

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Данијела Д. Костадиновић

**ЕЛЕМЕНТИ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА
У ПРОЗИ СЛОБОДАНА ЦУНИЋА
И ЖИВКА ЧИНГА**

докторска дисертација

Београд, 2014.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Danijela D. Kostadinović

**ELEMENTS OF MAGIC REALISM
IN THE PROSE OF SLOBODAN
DŽUNIĆ AND ŽIVKO ČINGO**

Doctoral dissertation

Belgrade, 2014.

Ментор: Проф. др Радивоје Микић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

Члан комисије: Проф. др Михајло Пантић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

Члан комисије: Проф. др Стојан Ђорђић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Нишу

Supervisor: Radivoje Mikić, full professor, Faculty of Philology University of Belgrade

Member of the Thesis Defend Board: Mihajlo Pantić, Faculty of Philology University of Belgrade

Member of the Thesis Defend Board: Stojan Đorđić, Faculty of Philosophy University of Niš

*Захваљујем ментору, проф. др Радивоју Микићу,
на драгоценим саветима, подршци и стрпљењу*

*Захваљујем колегама, др Милени Костић
и доц. др Михајлу Антовићу,
на преводима са енглеског језика*

Захваљујем својој породици на разумевању

ЕЛЕМЕНТИ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА У ПРОЗИ СЛОБОДАНА ЦУНИЋА И ЖИВКА ЧИНГА

РЕЗИМЕ

Рад *Елементи магичног реализма у прози Слободана Цунића и Живка Чинга* има за циљ да у оквиру поетике магичног реализма компаративно проучи, идентификује и опише елементе магичнореалистичног приповедачког модуса у прозним остварењима Слободана Цунића и Живка Чинга, писаца који припадају различитим књижевним историографијама – Цунић српској, а Чинго македонској.

Основно полазиште рада представља одређење магичног реализма као *неочекиване алтернативе стварности* у којој долази до мешавине и јукстапозиције магичног/магијског и реалног.

Термин магични реализам увео је у употребу немачки историчар уметности Франц Рох 1925. године у есеју *Магични реализам; Постекспресионизам* и он се испрва односио на нов начин реалистичког представљања стварности у ликовној уметности. Магични реализам јавио се као реакција на експресионистичко и надреалистичко сликарство. Магичнореалистички сликари су реалистички детаљно приказивали објекте и бића, а зрачење магије и мистериозности постизали су илузионистичким ефектима и променом перспективе. Термин је од Франца Роха преузео венецуелански драмски и прозни писац, професор универзитета Алберто Услар Пјетри, подводећи под овај појам у књижевном есеју *Књижевност и људи Венецуеле* (1948) посебан жанр приповетке, у којој је до израза долазио књижевно-уметнички поступак сагледавања јунака као тајне окружене подацима. Захваљујући Пјетрију, а потом и кубанском писцу Алеху Карпентјеру, термин магични реализам почео је да се користи за означавање специфичне латиноамеричке постколонијалне књижевности, која је своје извориште имала у фолклору, народним веровањима и миту, при чему се посезање за митом показало као адекватно средство за испољавање друштвено-политичке реалности у друштвима ограниченим тоталитарним режимом. Овај термин стекао је велику популарност након чланка Анхела Флореса *Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици*, експанзију је доживео 60-их и 70-их година прошлог века, а најзначајнијим представником поетике магичног реализма сматра се Габријел Гарсија Маркес.

Данас се под појмом магични реализам у књижевности подразумева искључиво прозни жанр и престао је бити иманентна константа латиноамеричке културе, већ се проширио и на остатак света. Познати писци магичног реализма су Салман Ружди, Тони Картер, код нас Милорад Павић и Горан Петровић, а у македонској књижевности Петре М. Андреевски.

У првим деценијама XXI века магични реализам налази се у пуном замаху како у књижевности, тако и у сликарству и филмској уметности.

Полазећи од чињенице да књижевно дело Слободана Џунића и Живка Чинга отвара могућност за тумачење у кључу магичнореалистичног поетичког оквира, рад се превасходно заснива на испитивању фолклорно-митолошког језгра земље порекла аутора, жанровске условљености, хибридности, просторно-временских категорија, интермедијарних светова, као и стварносне подлоге и актуелног друштвено-политичког и историјског тренутка у делима ових писаца. Крајњи резултат спроведеног истраживања је уобличена синтетичка књижевно-научна студија, у којој је, преко апстрактних (чудесни, фантастични, магични, гротескни реализам) и наративних модела дискурса (реалистична и фолклорно-митска наратија), детаљно проучен утицај магичног реализма на књижевно стваралаштво Слободана Џунића и Живка Чинга.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Слободан Џунић, Живко Чинго, магични реализам, чудесни реализам, фантастични реализам, мит, бајка, легенда, хибридност, карневализација

НАУЧНА ОБЛАСТ: Наука о књижевности

УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ: Српска и компаративна књижевност

УДК 821.163.41.09

ELEMENTS OF MAGIC REALISM IN THE PROSE OF SLOBODAN DŽUNIĆ AND ŽIVKO ČINGO

SUMMARY

PhD thesis *Elements of Magic Realism in the Prose of Slobodan Džunić and Živko Čingo* aims to, within the poetics of magic realism, explore, identify and describe the elements of magic realistic narrative modus comparatively in the prose of Slobodan Džunić and Živko Čingo, writers that belong to different literary historiographies – Džunić to Serbian, Čingo to Macedonian.

The starting point of the thesis is the attempt to define magic realism as the unexpected alternation of reality in which the terms magic/magical and real are mixed and juxtaposed.

Magic realism as a term was coined by the German art historian, Franz Roh in his essay *Magical Realism: Post-Expressionism* in 1925 and at first it was related to a new way of realistic presentation of reality in painting. Magic realism was a response to expressionist and surreal painting. These painters represented objects and creatures in a detailed realistic manner and the aura of magic and mystery was achieved with illusionist effects and perspective change. The term was afterwards taken by the playwright and writer from Venezuela, professor Alberto Uslar Pietri, who related it to a special kind of short story in literature in his essay *Literature and People of Venezuela* (1948), where the literary method of a character as a secret surrounded by various data dominated. Thanks to Pietri, and then the Cuban writer Alejo Carpentiere, this term was used to signify specific Latin American post-colonial literature that sprang from folklore, folk beliefs and myth, whereby myth turned out to be an adequate tool for showing social-political reality in the societies repressed under the totalitarian regime. This term gained enormous popularity after the article by Anhel Flores, *Magic Realism in Spanish-American Belles-Lettres*, and its full expansion was during the 60-ies and 70-ies of the last century. Its most significant representative is Gabriel Garsia Marques.

Nowadays, magic realism in literature is related to prose exclusively and it stopped being an immanent constant of Latin American culture; it spread to the rest of the world. Most famous writers of this genre are Salman Rushdie, Tony Carter, Jevgenij Zamjatin, in Serbian literature Milorad Pavić and Goran Petrović, in Macedonian literature Petre M. Andreevski.

During the first decades of 21st century magic realism is in its full sway in the field of literature, as well as in painting and film.

Bearing in mind that literary work of Slobodan Džunić and Živko Čingo may be interpreted within the magic realistic poetic theoretical frame, the dissertation is mainly based on the exploration of the folklore and mythological core of the authors' homelands, genre conditionality, hybridity, space-time categories, intermediary worlds and the realistic basis of the current social, political and historical period in their works. The end result of this research is a synthetical literary-scientific thesis, in which the influence of magic realism on the literary work of Slobodan Džunić and Živko Čingo was thoroughly examined from abstract (marvelous, fantastic, magic, grotesque realism) and narrative discourse models (realistic and folklore-mythical narration).

KEY WORDS: Slobodan Džunić, Živko Čingo, magic realism, marvelous realism, fantastic realism, myth, fairy tale, legend, hybridity, carnevalization

SCIENTIFIC FIELD: Study of literature

SCIENTIFIC DISCIPLINE: Serbian and comparative literature

UDC 821.163.41.09

САДРЖАЈ

I Увод.....	1
Најава теме.....	1
Приступ теми.....	4
II Магични реализам: опис и значење.....	6
Историја појма магични реализам.....	6
Проблематичност појма магични реализам.....	18
Савремене дефиниције магичног реализма.....	20
Чудесни, фантастични и магични реализам.....	25
Надреализам и магични реализам.....	28
Фантастика и магични реализам.....	32
Опште карактеристике магичног реализма.....	39
III Елементи магичног реализма у прози Слободана Џунића.....	41
Слободан Џунић – (не)доследан давном.....	41
Двоструки свет прозе Слободана Џунића.....	60
<i>Трансформације просторно-временских категорија.....</i>	<i>62</i>
<i>Алетички обдарена натприродна бића.....</i>	<i>72</i>
<i>Алетичка, деонтичка и епистемичка ограничења јунака.....</i>	<i>77</i>
Реалистична и фолклорно-митска нарација.....	97
Именослов као вид магијске стварности.....	129
Митско-магијски систем Слободана Џунића.....	140
<i>Симболика змије.....</i>	<i>143</i>
<i>Иницијација.....</i>	<i>146</i>
<i>Човек – дрво.....</i>	<i>152</i>
<i>Метафизички и погребни симболизам моста.....</i>	<i>159</i>
IV Елементи магичног реализма у прози Живка Чинга.....	162
Стваралачки походи Живка Чинга.....	162
Пасквелија – митска повест о Македонији.....	184
Митско и магијско обликовање простора и времена.....	190

Повратак цепенковској традицији приповедања.....	211
Поступак карневализације и гротеска у прози Живка Чинга.....	225
Митопоетска пројекција стварности: митско-магијска и библијска симболика.....	252
<i>Симболика неба и небеских појава: грома, муње, ветра, кише, олује и снега</i>	255
<i>Симболика небеских тела: сунца, месеца и звезда</i>	272
<i>Симболика земље</i>	277
<i>Симболика воде</i>	278
<i>Митопоетска пројекција дрвећа</i>	281
<i>Митема камен</i>	291
<i>Анимистичка веровања</i>	295
<i>Функција бројева са магичном вредношћу</i>	310
<i>Свеци и хришћански празници</i>	315
<i>Мит о потопу</i>	321
<i>Апокалипса и знакови `последњих времена`</i>	323
V Закључак	330
VI Литература	342
Извори.....	342
Цитирана литература.....	343
VII Прилог	357
Биографија.....	364

I УВОД

НАЈАВА ТЕМЕ

Тема *Елементи магичног реализма у прози Слободана Џунића и Живка Чинга* поставља пред истраживача књижевнотеоријску, књижевноисторијску и компаративну проблематику. Разлози опредељења за ову тему леже у томе што већина тумача, почев од Радивоја Микића, Ивка Јовановића, Михајла Пантића када је реч о прози Слободана Џунића, односно Петра Џацића, Христа Георгиевског, Милана Ђурчинова, Јасмине Мојсијеве Гушеве када је реч о прози Живка Чинга, уочава специфичан вид реализма у делима ових приповедача. Међутим, и поред бројних најави у научним и стручним публикацијама и периодици о овој теми, она није адекватно и систематски проучена.

Под појмом магични реализам од 60-их и нарочито од 70-их година XX века у књижевној науци и теорији подразумева се засебан књижевни жанр којим се одређују искључиво прозна дела (приповетке и романи) настала на простору Латинске Америке у првој половини XX века, која су се надовезивала на надреалистичко наслеђе и која су одступала од реалистичког проседа. Главним представником овог правца сматра се колумбијски писац Габријел Гарсија Маркес.

Током времена, магични реализам постаје нека врста интернационалне моде (у духу магичнореалистичне поетике пишу Салман Ружди, Гинтер Грас, Тони Морисон, Ангела Картер и други), која није мимоишла ни јужнословенске просторе. Стога ће предмет нашег истраживања управо бити појава магичног реализма у јужнословенским књижевностима, преваходно у српској и македонској, на примерима књижевног стваралаштва Слободана Џунића и Живка Чинга, као изразитијих представника овог правца.

Иако се Слободан Џунић и Живко Чинго појављују као засебни књижевни ентитети, они се могу упоредо проучавати стога што се у делу и једног и другог писца, а оно данас у оба случаја представља богат и заокружен опус, могу идентификовати специфични односи у просторно-временским категоријама (увођење индивидуал-

ног, историјског и колективног времена), двојност планова (социјално-критички и фолклорно-митолошки), неустостављање јасне границе између стварности и привида, између реалног и имагинарног, што су, у крајњој линији, и темељне одреднице магичнореалистичног приповедачког модуса.

С друге стране, будући да до данас није утврђена прецизна и концизна теоријска дефиниција појма магични реализам (међу познатије дефиниције магичног реализма спадају оне које су понудили Алехо Карпентјер, Анхел Флорес, Луис Леал, Луис Паркинсон Замора и Венди Б. Фарис), а сходно чињеници да свако иоле озбиљније бављење науком о књижевности нужно претпоставља и прецизно именовање категорија и појмова којима оперише, изучавање прозе Слободана Џунића и Живка Чинга писане у магичнореалистичном кључу, само по себи може представљати својеврстан научни и стваралачки изазов да се приступи целовитијој дескрипцији и интерпретацији не само прозе ових писаца него и овог, у основи, оксиморонски противуречног појма, што даље упућује и на велику опрезност приликом његове употребе у раду.

Задата тема, *Елементи магичног реализма у прози Слободана Џунића*, отвара низ питања и потпитања:

- магични реализам и његова естетичка намера;
- теоретско заснивање магичног реализма као правца у књижевности, формалне и значењске компоненте;
- жанровске конвенције;
- однос између миметичке и немиметичке литературе;
- упоредна анализа дела Слободана Џунића и Живка Чинга у светлу магичног реализма;
- друштвено-историјска и социокултурна подлога прозе Слободана Џунића и Живка Чинга;
- интенције аутора;
- типологија простора и времена;
- модели и технике приповедања;
- фолклор, митологија, симбол, архетип.

С обзиром на поменуто чињеницу да је појам магични реализам у науци о књижевности интерпретиран на различите начине, да је приметан висок степен конфузије и произвољности у његовој примени, због чега су многи историчари књижевности предлагали да се избаци из књижевно-научне термилошке апаратуре,

у уводном делу рада биће понуђена хронологија, историјски преглед, географски, културни и политички контекст настанка овог појма, као и његова теоријска експликација. С тим у вези, пажња ће у даљем тексту била сконцентрисана на испитивање миметичке конвенције, реализма (у смислу стварносне подлоге) и магичног реализма, као и на испитивање сродности и разлика између појмова чудесни реализам, магични реализам и фантастични реализам, који се не ретко користе да денотирају исту ствар: другачију представу стварности у односу на западну философију у постколонијалној латиноамеричкој књижевности. Магични реализам у књижевности биће сагледаван и кроз призму других уметности, пре свега сликарства, такође од 20-их година прошлог века значајно обележених овом струјом.

Такође, пажња ће у раду бити посвећена и ширем књижевном контексту, јер се једино у оквиру српске, јужнословенске, македонске, али и светске књижевности, књижевно стваралаштво Слободана Џунића и Живка Чинга може правилно оценити и вредновати.

Тежиште рада биће фокусирано око питања порекла прозе Слободана Џунића и Живка Чинга: да ли је александријског порекла или је аутохтона у смислу да извире из народне традиције, мита, предања и да не припада неком одређеном књижевном систему. У складу с тим, у раду ће бити проблематизовано и питање њеног фолклорно-митолошког језгра, коришћење различитих митских предложака, легенди и предања из словенске паганске митологије и хришћанске мистике и уједно њихове инверзије и померање ка модерном приповедном дискурсу, као и веза са митском структуром на плану композиције (циклизација, троструко понављање сижејног тока), временске (повнављање истог парадигматског догађаја, неограничена темпоралност) и просторне организације текста (митски дочаран простор Старе планине и околине Пирота код Џунића, односно села Велгошта и Охридског језера код Чинга).

Естетско валоризовање литерарних вредности и испитивање рецепције стваралачког опуса Слободана Џунића и Живка Чинга, водиће у раду ка отварању синхроне и дијахроне перспективе са намером да се тиме омогући увид у значење дела у тренутку када је писано и да се покаже каква га је књижевна судбина пратила током времена.

ПРИСТУП ТЕМИ

Имајући у виду постојеће информације о овој теми у домаћој и страниј литератури, као и на основу властитих истраживања, посебно у области македонске књижевности и српско-македонских књижевних веза, полазиште рада чини хипотеза да се у једном делу приповедачког опуса Слободана Џунића и Живка Чинга могу идентификовати елементи магичног реализма: стапа се стварност с магичним/магијским и зачудним елементима, фабуле се базирају на стварносној тематици, али аутори те податке користе да би створили властиту слику света који је колико стваран толико и измишљен, фузија стварног и магичног/магијског дешава се како би се нагласиле њихове разлике, оно што у стварности сматрамо нормалним и обичним, приказано је зачудним, и обратно, оно што је у стварности чудно и нестварно, представљено је као нешто свакодневно и обично.

Да бисмо остварили постављени задатак да проучимо прозно стваралаштво Слободана Џунића и Живка Чинга, извршимо систематизацију тематских и идејних оквира њихових дела, ставимо их у контекст магичнореалистичне књижевности и извршимо њихову естетску валоризацију, руководили смо се принципом репрезентативности у избору грађе. Примарну грађу за истраживање чиниле су следеће књиге.

1. Слободан Џунић, *Изабране приповетке*, Српска књижевна задруга, Београд, 1986. Приређивач и аутор предговора Павле Зорић;
2. Слободан Џунић, *Испод мртвачког моста (изабране приповетке)*, Просвета, Ниш, 1996. Приређивач и аутор поговора Радивоје Микић;
3. Слободан Џунић, *Ветрови Старе планине*, II издање, Просвета, Ниш, 2004. Приређивач и аутор поговора Радивоје Микић;
4. Живко Чинго, *Пасквелија*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје, 1992. Приређивач Петар Т. Бошковски, аутор предговора Слободан Мицковиќ;
5. Живко Чинго, *Нова Пасквелија*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје, 1992. Приређивач Петар Т. Бошковски, аутор предговора Слободан Мицковиќ;
6. Живко Чинго, *Вљубениот дух*, Избрани дела, кн. 1, Култура, Скопје, 1992. Приређивач Петар Т. Бошковски, аутор предговора Слободан Мицковиќ.

У раду ћемо примењивати различите књижевно-научне методе (аналитичко-интерпретативну, компаративну, дескриптивну), а, услед специфичности саме теме, ослањаћемо се и на искуства психологије, социологије, гносеологије, теорије ре-

цепције, херменеутике, семиотике, структурализма и постструктурализма. Такође, примењиваћемо и друге истраживачке поступке у зависности од захтева конкретне материје или у зависности од сегмента истраживања.

С обзиром на понуђени истраживачки корпус, докторска дисертација *Елементи магичног реализма у прози Слободана Џунића и Живка Чинга*, требало би да пружи свеобухватан поглед на елементе магичнореалистичне прозе у књижевном делу Слободана Џунића и Живка Чинга, што је, бар према нашим сазнањима, први систематски покушај да се ова појава осветли са различитих аспеката и да се уобличи у књижевно-научну студију.

II МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ: ОПИС И ЗНАЧЕЊЕ

ИСТОРИЈА ПОЈМА МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Концепт магичног реализма није новина у науци и уметности. Новалис је још крајем XVIII века писао о `магичним идеалистима` (*magischer idealismus*) и `магичним реалистима` (*magischer realismus*) у домену философије. Новалис, који је првенствено био песник, али је, попут Шилера и Гетеа, писао и естетичке списе, своју мисао називао је `магичним идеализмом` подразумевајући под тим да је философија (као и све остале духовне форме) слушкиња поезије и да разум треба потчинити поезији:

„Поезија је изворна апсолутна стварност. То је срж моје филозофије. Што поетичније то истинитије.“¹

Нема разлике између објективног логоса који чини суштину света и песничке уобразиље. Песник је, пак, пасиван, он своје визије прима из несвесног, из сновиђења која се опиру логици и `стварном` значењу речи.

Иако настао још у XVIII веку, појам магични реализам заживеће тек у првим деценијама XX века и то најпре у ликовној уметности, а у науци о књижевности средином XX века.

Према мишљењу већине савремених теоретичара и критичара магичног реализма, Луис Паркинсон Заморе, Венди Б. Фарис, Амарил Шанади, Сејмура Ментона, термин магични реализам први је употребио немачки историчар уметности Франц Рох 1925. године у свом есеју „Магични реализам: Постекспресионизам“ (*Magischer Realismus: Post-Expressionismus*) да означи ликовна струјања у европској уметности тог доба, која су се појавила као реакција на претходни уметнички правац експресионизам, а која су, заправо, била нови вид реалистичког представљања појавног света (*ein neuer Realismus*). У том периоду, неколицина уметника (Карло

¹ Цитирано према: Katarina Everet Gilbert/Helmut Kun, *Istorija estetike*, preveo Dušan Puhalo, Dereta, Beograd, 2004, str. 272.

Кара, Ђорђо Де Кирико, Фернан Леже, Макс Ернст, Ото Дикс, Георг Грос, Вилхелм Шмид, Георг Шолц, Густав Вундерварлд и други) почиње да експериментише новом формом (*post-expressionism realistic*), коју Рох именује `магични реализам` (*magischer realismus*), а нешто раније, директор немачког музеја Густав Ф. Хартлауб, означава сликарство те нове експресионистичке групе немачких уметника појмом `нова објективност` или `нова стварност` (*Neue Sachlichkeit*). Хартлаубов термин је заживео после чувене ретроспективне изложбе у Мајнхајму 1925. године на којој су били изложени радови Георга Гроса, Ото Дикса, Макса Бекмана, Георга Шримпфа, Александра Канолдта, Карла Менсе, Георга Шолца и Хајнрија Даврингхаузена. Говорећи том приликом о експресионизму, Хартлауб ће у оквиру самог покрета успоставити разлику између два крила експресионистичких сликара: левог, односно веристичког и политичког, и десног, неокласицистичког и помало идиличног, како наводи Ирене Гинтер.² Хартлаубов термин `нова објективност` ће након ове изложбе убрзо потиснути Рохов `магични реализам`, чак ће и сам Рох у својој „Историји модерне немачке уметности“ (*Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*) из 1958. године користити Хартлаубов термин, док ће за његов бити обновљен интерес тек 60-их година у немачкој уметности.

За разлику од експресионистичких сликара (Винсент Ван Гог, Пол Гоген, Едвард Мунк, Џејмс Енсор), који су акценат стављали на изражавању примарног, унутрашњег доживљаја у човеку стимулисаног религиозним, социјалним или психолошким факторима, ослањајући се притом на религиозни мистицизам средњег века, нихилизам данског филозофа егзистенцијалисте Серена Кјеркегора и на анимизам примитивних култура, као и за разлику од надреалистичких сликара (Салвадор Дали), који су се понајвише ослањали на Фројдова и Јунгова достигнућа у области психоанализе, крајем прве и почетком друге деценије XX века у Италији, Француској и Немачкој појавила се група сликара која ће на својим сликарским платнима (најчешће минијатурама) настојати да „оствари нови тип реалности, који је у стању да прође с оне стране веристичког приказивања предмета“.³ За претходника оваквом схватању у ликовној уметности узима се Анри Русо Цариник, француски самоуки наивни сликар, чије ће сликарство Василиј Кандински одредити као почетак новог правца у уметности који доноси повратак реализму, правца у којем

² Irene Guenther, *Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 34.

³ Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Просвета, Београд, 2000, стр. 92.

ће реализам служити апстракцији. Русоови савременици подругљиво су говорили да је његово сликарство најближе дечјем, али су, ипак, у њему препознавали неку иновативну технику. Управо је тај помало наивни, дечји карактер Русоових слика, које се тематски углавном везују за сцене помало чудесног света џунгле, уз богат колорит, слојевитост (у позадини је небо, а животиње и људи су у првом плану), са лаком и глазуром на крају, оно што се може сматрати претечом магичнореалистичног сликарства. То је нарочито видљиво на његовим платнима: *Тигар на тропској олуји* или *Изненађење*, 1891, *Успавана циганка*, 1897, *Гладни лав баца се на антилопу*, 1905, *Жена која шета у екзотичној шуми*, 1905, *Портрет Јозефа Брамера*, 1909, *Сан*, 1910 (видети слике 1, 2, 3, 4, 5, 6). Русоово сликарство извршиће велики утицај на потоње авангардне сликаре, убрајајући ту и Пабла Пикаса, Фернанда Легера, Макса Бегнера, али и на велики број надреалистичких и магичнореалистичких сликара.

Треба поменути и то да је још 1914. године сликар Лудвиг Мајднер, немачки експресиониста, покушавао да прикаже необјашњиве, драматичне и монструозне сцене из урбаног живота. Наиме, Мајднер, који је најпре сликао под утицајем импресионизма и постимпресионизма и под утицајем сликарске технике Амадеа Модилјанија са којим се упознао у Паризу 1906. године, по доласку у Берлин, 1911. године, чини радикални рез у погледу начина на који слика и у погледу схватања уметности и сликарства. У том периоду придружује се сликарима Јакову Штајнхарду и Ричарду Јантуру са којима оснива уметничку групу „Патос“ (*Die Pathetiker*) и придружује се експресионистима. Тематски, сликари ове групе везују се за технички прогрес, градски амбијент и периферију уочи Првог светског рата. Користећи искуства футуризма, кубизма и орфизма, Лудвиг Мајднер ће се окренути пре свега темама о усамљености човека у великом граду, темама везаним за Апокалипсу (позната је његова слика *Апокалиптички пејзаж* из 1912. године (видети слику 7), која је на изванредан начин антиципирала почетак Првог светског рата, а овој теми ће се више пута враћати), за Потоп и Страшни суд, а то ће, видећемо, бити и доминантне теме магичног реализма у књижевности. Сам Мајднер ће такав начин представљања стварности 1918. године назвати `фантастично, ватрени натурализам` (*fantastic, ardent Naturalism*), што ће, заправо, бити нова струја у сликарству која ће се касније појавити под двојаким именом: магични реализам и нова објективност.

Пресудни утицај у овом периоду извршила је италијанска школа метафизичког сликарства (*pittura metafisica*) са своја два најзначајнија представника, Карлом

Каром и Ђорђом де Кириком. Тај нови облик магичног реализма срећемо после њиховог сусрета у Ферари 1917. године, када се, како наводи Трифуновић, Кара ослободио футуризма, а Де Кирико даље развио концепцију коју је био изградио у Паризу⁴, али ће Кара већ 1918. раскинути са метафизичким концептом сликарства.

