, искреног и чистог срца. Попут Чарлија Чаплина и он гротеску спаја са црним хумором, карикатуром и иронијом, а изнад приповедних текстова лебди горкоотужни осмех заједнички пониженем и беспомоћном јунаку и читаоцу. Тај горкоотужни осмех на-

лазимо и на лицу „ђаволчета“, главног јунака приповетке „Легенда о пасквелским момцима“ и на лицу Аргилчета Петрониеског, главног јунака приповетке „Орден“.

Приповетка „Легенда о пасквелским момцима“ има прстенасту композицију. Организована је на проширивању анегдоте о рођењу ванбрачног детета девојке Варваре и састоји се из три целине. Прва је проспективног карактера и у њој дознајемо да главни јунак „ђаволче“ мора да иде у град на школовање. Друга је ретроспективна прича у којој се јунак-приповедач обраћа претпостављеним слушаоцима („Ќе ви раскажам за безумни работи и можеби ви е ќе се смеете“ (Чинго 1992: 105)) и која нам пружа информацију о рођењу главног јунака „ђаволчета“. Трећа је састављена од два наративна, наизглед потпуно неповезана сегмента. У првом је описан народни погреб, без крста и попа, „по руски“. На челу погребне поворке на белом коњу јаше друг Тацко Настејчин. Сцена је испуњена црним хумором, карикирањем и иронијом: „Гробарот Јонче достоинствено објавува за редот и правилата на првиот народен погреб./Прва точка: - Прва точка е Тацко. Другарот Тацко има збор./ - Да живее другарот Тацко! – се провикнува на сиот глас општинскиот курир Нело. / - Да живее најпрво народот, - се поправа Тацко. На неговото лице лебди топла насмевка, тој задовољно се мешколи на белиот коњ.“ (Чинго 1992: 107) У другом сегменту аутор нас враћа „ђаволчету“ и објашњава како је дошло до „трагедије“ да баш он буде послат у школу. До судбинског преокрета у животу „ђаволчета“ долази када из града стигне наредба да се пошаље један омладинац на школовање. Чинго извргава подсмеху необразовано друштво иронијско-пародијским исказом: „ЕДЕН МЛАДИНЕЦ ДА СЕ ИСПРАТИ ВО ГРАДОТ ЗА ПОДИГНУВАЊЕ НА НАРОДНАТА ПРОСВЕТА (и потпис. Неразбирлив)“ (Чинго 1992: 108) Другови су уплашени и одлучују да пошаљу најмлађег и најнезаштитенијег меѓу њима. Комични ефекти остварени су реакцијом омладинаца који се смртно плаше школе и самог јунака који проклиње своју мајку што га је родила слабачког, па мора да се школује.

Лирски слој приповетке „Орден“, који се темели на забрањеној љубави измеѓу кметове ћерке Итрине Исаилоске и члана омладинске комунистичке организације Аргилчета Петрониеског, који се „неправедно“ оглушује о „партијску линију“ и у невреме заљубљује у најлепшу девојку у селу, али девојку која није окренула леѓа богу и цркви („А јас врашки глупаво се вљубив, пропаднав целиот, другари мои добри. Ох, тоа ти беше љубов... Ѓаволска љубов. Се вљубив во кметова ќерка Итрина Исаилоска. Господ да ме столчи и мене и неа, во какво време се тоа случи“ (Чинго 1992: 316)), деформише се одрицањем од љубави због чега ќе главни јунак као награду добити орден.

И у овој приповеци наглашена је категорија афективности, која је доминантна структурна особеност свих Чингових приповедака у којима се нарација реализује у првом лицу јединине и са извесног временског одстојања (младост-зрелост), што доводи и до темпоралне неодређености и празнина у приповедању проузрокованих несигурним сећањем. У уводном наративном сегменту тематизирана је проблематика миграција, која ќе уводни део обојити носталгичним расположењима и водити ка активирању приповедачке ситуације: „Всушнос за тоа и сакав да ви раскажам“. (Чинго 1992: 315) С обзиром на то да ни време, ни место причања нису одређени, то је знак, како запажа Душан Иванић, да тематско-сижејни чиниоци доминирају над чином причања, у основи сведеног на почетне мотивације“ (Иванић 1995: 285), у овом случају комунистичке омладинске организације вођене заносом

о изградњи новог и прогресивнијег друштва радикалним раскидом са старим и заосталим и љубави Итрине Исаилоске према Аргилчету Петрониеском. Аргилче Петрониески ће своју „погрешну“ љубав јавно пред друговима изнети у облику самокритике и добиће орден. Међутим, том самокритиком ће понизити и повредити девојку и она ће напустити пасквелску долину.