Како би достигао спектралне или метафизичке аспекте предмета које опажају само ретки појединци у тренуцима видовитости или метафизичке апстракције, истиче Трифуновић, де Кирико је „створио посебну иконографију која је састављена од три тематска круга. Првом припадају опустели ренесансни градови у којима се помоћу геометријске схеме и специфичне перспективе остварује атмосфера пластичне и метафизичке усамљености. Друга тематска целина посвећена је кројачким луткама и фигури маникина, човека без очију и лица, „бизарног тела, тужног као нека машина“, који је смештен у магијском простору. Трећа тема – слика у слици – била је подједанко драга и романтичарима у XIX веку и надреалистима тридесетих година. То су најчешће метафизички ентеријери у којима разлика и супротност између „слике у слици“ и саме слике или између ентеријера и погледа кроз прозор означава две врсте реалности које једна другу доводе у питање“.⁵

Рушењем логичког присуства предмета и измештањем предмета из свог природног или очекиваног контекста, при чему је акценат стављен на оно што се налази `иза физичког предмета`, а сами предмети постају носиоцима симболичких функција, како наводи Трифуновић⁶, де Кирико, чувени италијански сликар, који је у часопису „Метафизичко сликарство“ (*Pittura Metafisica*) дефинисао главне одредбе метафизичког сликарства, остварује утисак тајанственог, мистериозног, надреалног и метафизичког. На његовим платнима ретко ћемо пронаћи људске ликове, често се срећу јунаци из античке митологије, архитектура је огољена и приказани су медитерански градови обасјани светлошћу. У де Кирикове најпознатије слике убрајају се *Љубавна песма*, 1914, *Велики метафизичар*, 1917, *Хектор и Андромаха*, 1917. и друге (видети слике 8, 9, 10).

Иако је већ 1918. године Карло Кара раскинуо са метафизичким сликарством, оставио је велики број значајних дела, између осталог и *Метафизичку музу* из 1917. године (видети слику 11), која су извршила велики утицај на касније сликаре, а трагови метафизичке сликарске школе остаће присутни на његовим сликама и у

⁴ Лазар Трифуновић, *наведено дело*, стр. 93.

⁵ Исто.

⁶ Исто.

периоду од 1920. до 1930. године, када је стварао у стилу ренесансног италијанског сликара Масачија.

Са огромним ентузијазмом за нову уметност борио се критичар и сликар Марио Брољо, уредник часописа *Valori Plastici* (1918–1922), који је објављиван на италијанском и француском језику. Главни тон овом часопису дали су управо Карло Кара и Ђорџо де Кирико, потом Роберто Мели, сликар и вајар, и Алберто Савинио. У првом броју часописа *Valori Plastici* од 15. новембра 1918. године, пишући о новом метафизичком сликарству, Кара је навео да је једна од његових главних карактеристика екстремни веризам и повратак великој традицији италијанског сликарства репрезентована у радовима Ђота и Мазача. Брољова уметничка галерија, која је такође носила назив *Valori Plastici*, имала је путујуће изложбе широм Европе, између осталог и у Немачкој 1921. године, на којима су били представљени радови метафизичке сликарске школе (*scuola metafisica*). Брољов часопис са репродукцијама италијанских сликара и путујуће изложбе извршили су пресудан утицај на немачке сликаре, у првом реду на Маркса Ернста, који се са овим часописом сусрео у галерији Голц у Минхену, али и на Георга Гроса и Антона Радерсхајдта. Многи ликовни критичари, историчари уметности и сликари тог доба (Кандински, Пол Вестхајм, Вилхелм Пиндер) писали су о крају експресионизма и настанку новог уметничког стила више окренутог натуралистичком и објективном сликарству, који се појављивао под различитим називима: у Француској нови реализам (*nouveau réalisme*), у Русији конструктивизам, у Немачкој магични реализам или нова објективност.

Тај нови уметнички стил највећи замах имао је у Немачкој од 1919. до 1933. године, дакле, у време када је Немачка доживљавала велику друштвену и економску кризу након пораза у Првом светском рату и суочавала се са економским потешкоћама и инфлацијом почетком 1924. године, порастом национализма и сукоба око власти између десничарских и левичарских група, укључујући ту и националсоцијалистичку партију на челу са Адолфом Хитлером. То је била уметност, како истиче Ирене Гинтер, контролисане горчине, јер су се изјаловиле наде, а снови о бољем друштву претворили у цинизам.⁷

Бавећи се новим ликовним тенденцијама у европској уметности са намером да успостави јасну разлику између експресионистичког и постекспресионистичког

⁷ Детаљније о сликарским токовима у Европи у периоду између 1919–1913. године, као и о свеукупној друштвено-политичкој и културној ситуацији у Европи, а посебно у Вајмарској Републици између Првог и Другог светског рада видети код Irene Guenther, *navedeno delo*, pp. 33–75.

сликарства, као и између експресионистичког и надреалистичког сликарства, Франц Рох у поменутом есеју, који ће касније проширити и уобличити у књигу „Постекспресионизам. Магични реализам. Проблеми најновијег европског сликарства“ (*Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*), препознаје више од 15 активних магичнореалистичких немачких сликара, укључујући ту и Ота Дикса и Макса Ернста. Полазиште Роховог приступа новом уметничком правцу чинила је феноменолошка философија Едмунда Хусерла и Мартина Хајдегера и окретање од религиозног и психолошког, које је било карактеристично за експресионизам, односно надреализам, од ког се, према Роху, разликовао по томе што надреализам трага за чудесним појавама у реалним призорима стављајући акценат на церебралну и психолошку стварност, док се магични реализам фокусира на фигуралну репрезентацију уводећи снове и фантазије у свет чињеница. Реагујући на експресионистичке апокалиптичке визије, утопизам, топлу палету боја, Рох указује на то да нова уметност детаљним описивањем предмета, класичним редом у слици, атмосфером технолошки урбанизованог света, глазираном и оштро насликаном формом, простором без икакве ваздушне артикулације, трезвеним и хладним погледом ослобођеним сваке емоције, доприноси стварању новог погледа на свет:

„Нуди нам се нови стил који је суштински од овога света, који слави земаљско. Овај нови свет објеката ипак је стран тренутној идеји реализма. Магични реализам користи различите технике које свим стварима приписују дубље значење и открива мистерије које увек представљају опасност за сигурност и мир једноставних, безазлених ствари. Ова уметност учи нас да се мирно дивимо магији бића, открићу да ствари већ имају своја лица, што значи да је област у којој најразличитије идеје на свету могу да се укорене већ поново освојена – премда на нове начине. За нову уметност, проблем је да пред нашим очима, на интуитиван начин, представи чињеницу, унутрашњу фигуру спољашњег света.“⁸

Указујући у свом есеју на то да се у магичном реализму посебна пажња поклања предмету и сваком детаљу на њему, да је позадина последња граница иза које се нешто појављује и вибрира енергичним интензитетом, што је важније од саме објективности, да су у магичном реализму зрачење магије, духовности и спиритуалности удружени са

⁸ Franc Roh, *Magic Realism: Post-Expressionism (1925)*, in *Magical Realism*, p. 20. Сви цитати из зборника *Магични реализам*, који је уредила Замора, дати су у преводу Михаила Антовића.

хладном и очигледном трезвеношћу, те на тај начин мистично, тајанствено и натприродно не долазе у конфликт са стварношћу, већ су њен саставни и употпуњујући део, Рох је овим есејом убрзо привукао пажњу не само ликовне већ и књижевне критике и унеколико одредио праксу савремених теоретичара магичног реализма. Из тих разлога, Рохов есеј ће већ 1927. године бити преведен на шпански, а објавиће га Хозе Ортега и Гасет у часопису *Revista de Occidente* у Мадриду, а потом и као посебно издање под називом *Realismo Mágico. Post Expresionismo*, да би, већ следеће године, термин магични реализам почео да се користи за означавање књижевног круга Буенос Ајреса.

У науку о књижевности термин магични реализам (*realismo mágico*) први уводи венецуелански прозни и драмски писац, есејист, доктор политичких наука и универзитетски професор Артуро Услар Пјетри у есеју „Књижевност и људи Венецуеле“ (*Letras y hombres de Venezuela*) из 1948. године. У том есеју Пјетри, између осталог, наводи да оно “што је најзад у приповеци преовладало и оставило трајни траг било је сагледавање човека као тајне окружене реалним подацима. Песничко одгонетање или песничко порицање стварности. Оно што би у недостатку друге речи могло да се назове магичним реализмом.”⁹ Пјетри је, извесно, као што је показао Емир Родригес Монегал, овај термин преузео од Франца Роха са чијим се тумачењима новог правца у ликовној уметности могао упознати за време свог боравка у Европи, као и са делом италијанског песника, драмског и прозног писца Масима Бонтемелија, који је не само писао у духу магичног реализма него радио и на његовом промовисању, и са кубанским писцем, есејистом и музикологом Алехом Карпентјером, који се налазио у егзилу у Француској, а под чијим је утицајем и сам стварао. Заправо, Карпентјеру и Пјетрију се приписује заслуга за доношење магичног реализма из Европе у Латинску Америку у доба када су у многим латиноамеричким земљама 40-их година прошлог века писци тежили стварању нових израза, приближавајући се стварним чињеницама, с једне, и митском времену, с друге стране.

Текст Алеха Карпентјера *О чудесно стварном у Америци*¹⁰ појављује се као одговор на Рохову теорију магичног реализма објављену у поменутом часопису

⁹ Цитирано према: Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, Savremena administracija, Beograd, 1993, str. 225.

¹⁰ Текст *О чудесно стварном у Америци*, који је приредила Замора у књизи *Magical Realism: theory, history, community*, састављен је из два есеја. Део првог есеја дат је и у предговору Карпентјеровог романа „Овоземаљско царство“ (*El reino este mundo*, 1949), а у проширеном издању објављен је 1964. у едицији „Кушања и разлике“ (*Tientos y diferencias*). Други есеј је Карпентјерово предавање из 1975, први пут објављено постхумно 1981. у књизи „Hispanoamerički roman uoči novog veka i drugi eseji“ (*La novela hispanoamericana en vísperas de un Nuevo siglo y otros ensayo*).

Revista de Occidente. Карпентјер овде нуди свој термин чудесни реализам (*lo real maravilloso*), под којим подразумева да чудесно постаје непогрешиво чудесно онда када изрони из неочекиване промене стварности (чуда), из привилегованог открића стварности, ненавикнутог увида који се јединствено сугерише кроз неочекивано богатство реалности или појачање нивоа и категорија реалности, који се перципира помоћу егзалтације духа која води до каквог екстремног стања.¹¹ Наиме, овај термин Карпентјер користи како би описао књижевни правац у Латинској Америци за који је тврдио да представља јединствени облик магичног реализма и да нема много додирних тачака са оним што се у Европи подводи под тај појам. За разлику од европског надреализма, покрета у којем је учествовао и сам Карпентјер у Француској 1930. године, чудесни реализам у Америци не означава напад на конвенционално описану реалност, већ је проширује специфичностима латиноамеричке културе, историје, демографије и политике. Он овим термином успоставља разлику између европског чудесног, које је књишко и артифицијелно (посебно у надреализму) и латиноамеричког, које своје извориште има у фолклору, сујеверју и колективним веровањима.

„Ако станемо и погледамо, каква уопште разлика може да постоји између надреализма и магично реалног? Ово се врло лако да објаснити. Термин магични реализам сковао је 1924. или 1925. немачки критичар Франц Рох. Оно што је он звао магичним реализмом биле су просто слике на којима су се реалистичне форме комбиновале са оним што се не уклапа у свакодневну стварност. Заправо, оно што Франц Рох зове магичним реализмом у ствари је експресионистичко сликарство. Дакле, ако је надреализам трагао за чудесним, морали бисмо да признамо да је он то чудесно врло ретко тражио у реалности. Магично реално које ја овде браним, и које је наше магично реално, налази се у сировом стању, латентно је и свеprisутно у свему што је латиноамеричко. Овде је чудесно уобичајена ствар.“¹²

Професор Анхел Флорес не признаје да су Пјетри и Карпентјер заслужни за доношење Роховог магичног реализма у Латинску Америку. У познатом чланку „Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици“ (*Magical Realism in Spanish American Fiction*), он износи тврдњу да је магични реализам на тлу Латинске Аме-

¹¹ B. Alejo Carpentier, *On the Marvelous Real in America*, in *Magical Realism*, pp. 85–86.

¹² B. Alejo Carpentier, *The Baroque and the Marvelous Real*, in *Magical Realism*, pp. 89–109.

рике наставак романтичарско-реалистичне књижевне традиције на шпанском језику која сеже до XVI века и појаве романа *Дон Кихот* Мигуела де Сервантеса. Овај роман Флорес узима за претечу магичног реализма. С друге стране, латиноамерички писци претрпели су и значајан утицај европске књижевности с почетка XX века, у првом реду Кафке и Пруста. На тај начин, спајањем ових књижевних искустава, 30-их година XX века у Латинској Америци формиран је нови књижевни правац у којем, по Флоресовим речима, проналазимо трансформацију уобичајеног и свакодневног у импресивно и нереално:

„То је доминантно уметност изненађења. Време постоји у некаквом безвременом флуиду, а нереално се дешава као део реалности. Када читалац то једном прихвати као *fait accompli*, готову ствар, све остало следи са логичком прецизношћу.“¹³

За годину рођења магичног реализма у Латинској Америци Флорес узима 1935. када је Хорхе Луис Борхес објавио збирку приповедака „Универзална историја зла“ (*Historia universal de la infamia*) и Марија Лусила Бомбал роман „Последња магла“ (*La última niebla*). Покрет је свој врхунац доживео између 1940. и 1950. године када је, под утицајем Борхесове збирке прича из 1941. године „Врт са рачвастим стазама“ (*El jardín de senderos que se bifurcan*), магични реализам почео да продире у све крајеве Латинске Америке. Флорес у писце магичнореалистичне провенијенције убраја и Маљеа, Ареола, Рулфа, Онетија, Кортасара, Сабата, Окампа.

Иако је термин магични реализам стекао популарност управо захваљујући Флоресовом чланку *Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици*, дефиниција коју је он понудио била је у много чему непрецизна и погрешна, што ће резултовати бројним полемикама. Дванаест година касније Луис Леал ће у чланку „Магични реализам у хиспаноамеричкој књижевности“ (*El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*) расправљати о Флоресовим поставкама у вези са тумачењем магичног реализма. Леал сматра да је дефиниција магичног реализма коју је Флорес понудио нетачна из разлога што је магични реализам немогуће поистоветити са фантастичном књижевношћу, да Флорес укључује и оне ауторе који не припадају покрету и, коначно, покрет није почео са Борхесом 1935. године и није свој пуни процват доживео између 1940. и 1950. године. По Леаловом мишљењу, магични реализам се исто тако не би смео поистоветити ни са психолошком, ни са

¹³ B. Angel Flores, *Magic Realism in Spanish American fiction* (1953), in *Magical Realism*, pp. 109–119.

надреалистичком, или, пак, са херметичном књижевношћу како је то описивао Хосе Ортега и Гасет. То, такође, није ни естетски покрет као што је рецимо био модернизам, а није ни магијска књижевност. Ослањајући се на теорије Франца Роха, Луис Леал сматра да је магични реализам, више него било шта друго, став према свету који се може исказати кроз популарне или високе форме, сложеним или рустичним стилем, затвореним или отвореним структурама. Код магичног реализма писац се суочава са реалношћу и покушава да је расплете, да открије шта је то мистериозно у стварима, животу, људским поступцима. Главна ствар није, наводи Леал, стварање имагинарних бића или светова, већ откривање мистериозног односа између човека и околности у којима се он налази. У магичном реализму кључни догађаји немају логично или психолошко објашњење. Магични реалиста не покушава да преслика реалност која га окружује, нити да јој нанесе повреду, већ жели да приграби мистерију која провејава иза ствари.¹⁴

И поред тога што ови чланци Анхела Флореа и Луиса Леала показују низ непрецизности и недостатака, они су задуго били једина општа теоријска истраживања магичног реализма.¹⁵

Од 60-их и нарочито од 70-их година XX века, под појмом магични реализам најчешће се подразумева засебан књижевни жанр којим се одређују искључиво прозна дела (приповетке и романи) настала на простору Латинске Америке у првој половини и средином XX века, која су се настављала на надреалистичку традицију и која су одступала од реалистичког проседеа, а његови корени налазе се у Сервантесовом *Дон Кихоту* и у делима немачког романтичара Ернста Теодора Амадеуса Хофмана. После кубанске револуције 1959. године, латиноамерички писци развили су посебан модел наративне фикције у којем се препознатљиво и реалистично спаја са неочекиваним и необјашњивим. Овим моделом они су у другој половини XX века произвели својеврстан `бум` (*el bum*), односећи лагано превласт у светској књижевности. Стога је магичнореалистичка фикција у критичко-научној мисли у почетку била третирана у онтолошком кључу као иманентна константа утврђена за ревалоризацију алтернативног начина мишљења унутар специфичне латиноамеричке постколонијалне културе. Међу најважнијим критеријумима за укључивање у модел магичног реализма истицан је елемент постојања магичне стварности необјашњиве у складу са конвенцијама реализма. За прво дело написано у духу

¹⁴ В. Luis Leal, *Magic Realism in Spanish and American Literature* (1967), in *Magical Realism*, pp. 119–125.

¹⁵ О новијим студијама магичног реализма биће више речи у следећем делу рада.

магичног реализма обично се узима роман „Људи од кукуруза“ (*Hombres de maíz*, 1949) Мигела Анхела Астуријаса.

По речима Алеха Карпентјера, магични реализам је „неочекивана алтернација стварности“, која своју моћ остварује повезивањем елемената европског романтизма, реализма и натурализма са магијским тумачењем света, традиционалним веровањем и митологијом Латинске Америке, којима магичнореалистични писци уопште упуњују реалистички приказану стварност у делу, често поткрепљену историјским документима и чињеницама. Осим онтолошког, односно схватања да је Америка сама по себи чудесна, магични реализам реализује се и у епистемолошком облику, укључивањем извора, визије и тачке сазнања посматрача.

У магичнореалистичне писце најчешће се убрајају Габријел Гарсија Маркес, Алехо Карпентјер, Мигел Анхел Астуријас, Аугусто Роа Бастос, Артуро Услар Пјетри, Хуан Рулфо.

Својство магичног реализма да „продре даље од стега реализма и искористи енергију бајке, народне приповетке или мита“¹⁶, а да истовремено задржи јак друштвени значај, при чему се уношење референци фантастике користи као погодно средство за описивање политичке реалности, допринело је његовој експанзији, тако да се данас магични реализам може препознати у Индији, Канади, САД-у, Африци, на Балкану и широм света. У духу магичнореалистичне поетике пишу Салман Ружди, Гинтер Грас, Тони Морисон, Ангела Картер, Јуриј Виничук и многи други, штавише, данас би се магични реализам могао назвати и својеврсним уметничким трендом, али су безмало сви теоретичари овог наративног модела сагласни у томе да магични реализам поникао на тлу Латинске Америке, због разлика у култури, није исто што и магични реализам у Европи или у другим деловима света.

Као што је наведено, магични реализам није заобишао ни јужнословенске књижевне просторе. Александар Генис, руски књижевни критичар, једном приликом је изјавио да је магични реализам могућ само у Латинској Америци, Русији и на Балкану, дакле на оним просторима на којима се историја бори против своје логике. Тако се на нашим просторима може наћи велики број прозних писаца у чијим се делима могу идентификовати елементи магичног реализма попут Слободана Џунића, Милорада Павића, Горана Петровића, Драга Јанчара, Јордана Радичкова, Живка Чинга, Петра М. Андреевског и многих других.

¹⁶ *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.

Очигледно је, на основу изложеног, да је историја појма магичног реализма више него компликована и да се може посматрати, као што је истакла Ен Бауер¹⁷ у три засебна, али и међусобно условљена, правца: први се односи на појаву магичног реализма преваходно у ликовној уметности у Италији и Немачкој 20-их година XX века, други се везује за појаву магичног реализма у књижевности на простору Латинске Америке 30-их и 40-их година XX века, и трећи почиње негде око 1955. године када се постепено шири и на остатак света и траје до данашњих дана.

Од тренутка када се појавио, магични реализам постоји у континуитету више од једног века у ликовној уметности и данас је, на почетку XXI века један од водећих уметничких праваца у свету, који је подједнако заступљен и у књижевној, и у филмској¹⁸, и у ликовној уметности. Данас се посебно издвајају сликарска имена попут Роба Гонзалвеса, мајстора оптичке илузије, чија слика *Простор између речи* (видети слику 12) већ својим насловом упућује на суштину магичног реализма, на простор не само између речи него још више на простор у који се уливају паралелни светови, потом слике Мајкла Шевала, Алекса Гроса, Доминика Апије, младе мексичке сликарке Мариане Палове и других.

У даљем раду настојаћемо да ближе и потпуније одредимо карактер магичног реализма иако се он код различитих уметника остваривао и остварује на различите начине, при чему пресудну улогу има земља порекла уметника, њено митолошко и фолклорно наслеђе и актуелни политички тренутак.

¹⁷ B. Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism: New critical idiom*, Routledge, New York&London, 2004.

¹⁸ B. Robert Stam, *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Maiden, MA: Blackwell Publishers, 2005; Genevive Valentine, *Top Ten Magical Realism Films*, u. *fantasy-magazine.com* Url:<http://www.fantasy-magazine.com/non-fiction/top-ten-magical-realism-films/>; Frederic Jameson, *On Magic Realism in Film*, *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 2 (Winter, 1986), pp. 301–325, Published by: The University of Chicago Press URL: <http://www.jstor.org/stable/1343476>.

ПРОБЛЕМАТИЧНОСТ ПОЈМА МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Почев од 70-их и посебно од 80-их година XX века појам магични реализам постао је, с једне стране, веома модеран и, с друге стране, веома оспораван. У теоријско-критичкој литератури на овај појам не ретко гледало се са подозрењем, иронијом и подсмехом као на појам који, због своје оксиморонске противуречности, двосмислености и недостатка теоријских описа, треба одбацити, укинути и забранити. Најоштрије се на магични реализам обрушио Емир Родригес Монегал у уводном излагању под насловом „Магијски реализам против фантастичне књижевности: Дијалог глувих“ (*Realismo mágico versus literatura fantástica: Un diálogo de sordos*), саопштеном на XVI Конгресу Међународног института за ибероамеричку књижевност одржаном у Ист Лесингу у Мичигену 1973. године. На основу проучавања историје појма и Рохове концепције, као и на основу испитивања чланака Анхела Флореса *Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици* и Луиса Леала *Магични реализам у хиспаноамеричкој књижевности*, Монегал је указао на њихове очигледне пропусте и извео коначни закључак да магични реализам треба заувек избрисати из употребе. Слично гледиште заступали су и Луис Гонсалес дел Ваље и Винсенте Кабрера у својој књизи „Нова хиспаноамеричка књижевност“ (*La nueva ficción Americana: a través de M. A. Asturias y G. Garcia Márquez*, 1972). Они су сматрали да би термин `уметнички реализам` био много прикладнији, јер покрива и ону врсту књижевности која не преликава само стварност. Ипак, и поред напора великог броја критичара и теоретичара да овај термин потпуно избаце из употребе, он не само да је одолео свим нападима одржавши се до данашњег дана него се све више и шире употребљавао.

У чему се, заправо, огледа проблем?

Најпре, у време конституисања нове струје у ликовној уметности 20-их година XX века, скоро да нико те нове уметничке тенденције није посматрао у светлу засебног правца. Томе је допринела и чињеница да није постојала кохезивна група сликара, нити су, пак, сами уметници, осим појаве неколико прогласа, предлагали нове теорије којим би описали нову моду у сликарству, која је од самог настанка обележавала и експресионистичко и футуристичко стваралаштво. Правац је даље понео чак два имена: нова објективност и магични реализам који су понекад третирани засебно, а понекад им је приписивано исто значење. И сам Рох се касније, као што је већ истакнуто, оградио од термина који је сковао. Општој збрци допринело је и то да је после неких 40 година обновљен интерес за појам магични реализам, али овога пута у књижевности и у веома различитом културном и филозофском контексту Латинске Америке,

а да је заживео објављивањем романа „Сто година самоће“ (*Cien años de soledad*, 1967) Габријела Гарсије Маркеса.

Порекло проблема налази се у проблематичној синтагми магични реализам, што је, само по себи, оксиморон, јер се комбинују реално и магично, а познато је да се реализам везује за миметичко приповедање које се заснива на природној каузалности и подражавању стварног, а под речју магично подразумева се оно што има натприродна својства, што је чаробњачки, чаробно, дакле, описује се тајанствена, натприродна моћ, чаролија, окултне силе које делују на објекат као и квалитет објекта који нам пружа осећај мистичног и магичног¹⁹. Унутар саме природе магичног препознајемо и друге замагљене термине попут мистичног, чудесног, натприродног, фантастичног, и, консеквентно томе, различите теоретске приступе у вези с тим шта би могло представљати суштину магичног реализма. Тако, на пример, Бонтемпели сматра да је чудесно главна одлика магичног реализма, Дасне акценат ставља на мистичном, Јингер на трансцедентном и тако даље.

Појам магичног реализма оспораван је пре свега зато што је већина критичара акценат стављала на име правца, а не на одређивање његовог садржаја. Бројне дискусије само су повећале конфузију око историје појма заснивајући своје разматрање термина на једном од његових објашњења пре него на сагледавању целокупне комплексности његовог порекла²⁰. С тим у вези, тврдња, како наводи Мена Лусила Инес, да је амерички магијски реализам исто што и магијски реализам у Европи, значи пренебрегнути чињеницу да, због културних разлога естетски правци зачети у Европи трпе значајне промене приликом „пресађивања“ у Америку. Амерички барок није исто што и шпански барок и очигледан је процес мешања који је претрпео француски надреализам када је усвојен у хиспаноамеричкој књижевности. Бретоново (*maravilloso*) „чудесно“ се разликује од Карпентјеровог „чудесног“, „надстварност“ коју су надреалисти хтели да ухвате преко испољавања подсвесног, у Америци се често јавља као колективно подсвесно које се у већини случајева испољава у америчким првобитним митовима. Зато се задатак критике, сматра она, не састоји у томе да продужава „дијалог глувих“, него да расветли овај појам и да утврди дефинитивну теорију ове књижевне стварности.²¹

¹⁹ *Речник српскохрватскога књижевног језика*, МС, Нови Сад, 1976, стр. 267–268.

²⁰ Сејмур Ментон је један од ретких критичара који је покушавао да разоткрије историју настанка овог појма. У прилогу књиге „Права историја магичног реализма“ (*Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998), он даје хронологију термина са посебним освртом на сумњиве датуме за које је тврђено да су оригинални датуми настанка појма. Пореклом термина магични реализам бавила се и Maggie Ann Bowers у првом поглављу књиге *Magic(al) Realism, New critical idiom*, Routledge, New York&London, 2004.

²¹ Mena Lusila Ines, *Ka teorijskoj formulaciji magijskog realizma*, *Delo* /Beograd/ XXIV, br. 8–9, (1978), str. 65.

САВРЕМЕНЕ ДЕФИНИЦИЈЕ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

Осим поменутих дефиниција магичног реализма Франца Роха, Алеха Карпентјера, Анхела Флореса и Луиса Леала, у теоријској литератури данас се среће велики број често неусаглашених дефиниција магичног реализма и онога што би он требало да представља, што само по себи уноси додатне конфузије у прецизно одређење значења овог појма.

Магичнореалистични писци често су и сами покушавали да одреде поетичке оквире магичног реализма. Тако је, на пример, један од првих теоретичара и аутора магичног, односно фантастичног реализма управо чувени аргентински писац Хорхе Луис Борхес (Флорес га, видели смо, сматра зачетником магичног реализма у књижевности), који је до ставова о магичном реализму дошао на основу свог приповедачког искуства и сматрао је да уколико текст жели да добије одредницу магични, мора, пре свега, да упућује на метафизику.²²

С друге стране, најпознатији представник магичног реализма, колумбијски писац Габријел Гарсија Маркес, писац са чијим романескним остварењима започиње такзвани латиноамерички `бум` 1960. године, који ће у пуној експанзији трајати до 1970. године (уз Маркеса, ту су и Марио Варгас Љоса, Мигел Анхел Астуријас, Карлос Фуентес и други), сугерише идеју да је магични текст, парадоксално, реалистичнији од реалистичног текста. Он тврди да је реализам нека врста књижевности са претходном намером, која нуди превише статичку и искључиву визију стварности. Ма колико да су добре или лоше, такве књиге се завршавају на последњој страници. Диспропорција је део наше реалности. Наша реалност је у бити сва непропорционална, истиче Маркес.²³

О магичном реализму писали су и писци ван Латинске Америке будући да се он брзо проширио као својеврстан књижевни тренд и на остатак света, а најчешће се јављао у оним земљама које су се дуго налазиле под страном влашћу. Чувени англоиндијски писац Салман Ружди, аутор контроверзног романа *Сатански стихови* (1988), магични реализам види као покрет који се развио из надреализма, а који изражава једну свест типичну за Трећи свет. По његовом мишљењу, магични реализам је начин да се реалност покаже истинитије уз дивну помоћ метафоре.²⁴

²² В. Jorege Luis Borges, *Sabrana djela*, svezak I, 1923–1932, превели Marko Grčić i Tonko Maroević, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1985.

²³ Цитирано према: Scott Simpkins, *Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature*, in *Magical Realism*, p. 148.

²⁴ Цитирано према: Patricia Merivale, *Saleem Fathered by Oskar, Midnight's Children, Magic Realism and*

Најпотпунији преглед теоретске мисли о магичном реализму, који обухвата 23 научна чланка и додатну библиографију, понуђен је у зборнику *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995), који су уредиле Луис Паркинсон Замора и Венди Б. Фарис. У уводном делу зборника, под насловом „Увод: птице из села Даикири и флорберовски пагаји“ (*Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s*), на основу различитих дефиниција магичног реализма, Замора и Венди Б. Фарис, долазе до следећих закључака. Магични реализам се превасходно бави прекорачивањем онтолошких, политичких и географских граница, представља коегзистенцију вишеструких светова, дестабилизује нормативне опозиције, иако се удаљава од традиционалног реалистичког поступка, чврсто је утемељен на стварносној подлози и на изванредан начин представља раскид са модерном реалистичком белетристиком, отвара простор за интеракцију и разноликост, субверзиван је и међународни је феномен.²⁵ У другом тексту “Магијска романса/магијски реализам: Духови у белетристици Сједињених Држава и Латинске Америке“ (*Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. And Latin American Fiction*), такође објављеном у поменутом зборнику, Замора дефинише магични реализам као правац који се бави природом и границама несазнатљивог²⁶.

Од посебног су значаја размишљања Беатрис Амарил Шанади, нарочито у домену разграничавања магичног реализма од жанра фантастичне књижевности. Наиме, она заступа став да се магични реализам односи на појаву натприродног, или било чега што се супротставља нашем конвенционалном погледу на стварност. Али, магични реализам није сасвим одвојен од стварности, а присуство натприродног често се приписује примитивном или „магијском“ индијанском менталитету, који живи паралелно са европском рационалношћу.²⁷

Тумачења магичног реализма професора теорије семиотике и шпанско-америчке књижевности на Пурдеу универзитета, Флојда Мерела, блиска су онима које је понудила Беатрис Амарил Шанади. Мерел сматра да *магични реализам води порекло из сукоба две слике света*. Магични реализам је стога заснован на стварности,

The Tin Drum, in *Magical Realism*, ed. Zamora and Faris, p. 336.

²⁵ Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, *Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s*, in *Magical Realism*, pp. 5–7.

²⁶ Lois Parkinson Zamora, *Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. And Latin American Fiction*, in *Magical Realism*, p. 498.

²⁷ Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic Resolved versus Unresolved Antinomy*. Garland Publishing, New York, 1985, pp. 16–31.

или свету који аутор познаје, а истовремено износи и митове и сујеверје америчких Индијанаца. Тиме нам пружа могућност да видимо димензије стварности којих обично нисмо свесни.²⁸

Успостављањем сличности и разлика између магичног реализма и жанра фантастичне књижевности бавио се и Габријел Фореман, указујући на то да, за разлику од фантастичног или надреалног, магични реализам претпоставља да је особи неопходан осећај повезаности са традицијом и вером њене заједнице, да је дата особа историјски изграђена и повезана²⁹, док Сузан Напиер сматра да је у магичном реализму натприродно узето здраво за готово, те да се највећи простор посвећује истраживању игре људских реакција³⁰.

Дејвид Микис, професор Универзитета у Хјустону, бавећи се упоређивањем песничког стваралаштва Дерека Волкота, добитника Нобелове награде за књижевност 1992. године, и књижевног дела Алеха Карпентјера, који је свој књижевни рад посветио описивању културе и митологије Кариба, дошао је до закључка да је магични реализам саставни део преокупације коју смо имали у XX веку о томе како наши начини бивствовања у овоме свету не могу да се ухвате традиционалном логиком буднога ума или разума. Пројекат магичних реалиста да открију блиску међусобну повезаност реалности и фантазије, такође прихватају и модернисти, али магични реализам и модернизам служе се различитим средствима. Магични реализам захтева трансформацију објекта репрезентације, а не средства репрезентације. Магични реализам тајанствено пројектује очаравајућу несигурност, којом нам сугерише да обичан живот може да буде и поприште необичног.³¹

Дејвид Данов, аутор значајних студија о поступку карневализације и гротесци у делима магичнореалистичних писаца, под магичним реализмом подразумева специфичан поглед на живот који лучи осећај енергије и виталности у свету који не обећава само радост, већ и адекватну количину патње. На концу, читалац бива награђен погледом на свет који још увек садржи и много онога што се на другим местима изгубило. На месту где се „могуће“ моментално претвара у вероватно док

²⁸ Floyd F. Merrell, *The Ideal World in Search of Its Reference: An Inquiry into the Underlying Nature of Magical Realism*, Chasqui, 4, N° 2, 1975, pp. 5–17.

²⁹ P. Gabrielle Foreman, *Past on Stories: History and the Magically real, Morrison and Allende on Call*, in *Magical Realism*, p. 286.

³⁰ Susan J. Napier, *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction*, in *Magical Realism*, p. 451.

³¹ David Mikics, *Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History and the Caribbean Writer*, in *Magical Realism*, p. 372.

нас текст води из области стварног у област магично стварног путем једнако неочекиваних лукавстава уметникове маште.³²

Ервин Дејл Картер издваја четири битне компоненте магичног реализма: 1) магични реализам представља комбинацију стварности и фантазије, 2) магични реализам представља трансформацију стварног у импресивно и нестварно, 3) магични реализам је уметност изненађења, која ствара поремећени однос простора и времена, и 4) књижевна дела написана у духу магичног реализма намењена су интелектуалној мањини због хладне церебралне дистанце према приказаној стварности, она не хране популарни укус, већ укус оних префињених појединаца који су упућени у естетске нијансе.³³

О наглашеној артифицијелности магичног реализма писао је и Сејмур Ментон, наглашавајући да магични реалисти у сликарству и књижевности своју пажњу више усмеравају на интелект, а мање на емоције. Он, такође, сматра да је за текстове магичног реализма типичан једноставан свакодневни језик и да се магични реализам базира на репрезентацији онога што је могуће, али не и вероватно.³⁴

С друге стране, Фредерик Џејмсон сматра да магични реализам није реализам који треба да се преобрази додатком магичне перспективе, већ једна реалност која је већ по себи магична и фантастична.³⁵

На неуједначене дефиниције магичног реализма наилазимо и у различитим речницима, енциклопедијама и књижевним приручницима. Тако се, на пример, у „Оксфордском приручнику енглеске књижевности“ (*Oxford Companion to English Literature*), под одредницу магични реализам подводе приповетке и романи које, по правилу, имају јак наративни набој, у коме се препознатљиво реалистично стапа са неочекиваним и необјашњивим, а елементи сна, бајке или митологије комбинују се са свакодневним, често у виду мозаика или калеидоскопа у коме се елементи преламају и поново јављају.

Према „Енциклопедији светске књижевности XX века“ (*Encyclopedia of World Literature in the Twentieth Century*), магични реализам представља резултат једин-

³² David K. Danow, *The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque*, University Press of Kentucky, Kentucky, 2004, p. 65.

³³ Erwin Dale Carter, *Magical Realism in Contemporary Argentine Fiction*, University of Southern California, 1966. pp. 3–4.

³⁴ Seymour Menton, *Magical Realism. Rediscovered, 1918–1981*, Art Alliance Press, London 1984, pp. 19–24.

³⁵ Цитирано према: Scott Simpkins, *Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature*, in *Magical Realism*, p. 148.

ственог споја вере и сујевејра различитих група, он обухвата шпанског освајача, његове креолске (*criollo*) потомке, староседеоце и афричке робове. Магични реализам, као и мит, у основи описује реалност на синтетички или свеобухватан начин. Он је чврсто укореван у свакодневној стварности и исказује човеково дивљење пред чудима стварног света, а преноси и визију фантастичних својстава стварности.

У „Кратком оксфордском речнику књижевних термина“ (*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*) магични реализам се одређује као врста савремене белетристике у којој се невероватни и фантастични догађаји јављају у наративи која иначе има „поуздан“ тон каквог објективног, реалистичног извештавања. Магични реализам осликава тенденцију савременог романа да продре даље од стега реализма и искористи енергију бајке, народне приповетке или мита, а да истовремено задржи јак савремени друштвени значај. Фантастичне способности које се дају ликовима у таквим романима – левитација, летење, телепатија, телекинеза – нека су од средстава које магични реализам користи не би ли описао често фантазмогоричну политичку реалност двадесетог века.

Магични реализам се карактерише и као мешавина и јукстапозиција реалистичног и фантастичног („Речник књижевних термина и теорије књижевности“ (*A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*)), као оквир или површина дела које може да буде конвенционално реалистично, али у коме реализму супротстављени елементи – попут натприродног мита или сањалачке фантазије – нападају тај реализам и мењају основу датог дела („Књижевни приручник“ (*A Handbook to Literature*)), као способност да обогатимо нашу идеју о томе шта је „стварно“ тако што ћемо у њу укључити све димензије маште, нарочито оне које се јављају у магији, миту и религији („Бенетова читалачка енциклопедија“ (*Benet's Reader's Encyclopedia*), и слично³⁶.

³⁶ О различитим дефиницијама магичног реализма видети више у прегледном чланку Alberta Ríosа *Some various definitions of magical realism*, <http://www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/definitions/> на који смо се и ми у раду делимично ослањали.

ЧУДЕСНИ, МАГИЧНИ И ФАНТАСТИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Неслагања међу критичарима кретала су се не само у оквиру термилошке апаратуре, оделитих и често супротних дефиниција појма него и у овину припадности појединих аутора магичном реализму. Већина је сагласна да су Маркес, Астуријас, Карпентјер магични реалисти, али се проблем отвара када су Кортасар, Сабата, Фуентес и нарочито Борхес у питању, којем неки и одричу припадност овом покрету. На тај начин, магични реализам на латиноамеричком простору подељен је у три различите струје са посебним карактеристикама и различитим представницима: чудесни реализам, магични реализам и фантастични реализам, које једни критичари поистовећују, а други их сматрају различитим видовима испољавања латиноамеричке књижевности.³⁷

‘Чудесни реализам’ (*realismo maravilloso*) или ‘чудесно стварно’ (*lo real maravilloso*) је термин који је први употребио, као што смо већ указали, Алехо Карпентјер 1949. године у предговору свог романа „Овоземаљско царство“ (*El reino este mundo*), како би објаснио шта је оно што чини латиноамеричку књижевност посебном. Алехо Карпентјер пише да је на Хаитију „на сваком кораку наилазио на *чудесно стварно*. Али помислих [...] да ова присутност и трајање *чудесно стварног* није само повластица Хаитија, већ баштина читаве Америке, где нпр. још увек није направљен попис космогонија. *Чудесно стварно* се налази на сваком кораку у животу људи који су обележили датуме у историји континетна и оставили презимена која још увек неко носи.“³⁸

Ради се, заправо, о магичном реализму у својој првобитној форми када се инсистирало на вези између природе и историје различитих култура које су се мешале на америчком тлу. Мена Лусила Инес сматра да чудесни реализам и магични реализам имају много тога заједничког, али да све оно што је чудесно не припада увек магичном реализму, иако се свакако може рећи да је „магични реализам прожет чудесним“³⁹.

За чудесни реализам карактеристично је да се у њему стапају природно и натприродно „стварајући имагинарни свет у коме познати природни закони не важе и у коме све постаје могуће: сажимање и растакање простора и времена, прелажење граница

³⁷ В. Dalibor Soldatić, *Tri vida stvarnosti u hispanoameričkoj prozi; Magični realizam, čudesno stvarno i fantastična književnost*, „Трећи програм Радио Сарајева“, бр. 52, Сарајево, 1986, стр. 82–133; Saúl Yurkievich, *Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica*, *Revista Iberoamericana/Pittsburgh* / бр. 110–111, (1980), pp. 153–160.

³⁸ Цитирано према: Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, стр. 224

³⁹ Mena Lusila Ines, *Ka teorijskoj formulaciji magijskog realizma*, стр. 71–72.

између јаве, сна и сновиђења, као и између живота и смрти. Маштовитост његових припадника заснована је на изворној фолклорној традицији појединих националних заједница, посебно на предањима, легендама и причама из усмене књижевности⁴⁰.

У чудесном реализму негује се узвишена проза са пуно украса, која се углавном базира на индијанској митологији, преовладавају описи којима се приказује лепота латиноамеричког пејзажа и различите културе настале укрштањем белаца, Индијанаца и црнаца. Читава историје Америке, каже Карпентјер, представља хроничку чудесно остварених збивања.

Представници чудесног реализма су Алехо Карпентјер, Мигел Анхел Астуријас, у одређеном делу свог стваралачког опуса и Габријел Гарсија Маркес и Роа Бустос.

Друга струја је `магични реализам` у којем се, за разлику од чудесног реализма, стапа стварност са магичним и зачудним елементима. Као што је наведено, термин је у науци о књижевности први употребио Алберто Услар Пјетри, а међу првима су га прихватили историчари Хосе Антонио Портуондо, Енрике Андерсон Имбер и Анхел Флорес.

Уместо узвишене прозе са пуно украса, што је био случај у чудесном реализму, сада имамо јасну и прецизну прозу, цикличну форму, а описи су модернији и прожети хумором. Фузија стварног и магичног дешава се како би се нагласиле њихове разлике. Магични реализам заснива се на стварним догађајима из историје Латинске Америке, али аутори те догађаје користе како би створили властиту слику света колико стварног, толико и измишљеног. Инсистира се на специфичним односима у просторно-временским категоријама, при чему се не успоставља јасна граница између реалног и имажинарног, између стварности и привида. Свет свакодневице је привидан свет иако се противи невероватним и фантастичним збивањима која прерастају у једину стварност.

Представници магичног реализма су Алберто Услар Пјетри, Габријел Гарсија Маркес, Изабел Аљенде, Лаура Ескивел, Марио Варгас Љоса.

Трећа струја одређује се као `фантастични реализам` (*realismo fantástico*), чије је главно средиште било у Буенос Арјесу, а његовим главним творцима и најзначајнијим представницима сматрају се Хорхе Луис Борхес и Хулио Кортасар.

Фантастични реализам посматра се као најособенији вид латиноамеричког реализма, који се најпре појавио у Аргентини (један од претеча фантастичног реализма је Маседонио Фернандес), да би се, под Борхесовим утицајем, проширио и на остале земље Латинске Америке. Иако се у фантастичном реализму могу препозна-

⁴⁰ Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, str. 224.

ти наноси немачког романтизма (Хофман) и модерних европских писаца (Кафка), већина латиноамеричких писаца сматра да је фантастични реализам специфичност тог поднебља. Габријел Гарсија Маркес заступа становиште да се латиноамеричка свакодневна, за европске појмове фантастична стварност, не може изразити помоћу уобичајених језичких формулација, јер је реч о стварности која „не стаје у језик“ (*Una realidad que no cabe en el idioma*).

У фантастичном реализму стварност се стапа са фантастичним, измишљеним и натприродним елементима, а фантастично и реално се не искључују већ се, напротив, прожимају и узајамно допуњују. Преовладава кратка форма приче са још јаснијим и прецизнијим стилем. Радња је смештена у урбану средину, далеко од села и провинције, а фантастично не може постојати, како наводи Јуркјевич, без да садржи елементе стварности; измишљена стварност нема везе с објективном стварношћу, али у књижевним делима стварност и није ништа друго до мање или више верна слика стварности.⁴¹

Уз Борхеса и Кортасара, представницима фантастичног реализма сматрају се и Хозе Лесама Лима, Карлос Фуентес, Хозе Доносо, Реиналдо Аренас.

⁴¹ У нашем покушају да дамо што концизнији приказ сличности и разлика између чудесног, фантастичног и магичног реализма руководили смо се шематским приказом чудесног, магичног и фантастичног реализма Саула Јуркјевича.

НАДРЕАЛИЗАМ И МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

Конфузији у вези са прецизним одређењем значења магичног реализма допринела је и чињеница да су се магични реализам и надреализам (*surréalisme*) често мешали преvasходно због њихове историјске повезаности и међусобне условљености. И магични реализам и надреализам идентификују се као уметнички правци, револуционарни у својим ставовима, у првој половини XX века. Иако оба покрета имају ограничене дефиниције, иако су вођене дебате о њиховим значењима (појам надреализам означава нешто иза реализма, нешто изван реалног, рационалног, чулног – нешто Друго, што је, такође, изазвало бројне полемике о оправданости његове употребе), оба термина су преживела. Разлика је у томе што се магични реализам првобитно везивао за ликовну уметност, а надреализам и за књижевност и за сликарство. Забуну је уносило и то што су се оба правца односила на испитивање нереалних аспеката људског постојања, тако да су се поједини уметници у исто време сматрали и надреалистима и магичним реалистима (нпр. Ото Дикс или Макс Ернст).

Надреализам се као књижевно-уметнички правац конституисао у Паризу у Француској после Првог светског рата надовезујући се на тековине француске еротске књижевности (маркиз де Сад), песништва француског симболизма (Рембо, Маларме, Лотреамон), деструктивности и побуне против традиционалне уметности и друштвених норми дадаизма, али у мање негаторском духу (свет може бити промењен и трансформисан у место љубави, слободе и поезије), посткубистичког неокласицизма, психоанализе Сигмунда Фројда и материјалистичке философске мисли Карла Маркса. Покрет је именован песник Гијом Аполинер, а његов развојни пут може се пратити од 1924. до 1939. године када је ослабљен доласком фашизма. С обзиром на то да је надреализам поникао у Паризу, који је у то доба био значајан културни и уметнички центар, надреализам је сматран француском уметничком струјом, мада је у суштини био светски уметнички покрет.

Почетком надреализма узима се 1924. година када је Андре Бретон објавио свој први „Манифест надреализма“ (*Manifeste du surréalisme*). Око Бретона се окупила одређена група уметника, међу којима су били и Луј Арагон, Пол Елијар, Филип Супо, Бенцамин Пере и сликар Салвадор Дали. Бретон, Арагон и Супо су 1919. године покренули часопис „Књижевност“ (*Littérature*) у дадаистичком духу, али ће ускоро, након одвајања Бретона и његове групе од Тристана Цара, овај часопис прерасти у изразито надреалистичко гласило “Надреалистичка револуција“ (*La Révolution surréaliste*). Ча-

сопис је објављиван од 1924. до 1929. године, а све време га је уређивао Андре Бретон. Осим поменутог, Бретон је објавио још два манифеста: “Други манифест надреализма” (*Second manifeste du surréalisme*, 1930) и „Увод у трећи манифест надреализма или не“ (*Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, 1942), као и више чланака и списа у којима је изложио главну концепцију и поставке надреализма.⁴²

Насупрот надреализму, који је, видели смо, био дефинисан у различитим манифестима, магични реализам није имао ни свој манифест, ни организовану групу уметника, у чему треба тражити и један од разлога његовог поистовећивања са надреализмом.

Други разлог лежи у сличности садржаја, јер су се и надреалисти и магични реалисти у првој фази интересовали за испитивање нереалних аспеката људског постојања. Стога је Венди Б. Фарис потпуно у праву када тврди да је „магични реализам највеће наслеђе надреализма“⁴³. Међутим, да би се на прави начин схватила разлика између магичног реализма и надреализма, потребно је разликовати првобитну фазу у развоју магичног реализма у књижевности, односно чудесни реализам, који се развијао под Карпентјеровим утицајем, а овај, пак, под евидентним утицајем француских надреалиста, од савременог наративног модела магичног реализма који нема много додирних тачака са надреализмом.

Делимично преузивши фундаменталне принципе париске даде, пре свега концепт неспутане слободе и потпуног преплитања уметности и живота, надреалисти су тежили ослобађању човека свих окова разума и морала не би ли на тај начин открили његову суштинску и аутентичну природу. Под утицајем Фројдове психоанализе и користећи се методом коју је Рембо назвао „растројством чула“, они су се занимали за подсвесно и несвесно које се одиграва на релацији између три ја (его или ја, супер-его или над-ја, ид или оно), за душевна стања у којима је активност свести сведена на минимум (пијанство, сан, лудило). „Надреализам почива на веровању“, наводи Бретон у свом првом манифесту, „у вишу реалност неких облика асоцијација, која је била занемарена, у свемоћ сна, незаинтересоване игре мисли.“⁴⁴ Стога су надреалисти тежили доследном, миметичком приказивању сна и фантастичних и фантазмичних предела и ситуација, а као врхунски циљ уметнич-

⁴² В. Ј[elena] N[ovaković], *Nadrealizam*, у: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, стр. 494–495.

⁴³ В. W. Faris, *navedeno delo*, p. 171.

⁴⁴ Цитирано према: *Rečnik književnih termina*, стр. 494.

ког стваралаштва истицали су изражавање халуцинантних визија и доживљаја који се јављају у стању спонтаног функционисања духа. „Све нас наводи на веровање“, додаје Бретон, „ да постоји извесно стање духа у коме се живот и смрт, реално и имагинарно, прошлост и будућност, изрециво и неизрециво, узвишено и ниско, више не опажају одвојено.“⁴⁵ Уметник треба да се препусти слободној игри асоцијација, да бележи све оно што му падне на памет како би се постигло аутоматско писање и настали најнеобичнији спојеви речи, најчудесније слике којима помоћу којих би се остварио ефекат изненађења код читаоца. Бретон преузима Ревердијеву дефиницију слике као „повезивања двеју мање или више удаљене реалности“, а Салвадор Дали развија теорију коју назива „параноичко-критичка метода“, под којом подразумева ирационалну спознају засновану на критичкој и систематичној објективацији асоцијација и делиријумских тумачења.⁴⁶

Као добар пример сличности и разлика између магичног реализма и надреализма у литератури се често наводи чувена слика „Висећи сатови“ (*La Persistencia de la memoria*, 1931) Салвадора Далија (видети слику 13), која истовремено може да се тумачи и као пејзаж, и као мртва природа, и као аутопортрет. Дезинтеграција времена, како наводи Ен Бауер, предочена је деформисаном сликом „меких“, или, како се код нас преводи, „висећих сатова“. Сатови су израђени од метала, а ипак су флексибилни и савитљиви. У типично надреалистичком маниру, сви елементи слике су препознатљиви, али су стављени ван очекиваног контекста да би изразили подсвесно, ирационални свет визија, снова и халуцинација. То су управо они аспекти који се на први поглед чине сличним са магичним реализмом.

Фројдове анализе подсвести и подсвесног утицаја на акције, мисли и осећања, истицање значаја снова, довели су надреалисте до размишљања о неадекватности уметничког стваралаштва које настоји да реално представи материјални свет без изражавања унутрашњег живота. С друге стране, према Роху, најважнија одлика магичнореалистичког сликарства је да се тајне конкретних предмета ухвате на сликама реално тако да тај објективизам не буде копија стварности, већ друга креација. Задатак магичног реалисте није да открије дух одвојен од предмета, већ предмет одвојен од духа.

Суштинске разлике између надреализма и магичног реализма огледају се у томе што магични реализам сам по себи претпоставља спајање снова и/или пси-

⁴⁵ Isto.

⁴⁶ Isto.

холошког искуства са стварношћу, у магичном реализму се ни једног тренутка не доводи у питање позиција предмета или материјалне стварности, магични реализам подразумева повезаност са историјом и традицијом, а не деструкцију традиционалног културног модела, што га, такође, у великој мери удаљава од надреализма.