Трагичну и комичну компоненту у овој приповеци разара један предмет – орден. Овај предмет у себи садржи дубоку противуречност. Појављује се као награда и требало би да са собом носи семантички потенцијал узвишеног. Аргилче ће, након јавне самокритике, најпре бити обузет осећањем олакшања и ослобађања: „Господ да ме смачка ако јас потоа најгордо не се чепорев секој ден во долината. Свечи орденот на моите гради, а срцето радосно поттупнува. Тоа беше среќа, вистинска среќа беше тој орден на градите.“ (Чинго 1992: 320) Међутим, до краја приповетке долази до потпуне негације тог привидног вредносног квалитета, али не „у смислу стварања антитезе, него деформације тезе“ (Тамарин 1962: 30). Почетно Аргилчетово осећање велике среће замениће много јаче осећање потпуне промашености и његов плач на крају приповетке функционисаће као израз дубоке емоционалне погођености настале услед коначне спознаје да је одбацио и уништио највећу животну вредност, те се у том плачу осећају и страх и блага језа што је нестало људскости и човека: „- Јас така – промрморев, - јас така, другар секретар измислувам песна... Песна за самокритика. Така од силни чувства, - велам и бргу ги бришам солзите.“ (Чинго 1992: 321) Дисонантност мотива у овој приповеци толико је снажна да читалац „не може сварити“, да се послужимо речима Тамарина, ту дисхармонију и на крају једино остаје осећај бесмислености.

За разлику од Аргилчета Петрониеског, Атанас Ивановски, главни јунак приповетке „Болест Атанаса Ивановског“ имаће разумевања за унутрашњу драму Родне Стојаноске и прихватиће је за своју супругу иако јој је отац био противник комуниста. И у овој приповеци Живко Чинго гротесци придружује пародију и парадокс. Иако се противе застарелим облицима народних веровања и празноверицама, комунисти болесном другу Атанасу Ивановском доводе врачару претходно јој запретивши да ће је обесити уколико га не излечи. Врачара лек налази у невиној девојци да би читава ситуација на крају приповетке прерасла у апсурд: девојку коју доводе Атанасу Ивановском силовао је друг Раштаков.

На крају можемо извести закључак да извор поетике Живка Чинга треба тражити на месту укрштања магичног реализма у Маркесовом стилу и гротескне уметности у стилу Чарлија Чаплина.

## Литература

- Бахтин 1978: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit;
- Георгиевски 1981: Христо Георгиевски, Фантастично и митско у приповедачкој прози »Пасквелија« Живка Чинга, *Градина*, Ниш, 81-83;
- Гербран/Шевалије 2004: Alen Gerbran, Žan Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos;
- Данов 1995: David K. Danow, *The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque*, Lexington: U of KY P;



- Иванић 1995: Душан Иванић, Хронотоп причања у српској реалистичкој прози, *Облик и вријеме*, Београд: Просвета, 281-303;
- Костић 1992: V[eselin] K[ostić], Grotteska, *Rečnik književnih termina* (ur. Dragiša Živković), Београд: Nolit;
- Мојсијева 1997: Јасмина Мојсијева – Гушева, *Трагикомичното кај Чинго*, Скопје: Култура;
- Мојсијева 2001: Јасмина Мојсијева – Гушева, *Чинговата апартна поетика*, Скопје: Институт за македонска литература;
- Николић 1973: Милија Николић, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, Београд:
- Тамарин 1962: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost;
- Урошевић 1988: Влада Урошевић, Карневализацијата како отпор против догматската свест, *Митската оска на светот*, Скопје: Студентски збор;
- Фрејзер 1977: Džejms Dž. Frejzer, *Zlatna grana* (prev. Živojin V. Simić), knj. 1, Београд: BIGZ;
- Чинго 1992: Живко Чинго, *Пасквелија, Нова Пасквелија, Вљубениот дух* (прир. Петар Т. Бошковски), Избрани дела, кн. 1, Скопје: Култура;
- Џацић 1976: Петар Џацић, Живко Чинго, *Заљубљени дух*, Београд: Нолит, 221-232.

Danijela D. Kostadinović

## HOLIDAY LAUGHTER AND THE GROTESQUE IN THE SHORT STORIES OF ZHIVKO CHINGO

### Summary

The subject of our research consists of three narrative collections by a modern Macedonian drama and prose writer Zhivko Chingo: *Paskvelija* (1962), *New Paskvelija* (1965) and *Spyrit in love* (1976). Starting from Bakhtin's concept of carnival presented in the study *Rabelais and His World: carnival and grotesque*, with a slight reliance on Danow's theory of carnivalesque and its relation to the dark grotesque, the paper emphasizes that narrative books, generally speaking, represent the carnival and grotesque of the political reality in Macedonia after the World War II, because they summarize the official and non-official model of cultural and political expression, go beyond the boundaries inside the tragic and comic component, and, the same time, show light and the dark side, the spirit and the anti-spirit of the presented moment of communist rising to power.

*Key words:* the process of carnivalization, carnivalesque, grotesque, irony, paradox, caricature