ФАНТАСТИКА И МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

С обзиром на чињеницу да магични реализам претпоставља укрштање реалног и фантастичног, стварног и привидног, у књижевнонаучним текстовима магични реализам често је довођен у везу са фантастиком, односно са жанром књижевне фантастике. При том су се издвојиле две различите критичарске струје: прва, која је у потпуности одбацивала подвођење магичног реализма под жанр фантастичне литературе, и друга, која је заступала тезу да је магични реализам само огранак фантастичне књижевности, Стога најпре задржати на самом одређењу фантастике.

Сам појам фантастика у научним промишљањима, као и појам магични реализам, измиче прецизној дефиницији. Под фантастиком се у најширем смислу подразумева оно што је чудно, необично, што постоји по имагинацији и не да се објаснити природним законима насупрот стварности која уистину постоји и која се може валоризовати емпиријским научним (физичким) парадигмама.

Фантастика се појављује на раном ступњу књижевног развоја, значајно одређујући структуру мита. Бавећи се феноменом фантастике у домену антропологије, Миодраг Павловић закључује да се фантастика „по неком архајском правилу и развија из језгра митске уметности да је настави, уоквири или преобрази сопственом инвенцијом“⁴⁷, указујући у исто време на неопходност повлачења демаркационе линије између мита и фантастике будући да мит има, пре свега, ритуалну функцију, да оперише једноставним и јасније мотивисаним представама и да показује отворенији или сасвим одређени симболизам за разлику од фантастике која „се суштински не декодира – ако се то постигне, фантастично ткиво губи своје својство“⁴⁸.

У књижевности фантастика доживљава експанзију у XIX веку у реалистичкој приповеци (Гогољ, Мопасан) када се под овим појмом подразумева посебан начин обликовања друштвене стварности одређен књижевним делом као инваријантом. Данас је значењско поље фантастике видно проширено у смислу да се фантастика све више посматра у светлу типолошког историјског појма, а све мање у светлу уског жанровског одређења.

⁴⁷ Миодраг Павловић, *Фантастика у антрополошком кључу*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској фантастици*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, Научни скупови, Књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, Књ. 9, Београд, 1989, стр. 4.

⁴⁸ Исто, стр. 5.

Фантастика се у литератури одређује на различите начине. Бавећи се историјском генезом фантастике, француски академик и књижевни критичар Роже Кајоа у тексту под насловом *Od bajke do Science Fiction*, истиче да фантастика претпоставља „непомућеност стварног света да би је тиме боље пољуљала“⁴⁹, док књижевно дело одређено фантастиком прати осећање језе и обично се завршава смрћу или несрећом која сналази главног јунака. На тај начин, Кајоа је фантастику приближио сродном жанру – жанру хорора.

Творац психоанализе Сигмунд Фројд свој приступ фантастици базира на психолошким страховима у човеку који га враћају старом и добро познатом, анимистичким представама и инфантилним комплексима. Фројд у истоименом есеју уводи термин *uncanny* са широким спектром значења: од неопрезног, лудог и невештог до тајанственог, натприродног, чудног, стравичног и сабласног.⁵⁰

Блиско Фројдовом поимању фантастичног, које своје извориште има у психолошком, је и одређење које је понудио Цветан Тодоров у чувеној и до сада најчешће цитираној студији *Увод у фантастичну књижевност*. Наиме, Тодоров сматра да се појам фантастичног може одредити помоћу појмова стварног и имагинарног. Он фантастично доводи у везу са перцепцијом посматрача, доведеног у стање неодлучности између реалног и иреалног:

„Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред наоко натприродним догађајима.“⁵¹

Цветан Тодоров наглашава да се израз фантастично односи на књижевни жанр и износи услове који морају бити задовољени да би се дело могло сврстати у жанр *фантастичног*. Да би се књижевноуметнички текст могао назвати фантастичним, по његовом мишљењу, треба да буду испуњена три услова:

„Најпре, текст треба да примора читаоца да свет књижевних ликова посматра као свет живих људи и буде неодлучан између природног и натприродног објашњења догађаја о којима се говори. Затим, ту неодлучност исто тако може осећати неки од ликова; на тај начин је улога читаоца, да тако кажемо, поверена једном лику, а у исто време неод-

⁴⁹ Rože Kajoa, *Od bajke do Science Fiction*, preveo Petar Vujačić, *Književna kritika* /Beograd/ br. 5–6 (1971), str. 73.

⁵⁰ B. Sigmund Freud, *The Uncanny*, in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed&trs. James Strachey, vol. XVII, Hogarth, London, 1953.

⁵¹ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, *Službeni glasnik*, Beograd, 2010, str. 27.

лучност је представљена, она постаје једна од тема дела; у случају наивног читања, стварни читалац поистовећује се са ликом. Најзад, важно је да читалац заузме одређен став према тексту: он ће једнако одбацити алегоријско тумачење, као и „песничко“ Ова три захтева нису једнаке вредности. Први и трећи уистину сачињавају жанр; други и не мора да буде задовољен.⁵²

Цветан Тодоров заступа гледиште да се фантастично делимично поклапа са сродним жанровима чудесног и чудног. С тим у вези, он указује и на другу врсту фантастичног, у којој постоји неодлучност између стварног и имагинарног и уводи термин *étrange*, који се код нас преводи као необично, чудно⁵³, односно истиче да се натприродно испољава у три облика: фантастичном, чудном и чудесном, разликујући притом чисто чудно, фантастично чудно, фантастично чудесно и чисто чудесно. Чисто чудно представља демаркациону линију која раздваја фантастично чудно од фантастично чудесног „та линија сасвим одговара природи фантастичног као граница између два суседна подручја“⁵⁴. Под фантастично чудним Тодоров подразумева „догађаје који изгледају натприродни током целе приче на крају добијају разумно објашњење“⁵⁵, под фантастично чудесним оне „врсте приповести које се испочетка представљају као фантастичне, а завршавају се прихватањем натприродног“⁵⁶, под чисто чудесним догађаје који „не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца. Чудесно није одлика односа према испречаним догађајима већ својство саме природе тих догађаја.“⁵⁷

Противно схватању Цветана Тодорова је мишљење Вадете Јеротића, који у фантастици види суштинско испољавање људског бића од почетка историје људског стварања и има наглашено компензаторску функцију:

„Почетак потребе за фантастичним у човеку, дакле, нека је одсутност, неки недостатак [...] Компензаторни део стварања фантастике схватам и као последицу између раније помињане тежње човека ка миру, спокоју,

⁵² В. Svetan Todorov, *navedeno delo*, str. 34.

⁵³ Термин *étrange* на енглеском је преведен као *uncanny*. Тодоров наводи да чудно остварује само један услов фантастичног – опис извесних реакција, посебно страха, па ту видимо још једну подударност између његовог и Фројдовога тумачења.

⁵⁴ Svetan Todorov, *navedeno delo*, str. 45.

⁵⁵ Isto.

⁵⁶ Isto, str. 52.

⁵⁷ Isto, str. 53.

хармонији првобитног Јединства и страха, стрепње, неспокоја који у човеку непрестано проузрокују подједнако снажно, и свет реални око њега, и свет иреални у њему.⁵⁸

С друге стране, у књижевној теорији данас је све присутније настојање да се у одређивању суштине фантастичног искорачи из домена психолошког у смислу психоаналитичког тумачења фантазије као компензације за потиснуте, забрањене, несвесне и скривене жеље. Џејмс Е. Хигинс заступа гледиште да је књижевна фантастика настала свесном интелектуалном активношћу и да је стога неопходно успоставити дистинкцију између психолошки фантастичног и фантастике коју проналазимо у књижевном делу.⁵⁹ Елен Пил је, такође, изнела оштру критику против Тодоровљевог одређења фантастичног управо стога што се, по њеном мишљењу, није ослободио стега психолошког приступа.⁶⁰

С друге стране, Розмари Џексон⁶¹ и Кетрин Хјум се у својим радовима доводезују на идеје Цветана Тодорова о фантастичном даље их разрађујући и продубљујући у контексту обједињења реалног и иреалног света у оквиру фантастике.⁶²

Фантастика се у књижевнотеоријским текстовима не ретко одређује као немиметична. Аргументација за овакво виђење фантастике проналажена је превасходно у списима античких мислилаца, Платона и Аристотела, у *Држави*, *Софисти* и *О песничкој уметности*. Платон је уметничко стваралаштво у целини свео на пуко подражавање и из своје идеалне државе избацио сво миметичко песništво, осим химни Боговима и песама у похвалу храбрих људи. Платон износи гледиште да се уметност удаљава од истине зато што од сваке ствари обухвата само један мали део и то само њен изглед (слику). С тим у вези, уметничка дела су троструко удаљена од бића и лако се могу направити без познавања истине – будући да су привиди, а не оно што

⁵⁸ Владета Јеротић, *Компензаторна и стваралачка улога имагинативног*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској фантастици*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, Научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, Књ. 9, Београд, 1989, стр. 35.

⁵⁹ В. James. E. Higgins, *Beyond Words: mystical fancy in children`s literature*, Teachers College Press, New York, 1970, p. 57.

⁶⁰ В. Ellen Peel, *Psychoanalysis and the Uncanny, Comparative Literature Studies*, Vol. 17, N°4, Penn State University Press, 1980, pp. 410–417.

⁶¹ Полазећи од учења Цветана Тодорова, Џексонова је понудила поделу фантастике на миметичко, фантастично и чудесно.

⁶² В. Rosmery Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen&Co Ltd, London, 1981, pp. 26–37; Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Methuen&Co Ltd, London, 1984, pp. 20–25.

стварно јесте.⁶³ За Аристотела подражавање није исто што и верно копирање, већ подразумева слободан однос уметника према стварности:

„Дакле, еп и трагедија, затим комедија и дитирамб, и највећи део аулетике и китаристике: све те уметности у целини приказују п о д р а ж а в а ј у ћ и, а постоји између њих трострука разлика: оне подражавају или различитим с р е д с т в и м а или различне п р е д м е т е или различним н а ч и н о м, а не на исти начин.“⁶⁴

Дакле, полазећи од значења појма *mimesis* као *подражавања, одражавања, имитирања* онога што у стварности постоји, могао би се извести закључак да је фантастика немиметична будући да приказује нешто што у стварности не постоји, то јест, супротна је *mimesisu*. У нашој науци, међу поборницима оваквог става налазе се Душан Иванић, Јовица Аћин и Сава Дамјанов.

Душан Иванић наводи да је фантастику, с обзиром на то да „тематизује суочавање двају поредака, природног и натприродног (стварног и нестварног) [...] претпоставља могућност другачије устројеног свијета од онога које људско искуство и закони природе потврђују[...] могуће дефинисати и одричним аристотеловским категоријама, као подражавање ствари какве нису биле, нити постоје, нити су могуће у емпиријском поретку свијета“⁶⁵.

Јовица Аћин у својој књизи *Паукова политика*, посебно у поглављу под насловом „Фантастика и књижевност“, дефиницију фантастичне књижевности изводи на основу Платоновог дијалога *Софист*, у којем је Платон, по Аћиновим речима, успоставио диференцијацију унутар самог *mimesisa* раздвајањем идеја, њихових модела (ствари) и слика. Он сматра да праву Платонову дистинкцију не треба тражити у разлици између оригинала и слике, него између две врсте слика: копија и фантазми (у латинској верзији *simulacruma*) и управо из тачке њиховог укрштања Аћин изводи своје одређење фантастичне књижевне праксе. Платон је *mimesis* поделио на „добар“ и „рђави“ облик. Првом облику припада „умешност пресликавања“ (*eikastiké*), тј. стварање копија, веродостојних слика (*eicón, icons*), које поштују парадигматске

⁶³ Platon, *Država*, превели Albin Vilhar i Branko Pavlović, BIGZ, Beograd, 1993, str. 295–327.

⁶⁴ Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, стр. 58.

⁶⁵ Душан Иванић, *Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања)*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској фантастици*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, Научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, Књ. 9, Београд, 1989, стр. 339.

односе, док другом припадају фантазме (*phántasme*), лажне слике, које не поштују парадигматске односе и само су привидно сличне моделу. Овај други „рђави“ облик *mimesisa* још је Платон издвојио самим тим што му је дао посебан назив *phantastiké* (фантастика). Према томе, фантастична књижевност, по Аћиновом мишљењу, нема за циљ копирање модела („оригинала“), већ управо супротно: она тежи супротностима и различитостима у односу на постојећи модел („оригинал“).⁶⁶

Надовезујући се на решења која је у вези са одређењем фантастичне књижевности понудио Јовица Аћин, сматрајући их концепцијски најдоследнијим, Сава Дамјанов истиче да је главно обележје фантастике *немиметичност*, тј. суштинско напуштање и превазилажење *mimesisa* као стваралачког принципа, јер фантастичко увек као *нужан услов* подразумева немиметичко (тј. немиметичку уметничку праксу).⁶⁷

Платоново и Аристотелово одређење књижевности као *mimesisa*, схваћеног у смислу *подражавања, опонашања, имитирања*, доминирало је научном мишљу све до XIX века. Полазећи од Платонове мисли, Ерих Ауербах под *mimesisom* подразумева иманентно својство књижевности проширујући на тај начин и семантичко поље појма реализам. За Ауербаха реализам је поетички, а не књижевноисторијски појам.⁶⁸ На тај начин, он се приближава ставовима француског марксистичког филозофа Роже Гародија, који под реализмом подразумева сваку књижевну грађу, која, разоткрива саму суштину најшире схваћене реалности.⁶⁹

У новијим теоријским приступима појму *mimesisa* издвојили бисмо студију Лубомира Долежала *Хетерокосмика, фикција и могући светови*, у којој аутор узима радикалан став према античкој миметичкој доктрини заснованој на подражавању, имитирању стварног света и стварног живота. Долежал у потпуности оспорава миметизам у стварању фикције, али не и испреплетеност између фикције и стварности. У том контексту, он уочава двосмерну размену, односно, „с једне стране, поетска имагинација приликом конструисања фикционалних светова употребљава „грађу“ коју проналази у стварности, а с друге стране, фикционални конструкти снажно утичу на наше поимање стварности“⁷⁰.

⁶⁶ В. Јовица Аћин, *Паукова политика*, Просвета, Београд, 1978, стр. 230–267.

⁶⁷ Сава Дамјанови, *Фантастика у делу Драгутина Илића*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској фантастици*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, Научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, Књ. 9, Београд, 1989, стр. 351.

⁶⁸ В. Erih Auerbah, *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, preveo Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1978.

⁶⁹ В. Roger Garaudy, *O realizmu bez obala*, preveo Traute Šegedin, Mladost, Zagreb, 1968.

⁷⁰ Lubomir Doležal, *Heterokosmika, fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić, Službeni glasnik,

Но, да се вратимо нашој теми, односно питању да ли је магични реализам огранак фантастичне књижевности или није. У претходном делу рада наведено је да је још Луис Леал у свом чланку *Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици* био изричит у томе да је магични реализам немогуће поистоветити са фантастичном књижевношћу. Полазећи пре свега од Тодоровљевог одређења фантастичног у књижевности, Мена Лусила Инес и Амариел Беатрис Шанади⁷¹, указују на могућност разграничења магичног реализма од фантастичне књижевности. Мена Лусила Инес уочава велику подударност између Роховог одређења магичног реализма и категорије чудесног Цветана Тодорова и закључује да се магични реализам и фантастика узајамно искључују, а да би га без оклевања могли сврстати у сферу чудесног. Имајући у виду Тодоровљеву дефиницију фантастике као дела наративне фикције у којој постоји стална недоумица између веровања и неверовања у натприродна својства, у својој студији *Магични реализам и фантастика*, Амариел Беатрис Шанади акценат ставља на рецепцијски моменат као један од најважнијих у конституисању фантастичног, заступајући став да је суштинска разлика између магичног реализма и фантастике у томе да натприродно не узнемирава читаоца.

Полазећи пре свега од ставова Беатрис Шанади са којима смо у потпуности сагласни, можемо закључити да се разлика између књижевног жанра фантастике и магичног реализма огледа у томе да у магичном реализму иницијална реалистичност није спроведена до краја, односно миметична структура преводи се у раван немиметичког и намеће јој се фантастични расплет док је у текстовима фантастичне провенијенције обрнуто: немиметична структура преводи се у раван миметичког и намеће јој се реалистички расплет.

Магични реализам приказује радњу, простор и време првенствено на реалистичан начин и уз богату чињеничну, историјску или документарну грађу. Магично се јавља у појединим детаљима, а наративни текст остаје претежно реалистичан. Међутим, управо се путем реалистичких описа креирају „двоструки“ светови слични онима у којима живимо, а јунаци путем различитих модалних ограничења доспевају из примарног у секундарни свет.

Београд, 2008, стр. 10.

⁷¹ В. Мена Лусила Инес, *Ка теоријској формулацији магијског реализма*; Амариел Беатрис Шанади, *Magical Realism and the Fantastic Resolved versus Unresolved Antinomy*.

ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

Упркос чињеници да се магични реализам настао на тлу Латинске Америке, кога одликује реалистички представљена, често и историјски документована стварност прожета фантастичним мотивима преузетим из митске и магијске сфере, при чему кључну улогу има стављање у опозитан однос европског социокултурног модела, заснованог на модерном постпросветљујућем емпиризму који се готово не ослања на чулне податке, са индокултуром Латинске Америке и Кариба, формираном под утицајем магијског, чудесног доживљаја света и човека, разликује од оног у Европи или другим деловима света, а они се, пак, међусобно мимоилазе услед књижевно-историјских, друштвено-политичких, географских, етнографских и културолошких фактора, ипак је могуће систематизовати опште карактеристике овог књижевног метода. Полазећи од постојећих дефиниција магичног реализма, пре свега од одређења Луис Паркинсон Заморе и Венди Б. Фарис, могли бисмо укратко сажети следећа битна одређења магичног реализма.

- Магични реализам представља раскид са реалистичком белетристиком, он је *истински постмодеран због тога што одбија бинаризам, рационализам и редуктивни материјализам модерног западног света.*
- Магични реализам се испољава у два основна облика: онтолошком и епистемолошком и везује се искључиво за прозни жанр – приповетку и роман.
- Основу магичнореалистичних текстова чини питање прекорачивања граница, интеракције и мешања, те постојања вишеструких светова како би се остварила дубља и истинитија реалност од оне која се може илустровати конвенционалним реалистичким техникама.
- Хибридноста се стога показује као једно од примарних својстава магичног реализма: спајају се стварност и фикција, реално и иреално, замагљује се граница између света стварности и света привида, дестабилизују се нормативне опозиције, присутна је алегоријско-симболичка модификација бајке, мита, легенде и предања, укључују се елементи фолклора и фантастике, комбинује се романтично, реалистичко и натуралистичко.
- Међу најважнијим критеријумима за укључивање у модел магичног реализма сматра се постојање једног „нераскидивог“ елемента магије необјашњивог у складу са природним законима, или у складу са конвенцијама реализма.

- Магична димензија стварности остварује се техником суплементације. Нестварно, натприродно дешава се као део или екстензија стварности, не ретко брижљиво реалистички детаљисане и засноване на великом броју конкретних историјских или актуелних података.
- Укрштање опозитних и конфликтних поларитета, магичног и реалног, нема узнемирујући карактер ни за јунаке, ни за читаоце зато што је иреално интегрисано у оквиру норми перцепције наратора и ликова у фиктивном свету. Јунаци иступају као носиоци традиционалног система веровања и локалних знања, колективних симбола и митова (у том смислу магични реализам се приближава психолошкој прози), док писац симултано замењује свој поглед `цивилизованог` човека погледом `примитивног` човека магијске свести и настоји да прикаже радњу кроз призму магијског или митског искуства.
- Како реализам не би био угрожен, уношење и коришћење фантастичних елемената прати успостављање иронијске дистанце аутора према свету приказаном у делу и не ретко оспоравање поузданости приповедача са непотпуним сазнањима о тачности догађаја.
- У магичном реализму инсистира се на специфичним односима у просторно-временским категоријама, односно на идеји о релативизовању простора, времена и идентитета. Простор се често оспорава. Уводе се три врсте времена: индивидуално, историјско и колективно. Време је циклично, а не линеарно, оно је упоредо историјско и ванвременско, тј. указује на квалитет универзалности, а идентитет се слама током времена.
- У магичнореалистичким текстовима сусрећемо двојност планова: социјално-критички и фолклорно-митолошки.
- Магични реализам најчешће истиче стварност помоћу следећих наративних техника и стилских поступака:
 - ◀ *метафикционалности;*
 - ◀ *аутореференцијалности;*
 - ◀ *литераризације метафора;*
 - ◀ *парадокса, ироније и гротеске;*
 - ◀ *поступка карневализације.*

III ЕЛЕМЕНТИ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА У ПРОЗИ СЛОБОДАНА ЦУНИЋА

СЛОБОДАН ЦУНИЋ – (НЕ)ДОСЛЕДАН ДАВНОМ

Слободан Цунић рођен је у Темској крај Пирота 28. новембра 1921. године, а умро је у Београду 13. новембра 1998. године. Основну школу завршио је у родном селу, гимназију у Пироту да би школовање даље наставио у Београду, где је уписао Правни факултет. Након завршетка студија, радио је као новинар у Радио Београду као уредник Литерарне редакције, а потом и као уредник за историографију. Био је плодан и разноврстан стваралац који се опробао и у песништву, и у приповедачкој прози, оставивши иза себе велики број приповедака и романа. Нажалост, није дочекао објављивање свог последњег и најзначајнијег дела, романа *Ветрови Старе планине*, који је објављен у издању нишке Просвете у години пишчеве смрти.

За живота Слободана Цунића објављено је укупно осам збирки приповедака (*Зрна*, Ново поколење, Београд, 1951; *Њива у Рудињу*, Народна књига, Београд, 1956; *Глади*, Минерва, Суботица/Београд, 1957; *Иза сунчеве стране*, Просвета, Београд, 1975; *Под кишном звездом*, Слово љубве, Београд, 1983; *Кусидол*, Вук Караџић, Београд, 1983; *Свитац у свемиру*, Минерва, Суботица, 1985; *Анђелиште*, Српска књижевна задруга, Београд, 1992), два избора приповедака (један у издању Српске књижевне задруге, објављен 1986. године под насловом *Изабране приповедаке*, који је приредио Павле Зорић, и други у издању Просвете из Ниша, објављен 1996. године под насловом *Испод мртвачког моста*, који је приредио Радивоје Микић), осам романа (*Виноград господњи*, Минерва, Суботица/Београд, 1957; *Пагани*, Просвета, Београд, 1964; *Курјак*, самостално издање, Београд, 1971; *Меана поред друма*, Српска књижевна задруга, Београд, 1974; *Медовина*, Градина, Ниш, 1979; *Оброк*, Народна књига, Београд, 1982; *Василијана*, Српска књижевна задруга, Београд, 1990; *Чаробни камен*, Српска књижевна задруга, Београд, 1994), једна збирка поезије (*Слапови*, ауторско издање, Београд, 1972.) и једна збирка лирске прозе (*Дивља ружа*, БИГЗ, Београд, 1973).

Књиге Слободана Џунића превођене су на више страних језика, а његове приповетке унете су и у неке од избора наше савремене прозе (на пример, Миливоје Марковић је у избору *Новија српска приповетка (Могућности /Сплит/ бр. 7–8–9, (1983))* Џунићевој приповеци „Зидови“ дао иницијално место), мада не у оној мери у којој су то и заслуживале.

У безмало свим својим књижевним делима, а нарочито у прозним остварењима, Слободан Џунић је остао веран завичајном простору, родној Темској, Миџору и пиротском крају, његовом фолклорном и митском наслеђу, због чега ће га поједини српски књижевни критичари прогласити завичајним, регионалним писцем. Међутим, тематско-мотивско чвориште прозе Слободана Џунића не везује се само за старопланинске пределе већ су у појединим његовим делима, као на пример у роману *Чаробни камен* или у приповеци „Кад залази, сунце је најлепше“, тематизовани градски и велеградски амбијент и човек, условно речено, модерног доба и технолошке цивилизације. Иако су тематски његова прозна дела већином везана за завичајни простор, ми Џунића не сматрамо завичајним, регионалним или локалним писцем, већ писцем који је инспиративно поље свог стваралачког опуса понајвише проналазио у родном крају, полазио од локалног, али га и надограђивао, модификовао, уобличавао, креирајући нове, другачије семантичко-симболичке просторе, непознате дотадашњој српској књижевности.

Дуго занемариван и неправедно запостављан у српској књижевној критици, његов богат и разноврстан књижевни рад тек ће пред крај пишчевог живота бити ваљано поново прочитан, сазивањем округлог стола у Пироту 26. маја 1995. године, а књижевно-естетска вредност његовог дела бити потврђена наградом „Борисав Станковић“, која му је додељена постхумно 1999. године за роман *Ветрови Старе планине*. За живота, Слободан Џунић добио је само две награде: награду Удружења књижевника Србије, која му је додељена 1960. године за приповедачку збирку *Глади* и Септембарску награду града Пирота, која му је додељена 1990. године, али овом тихом и ненаметљивом ствараоцу награде нису много ни значиле.

Стваралаштво Слободана Џунића условно би се могло поделити на неколико фаза, неколико књижевно-поетичких етапа. Првој фази припадали би рани песнички и прозни радови, које је Џунић писао у време гимназијских дана. По казивању самог аутора, то су биле песме о Шпанији, о борби републиканске Шпаније против фашизма, које је он читао на састанцима литерарне дружине пиротске гимназије *Искра*. Прве књижевне творевине, две краће приповетке под насловом *Данка* и *Они*, темат-

ски везане за болест и смрт девојке са села, односно одлазак каменорезаца у печалбу, објавио је, такође, у гимназијском часопису „Омладинска ревија“. Обе приче настале су у духу тада владајуће социјалне литературе и свеопштег утопистичког заноса ондашње генерације о стварању бољег и хуманијег света, која је свој бунт против тешког живота радника и сељака и незадовољство постојећим стањем у друштву исказивала, између осталог, и својим стиховима и прозним текстовима. Ту прву фазу стваралачког рада Слободана Џунића, коју бисмо могли назвати ангажованом и социјалном, прекинули су рат и фашистичка окупација. Неколико година после Другог светског рата Џунић ће у часопису „Младост“, који је уређивао Душан Костић, објавити песму *Мати*, инспирисану ратном и револуционарном стварношћу, а годину дана касније, у истом часопису, појавила се и проза *Класје*, која се и тематски и идејно надовезивала на његове ране књижевне радове. У разговору са Милошем Јевтићем, Џунић је истакао да су оба текста, и песма *Мати* и проза *Класје*, била написана готово у једном даху и да је објављивање ових текстова за њега значило велики подстрек и охрабрење да настави са даљом књижевном делатношћу.⁷²

Озбиљнији списатељски рад Слободана Џунића почиње тек 50-их година XX века када је 1951. године објављена његова прва приповедачка збирка под насловом *Зрна*. Те године је, како сам Џунић каже, започела његова пишчева авантура:

„Просторно удаљен, оживео је у мени живот и свет испод и око Старе планине, из кога сам био и отишао, у коме сам дошао до првих сазнања и искустава и провео детињство и добар део младости, и са којим сам пупчаном врстом био срастао. Сунце, звезде и небо изнад Миџора, река, клисура, голети, гламе, камењари, поље, ливаде, шума, хиљадугодишњи храстови, виногради, кућерци, старе оронуте иже, са крововима од ћерамида и плоча и чуваркућама на њима, појате, воденице, змије, стада, гладна стока, гладни пси. Пре свега, сиромашни, потиштени и обезнађени, у себе увучени и суздржани и у дну душе често меки, благи и нежни људи, које бије свака сила и ала овога света, и који су, носећи свој јад, чемер и горчину, неко вечно зло од памтивека, у исто време и жилави и јаки, да један такав живот издрже, да трају.“⁷³

⁷² В. Слободан Џунић, *Литература – човекова последња одбрана*, у: *Пиротски зборник*, Год. 31, књ. 23/24, Пирот, 1998, стр. 311. Разговор водио Милош Јевтић.

⁷³ Слободан Џунић, *Доследан давном, Градина /Ниш/ бр. 2 (1988)*, стр. 108–109. Разговор водио Благоје Глозић.

Прву приповедачку збирку Џунић је објавио у време такозваног другог приповедачког таласа у послератној српској књижевности. Након доминације соцреалистичке поетике и стварносне прозе са претежно ратном тематиком, превасходно заступљеном у приповеткама и романима Бранка Ћопића, Добрице Ћосића, Антонија Исаковића, Оскара Давича, а којој је и сам Џунић платио својеврстан данак у појединим приповеткама, српска приповедна проза све више се окретала ка модернијим књижевним токовима, који су се из светске књижевности тих година почели уливати у јужнословенску књижевност, а чији су се почеци могли назрети већ у роману *Свадба* Михајла Лалића из 1950. године. Тим модернијим струјањима у српској књижевности Слободан Џунић се није приклонио, остајући доследан традиционалном реалистичком поступку и сеоској тематици у својим првим приповедним творевинама. Традиционални реалистични поступак, послератне теме и догађаји из рата, како истиче Предраг Палавестра, били су основа приповедачких преокупација великог броја послератних писаца, као што су Владимир Паскаљевић, Драгослав Грбић, Драгослав Поповић, Чедомир Брашанац, Драган Симић, Роксанда Његуш, Александар Војиновић, Неђо Парезанин, Милорад Гончин, Благоје Којић, Младен Марков, Владимир Буњац и други, али је сеоска приповетка постепено губила на свом значају. Једини приповедач старијег послератног нараштаја, наводи Предраг Палавестра, који је остао чврсто везан за село је Слободан Џунић:

„Од почетка доследно опредељен за сеоске мотиве, који полагао као да нестају из данашње српске приповетке, Џунић је писац код кога село представља аутентичан амбијент где владају особени животни односи, сирове и елементарне страсти и незадрживи нагони.“⁷⁴

С обзиром на то да је збирком приповедака *Зрна* Слободан Џунић увео у српску књижевност један посве нов и другачији простор везан за пиротски крај, да је из његових приповедака избијало нешто древно, праисконско, архаично са тежиштем на трагичном и драматичном испољавању појединачних људских судбина, српска књижевна критика је ову приповедачку збирку позитивно оценила увршћујући Слободана Џунића у ред писаца на које српска књижевност може озбиљно рачунати. Написана у духу традиционалног реалистичког поступка са наглашено социјално-психолошком мотивацијом, приповетке у овој збирци тематски се везују за сеоску

⁷⁴ Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 327.

или ратну проблематику, што је било и сасвим природно и очекивано с обзиром на период када су писане. Сходно томе, и недостаци који се огледају првенствено у плаћању дуга што вернијем приказивању стварности, који је у оно време представљао својеврстан књижевни императив, црно-белој техници у приказивању ликова, недовољно уверљивој психолошкој мотивацији, донекле је могуће и разумети и оправдати.

Иако је у следећој збирци приповедака *Глади*, објављеној шест година касније, Џунић и даље остао веран традиционалном реалистичком поступку, приповетке у овој збирци показују својеврстан искорак ка асоцијативно-медитативном поступку, напуштању хронолошког тока класичног фабулирања и ка психолошком мотивисању ликова, чиме се приближио, како каже Ивко Јовановић (привидној) авангарди, „која је свој модернизам испољавала усвајањем нових искустава европске прозе, романа тока свести“⁷⁵. Као уметнички успелије у овој збирци издвојиле су се приповетке „Каменорезац“, „Отуђени“, „Осмеси“ и нарочито приповетка „Зидови“, чију ће нову верзију Џунић објавити под насловом „Американка“ у збирци *Иза сунчеве стране* из 1975. године. Павле Зорић сматра да ова приповетка представља прекретницу у Џунићевом стваралаштву, да означава почетак пута којег ће се Џунић касније држати, јер се у њој „помаља *древност*, као тамна моћ која одређује човеково понашање“⁷⁶. Слободан Џунић у приповеци „Зидови“ прати судбину Гене, чији је муж, после само неколико месеци брака, отишао у печалбу. У жељи да оствари своју индивидуалност, да оствари своје „ја“, да докаже строгом, окрутном и суровом патријархалном свету да није оно што други мисле о њој, у фаталном порицању сопствених жеља, нагона, сексуалности и страсти, а све из страха да свет не каже да и њена гузица иде под свачији скут као што су говорили о њеној мајци, Гена ће око себе подићи зидове и у тој самоподигнутој самици страдати. Њен бунт и немир донекле су слични Софкином, главној јунакињи романа *Нечиста крв* Борисава Станковића. Њихово страдање обележено је патријархалним временом, које поништава еротизам и женственост. И та свест о губитку сопствене женствености којој су и саме, свесно или несвесно допринеле, одвешће их у аутодеструкцију, патњу и лични пораз. Конопљар који хода унатрашке за Гену ће постати недвосмислен знак да је и њен живот кренуо унатрашке, да је остала занавек заглављена у прошлости,

⁷⁵ Ивко Јовановић, *Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 12.

⁷⁶ Павле Зорић, *Приповедачки »прасвет« Слободана Џунића*, предговор у: Слободан Џунић, *Изабране приповетке*, избор Павле Зорић, Српска књижевна задруга, Београд, 1986, стр. X

да се трансформисала у „жену робију“, како ју је у сенику назвао мушкарац који је посегнуо за њеним телом, оковану у зидове туђег мишљења.

Тајанствени, непојамни крај под Мицором, описан у првим двама приповедачким збиркама, инспирисао је Слободана Џунића да настави са списатељским радом тако да ће из истог тематско-мотивског круга настати и његове касније приповетке и романи, у којима је настојао да буде увек нов и другачији, обогаћујући их новим животним сликама и сазнањима у складу са властитим животним искуством и књижевним сазревањем. Након приповедачке збирке *Глади* из 1957. године, у следећој фази књижевног стваралаштва, Џунић ће готово у потпуности напустити традиционални реалистички поступак. У потоњим приповеткама и романима све више долази до померања међусветовних граница и дубоких поремећаја између времена прошлог и времена садашњег. Џунићева основна стваралачка преокупација сада постају гранични светови живих и мртвих и њихово удвајање на „свет на сунчевој страни“ и на „свет иза сунчеве стране“. Окрећући се фолклорној фантастици, миту и приповедању у коме долази до укрштања миметичке и немиметичке нарације, удвајања временских и просторних планова, својеврсног иронијског, гротескног и сатиричног одклона према стварности, преплитања стварности и привида, јаве и сна, Слободан Џунић ће се, почев од романа *Виноград господњи* из 1957. године, преко приповедачких збирки *Иза сунчеве стране* из 1975. године, *Свитац у свемиру* из 1985. године, па све до последњег романа *Ветрови Старе планине* из 1998. године, приближити поезици магичног реализма у једном искошенијем углу посматрања света у којем ће оживети прадавни пагански, митски и ранохришћански светови.

Делимичну везу са магичнореалистичним приповедачким модусом Слободан Џунић успоставља већ романом *Виноград господњи* из 1957. године преко митско-магијског симболизма земље. У овом роману, написаном модернијим наративним техникама, до изражаја ће доћи ауторова касније све више испољавана склоност ка фолкорним, паганским, митским и хришћанским симболима и обрасцима. Полазећи од библијског предлошка о винограду као о божјем поседу и од народних веровања по којима је земља плодни елемент космоса, главну јунакињу, старицу Јерину, ставиће у исту раван са земљом дајући јој симболичка својства животне моћи.

Међутим, прави заокрет у стваралаштву Слободана Џунића догодиће се објављивањем романа *Пагани* 1964. године. Радња романа је у потпуности приказана кроз призму магичног искуства, магичко се ни једног тренутка не доводи у питање,

оно је саставни део света Струдиштанаца, чији је живот дијалектички условљен природним, космичким циклусима смењивања лета и зиме, суше и потопа, живота и смрти. Стварност овде долази у додир са анимистичким и магијским представама пагана и њиховим ритуалима конструишући слику света у којој хришћанство није ништа друго до добро замаскирано паганство.

Раблеовско слављење чулног и телесног, парадокс, хумористична, иронијско-гротескна нота, отварање митско-магијске перспективе простора и времена, уношење референци фолклорне фантастике, при чему у приступу фантастичном дискурсу у прози Слободана Џунића увек треба имати у виду речи самог писца да „та „моја“ фолклорна фантастика, ако ћемо право, добрим делом и није моја. Свет о коме сам писао, наш свет (и не само он), препун је фантастике, и она је вид његова живота, прошлости – посредно или непосредно [...] Хоћу рећи ово, такође не непознато: фантастика постоји откако је света и века. Свет је фантастично настао, непрестано је фантастичан, и дан дањи се врло фантастично понаша, а предстоји му кажу и фантастичан крај“⁷⁷, главне су одлике романа *Пагани*, у којем онеобичајење појавности извире из самог погледа на свет и начина живота људи за које магијско има квалитет реалног.

Надреална и гротескно-иронијска димензија, обједињавање телесног и духовног, започети у роману *Пагани*, постаће доминантна обележја и каснијих романескних остварења Слободана Џунића. На тај начин, некако се као природни наставак животољупца и винопије калуђера Виноја из романа *Пагани* појављује Пенча, обешењак, лакрдијаш, луда, лопов и изнад свега заљубљеник у живот, који је песмом и секиром смеха одсецао главу страшном чудовишту, аждаји са хиљаду наличја и лица, метафори општег зла у роману *Курјак* из 1971. године, у којем ће у први план избити гротеска, иронија, сатира, критички однос према стварности остварен кроз поступак симболизације времена, атмосфере и обликовања ликова.

У реалистички топос кафане у роману *Меана поред друма* из 1974. године смештен је свет сеоских зеленаша, гуликожа, ћифти, гротескан свет људског разврата, порока и примитивизма. У сликању ове кафане, истиче Миливоје Марковић, Џунић је показао право уметничко мајсторство и ингениозност:

„Расклопио је у њој, пре свега, страсти својих земљака, њихове непрекидне глади за свим оним што им је далеко и недостижно и за оним што нису успели да остваре, а онда је у једном наглашеном уметничко-фило-

⁷⁷ Слободан Џунић, *Доследан давном*, стр. 115.

зофском па и у историјском смислу показао духовну пројекцију Балкана, његову исконску распојасаност, али и метафизичку загонетност, показао је узроке честих пораза на овим просторима, али и моћ човека да иде даље, да се дубље укорее ује у себи и на свом националном и социјалном простору.⁷⁸

Након делимичног искорака из митолошког контекста у роману *Меана поред друма*, снажно фолклорно-митолошко упориште са хуморним, сатиричним, иронијским, гротескним, алегоријско-симболичким, али и елементима апокалиптичке фикције, блиске магичнореалистичним писцима, Слободан Џунић ће поново потражити у романима *Медовина* из 1979. године, *Оброк* из 1982. године, *Василијана* из 1990. године, *Чаробни камен* из 1994. године, који се просторно измешта у Београд, и у роману *Ветрови Старе планине* из 1998. године, којим ћемо се у даљем раду и бавити. Двопланска структура главна је особеност ових романа у којима се укрштају историјски, линеарни са митским, цикличним концептом времена, реални са имагинарним простором, ликови познати историји са ликовима са митским статусом, светови живих са световима мртвих, светло са тамом, љубав са мржњом, добро са злим, човек са тамним немерљивим силама и тако даље. Отварање димензионалне реалности омогућило је и појаву необичних бића у овим романима (на пример, пчеломушице), чудесних напитака (на пример, медовине, словенског пића бесмртности), увођење симбола митског прасвета или древних надгробних обележја (на пример, оброка, некадашњег надгробног споменика у облику крста сачињеног од меког и благог камена пешчара), или, пак, приписивање магичних својстава обичним предметима (на пример, тикви коју носи Петар Ћисалопеја у роману *Василијана*).

Прозно стваралаштво Слободана Џунића, на основу изложеног, могло би се поделити на три скупине:

- 1) књижевна дела написана у духу ангазоване, социјалне литературе;
- 2) књижевна дела написана у духу традиционалног реалистичког поступка;
- 3) књижевна дела написана у духу фолклорно-митске фантастике и поетике магичног реализма.

⁷⁸ Миливоје Марковић, *Реалност и фантастика (Романи Слободана Џунића)*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 47.

О мотивима који су га покретали да пише Слободан Џунић је истицао да су они били дубоко интимне, личне природе, да су се појавили као унутрашња потреба да напише неку реч „о судбини тога света на рубу двеју цивилизација, једне прастаре и ове нове, наше, која га разара и којој се он предаје са страшћу самоуништења, не налазећи потребу да бар неки знак остави о свом постојању, о његовом елементарном, често сировом, суровом и тајанственом животу, тајанственијем уколико се више настоји да се у њега што дубље продре, да би се на дну неког његовог дубоког понора назрело нешто као чудо, ужас и лепота божја, заматак неке, готово религијске свести. Али не само о њему већ и о свету из других простора, па и градских, велерадских, које сам у међувремену упознао или на овај или онај начин са њим дошао у додир“⁷⁹.

Интенције Слободана Џунића кретале су се у смеру да је за писца боља недоследност која уважава законе промене и оно што промене доносе, него слепа доследност и шаблонизовање. Стога се није стриктно придржавао било каквих књижевних поступака, образаца, формула и модела у намери да му књижевна остварења буду што животнија, да и сама представљају живот, који се налази у непрекидној промени. Он је у својим делима стварао јединствену слику човековог света у коме човек садашњег времена покушава да дође до суштинских одговора о смислу живота и живљења у времену прошлом, у прапочетку људског постојања. Многострукоост људске природе, тугу, несрећу, надања, стремљења, љубав, мржњу, потрагу за смислом, који спајају древног, архајског човека са човеком данашњице, Џунић је настојао да открије у наслагама и митског и историјског времена:

„Историјско и митско се наметнуло већ у тренутку када се указала потреба да зачепркамо по историјским, социјалним, социолошким, етичким, етнолошким и другим компонентама нашега бића, што смо били, какви смо били и што смо онакви какви јесмо, и онде где смо.“⁸⁰

Иако превасходно тематски везан за завичајни простор, Слободан Џунић се није либио да у својим делима изнесе и негативности и аномалије старопланинског краја. Без идеализације и патоса приповедао је и о оним људима који су се оглушили о питања части и морала. Отуда његова дела покатакд имају и горкохуморну ноту, ироничан и сатиричан призвук, посебно онда када је писао о прцковићима, потпрцковићима, властољупцима и славохлепцима. На овај начин се у Џунићевом

⁷⁹ Слободан Џунић, *Доследан давном*, стр. 109.

⁸⁰ Исто, стр. 112.

стваралачком опусу издваја тема „друштва“, па се о њему може говорити и као о друштвено ангажованом писцу који је дубоко осећао социјалну неправду, којој се придружује и тема „менталитета“ и то српског, рајетинског менталитета, да се послужимо речима Владете Јеротића, који је Џунић представио у свом његовом „негативном, рушилачком и дезоријентаторском виду“⁸¹. У најужој вези са друштвеном тематиком појављује се и тема „домаћег огњишта“, тема, пре свега, живота и односа у патријархалној породици, која се среће у многим приповеткама и романима овог писца. Овим се, свакако, не исцрпљује тематски корпус Џунићевог прозног стваралаштва.

Уколико бисмо, пак, поставили питање које су главне у мноштву тема стваралачког опуса Слободана Џунића, задовољавајући одговор могли бисмо пронаћи у пишчевом разговору са Милошем Јевтићем:

*Човек, свет, љубав, мржња, борба између човештва и нечовештва, светлости и мрака, права и неправда!*⁸²

Главни кохезиони фактор који повезује сва Џунићева прозна дела без обзира на то да ли се просторно везују за завичајни, сеоски, старопланински или градски и велеградски амбијент, без обзира на њихово тематско жариште, јесте *природа*, која је у делу овог писца антропоморфизована, она је „каткад немилосрдна, осветничка, рушилачка – лепа и тајновита, бескрајан ред и поредак, склад, надахнуће, врело, исходиште, почетак, колевка, утроба, у којој је човек настао, и постао, као јединствен феномен међу звездама, у којој је, ипак, највише свој и најелементарније се и најрадосније испољава и остварује, и доживљава себе и свет; којој се непрекидно враћа и којој ће се, окован у ланце пре свега велеградске цивилизације и све више бомбардован импулсима далеко јачим и многобројнијим но што његов крхки мозак може да поднесе, ваљда све чешће враћати, као изгубљеном рају, макар у сањарењима и сновима“⁸³.

Богатој палети боја којом је сликао старопланински крај, Џунић је додао и нијансе тимочко-лужничког дијалекта, јер је једино изворним изражајним кодом могао да уметнички успело дочара пуни идентитет својих јунка. „Природно је, онда, за мене“, каже Слободан Џунић, „што сам се овде и тамо, мање или више,

⁸¹ Исто, стр. 113.

⁸² Слободан Џунић, *Литература – човекова последња одбрана*, стр. 313.

⁸³ Слободан Џунић, *Доследан давном*, стр. 113.

тим говором служио – нисам могао да га запоставим, и да сам хтео; чинило ми се и да ће ме неки Наун, Витко Мурђин, Кузман, Дојчин, Качаман, нека Евдокија, Симијонка, Кошута, Векна, Каменка, Стојна, ошамарити, проклети, изгредити, или бар ошинути погледом, што „приказујем“ да говори „господски“, онако како она или он говори.“⁸⁴ Помоћу изворног говора источне Србије Џунић је преносио истину о људима тога краја и обезбеђивао, на тај начин, свом делу карактер аутентичног и веродостојног штива. Како би што боље, што истинитије и животније представио слику простора под Старом планином, он је уносио и низ пословица, изрека, фразема и других говорних жанрова у којима су сачувани вековна колективна мудрост и искуство, а мост са прадавним светом често је успостављао и помоћу архаичних речи. Међутим, да би текст учинио разумљивијим и приступачнијим савременом читаоцу, покаткад је прибегавао (потпуно непотребно) стилизацији, превођењу, преиначавању и прилагођавању тимочко-лужничког дијалекта српском књижевном стандарду, посебно у првим књигама, да би касније, када су на српску књижевну сцену ступили и други писци, чија су дела у целости била заснована на дијалекту, попут Матије Бећковића, Видосава Стевановића, Ивана Ивановића и других, задржао дијалектизме у облику какав се могао чути у народу.

Велика љубав Слободана Џунића према језику и говору пиротског краја условила је и лексичко богатство његових приповедака и романа, где је приметно не само оживљавање архаизама, фразема, народних пословица, изрека, израза него и својеврсна пишчева игра разбијања постојећих народних, окамењених облика семантичким длетом или ковања нових речи и израза. С лакоћом игре Џунић је у своју прозу уносио и друге елементе из народног фолклора, народне легенде, предања, митове, народне обичаје, веровања и празноверице, што је његовом књижевном делу дало и дубљи културолошки, социолошки, етнографски и етнологски значај.

У приступу књижевном делу Слободана Џунића, српска критика је безмало једногласна. Реч је о самосвојном, аутохтоном приповедачу, неповодљивом према модерним поетичким тенденцијама које су преплавиле српску прозу у другој половини XX века. Бавећи се књижевним стваралаштвом Слободана Џунића у контексту књижевне савремености и књижевне традиције, имајући пре свега у виду његов роман *Пагани*, Марко Недић истиче да проза Слободана Џунића, ипак, на свој на-

⁸⁴ Исто, стр. 111.

чин додирује већину стваралачких и поетичких фаза кроз које је пролазила српска проза од завршетка Другог светског рата па до 90-их година XX века. Ступајући на књижевну сцену заједно са Данилом Кишом, Мирком Ковачом, Бориславом Пекићем, Филипом Давидом, Слободан Џунић је, по мишљењу Марка Недића, по неким особености прозе симболистичко-алегоријске оријентације близак својима савременицима, Мирку Ковачу и Бориславу Пекићу,⁸⁵ чиме се већ донекле анулира самосвојност Џунићевог приповедачког опуса.

У покушају да одреде какве-такве корене Џунићевој прози, српски књижевни критичари доводили су га у везу са писцима реалистичке епохе, са фолклорном фантастиком Милована Глишића и Илије Вукићевића, са Светоликом Ранковићем, потом са књижевним стваралаштвом Борисава Станковића, који се налази на размеђи између епохе реализма и модерне, са надреализмом Момчила Настасијевића и авангардом Растка Петровића, али и са Бранком Ћопићем чије је стваралаштво тематски махом везано за Други светски рат.

Ана Марковић – Шаргић у студији *Мит у роману, поступак митологизације Слободана Џунића*, која за сада представља и најцеловитији покушај контекстуализације Џунићевог прозног стваралаштва, полази од претпоставке да Џунић два различита приступа фолклорној грађи у делима Милована Глишића („После деведесет година“, „Награисао“, „Бата Марта“, „Ноћ на мосту“) и Илије Вукићевића („Мала вила“, „Лековит штап“, „Проклета лепота“, „Ђаво и девојка“ и другима) асимилије, разрађује и усложњава, тако што од Милована Глишића прихвата метод интеграције фолклорног наслеђа у сеоску културу, преузима принцип етнографске веродостојности у приказу догађаја, ситуација и ликова, а од Илије Вукићевића могућности преобликовања бајковне структуре у наративни ток приповедања.⁸⁶

С друге стране, бавећи се приповетком „Оскоруша“, у којој је тематизована веза између човека и дрвета, Радивоје Микић указује на то да се сличан мотив може пронаћи код Светолика Ранковића, српског писца реалистичке епохе, који се својом приповетком „Стари врускавац“, такође, везивао за „поједине аспекте митолошки засноване везе између човека и дрвета“⁸⁷.

⁸⁵ В. Марко Недић, *Проза Слободана Џунића у контексту књижевне савремености и књижевне традиције*, у *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 87–97.

⁸⁶ В. Ана Марковић – Шаргић, *Мит у роману, поступак митологизације Слободана Џунића*, Албатрос Плус, Београд, 2011, стр. 14–16.

⁸⁷ Радивоје Микић, *Слика света у приповеткама Слободана Џунића*, поговор у: Слободан Џунић,

Павле Зорић, Миливоје Марковић, Радивоје Микић, Ана Марковић – Шаргић и други критичари проналазе извесне сличности између Слободана Џунића и Борисава Станковића, које се превходно односе на начин обликовања ликова и употребу локалног говора. Павле Зорић отвара могућност да је Слободан Џунић у првој приповедачкој збирци *Зрна* стварао под утицајем Борисава Станковића⁸⁸, Миливоје Марковић допушта поређење Слободана Џунића са Борисавом Станковићем на основу Џунићеве склоности ка поетизацији ликова и односа, говора, жестоких страсти и сукоба⁸⁹, Радивоје Микић указује на то да Џунићеви јунаци, Дојчин и Полка, на почетку романа *Оброк* „подсећају на јунаке из приповедака Борисава Станковића, на јунаке којима је несрећна љубав сломила животна крила“⁹⁰, док Ана Марковић – Шаргић закључује да се сличности између Станковића и Џунића могу успоставити на тематском, лексичком и амбијенталном нивоу, као и на нивоу концепције ликова будући да је и код једног и код другог „доминантна фолклорна обојеност средине, амбијената и ликова које описују“⁹¹.

На везу Слободана Џунића са надреализмом Момчила Настасијевића указао је Михајло Пантић истичући да је Џунић близак са Момчилом Настасијевићем по „кушању митских и архетипских потенцијала језика, по причању давних прича, а затим (што је помало неочекивано, али не и алогично) и по хумору“⁹², али да постоје и суштинске разлике између ова два писца, јер је Настасијевић „приповедач редукције и елипсе“, а Џунић је „приповедач екстензије“⁹³. Блиско Пантићевом мишљењу, који Настасијевића сматра најближим поетичким сродником Слободана Џунића, је и мишљење Свете Лукића. За Свету Лукића Џунић је „на свој начин надреалист“ иако то није желео и наследник Момчила Настасијевића, али без директног утицаја⁹⁴.

Испод мртвачког моста, избор Радивоје Микић, Просвета, Ниш, 1996, стр. 343.

⁸⁸ Павле Зорић, *наведено дело*, стр. X

⁸⁹ В. Миливоје Марковић, *наведено дело*, стр. 42.

⁹⁰ Радивоје Микић, *Облици приповедања у романима Слободана Џунића (Поглед на романи Медовина, Оброк и Василијана)*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 64.

⁹¹ Ана Марковић – Шаргић, *наведено дело*, стр. 17.

⁹² Михајло Пантић, *Приповедачки идиом Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 31.

⁹³ Исто.

⁹⁴ В. Света Лукић, *Свитац у свемиру*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот 1995, стр. 37–38.

Приповедачки рад Слободана Џунића упоређиван је и са Растком Петровићем, пре свега са његовим романом *Бурлеска господина Перуна Бога грома* из 1921. године, при чему Ивко Јовановић наглашава да се Слободан Џунић „у замаху приповедања, попут Растка Петровића у *Бурлесци* [...] одваја од познатог и препознатљивог (архетипова), варира њихово значење, додаје своја тумачења, ствара оригиналне митеме – *усложњује митолошку тему*“⁹⁵, а Ана Марковић – Шаргић износи гледиште да се Џунић и Петровић, али и Настасијевић разликују по томе што „при реконституцији и реконструкцији митске свести и стварности дају предност различитим структуралним нивоима дела“⁹⁶.

Занимљиве су и критичарске опсервације Павла Зорића, који у начину на који Џунић описује свет детињства у првој приповедачкој збирци *Зрна* налази блискост са младалачким приповеткама Бранка Ћопића, а у приповеткама са ратном тематиком сродност са Ћопићевом прозом.⁹⁷

Књижевно дело Слободана Џунића у српској критици најмање је упоређивано са делима из европске или светске књижевности. Марко Недић га доводи у везу са гротескним реализмом Франсоа Раблеа и његовим слављењем ренесансног духа „слободног живота неоптерећеног конвенцијама и забранама различите природе“⁹⁸, и са прозним остварењем Ромена Ролана *Кола Брењон* „у његовој духовитој и лудцидној афирмацији непосредног живота“⁹⁹, која ће нарочито доћи до изражаја у појединим слојевима романа *Пагани* и *Курјак*. О раблеовској афирмацији телесног, вулгарног, пантеистичког слављења живота, гротескном обликовању стварности у Џунићевим делима писала је и Марија Џунић - Дрињаковић¹⁰⁰, Павле Зорић препознаје далеки утицај Фокнера¹⁰¹, и слично.

Уколико бисмо говорили о евентуалним књижевним утицајима на књижевно стваралаштво Слободана Џунића, наше мишљење је да је једини прави и директни утицај на Џунића у највећем делу његовог књижевног рада извршила народна, усмена традиција и, уколико бисмо могли говорити о Џунићу као о аутохтоном

⁹⁵ Ивко Јовановић, *наведено дело*, стр. 17.

⁹⁶ Ана Марковић – Шаргић, *наведено дело*, стр. 20.

⁹⁷ Павле Зорић, *наведено дело*, стр. VIII

⁹⁸ Марко Недић, *наведено дело*, стр. 91.

⁹⁹ Исто.

¹⁰⁰ В. Марија Џунић –Дрињаковић, *Раблеовски дух у делу Слободана Џунића*, у: *Српско-француски односи 1904–2004*, међународни научни скуп одржан 18–20. октобра, Београд, 2004, стр. 357–370.

¹⁰¹ В. Павле Зорић, *наведено дело*, стр. X

писцу, могли бисмо говорити само у смислу да та аутохтоност проистиче из фолклорног и митско-магијског система његовог завичајног поднебља у којем још увек нису утихнули ветрови паганства. Тај утицај није видљив само на лексичком и синтаксичком плану, на плану преношења или преобликовања народних легенди, предања, митских садржаја, већ и на плану самог начина приповедања. Џунић казује своје приповетке и романе у стилу народног приповедача. То потврђује и његова велика моћ имагинације, често предуга реченица, распричаност, заправо, мноштво прича које структуришу главну причу, склоност ка дигресијама, што му је критика нарочито замерала, синкретизам (на пример, у роману *Ветрови Старе планине* прича-легенда о Јовану и Јованки праћена је музичким извођењем на цовари), метафорика везана за биљни (оскоруша, буква, дафина, мушкатла) или животињски свет (ован, јагње, орао, змија), за астрална подручја (доминантну позицију има сунце) и племените метале (алем-камен, на пример), бројна понављања, која одају утисак импровизације и слично. Кључни елементи приповедања Слободана Џунића, као и код народног приповедача, огледају се у залагању да прича буде запамћена и у потреби да прича буде пренета даље, да настави свој живот.

Српска књижевна критика није се бавила само евентуалним књижевним утицајима на стваралачко писмо Слободана Џунића, него је настојала и да га подведе под одређене поетичке оквире. Као највећа вредност прозе Слободана Џунића притом је истицан елемент постојања фолклорне фантастике у његовом делу. Тако, на пример, Ана Марковић-Шаргић Џунића сматра представником фолклорне фантастике.¹⁰² С друге стране, Ивко Јовановић Џунићев приповедачки рад не сврстава у фолклорну фантастику, већ га одређује као митолошко-фолклорну фантастику. Особеност поетике Слободана Џунића, по његовом мишљењу, „огледа се у сувереном преузимању митских архетипова и симбола, у креативном оживљавању пословица, исказа, у слободном коришћењу (преобличавању) фразема итд. Тако Слободан Џунић остварује сложен *митолошки систем* који је као тематска окосница посебан за сваку приповетку“¹⁰³. Ивко Јовановић се налази на добром трагу када Џунићеву приповедачку прозу доводи у везу са експресионизмом („Суштину онога што су експресионисти само теоријски прокламовали и прижељкивали – фолклорно-митско као специфична расна одлика, као извор

¹⁰² В. Ана Марковић – Шаргић, *наведено дело*, стр. 18.

¹⁰³ Ивко Јовановић, *наведено дело*, стр. 16.

грађе – покушао је да оствари, у новом поетичном кључу, Слободан Џунић, ето, у деценијама којима се ближимо крају века и миленијума¹⁰⁴), који је, видели смо, својеврсна претеча магичног реализма у сликарству и књижевности. Бавећи се Џунићевим романима *Виноград господњи*, *Пагани* и *Курјак*, Миливоје Марковић наводи да се у делима Слободана Џунића може препознати сасвим особена фантастика у којој „свет није оно што јесте, већ оно што би могао бити. Тај чудесан Џунићев свет јавља се у најразличитијим облицима, а највише од свега то је свет привида у коме се подразумева све¹⁰⁵, чиме и не хотећи, будући да Џунића назива творцем психолошког реализма оплемењеног модерном фантастиком, идентификује елементе магичног реализма у Џунићевој прози. Отвореније о Џунићу као о магичнореалистичном приповедачу и евентуалним утицајима латиноамеричке књижевности на његово прозно стваралаштво писали су Света Лукић, Павле Зорић и Марко Недић. Док Света Лукић износи гледиште да је Џунић био у „кључу латиноамеричке прозе и више – а да то ни сам није знао¹⁰⁶, дотле је поглед Павла Зорића и Марка Недића безмало идентичан и, по нашем мишљењу, помало и претеран. И један и други аутор закључују да је Џунић пре својеврсног `бума` латиноамеричких писаца магичног реализма у Европу и потпуно независно од те књижевне струје увео у српску прозу један савим нов, по речима Марка Недића, „преобликован реалистички рукопис обојен нашом митологијом и фолклором, и нашим и својим осећањем за животне радости и противуречја, за трагично и хуморно, за чудесно и конкретно¹⁰⁷, свдећи Џунићево стваралаштво под одредницу митски реализам.

Сматрамо да би било врло незахвално говорити о директном утицају латиноамеричке магичнореалистичне књижевности, иако је она почела да се формира још у периоду између два светска рата, на стваралаштво Слободана Џунића, али и претенциозно у потпуности негирати њене могуће утицаје, тим пре што се, упоредо са ширењем латиноамеричке књижевности и на овим нашим просторима 70-их и 80-их година прошлог века, Џунићева проза све више окретала граничним пределима између јаве и сна, као што би било претенциозно уз било ког писца ставити атрибут самородности, јер, као што и сам Џунић каже, „свако затварање

¹⁰⁴ Исто, стр. 15.

¹⁰⁵ Миливоје Марковић, *наведено дело*, стр. 45.

¹⁰⁶ Света Лукић, *наведено дело*, стр. 31.

¹⁰⁷ Марко Недић, *наведено дело*, стр. 87.

писаца у националне или територијалне међе је штетно, чак опасно, као и свако друго дељење и затварање, и чак је у данашњем свету, свету ширег отварања, својеврстан апсурд. Оно противуречи и самоме бићу писца¹⁰⁸.

Ми, дакле, не можемо говорити о директном утицају латиноамеричких писаца на књижевни рад Слободана Џунића, али можемо указати на извесне елементе поетике магичног реализма у његовој прози, што смо донекле већ и учинили, а у даљем раду покушаћемо да их и детаљније опишемо на примеру романа *Ветрови Старе планине* и на примеру приповедака „Вртопски смук“, „Под кишном звездом“, „Кусидол“, „Монголци“, „Оскоруша“, „Испод мртвачког моста“ и другима, у којима долази до преплитања реалистичног са митско-фантастичним обликом приповедања.

Осим преплитања реалистичног са митско-фантастичним обликом приповедања, међу главна обележја која наведена дела приближавају магичнореалистичном проседеу, али и постмодернистичком модусу приповедања, могли бисмо уврстити њихову изразиту хибридноћ, под којом подразумевамо комбиновање и укрштање реалистичног са романтичним, чудесним, фантастичним и натуралистичким дискурсом, мутације и мењање жанровских конвенција у смислу интерполације народних легенди, бајки, митова, предања, затим уношење паремија, обичаја и веровања из источне Србије, којима нас Џунић уводи у мултипликовану цитатну конструкцију романа и приповедака типа текста у тексту. Модификацијом митова, народних прича и легенди, поступком урезивања приче у причу, проза Слободана Џунића добија карактер палимпсестног рукописа.

Магични реализам Слободана Џунића, дакле, превасходно произлази из аутору добро познатог света, из митско-магијског и фолклорног система Пирота и његове околине. Џунић, или простим преузимањем елемената из старијег митског супстрата хтонске митологије или симбола нешто новије соларне митологије којима прикључује и старозаветне легенде и хришћанску мистику, или, пак, њиховом модификацијом, твори велики број прича – минијатура, низ мозаичних делова које потом уклапа у рам реалистичног, објективног приказивања стварности. Јава и сан, стварност и привид, чињенично и фиктивно, историјско и митско, догађаји, ситуације и поступци јунака преламају се у једном искошеном огледалу помоћу кога се остварују илузионистички ефекти постојања двеју просторно-временских димензија „на сунчевој страни“ и „иза сунчеве стране“.

¹⁰⁸ Слободан Џунић, *Литература – човекова последња одбрана*, стр. 322.

Ово удвајање просторно-временских планова води ка трансформацији имагинарног, натприродног, невероватног у стварно и ка израћању чуда из стварног. Непрекидна измена ових планова омогућава и симултани поглед: митско-магијском приступа се као саставном и нераскидивом делу света под Старом планином, те из тих разлога оно ни на који начин, иако невероватно и немогуће, не долази у конфликт са стварношћу, али се посматра и са очигледном трезвеношћу имплицираном исказима да се тако прича, да су тако говорили, казивали, чиме се успоставља својеврсна дистанца према истинитости приче. Писац, заправо, ни једног тренутка не чини прави искорак из реалности. У томе му помажу и велики број микропонима, потом прецизне временске одреднице, транспозиција историјских догађаја и личности и уопште обликовање јунака у светлу реалних података. Не изостаје у овој прози, као што смо навели, ни иронијски, хуморни или сатирични однос према јунацима и представљеним догађајима, нити изостаје социокритични став према друштвено-историјски условљеним појавама. Он своју подлогу налази у бројним идеолошким, покаткад, мада ретко, и политички постављеним коментарима. Међутим, Џунић не посеже као већина магичнореалистичних писаца за онеобичајењем стварности помоћу мита или фантастике како би указао на политичке или друштвене аномалије, како би критиковао постојећи режим или актуелно стање у друштву. Друштвено-историјско њему служи као оквир, рам у чијем се средишту налази тајна – тајна човека и тајна света. То је главни повод, главни разлог његовог повратка митско-магијском и фолклорном наслеђу. Зато Џунић и стварност у делу понекад приказује угледајући се на митску временску неограниченост, на стално понављање, стално враћање примордијалном чину. Његов циљ није ни да укључивањем натприродних феномена, појава или бића, као што су вртопски смук или каракачански ован, наративни текст приближи жанру фантастике, него да путем магијског, недокучивог, мистериозног, проникне у тајну човека и међуљудских односа, проникне у тајну света, али и у ону највећу од свих тајни, тајну која се крије иза небеса, да проникне у тајну живота и у тајну смрти. До те тајне он настоји да допре и помоћу обичног, свакодневног, једноставног говора, дијалектизама и архаизама. Свестан да реч има иницијатичку и магијску вредност, да је шифра чијим би правилним декодирањем било могуће открити тајну постанка и тајне паралелних универзума, Џунићева књижевноуметничка трагања крећу од речи и завршавају истицањем значаја речи и значаја приче и приповедања, јер реч је синоним за човека и човек

ће трајати онолико дуго колико постоји реч, колико дуго постоји прича о њему. Реч је, а самим тим и књижевност, по његовом мишљењу, последња човекова одбрана.

На читање прозе Слободна Џунића у магичнореалистичном кључу, с друге стране, опет нас је упутила реч, овога пута самог писца који је у разговору са Милошем Јевтићем, између осталог, казао да је

сан део јаве, и јава део сна, да се они преплићу!... Ваљда сам и ја ту негде, уз та мишљења, уз мишљења да их је тешко делити, и то не једино када се ради о сомнабулним расположењима¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Слободан Џунић, *Литература – човекова последња одбрана*, стр. 316.

ДВОСТРУКИ СВЕТ ПРОЗЕ СЛОБОДАНА ЦУНИЋА

Магични реализам подразумева обједињавање миметичке и немиметичке мотивације. Он се, с једне стране, базира на подражавању стварности служећи се реалистичким наративним техникама, а, с друге стране, чини искорак у свет натприродног, немогућег, непојамног, необјашњивог. Очигледно је да у текстовима магичнореалистичне књижевне праксе долази и до преклапања између реалистичног – објашњивог и магијског – необјашњивог. У првом случају они често кореспондирају са историјском, чињеничном и документарном грађом, а у другом случају се ослањају на митске, фолклорне или религиозне предлошке. Одступање од каузалности реалног света у магичном реализму првенствено се остварује трансформацијом просторно-временских категорија стварности, променом перспективе и стварањем својеврсне илузије. Магичнореалистични текст увек рачуна на постојање најмање два временска или просторна модалитета, једног могућег и стварног, и другог немогућег и имагинарног. У зависности од тога колика се легитимност приписује историјском, објективном, односно имагинарном и нереалном времену и простору, од њихове међусобне интеракције и комуникације, можемо разликовати и различита модална ограничења магичнореалистичних приповедних текстова.

На основу начина структурирања фикционалних светова путем приповедних модалитета, Лубомир Долежал у студији *Хетерокосмика, фикција и могући светови*, успоставља дистинкцију између четири хомогена модална система: алетичког, деонтичког, епистемичког и аксиолошког. Под алетичким он подразумева могуће, немогуће и нужно у фикционалним световима на основу којих је могуће успоставити разлику између природних, у којима модалитети стварног детерминишу шта је могуће, немогуће или нужно, и натприродних светова, у којима су нарушени закони стварног света, односно, „оно што је у природном свету немогуће, у његовом натприродном парњаку постаје могуће“¹¹⁰. Деонтички модални систем утиче на облик фикционалних светова кроз прописивање проскриптивних и прескриптивних норми забране, дозволе и обавезе, аксиолошки се односи на различите „варијетете“ врлине и рђавости¹¹¹, а епистемички је систем знања, незнања и уверења, у којем „епистемичка неравнотежа производи основну епистемичку приповест, причу с тај-

¹¹⁰ Lubomir Doležal, *Heterokosmika, fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić, Službeni glasnik, Beograd, 2008, str. 126.

¹¹¹ Isto, str. 134.

ном (*mystery story*); догађај који се одиграо у фикционалном свету непознат је (појединим или свим) његовим житељима, или они имају погрешна уверења о њему¹¹². Сви модални хомогени фикционални светови имају потенцијал за конструисање модално хетерогеног, двоструког света, чија се структура „може објаснити и као расцеп унутар једног фикционалног света услед редистрибуције кодексних модалитета једног те истог модалног система“¹¹³.

Примарну двоструку структуру фикционалног света Слободана Џунића представља алетички хомогени модални систем, састављен од природних и натприродних светова, који своје порекло налазе у фолклорно-митолошким представама, сликама и симболима источне Србије.

Двоструки свет у роману *Ветрови Старе планине* и приповеткама које су блиске поетици магичног реализма („Вртопски смук“, „Оскоруша“, „Под кишном звездом“, „Кусидол“, „Испод мртвачког моста“, „Монголци“, „Кад залази, сунце је најлепше“), у којима је приказан живот на Старој планини, оно што постоји, и оно што не постоји, обједињен је симболизмом сунца. Сунце је извор живота („не знаш да ли се лепше смеје оно (сунце, прим. Д. К.) или живот“¹¹⁴), испољавање светог, односно, хијерофанија. Самим својим начином постојања и осветљавања света сунце се открива човеку као манифестација безвремености и вечности. Међутим, сунце је и „нешто много више но извориште живота“¹¹⁵, оно је посредник између горњег и доњег света, ујутру се рађа на небу, а увече залази у свет мртвих и са собом може да поведе људе у смрт, али и да у исто време душе проведе кроз подземни свет и ујутру их изведе на светлост дана. Одатле производи двојаку функцију сунца: иницијатичког хијерофанта и смртоносног психопомпа,¹¹⁶ која је условила и поделу фикционалног света Слободана Џунића на свет „на сунчевој страни“, у којем нису нарушени сви закони стварног света и могуће се укршта са немогућим („Сунчева страна, то је овај наш свет, који походи и обасјава, и којим влада сунце“¹¹⁷), и на његов натприродни парњак, свет „иза сунчеве стране“, за-

¹¹² Isto, str. 136.

¹¹³ Isto, str. 139.

¹¹⁴ Op. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 198. Цитати су у раду наведени према: Слободан Џунић, *Ветрови старе планине*, II издање, Просвета, Ниш, 2004.

¹¹⁵ Op. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 20.

¹¹⁶ B. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, prevod i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić, Stylos, Novi Sad, 2004, str. 898.

¹¹⁷ Op. cit. *Вртопски смук*, стр. 5.

гонетни тамни вилајет, где је „много шта и могуће, па и то; који је могао, и није морао постојати“¹¹⁸.

Трансформације просторно-временских категорија

Свет „на сунчевој страни“ јесте време које је подељено на раздобља, на природне циклусе у којима, како Џуниће каже, зимски корак уступа место пролећном, пролећни уступа место летњем, овај јесењем, и тако у бескрај, у бесконачност. Оно што претходи сунцу, свет „иза сунчеве стране“, иако пре свега свет у којем обитавају мртви, има вредносни квалитет безвремености („...и мртав живи и даље од бескраја, преко своје душе, тамо где је она у телу, своме дому, ижи, ћупенцету, чаури, као за свилену бубу...“¹¹⁹), и у космолошкој равни, парадоксално, означава свет који претходи Стварању. Кроз тачку спајања ова два гранична света Џунић је провукао космичку осу превазилажења и времена и простора. У тој тачки спајања, са потенцијалом превазилажења чулног света, остварена је вечна садашњост, која престаје да буде „део времена, трајања; она је квалитативно различита од наше световне „садашњости“, од непостојања садашњости која се једва пробија између два не-ентитета – прошлости и будућности – и која ће се зауставити нашом смрћу“¹²⁰.

С обзиром на то да је свет „иза сунчеве стране“ физички недоступан, самим тим и непознат и несхватљив човеку „на сунчевој страни“, чије је трајање у времену ограничено циклусима рађања, живота и смрти, који се одвијају у профаној сфери, он непрестано тежи сазнању и поимању тог заумног, тамног вилајета, прапочетка и праисходишта из кога је све настало, спознању тог „почела живота, Сунца, Месеца, звезда“¹²¹ и откривању тајних извора из којих извиру сви остали извори још пре но што су постали извори, стена „на којој леже све стене и људски и други слојеви, земљани и глиненни, од непамтивека, кап која кад се помери у земљи буди из сна земљотрес чак на другоме крају света“¹²². То безвремено, вечно време на оној стра-

¹¹⁸ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 7. Цитати у раду су наведени према: Слободан Џунић, *Испод мртвачког моста*, Приредило Радивоје Микић, Просвета, Ниш, 1996.

¹¹⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 513.

¹²⁰ Мирча Елијаде, *Слике и симболи, огледи о магијско-религијској симболици*, превео Душан Јанић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1999, стр. 94.

¹²¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 17.

¹²² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 17.

ни иза које сунце залази за примитивног човека старопланинских предела је неухватљиви закон, нешто што он не може ни да докучи, ни да открије због чега ће стално разгртати густу маглу прошлости не би ли иоле назрео његову суштину.

Историја Џунићеве прозе, баш као и историја митолошког света, дакле, свој корен има у митовима о Постању и одређена је двоструким својствима времена: профаним трајањем и светим временом, који се међусобно разликују по томе што се профано време односи на „свакодневно временско трајање у коме се уписују чинови лишени религиозних садржаја“¹²³, а свето време је *по самој својој природи повратно, јер је то првобитно митско Време које је учињено присутним*¹²⁴. Јунаци фикционалне прозе Слободана Џунића, на овај начин, живе у двоструком времену: профаном, историјском, линеарном и светом, митском, цикличном времену вечне садашњости.

У складу са профанизацијом и митизацијом времена, даље се издвајају три различита временска модалитета:

- 1) *Време*, у смислу неодређене темпоралности;
- 2) *Невреме*, у смислу одређене и ограничене темпоралности;
- 3) *Безвреме*, у смислу укидања темпоралности.

Ова три основна временска модалитета разлажу се у односу на митску, религиозну, историјску, социолошку, територијалну, етничку или неку другу компоненту на низ подваријанти. Тако имамо чумино време, византијско плаво време, време Судњег дана, време Судње ноћи, време на путу за Звездану, односно време на путу на онај свет „иза сунчеве стране“, потом православно, католичко, мухамеданско, будинско, тибетанско време, црно време, посебно црно турско време дуго пет векова, фараонско, јеврејско, монголско, татарско, черкеско, швапско, франачко, тунгуско, време Маја, Ацтека, Инка, источно, западно, европско и азијско време, краљевско, просјачко, господско, рајетинско и тако даље. Посебне врсте подваријанти јесу празно време које се попуњава причом и време које се бележи на хартији која трпи све и уништава и своја раније написана дела. Ово последње време, време забележено на хартији, у роману *Ветрови Старе планине* спушта се до првих почетака словенске писмености, до прасловенских записа у кори буковог дрвета, одакле креће преко ћириличних црквених докумената ка новијој прози, при чему Џунић поступком ци-

¹²³ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 2003, стр. 110.

¹²⁴ Исто.

татности у завршном делу романа уноси елементе и из својих претходних прозних остварења (на пример, легенду о Орловом камењу, или о мртвачком мосту из приповетке „Испод мртвачког моста“, причом о крстоликом споменику успостављају се релације са романом *Оброк* и слично). Готово све наведене подваријанте указују на периодично уништење и периодично стварање, на нестварност, привидност и ефемерност историјског времена, цивилизација, појединачних егзистенција, писањих записа, па и самог света. Трајање у времену и простору „на сунчевој страни“ само је илузија једнака књижевној фикцији.

Историјско, објективно време је, како у највећем броју приповедака Слободана Џунића, тако и у роману *Ветрови Старе планине*, прецизно одређено. Радња приповетке „Оскоруша“ почиње у годинама после ослобођења од Турака, тачније 1877. и обухвата период од десетак година. У том десетогодишњем временском распону издвајају се два историјска догађаја: избијање Српско-бугарског рата, који је као олуја протутњао 1855. године, и избор Маријана Вељковића за народног посланика среза лужничког за Велику народну скупштину 4. децембра 1888. године. Приповетка „Испод мртвачког моста“ одвија се од VI века до 30-их година XX века, а роман *Ветрови Старе планине* у интервалу од прве половине XIX века до краја XX века, временски досежући и претхришћанска времена. Роман *Ветрови Старе планине* презасићен је историјским подацима, годинама, датумима, аутентичним историјским личностима. И летимичан поглед на Џунићеву прозу показује реалистички метод и блискост са жанром историјског романа, али је поглед јунака на мање ритмове времена, односно на историјско време, *Невреме*, релевантан за утврђивање митског времена. Јунаци одбијају да живе у ономе што би се, како наводи Мирча Елијаде, модерним језиком могло назвати „историјском садашњошћу“. Они настоје да „досегну свето Време, које у извесном смислу може да буде слично »Вечности«¹²⁵, они времену приступају као периодичном смењивању, управљају се према сунцу, звездама, животињама и биљкама, успостављајући на тај начин равнотежу са природним поретком, на шта експлицитно указују и наслови појединих приповедака, „Под кишном звездом“ или „Кад залази, сунце је најлепше“.

Оно што нас пре свега интересује у прози Слободана Џунића јесте управо приступ јунака времену и њихово схватање времена. Он се најбоље може илустровати епизодом из романа *Ветрови Старе планине* о доласку Сајције у Цветнице и његовом покушају профанизације времена помоћу техничке направе сата:

¹²⁵ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, стр. 111.

„И Сајдија рече тврдо: да је и овдашњим људима сигурно већ и преко главе што су хиљаде година провели као у мраку и онако мерили време, и да је, зато, крајње време да промене и себе и своје потребе и судбине, као што се мењају и време и царства, владари, династије...“¹²⁶

Самим приповедањем, преко реплике старца Павола, времену се даје метафизички, етички и друштвени карактер. Старопланинском човеку историјско време и постојање у историјском времену, метафорички представљеним сатом, изгледа илузорно „због тога што у равни космичких ритмова историјски свет траје тек један тренутак“¹²⁷ и што је „са становишта Великог Времена, свака егзистенција непостојана, пролазна и привидна“¹²⁸. Стога он сатове препушта чорбацијама, буерима, господи, чиновницима да се „њима ките и да у њих погледавају када треба да се међусобно зајебавају и почну да зајебавају сиротињу“¹²⁹, а он ће се управљати по вечном, природном космичком поретку које представља „прави извор свих бића“ од почетка стварања. Архајски старопланински човек време одређује, као што смо истакли, према звездама, месецу и сунцу, које се испољава у свим предметима, живим и неживим бићима на земљи, зато му ни будилници нису потребни, ни сатови да му куцају, јер у његовим грудима пулсира космички ритам. Он живи у вечном митском *сада* у ономе што је *одувек и као заувек*:

„...откако знају за себе и за свет, и залудно и незалудно време мере како су им га преци пре Христа мерили: по Сунцу, звездама и Месецу, и њиховим и другим сенкама по пољу, долини и брдима: када је јутро а када подне, ићиндија и вече: и какво ће бити време по разним небеским и другим знацима...“¹³⁰

Иронијски отклон и довођење схватања о могућности контроле времена и укидања светог времена на ниво апсурда, приповедач успоставља увођењем симултане перспективе. Једна је перспектива Цветничана, којима поседовање сатова ствара осећај да су Богови, јер им сатови пружају илузију моћи над временом, па зато сновијају о успостављању Златног доба у Цветничу, а друга је перспектива космоса,

¹²⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 130–131.

¹²⁷ Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, стр. 77.

¹²⁸ Исто, стр. 76–77.

¹²⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 128.

¹³⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 128.

којом се распршује било каква илузија о човековој моћи да управља временом и природом:

„Уместо тога, и звезде, и Месец, у ведрим ноћима, са неба помодрела од мраза, гледали су у чудо на Зевњи, у неко пијано и лудо време: неки сатови, учини се, полудеше: као да су добили високу температуру, сказаљке им у двадесет и четири часа трче као луда стока, луда кола и још луђа, љута коњица, па се разлежу као Јеребанка и друге кокошке и у двадесет и четири часа не обрну ни круг, а кад се затрче ни коњем не можеш да их стигнеш – “¹³¹

У највећем броју приповедака и у роману *Ветрови Старе планине* јунаци се крећу, видели смо, у оквиру прецизно утврђеног историјског времена. Међутим, има и таквих приповедака у којима не постоје било какве релевантне историјске временске одреднице и временска перспектива је у потпуности неодређена. Вртопски смук у истоименој приповеци вуче се од памтивека преко Неба и Земље, радња се дешава једног дана или се протеже на неколико година („Следећих неколико година јави се још два-три пута...“¹³²). Временски ритам у приповеци “Под кишном звездом“ појављује се у двоструком виду: време излази из зглоба и време се враћа у свој зглоб, што недвосмислено упућује на његову неодређеност и сродност са космичким временом. Организација времена у приповеткама „Кусидол“ и „Монголци“ открива рудиментарни приступ времену какав срећемо у народним бајкама и народним причама. Радња приповетке „Кусидол“ почиње трећег дана, одвија се у пролеће, лето и јесен, као временски сигнали појављују се празници Преображење и Јеремија, а „празник се увек одвија у изворном времену“¹³³. Почетак приче „Монголци“ истоветан је народном причању и начину на који се време одређује у народу („Када запеваше трећи петли...“¹³⁴), док је почетак приповетке „Кад залази, сунце је најлепше“ нешто другачије постављен и удаљава се од концепције народне приче, али га и даље карактерише временска неодређеност:

„После многих прохладних, облачних и кишних дана појави се сунце – постаде топлије, и свет похрли напоље, па и у ту шуму – излетиште, иза

¹³¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 154.

¹³² Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 15.

¹³³ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, стр. 122.

¹³⁴ Оп. cit. *Монголци*, стр. 129.

градске периферије; кестени у њој беху прецветали и кроз њу, као и увек, протицаше загађена, затрована, прљавобела, готово мртва речица.¹³⁵

Временска неодређеност алудира на то да јунаци живе у једном митском, трансцендентном, али и инверзном временском моделу, вођени онтолошком чежњом за повратком у првобитни тренутак одакле је све почело. У том контексту треба схватити и реактуелизовање мита о постанку света из јајета у роману *Ветрови Старе планине*:

„Паволе, да видиш чудо!“

„Нема шта да видим, знам ја Јеребанку... А знајеш ли ти какво све чудо има у тој чудо?“

„Па жуманце и беланце.“

„А шта су жуманце и беланце?“

„Па, жуманце је жуманце, беланце је беланце.“

„А шта су још?“

„Па...“

„Жуманце је и слнце, а беланце и свет што се околу слнце врти!“

„Значи: у јајце су и све звезде, цело небо?“

„Цело небо...“¹³⁶

Инверзни временски модел имплицирао је и сажимање временских планова, на шта је указао и Радивоје Микић¹³⁷, наизменично смеђивање прошлости и будућности, обједињавање прошлости и будућности у вечној садашњости („Сећа се будућности која је прошлост: да му је некада давно, у почетку његове слепачке ноћи...“¹³⁸), успоравања (на пример, сегменти приче о породици Маруше Бачеве у селу Брдишту у роману *Ветрови Старе планине* имају функцију успоравања), бројна аналептичка понављања (на пример, прича о блејању неког чудног овна, прича о путовању чудног човека са бременом сунца на потиљку и слично), којима нас приповедач стално враћа на примордијални чин, на тренутак из кога је све почело.

¹³⁵ Оп. cit. *Кад залази, сунце је најлепше*, стр. 257.

¹³⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 116.

¹³⁷ Радивоје Микић је указао на то да је за однос Слободана Џунића према времену „карактеристично то “што се много дана саби у један“, што, другим речима, долази до неке врсте сажимања временских планова“. В. Радивоје Микић, *Приповедачки свет Слободана Џунића*, поговор у: Слободан Џунић, *Испод мртвачког моста*, избор Радивоје Микић, Просвета, Ниш, 1996, стр. 328.

¹³⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 88.

Инверзни модел основа је и организације просторног света у прози Слободана Џунића. Као и временске, и просторне одреднице тематизоване су већ самим насловима (*Ветрови Старе планине*, наслови приповедака „Вртопски смук“ или „Кусидол“) и читаоцу јасно сугеришу реалан географски простор у којем ће се одвијати радња. Просторна перспектива је, попут временске, дакле, реалистички утемељена на шта је експлицитно указао и Радивоје Микић бавећи се просторно-временским категоријама у романима Слободана Џунића:

„Кад, пак баци поглед на саму причу, читалац јасно види да се сусреће са, у основи реалистичком књижевном техником моделованом сликом простора, али је јунакова перцепција тај простор онеобичила тако да јунак, грубо речено, све ствари и појаве види у једном изокренутом, инверзном облику.“¹³⁹

Да бисмо утврдили природу просторне организације фикционалног света Слободана Џунића, основно полазиште чиниће нам опет приступ јунака према простору и начин на који они виде, доживљавају и дефинишу свет у којем се крећу.

Џунић свог јунака конципира као примитивног, архајског, религиозног човека, било у смислу паганских или библијских религиозних преоцби, који простор додатно семантизује и митизује дајући му етимолошко значење хијерофаније. Простор који се пред њим протеже, у том контексту, не значи ништа друго до испољавање светог и то како у предметима и живим бићима, камењу, стенама, дрвећу или животињама, тако и у конкретној инкарнацији божанства у лику Ћелавог Исуса. У том смислу, простор је у фикцији Слободана Џунића редовно манифестација Творца и резултат неке више реалности било да се ради о свету „иза сунчеве стране“, који је већ самом својом природом непознат, тајанствен и недокучив, било да се ради о свету „на сунчевој страни“, где „ма који предмет постаје *нешто друго*, не престав да буде *оно што јесте*, јер он наставља да учествује у космичкој средини која га окружује“¹⁴⁰. Јунацима се на тај начин непосредна стварност, оличена у Орловом камењу, мосту, дрвећу оскоруши или букви, винограду, селу Цветничу или другим местима, приказује као натприродна појавност у чији су се настанак уплеле неке више, космичке силе. Стварање опозиција између стварног и натприродног, реалног

¹³⁹ Радивоје Микић, *Облици приповедања у романима Слободана Џунића (Поглед на романи Медовина, Оброк и Василијана)*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 59.

¹⁴⁰ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, стр. 69.

и иреалног, водило је ка успостављању два различита модалитета светог и профаног простора битна за егзистенцију јунака. „Док се свето“, истиче Мирча Елијаде, „испољава кроз ма коју хијерофанију, не настаје само прекид у хомогености простора, већ и откровење апсолутне реалности која се супротставља нестварности безмерног околног простора. Манифестација светог онтолошки заснива Свет. У бескрајном и хомогеном простору, без икакве ознаке, где је немогућа било каква оријентација, хијерофанија открива апсолутну »тачку ослонца«, »Центар«¹⁴¹.

Центар, Средиште, *axis mundi* у прози Слободана Џунића означен је Старом планином. Стара планина тако добија атрибут светости, јер омогућава повезивање неба и земље, интеракцију небеског са земаљским простором. Будући да се својим врховима, овде су то, између осталих, и Миџор и Орлов камен, у симболичкој равни приближава небесима, она за примитивног, архајског, религиозног старопланинског човека, одређеног народним обичајима, веровањима, магијским и обредним ритуалима, има функцију означитеља највише тачке света. Сходно томе, предео који се пружа испод и око Старе планине јесте „наш“ свет и пројекција космоса у свом његовом савршенству. Растављање тог предела на низ нивоа и поднивоа (Цветниче, Вава, Лужница, Пирот, Камени Вис, Дервен, Жељуша, Чиниглавци, Драгинци, Војнеговци, потом Кумански вис, Лисичја дувна, Војинов вир и тако даље) представља *imago mundi*, понављање слике Центра, што је једна од круцијалних особености традиционалних друштава какво је и старопланинско, „другим речима, човек традиционалних друштава могао је да живи само у простору који је »отворен« на висинама, где је био обезбеђен прекид нивоа и где је ритуално била омогућена веза са *другим* »трансцедентним« светом“¹⁴².

Пре но што су Словени подигли своје прве насеобине у подручју под Старом планином, за њих је тај простор функционисао као нехомогени модалитет Хаоса:

„Онде, као да почиње ново постање: иза некаквога хума, на видiku у дубини, појављују се главе човека и жене, па њихова прса, па трбуси и ноге, цели човек и цела жена: са мотиком, секиром, косом и српом, преко рамена и у рукама, и са семењем пшенице у џеповима, заустављају се у пустом и празном простору; окрећу главе на све стране и посматрају, као животиње њуше простор и време: дан је сумрачан, ни ведар, ни облачан, али подношљив, земља је црвеничава и злехуда, али на њој може да се живи:

¹⁴¹ Исто, стр. 76.

¹⁴² Мирча Елијаде, *Свето и профано*, стр. 92.

вуче их нешто из ње, са стране иза сунчеве, ко зна одакле, да се баш онде зауставе и укорене, а и смртно су уморни од дугог пута: недалеко оданде оглашава се река, близу је и извор свеже и питке, чудесне воде, њоме гасе жеђ и перу знојна и запрљана лица и руке. „Туј чемо и живи и мртви!“¹⁴³

Тако се нехомогени простор, копањем земуница, које покривају бусенима траве, лишћем и грањем онако како су то чинили у прапостојбини, претвара у животно станиште. Ово претварање није ништа друго до космогонија, трансформација Хаоса у Космос, понављање дела Творца, „прастарог чуда“ Стварања. С друге стране, кресање камена о кремен и вађења ватре из камена упућује на почетак нове цивилизације на простору коме су дали нови облик крчењем шума и упоредо с тим успоставили одређене друштвене норме и правила. Долази до мешања са староседоцима, кумљења и братимљења, женидби и удаја, рађају се деца, ничу и нове „неокречене куће и кућерци од ћерпича, са крововима и од ражене сламе и плоче [...] уместо пенцера дрвени капаци, па артија пенцерлија, онда и џамови, од стакла: са лежаја од голе земље прелазе на лежајеве од сламе и рогоже, са њих ту и тамо на дрвене одрове: покућство од земље и печене и непечене глине, дрвенарија: панице, ложице, заструзи, кудеље, вретена, чекрци, разбоји, буклије, врчеви, стовне, дудуци за свирку, да кроз њих оглашавају радост и муку“¹⁴⁴. Они ступају у међусобне односе и са градским становништвом, излазе из „свог“ простора, жене им постају све лепше, белје и накићеније. Доказ да је нова територија заиста постала њихова, да су сакрализовали предео под Старом планином, јесу и прва гробља и гробови са побијеним крстовима од пешчара и урезаним именом покојника „да се зна који је чији и ко му га је подигао, чија је у камену душа“¹⁴⁵.

Тај нови простор добија повлашћени статус „светог места“ и новог Универзума, при чему се „у самој структури станишта открива космички симболизам“¹⁴⁶. Он постаје „наш“ простор и све што долази са стране представља претњу да унесе дестабилизацију, неред и изазове хаотичну пометњу унутар „нашег“ космички уређеног простора иако их тај други, „туђи“ свет на чудан начин привлачи и они чудно привлаче њега:

¹⁴³ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 19.

¹⁴⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 20.

¹⁴⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 20.

¹⁴⁶ Мирча Елијаде, *наведено дело*, стр. 99.

„све што прође Цариградским друмом, и пре но што је настао, преко друма истресе се и распе и овде: башибозлуци, аламање, разбојници, хајдуци, пробисветови, ретко човек како треба...“¹⁴⁷

„Наш“ свет, свет старопланинског, архајског човека, испуњен је обичајима, веровањима да постоји чума, мерењем времена на основу знакова природе, веровањем да постоје силе „немерљиве“, старопланински човек је у исто време и жесток, строг, неумољив, неверник, незнабожац и тих, скроман, у себе увучен и богобојажљив. Сви јунаци који долазе из другог „туђег“ света (на пример, Сајдија, Рудар из Кикревца, чак и Цора Вајар и Човек који нема име), а посебно они који долазе из градске средине, у овој прози имају негативно одређење:

„Ма из град, никакво добро нам никад неје ни дошло...“¹⁴⁸

У односу на опозицију „свој/туђ“, „наш/њихов“ простор јављају се и различити имагинарни простори: Главоломија, Вратоломија, Пизда Материна, Влковија, Тамо, Однегде, Онамо, Нигде, Другде, Оданде, Одавде, Негде и слично.

С друге стране, епистемичка ограничења јунака, извршиће битан утицај и на само моделовање простора. Као парадигматичан пример може нам послужити приповетка „Испод мртвачког моста“, где је онеобичајење просторног света изазвано, како наводи Радивоје Микић¹⁴⁹, Ватаћијином потрагом за смрћу:

„Истина је ово: далеко и дубоко горе, у кланцу Дервену, којим, између литица и горостасних стена, као кроз какав чудан, смеђ и тамнозелени тунел, тече брза и плаховита река, витка као млада девојка и сребрна јегуља која, одлази на далеки свадбени пут, преко мора, на њеној левој обали, постоји Орлово камење. Стрмо и окомито, у крају суровом и дивљем, као са другог света, личило је на зидурине прастарога паганског храма са чудесно изрезбареним иконостасима и арабескама и још чуднијим дветима, и на једном месту, на тројеврате вратнице које затвару улаз у тамни вилајет.“¹⁵⁰

Биполарна организација просторног света у романима и приповеткама Слободана Џунића, подела на свет „на сунчевој страни“ и свет „иза сунчеве стране“, као и

¹⁴⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 300.

¹⁴⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 177.

¹⁴⁹ В. Радивоје Микић, *Приповедачки свет Слободана Џунића*, стр. 330.

¹⁵⁰ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 203.

моделовање простора око осе „горе/доле“ (Маруша је, на пример, заспала на планини, при чему просторна позиција „горе“ симболизује уздигнуће у духовном смислу, а сам простор планине функционише у виду степеништа према небу), прелазак из овоземаљског у непознат космички предео (Маруша и Мирча нестају у пролазу, који би у симболичкој равни могао представљати „отвор“ ка небу), омогућили су креирање натприродних светова алетичког типа.

Алетички обдарена натприродна бића

Натприродним световима алетичког типа припадају и натприродна бића, демони, духови, змајеви, змије, гуштерице, Ћелави Исус, Старопланински славуј и друга, која отеловљују деловање природних сила на човека или су инкарнација божанства, при чему Слободан Џунић, полазећи од премисе да се од постанка света све једно у другом огледа, у приказивању натприродних светова, натприродних бића и алетички обдарених јунака прибегава трима приповедачким поступцима: пројекцији једног на друго, преображају једног у друго и спајању једног у друго.

Већ смо истакли да су просторно-временске одреднице у фикционалном свету Слободана Џунића прецизно одређене. Међутим, реалистички утемељеним просторно-временским параметрима, Џунић напоредо додаје елемент магијског, који је у супротности са логичком каузалношћу, односно, приповедач овим поступком, како наводи Радивоје Микић, скреће пажњу свом читаоцу „на околност да га уводи у један необични свет, у коме се збивања одвијају историјској логици упркос“¹⁵¹. Тако се на почетку романа *Ветрови Старе планине* реалистичком временском одређењу (време после ослобођења од Турака, година 815. и 838.), додаје квалитет митолошко-фантастичног увођењем демонолошког бића чуме. У демонологији преовладава мишљење да је чума демон помора и болести. Она се у српском народу појављује и под именима Куга и Морија, при чему „сва три исказа чине смисаоно језгро са митским божанством: *Мораном* и *Бабом*“¹⁵². У нашем народу празнују се и чумини или кугини празници, као што су празник Св. Атанасија и празник Св. Антонија, кога, по веровању, слави сама чума. На празник Чумин дан обично је овом

¹⁵¹ Радивоје Микић, *Приповедачки свет Слободана Џунића*, стр. 345.

¹⁵² Сретен Петровић, *Систем српске митологије*, књига I, Просвета, Ниш, 2000, стр. 122.

демону полагана зооморфна жртва у виду овна.¹⁵³ У складу с тим, следећи наративни сегмент романа *Ветрови Старе планине*, у којем је описано како је каракачански ован обљубио младу девојку, а она занела и на свет донела чедо-овне и нагазила га на врат „чим се пукло и заблејало кудравим гласом“¹⁵⁴, могао би се тумачити и као својеврсно полагање зооморфне жртве на чумин олтар.

Чума је у фикционалном свету Слободана Џунића антропоморфизована и појављује се у различитим видовима: као страшна жена, женетина одевена у белу свадбену хаљину која мори све редом („Зар ме не познајеш? Ја сам чума!“ она заклопара вилицама без меса, мљаска устима без усана, иако их нема, масти бркове лешевима које још није дојела, оним погачама и питама. „Ваљда видиш: срп ми у једној, коса у другој руци, косим и жњем човеци, све што стигнем, не питам старо ли је или младо, кусо или репато, мушко или женско, царско или божјачко! И, све што више једем, све сам више гладна!“¹⁵⁵), али и као лепотица у белом, која „на некој крстопутини, ноћу, тек зграби некога за врат или га, показујући му пут руком, са колима и воловима упуту на гробље, у провалију, у сопствени нечисти дом“¹⁵⁶. Она живи у својој, чуминој земљи, има своје мушке и женске потомке Чуме и Чумиће, а међу људе залази када се рашири зло. Слободно улази у села, једе погаче и пите, косе чешља и умива се на чесми, а поседује и друга фантастична својства: у троскоку може да прескочи брдо или да прелети поток.

Готово редовно када на сцену уводи натприродна бића, Џунић прелази на симултану перспективу путем које успоставља иронијски однос према узалудним покушајима људи да савладају природу и више силе. Ова перспектива остварена је и у дијалогу између чуме и Павола, који се у борби против чуме служи апотропејским средством, чешњем белог лука. Ефекти хумора, остварени вербалном комиком („Мен и поголеме силе несу могле ништа а камоли чешањ белог лука, посерем ти се у њег“¹⁵⁷), имају дубљу семантичку подлогу којом се конотира мисао о људској ограничености у односу на бескрајну моћ и непредвидљивост природе.

Помоћу демонолошког бића чуме у прози Слободана Џунића врши се и временска диференцијација на чумску прошлост, чумску садашњост и чумску будућ-

¹⁵³ В. Сретен Петровић, *наведено дело*, стр. 122.

¹⁵⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 5.

¹⁵⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 29.

¹⁵⁶ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 163.

¹⁵⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 29.

ност. У том контексту издвајају се и две врсте чуме, прва се односи на чуму времена, а друга на чуму повести. Чума има и функцију моделовања простора. Далекосежни траг који је чума урезала у људско памћење видљив је и у топонима Чумино село, Чумина чесма, Чумиште, Чумин кладенац, Чумин поток, Чумин камик, „једино се не зна, веле, да негде постоји Чумино дупе или дупиште или Чумин нужник у који је своју поган и смрад истресла“¹⁵⁸. Овим демонским бићем успоставља се и опозиција између „нашег“ старопланинског и „њиховог“ света. Као дистинктивни знак при том се појављује боја. Уколико је чума из „нашег“ старопланинског света она је беле боје, а уколико је из „њиховог“, ако је светска, онда је црне боје. На овај начин се једном демону приписују метафоричка својства не само болести, несреће и смрти него и зла, које је, с друге стране, у поређењу са људским злом, пакошћу и мржњом, ништавно и занемарљиво:

„Каква чума, чума је шала, сваки од нас гори је од чуме.“¹⁵⁹

Народно веровање да се чума боји паса послужило је Слободану Џунићу за увођење у свет романа *Ветрови Старе планине* још једног бића које се налази на граници између могућег и немогућег, овчарског пса Тартар-Џингис-Џавџара, овога пута у потпуно промењеном друштвено-историјском оквиру када су краљевства и царства прешла у руке народа, али се, у бити, ништа није изменило у односу на претходна историјска раздобља. Дошли су само „нови утеривачи дугова“¹⁶⁰ и нови крадљивци државних, народних и божјих поседа. Географски и историјски изоловани власници пса („На заравни, по зидиштима и врзинама змије, гуштери и гуштерице, трње, б`з, бурјан, коров – стара трошна ижа са кровом од ражене сламе и шаше“¹⁶¹), алетички обдарени јунаци симболичког номена Живинци, представљају спону са митским добом и вечним митским временом. Алетички потенцијал ових јунака огледа се у томе да су преузели нека митолошка својства чуме (клопарају вилицама), старац поседује хипонормалну обдареност (слеп је и глувонем), а њихову хипернормалну обдареност у виду познавања Немуштог језика, Џунић гради на темељу народне приче. Дуговечност Живинаца, али и то да чувају неке чудне овце на које ни један вучји чопор никада није ударио, омогућена

¹⁵⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, 32.

¹⁵⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 441.

¹⁶⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 531.

¹⁶¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 467.

је захваљујући псу Тартару-Цингис-Цавцару увек црном „као тартар са оковима са шиљцима око врата“¹⁶².

Троглавост Тартар-Цингис-Цавцара алудира на прасловенско божанство Триглав (у нашим крајевима често се јавља под именом Тројан), које је владало небом, земљом и подземним светом, што упућује на претензију Слободана Џунића да ово митолошко биће сврста у круг Богова и да, самим тим, фикционални свет из домена ниже митологије којој је припадала чума, пренесе на виши ниво митолошко-религијског система. Управо зато што припада вишем митолошко-религијском систему, он успешно може да заштити људе од чуме, али и од људског зла, које у овом роману свој врхунац достиже у опису јунака Миде.

Маркирањем два детаља, „свињских“, „вепровских“ очију и „говеђих длака“ испод мишке, указује се на изразито негативни, анимални, насилни, похлепни и похотни аспект Мидине личности. То је сеоски зеленаш са бројним дужницима, са њим се повезују мистериозни нестанци Сајције и Рудара из Кикиревца, јер су га „лукавог надлукавили“ и добили Марушу на коју је он од почетка бацио око, које су Цветничани пронашли, првог када се снег отопио заглављеног испод леда у корену врбе, а о другом се пронео глас да му је бријачем пресечен врат и да му је крамп заривен у груди. Мида ће насилно обљубити Марушу, а даље ширење његовог зла спречиће Тартар-Цингис-Цавцар преклавши гао као пиле „коме је још у јајету запела у грлу влчја јабучица, прегризе му јабучицу и локну крв, урликну од задовољства и среће због извршене освете: „Ау, у, уу, ууу, у...“¹⁶³

Тартар-Цингис-Цавцар је, дакле, својеврстан Марушин чувар и њен заштитник од зла, али и осветник. У прилог томе иде и чињеница да се уводи у романескну сферу у часу када се Маруша, након понижења на Стубу Срама, оскрнављена и телесно и духовно израђавана, после сусрета са Телавим Исусом трансформише у вучицу, у „троимено чудовиште“ и ослобађа свих забрана, обзира, божјих и људских закона. Овде уочавамо поступак којим се Џунић често служи, а то је поступак пројекције једног на друго. Чумине особине пројектују се на Марушу, па је она најпре „зачумена“, потом, онако како је Павол био њен чувар, она постаје чувар Живинцима и, на крају, преузима својства троимености, односно својства пса Тартара-Цингис-Цавцара.

Уз Тартара-Цингис-Цавцара појављује се и Старопланински славуј, биће са симболичким митским предзнаком љубави и смрти („За обичне очи невидљив, за

¹⁶² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 467.

¹⁶³ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 496.

обичне уши нечујљив. А за оне друге пева свакога часа и дана и у свако, чак и зимско ледено доба, и у исто време свуда је и на сваком месту, и у човечијем срцу, и у његову телу, ижи, дому, ћупенцету за душу. Понекад сам га и у икони чуо¹⁶⁴), односно, птица која “у свим осећањима које подстиче неодољиво указује на блиску везу између љубави и смрти¹⁶⁵. Зато ће се његова песма чути и онда кад Мирча Бачев на цовари засвира предсмртну свадбену пасму за разлику од Тартара-Џингис-Цавцара, борца против зла, али и психопомпа, коме је поверена улога водича човека кроз свет живих и превођење у свет мртвих, који из тих разлога неће ни заиграти, ни запевати, јер га сврби „сопствено големо и страшно име...“¹⁶⁶

Демонолошкој сфери делимично припада и Вртопски смук, антропоморфизовано (у смислу духовног потенцијала и мутних страна људске душе), трансупстанцијализовано митолошко биће са наглашено гносеолошком функцијом. Он нема лица, али су га познавали као да је човеколик, безимен је, али је могао да се одазове, безгласан је, али су га могли сви чути и он да чује њих. Вртопски смук сажима у себи хтонски-лунарни (долази из друге реалности иза „сунчеве стране“) и соларно-небески (он је „огањ“, његово кретање праћено праском и грмљавином митолошки кореспондира са облацима и небом) симболизам змије и њене друге димензије змаја. Он је и змија „чуваркућа“ и змија „пољарка“. Излази „из грма купине у камењару, при врху јаруге“¹⁶⁷, креће се једном путањом кроз поље, а остале су људи имагинацијом домишљали, његово станиште је трешња, божански нумен, „станица према небесима“, са које осматра простор од Миџора до Белаве, штити људе од крупавице и „једини може против божјег зла“¹⁶⁸. Уколико пођемо од тога да је трешња симбол исказивања духовности у чистом стању, а да је она смуково светиште и борилиште, доћи ћемо и до друге супстанцијалне појавности Вртопског смука у смислу инкарнације божанства. Вртопским смуком, светом, али и ђавољом животињом, заправо је, на алегоријско-метафоричан начин, представљен преображај суштине зла у суштину добра и обратно.

Као парњак Вртопском смуку у приповеци „Испод мртвачког моста“ појављују се змајеви, хтонском свету у роману *Ветрови Старе планине* припадају вукови, који

¹⁶⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 357–358.

¹⁶⁵ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 842.

¹⁶⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 478.

¹⁶⁷ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 5.

¹⁶⁸ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 8.

заједно са змајевима представљају *териоморфна демонска бића*¹⁶⁹. Дубља смисаоност Џунићеве прозе остварује се њиховом амбивалентном природом, односно преображајем змаја у мачку, вукова у овчице, што ће уједно послужити као основа за прелазак са фолклорно-митолошког на библијску раван и на исказивање стварности помоћу старозаветних, хришћанских и апокалиптичких семантичких кодова.

У том контексту, у роману *Ветрови Старе планине*, преко увођења Ћелавог Исуса у свет фикције, који је због лажних верника и безбожника, који су „разбили и камене таблице и законе и заповести боже у њих урезане“¹⁷⁰, поцрено и оћелавео, суштински ће се изменити дотадашња митологизована структура романескног ткива. До преокрета ће доћи у тренутку Марушине интеракције и комуникације са трансценденцијом, којем је претходила симболички постављена и развијена сцена, у којој ће она, после молитве да јој као син бојжи помогне, јер јој је дојадило да убија паукове, са тиквиним листом у руци, супститутом сунчеве материце, раздерати паучину која је премрежила лице Ћелавом Исусу и убити паука скривеног на њеном дну, односно, покидаће мрежу која је раставља од Створитеља:

„Жено, девојко, ма која да си, да си благословена међу женама [...] Људи треба да ти опросте, родитељи, браћија, сестрице, Торлачани, Шопови, Старопланинци, Брдиштанци, Цветничани, ти сама себи, ако можеш да заборавиш своја зла дела, и онда смо ти и нас двојица опростили.“¹⁷¹

Алетичка, деонтичка и епистемичка ограничења јунака

С обзиром на то да свет „иза сунчеве стране“ има безвремену димензију и да натприродна бића могу да делују у природном свету, могло би се претпоставити да отуда води порекло симболичка сличност између натприродних бића која долазе из те друге реалности са појединим јунацима Џунићеве прозе, такође алетички обдаренима, и узрокује њихову амбивалентну, двоструку, троструку, па и вишеструку појавност.

Уводни део романа *Ветрови Старе планине* конципиран је као свет са једном особом (*one-person world*). Свет фикције поверен је само једном јунаку, девојци Ма-

¹⁶⁹ Сретен Петровић, *наведено дело*, стр. 119.

¹⁷⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 350.

¹⁷¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 348–349.

руши Бачевој, која ће претрпети неколико драматичних ограничења. „Изоловање једне особе од осталих“, наводи Лубомир Долежал, „открива рудиментарна својства деловања и менталног живота.“¹⁷² Џунић својом фикцијом у уводном сегменту, отварањем надреалних простора сна и топосом природе, упућује, с једне стране, на примордијални чин, тренутак који је претходио стварању, на првобитно, идилично, рајско стање (девојка је уснила на ранојесењем сунцу и сањала је како је свет носи као китку и она као китку носи свет да обоје вечно миришу на ђул), а, с друге стране, тематизовањем власти, која због злоупотребе и неплаћања пореза расписује јавну потерницу, антиципира успостављање цивилизације и њено удаљавање од природних начела. Тако се већ у уводном сегменту успоставља дуалистичка и детерминишућа перспектива између природног света и природних закона и људског света и људских закона, која ће значајно одредити семантичку постављеност овог романа.

Ова дуалистичка и детерминишућа перспектива од пресудног је значаја и за даљи развој Марушиног лика, али и за развој осталих ликова у роману *Ветрови Старе планине*. Митологизација света, извршена увођењем каракачанског овна, бића граничних простора јаве и сна, стварности и привида (обљубљује Марушу у сну, па се може претпоставити да припада свету привида, али и власти за њим расписују потерницу, што указује на његову стварносну подлогу), радикално ће променити оквир приче и карактер Марушиног делања. Свет у роману престаје бити ограничен, то више није свет са једном особом који „има необичну и непостојану структуру“¹⁷³, већ постаје свет интеракције између животиња, природе, човека и друштва, а сама Маруша ће из првобитног спокојног, рајског и идиличног стања прећи на други степен кога карактеришу неспокој и узнемиреност услед негирања, потискивања и поништавања изворног бића, а који ће бити условљен и ограничен модалитетима деонтичког система.

Кодексне, моралне норме и конвенције наметнуте социокултурним и религиозним моделом старопланинског, архајског човека, добиће у роману статус деонтичког маркера. Под утицајем деонтичке условљености (страх од божје казне, оличене у Божјем уходи, страх од бруке, од проклетства), генерише се и Марушин пад. Она крши две друштвено наметнуте норме: први преступ је скотоводство, а други, још тежи, чедоморство. Последице томе, мора бити кажњена. Маруша стога покорно прихвата деонтички кодекс и, у складу са модалитетима казне и забра-

¹⁷² Lubomir Doležal, *navedeno delo*, str. 49.

¹⁷³ Isto.

не и модалитетом обавезе према неписаним друштвеним нормама које укључују и беспоговорно поштовање очеве речи, одлази од куће да самој себи изабере смрт:

„Покорна и послушна, она се не обеси о шталску греду, да се и греде и штала саме од себе не би срушиле, или се од самотворне или небеске ватре запалиле и у огњу изгореле, и да не би још више загадила и зга-риште родитељског дома, ни о врбову грану (се не обеси), да се врба не би осушила и престала да даје хладовину овцама и овчарима и путницима намерницима, и да њој – док се млада и мртва на њеној грани љуља вране, чавке и свакојаки орљак не би кљуцали очи које свет још нису ни виделе како треба а камоли у њему и поуживале, него крену на пут, да нађе вир у коме жабе мочају, да се тамо удави.“¹⁷⁴

Деонтички постављена структура у првом поглављу романа *Ветрови Старе планине* модификује се и мења ступањем у свет фикције алетички и епистемички обдареног јунака Мирче Бачевог у следећем поглављу, који представља отеловљење сукоба између споља наметнутих друштвених правила и конвенција и индивидуалних жеља. Мирча Бачев руководи се субјективним, а не колективним принципима, на шта експлицитно указује и његово самотно, одметничко кретање старопланинским просторима и супротстављање аксиолошкој валоризацији друштвених и моралних вредности од стране Цветничана које предводи стареја Мида.

Свеукупну алетичку структуру Мирче Бачевог детерминишу физичке диспозиције (најпре се појављује као млад, гаљаста човек, изгледом подсећа на рабацију без волова и кола, примиче се ходом гуштера и кораком ветра, следећи пут, када спашава Марушу од хајке Цветничана под вођством Миде и Часне Курве Прангије, има изглед снажног бабачка, који није рабација, него Ветрогоња и последњи пут објављује се безмало као божанско биће у скерлетној кабаници, као зимски корак од летошњег ветра), инструментално умеће (свира на цовари песму – легенду о брату и сестрици Јовану и Јованки, изводи свадбену и предсмртну песму) и менталне способности (интуитивно осећа када треба да се појави како би Марушу одбранио од смрти, има обухватнији поглед на свет и прилике у њему, на живот и на смрт).

Мирча Бачев, знајући да постоји безброј варијетета између добра и зла, а да је врхунски показатељ вредности доброта коју човек носи у својој души, не пристаје

¹⁷⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 7.

на то да се уклопи у модел закона успостављен од стране људи. Он руши модалитете забрана и обавеза па, иако не може у потпуности утицати на промену деонтичких ограничења како старопланинског, архајског кодекса, тако и норми које успостављају друштвене групе, значајно усмерава, пре свега, Марушино делање саветом да животом испашта свој грех и да се зачуми, односно да се, у преносном смислу, преузимањем алетичких својстава митолошког бића, одбрани од постојећих људских норми, казни и забрана:

„Али, ако ме моји најду, па ме препознају, па ме и ко скотоводку и ко чедоморку запале ко вештицу, обесе, заспу с камење, рашчерече, живу закопају?“

„Нема да те најду, јер нема ни да те траже, јер су ти казали да можеш да се врнеш само мртва. Али, ако те и потраже и најду, ја чу да ти кажем како да поступиш да те не препознају.“

„Како?“

„Напараси се и нагрди! Зачуми се!“¹⁷⁵

Мирча Бачев није ни сан, ни приказа, већ Марушина судбина. Љубављу ће је, пре но што заједно закораче у безвремену свет иза “сунчеве стране“ из кога је све почело, вратити на првобитни, идилични, рајски степен с почетка романа, где јој душа мирише на ђул, где је као китку носи цео свет и она цео свет као китку носи.

Појава Мирче Бачевог у роману *Ветрови Старе планине* је и епистемички ограничена потрагом за сољу која може излечити живу рану, за травком која може мртву главу саставити са телом, односно потрагом за тајном почетка, прапочетка, за тајном живота, тајном смрти и тајном вечности.

С друге стране, већ при првом сусрету са Мирчом Бачевим, Маруша ће заборавити на модалитете обавезе, забране и казне и свим бићем препустиће се телесном ужитку. И док је у уводном делу романа без икаквих протеста прихватила свој пад и казну смрти као оправдану за најтежи и највећи од свих људских грехова, грех скотоводства и чедоморства, након еротског чина са Мирчом Бачевим и под његовим утицајем, она се оглушује о обавезу да себи одузме живот и прелази на нови степен у чијем се основу налази деонтички добитак. То је почетак Марушиног пута ка индивидуацији, ка ослобађању од свих наметних друштвених стега, ослобађању од туђег мишљења, који ће се завршити онда када буде била у

¹⁷⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 14.

стању да потпуно искорачи из деонтичког кодекса и ради оно што јој „пуста душа жели“¹⁷⁶.

Пут индивидуације Маруше Бачеве Џунић ће градити поступком пројекције једног на друго (пројекције чуме, Богородице, иконокластичког распећа Исуса Христа на главну јунакињу) и поступком преображаја једног у друго (скотоводке у овчицу, овчице у кравицу, овчице у вучицу). Тај пут не може бити довршен све дотле док се Маруша креће у комплексу деонтичких ограничења обавезе, забране и казне. У оквиру испуњавања модалитета обавезе окајања смртног греха, Маруша ће непрестано бити искушавана и стављана на пробу. У периоду пробе, она ће још два пута прекршити забрану, једном са Сајцијом и други пут са Рударом из Кикиревца, али ће то нарушавање забране, ублажено и одобрењем чувара старца Павола, парадоксално, представљати ширење домена њеног слободног избора о чему ће више речи бити касније.

„Деонтички кодекс“, истиче Долежал, „уноси у фикционални свет неминовне напетости између субјективних моралних начела и друштвено наметнутих норми.“¹⁷⁷ Међутим, у роману *Ветрови Старе планине* напетост је сведена на минимум и безмало укинута пасивношћу главне јунакиње. Однос Маруше Бачеве према деонтичком кодексу не варира из њених личних, субјективних етичких начела и индивидуалних жеља. Она се покорно препушта оковима почетне приче о паду у грех чедоморства и скотоводства, а њено прихватање, варијације, или отклон од постављеног деонтичког система мотивисани су дејством другог: страхом од мишљења света, оцем Огњеном, или Мирчом Бачевим и старцем Паволом, који функционишу као чувари њене душе од нечовештва. Пасивност и прихватање логике пада кулминацију достижу у карневалско-гротескној слици детронизације на Стубу Срама и мирном повиновању превођења у курварску веру:

„Маруша, чини се мртва, ни гласа од себе не пушта, умрла од срама, одавно стврдла сад се скамењује, скаменила се, зато ваљда и њој као Влковијчанки Дренки задњица не лети у парампарчад: само одлети, диже се и спушта, игра неко црно оро, црну пипиревку, с времена на време она се стресе као пихтије, оно што се нађе испод куће од мртвака од којег постаје вампир зато што га на одру нису начели иглом па, пошто по целе

¹⁷⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 476.

¹⁷⁷ Lubomir Doležal, *navededeno delo*, str. 132.

ноћи по тавану тропа, прави чуда и плаши ижње, на таван ставе гребене којима се чешља вуна на које се окренуте нагоре, скачући по тавану, он набоде и у оно претвори – [...] Маруша све дубље пропада у земљу, све јаче гризе њу, камен и прашину, зуби јој се притом не ломе, не крљају, не испадају, усне не крваре, а срце –¹⁷⁸

Лик Маруше Бачеве Џунић, дакле, конципира на библијском предлошку приче о паду и хришћанском учењу постојања као Личности, провлачећи кроз ове две равни велику тему модерне књижевности, тему потраге за идентитетом. Потискивање изворног бића, жеља, материнства, потискивање онога „што је одваја од других, чини једином на свету“¹⁷⁹, главни је узрок патње Маруше Бачеве. Постоје Други – свет, мајка Донка, отац Огњен, старац Павол, Мирча Бачев, али не постоји Она. Марушина (не)егзистенција, непостојање у смислу личности, симболично је исказано различитим именовањем (Манка, грбоша и слично), о чему ћемо касније више говорити. Искорак из деонтичког круга, кроз епистемичку потрагу за тајном човека, живота и смрти, тајном битија, упоредо ће водити ка њеној алетичкој обдарености (моћи ће да чује кораке смрти) и спознаји, како суштине свог бића, тако и света, односно оних „који божје и људске законе и забране прописују, и страх и трепет у кости утерују, и огњевима пакленим и на овоме и на ономе свету прете, и убацују у кладање, кавезе, процепе, и на стубове срама и дрвене и друге крстове по свим крстопутинама и голготама у свету и уназад и унапред прибијају: зато што су човек и жена онакви какви јесу, мушко и женско, жуманце и беланце једног истог небеског јајета, као што је и Јеребанкикно, дабоме, па, нарочито кад су млади, и када их нека моћна сила, из њих самих, света иза сунчеве стране, ко зна одакле, на то тера, у огњу, као слепи, или на неки десети начин, чине оно што морају да чине, као и риба када из себе баца икру или млеч...“¹⁸⁰

Интермедијарним световима „на сунчевој страни“ и „иза сунчеве стране“ припада и старац Павол, а метефора XIX века, алетички обдарен јунак, који се креће не само у оквиру хронотопа села Цветнича и реалних простора у које одлази печалбе ради него и у оквиру имагинарног самоствореног света Мислилишта. Својим хипонормалним (слеп је) и хипернормалним (има изоштрен слух, чује пустињу, чује

¹⁷⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 437–439.

¹⁷⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 437.

¹⁸⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 476.

корак смрти) способностима одступа од осталих житеља Цветнича. Двострукоост природе старца Павола маркирана је на самом почетку: он је свети, готово божији човек, али у њему постоји и неки ђаво.

Прича о старцу Паволу, с друге стране, поклапа се са повешћу о досељавању Словена на Балкан, крчењу шума и настанку првих посела у подножју Старе планине. То је време новог Постања, снажно митско време почетка, рађања и плодности у руралној заједници. То је време када старац Павол, заљубљеник у сунце, није био ни стар, ни слеп, ни окат, већ у напону младости и снаге, време када су га оженили Суском и када му се рађају деца Дукатин, Лоза и Дукатинка. Изградњу идиличног заједничког живота прекинуће Паволов одлазак у печалбу и учествовање у бунама, Хаџи Нешиној, Нишкој, Лесковачкој и другима, што ће Џунићу послужити и као својеврсна подлога за проблематизовање теме о оштрој подељености мушког и женског света у традиционалној патријархалној заједници. Павол одлази од куће, учествује у бунама, обезбеђује материјална средства за живот породице, а Суска остаје у селу да чува дом и узгаја децу.

Кључни догађај за даље делање, деонтичко маркирање радње и Паволов преображај одиграће се у контексту приче о борби са невидљивим и неухватљивим бићем, чумом, која од памтивека прави поморе у свету, а нико не може да јој се супротстави. Прича о Паволовој борби са чумом представља потврду да су делање и егзистенција човека спутани владавином природних и божјих закона. Његов грех огледа се у уздизању изнад апсолутних, божанских норми (осилио се, узохوليو, заборавио на Бога) и зато ће бити кажњен смрћу деце.

Смрт деце генерише Паволов пад и повратак на ниво ограничене људске егзистенције. Павол ће бити стављен на пробу и проћи ће искушеничку фазу затварања у кућу без хлеба и воде. С обзиром на то да је испунио модалитете обавезе, скрушености и покајања, награда ће уследити у виду созерцања:

„...Павол, угледа неку невидљиву, божију, ко зна чију руку, која човека, жену, род, племе, народ, свет, војске под заставама и без застава, а да то они и не слуте, као да су слепи, мала деца, води ка ономе што им је записано у звезди, пре но што су се родили, настали, и на видело божијега дана појавили: тако је откако је света и века, само што човек не зна, што постане његово спознање и својина тек кад га нека секира добро клепне по чутури, кажу, да му у њу уђе, у месо, кости, крв.“¹⁸¹

¹⁸¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 33.

Созерцање ће детерминисати субјективни епистемички модел старца Павола: испољавање љубави према Богу, људима и природи и потрага за одговорима на питања о неминовности испуњавања судбине, о смрти, природи и вечности. До нових способности он долази путем учења, што ће га у исто време приближити натприродном свету алетичког типа. Он ће бити ограничен слепилом и обдарен различитим менталним способностима (моћи ће да препозна кораке ветра, сунца, звезда, облака, камена, да прецизно дефинише карактере, међусобне односе и прилике у свету, имаће развијену интуицију и тако даље), али ће у погледу основних обележја која раздвајају божји од људског света, пре свега у погледу смртности, остати у границама смрћу унапред одређене човекове егзистенције.

Заједничко Маруши и старцу Паволу, али и Мирчи Бачевом је да улазе у други свет, у свет „иза сунчеве стране“, свет мртвих, безвремени свет. Пре но што закораче у тај свет они прелазе пут од незнања до просветљења преласком са једног нивоа на други и тај пут је неопходан „као услов за достизање крајње стварности“¹⁸², односно Време и Безвреме за њих више нису опречни поларитети. Треба нагласити и то да се вечност у прози Слободана Џунића првенствено заснива на анимистичким веровањима о бесмртности душе, душа је божанска искра која се не гаси.

Двоструку појавност испољавају и други ликови у роману *Ветрови Старе планине*, а њихов преображај потицнут је углавном разлозима унутрашње природе. Том кругу припадају и антитетично постављени јунаци Сајџија и Рудар из Кикиревица, уљези и дошљаци који врше дестабилизацију алетичког света Цветничана успостављањем Златног доба и Угљеног царства.

Сајџија се испрва појављује као драпав и вашљив човек, добар платиша рачуна у механи, са огромном моћи убеђивања „као мађионичар на вашару: малочас риба-девојка, сад девојка па риба“¹⁸³. Идентификација Цветничана са њим омогућена је тиме што он оставља утисак несрећника већег но што су и они сами, смрди на зној и на прчевину, па иако цревар и капутлија, није и велика господска рђа, која је до јуче била у опанцима и која се претвара да спасава народне главе. На овај начин створена је подлога за безусловно поверење Цветничана према делању Сајџије:

„Ово је светски човек а не пробисвет! Сигуран сам да и он знаје и види да несмо побудале од њег, да не може да ни заблуди!“¹⁸⁴

¹⁸² Мирча Елијаде, *Слике и симболи*, стр. 96.

¹⁸³ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 138.

¹⁸⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 141.

Тако Цветничани лако бивају убеђени да су им сатови неопходни и односе их Сајцији на поправку и лечење толико опијени срећом и сном о Златном добу да им се чинило да је усред зиме процветало пролеће. Дистанцу према делању Сајције једини успоставља старац Павол, алетички обдарен, као што смо истакли, нарочитим менталним способностима:

„Павол изврну очи према Сајцији, из очију му блесну просијање, које би покаткада уплашило и Марушу: чини се види га, прозире.“¹⁸⁵

С друге стране, причу о Сајцији Слободан Џунић гради на библијском, односно апокалиптичком предлошку о Страшном суду и `последњим временима`. Сајцију приказује као епистемички обдареног јунака, алхемичара, волшебника и сомнабула, који не троши своје драгоцене време живота на сан, јер ће спавати вечно кад умре „дугим мртвим сном, до Страшног суда“¹⁸⁶, док га не „пробуде оне Јерихонске трубе, кад затрубе на море“¹⁸⁷. Епистемички скуп Сајције, који се такође креће унутар сопственог Мислилишта и Измислилишта, заснива се на томе да је спавање човеку непотребно и излишно:

„Човек и иначе нема доста времена да за свога краткога живота посвршава све послове на земљи, него са овога света оде на онај свет и са понеким несвршеним, па се после у гробу преврће од муке, што није још мало поживео да и њега заврши, па што да га трошим на глупости, као што је спавање, а и кад не спавам, или се за који трен пробудим, опет не траћим време – размишљам. О чему? Ни о чему – само размишљам.“¹⁸⁸

Модални систем знања и незнања формира даља уверења Цветничана о Сајцији. За већину, он је мистериозни алхемичар, јунак с тајном, који из разлога скромности и нехвалисавости, не жели да открије да су његова размишљања посвећена разрешавању Светске тајне.

Кроз причу о сатовима проблематизује се и тема човештва и нечовештва („Видиш, склепоција, а тражи да је сат“¹⁸⁹) и успоставља дистинкција између мушког и женског принципа: мушки сат кукуриче, а женски само „тике, так, звони и тропа

¹⁸⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 127.

¹⁸⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 146.

¹⁸⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 146.

¹⁸⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 146.

¹⁸⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 149.

ко празна воденица¹⁹⁰. Волшебна способност Сајџије огледа се у првом реду у његовој способности да на мушком сату, какав је, на пример, поседовао Димитраћи, јунак са ставом да све што је женско треба да се закоље, изврши малу „репарацију-операцију“ да и он може да кукуриче и да зазвоне свадбена звона, што и причу о Сајџији преводи из дословне у алегоријско-симболичку раван.

Упоредо са увођењем теме двојаког мушког и женског принципа, доћи ће и до преображаја самог Сајџије и он се од пепељастосивог, претвара у човека са црвенкастим лицем. Разлог његовог преображаја је Маруша Бачева, која ће га отребити од вашака. Измена планова, у првом делу романа Мирча Бачев био је огледалце Маруши, а сада се она нуди Сајџији да му буде огледалце, указује на промену јунакиње, која се од невине девојчице с почетка романа полако трансформише у жену спремну да својом вољом ослободи потиснуту сексуалност. Марушина нова појавност детерминисана је жељом за опонашањем мушкости („Погледај се мен у очи“, она се сети да су очи Мирче Бачевог њој биле огледалце, и зашто онда њене не би могле бити Сајџији¹⁹¹), а то у њеном случају значи преузимање оног дела мушке моћи који се односи на непостајање сексуалних забрана за мушкарце у традиционалном, патријархалном друштву, које им у исто време омогућавају слободу личног избора. Маруша за тренутак престаје да игра улогу жртве, разгорева пламен у Сајџији и врши директан утицај на његову унутрашњу промену („Стварно сам други човек! Како за ово чудо да ти платим?“¹⁹²). Њена доминантна позиција имплицирана је Сајџијиним дрхтањем, треперењем, мољакањем, преклињањем да му „дâ и оно што није за давање“, али и тиме што је сада она та која успоставља модалитете обавезе и забране:

„Ја одовуд, ти одонуд.“

„Добро, ја одонуд, ти одовуд.“

„И само једнуш! И, да ником ништа не кажеш.“¹⁹³

Епистемичка ограничења моделују и крај приче о Сајџији. Мистериозне околности његове смрти производе епистемичку неравнотежу: житељи Цветнича не знају како се одиграо тај догађај, мада провејава сумња да је починилац злочина

¹⁹⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 150.

¹⁹¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 164.

¹⁹² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 165.

¹⁹³ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 170.

нечовек Мида, као што никада нису сазнали ни ко је у ствари био Сајџија. И тек пошто су успоставили нарушену равнотежу повратком на оно што су некада и били, безверци, који су мерили време као и њихови преци по сунцу, месецу и звездама, по знацима које су им давале мачке, птице и друге овоземаљске и оноземаљске животиње, тек пошто су се у свом Мислилишту и Измислилишту напрегли да разреше и ту Светску тајну како их је преварио и заблудео Сајџија, епистемичку неравнотежу наново успоставља долазак Станоја Петаковића, Рудара из Кикиревца.

Сторија о Станоју Петаковићу, Рудару из Кикиревца, грађена је на основу антитезе и паралелизама са претходном причом о Сајџији. Антитеза између Сајџије и Станоја Петаковића успостављена је на свим нивоима. Сајџију су нашли са крампом у грудима, Станоје долази са трнокопом. Сајџија је зимогрожљив, Станоје је летњи корак. Сајџија најпре налази конак у Паволовој кући, па тек онда одлази у Цолину механу, Станоје чини обрнуто. Сајџија је вашљив и драпав, Сервус Станоје је ружичастог лица, плаве косе, мазан и глатко обријан, у коцкастом капуту са наранџастим качкетом, чарапама и цокулама и торбаком на раменима. Сајџија ради ноћу, рудар дању, а ноћу спава као јагње. Према Сајџији Цветничани успостављају одмах поверење, према Сервусу неповерење поучени претходним искуством, али и физичким изгледом Станоја, који одудара од њиховог света. Карактеризацију Сајџије врше Цветничани, док Станоје самог себе представља:

„Ја нисам ни светска ни белосветска протува! Ја сам господин!“¹⁹⁴

Кодексни епистемички модалитети приче о Сервусу првобитно су исказани друштвеним аспектом са кога су Цветничани расуђивали о господи, лоповима, који су своје џепове пунили њиховом сиротињом, муком и знојем и од којих су претрпели многа понижења и увреде. Стога они и инсистирају на свим детаљима о пореклу, имену и презимену и разлозима доласка новог јунака у Цветниче.

Међутим, постоји и очигледна сродност између Сајџије и Станоја Петаковића. И један и други обраћају се Цветничанима поздравима на страном језику, први поздравом „мераба“, други поздравом „сервус“, због чега ће га тако и прозвати, што експлицира да обојица припадају „туђем“ свету. Обојица су добре платише у Цолиној механи и обојица имају способност манипулације над људима уз помоћ речи. Сервус Станоје Петаковић на овај начин у роману егзистира као наставак Сајџије („Дошао сам да рударим, да копам угаљ. Крамп ми је, или како ви кажете трнокоп,

¹⁹⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 223.

доказ: мислио сам да немате крамп.¹⁹⁵), заправо, ради се о причи-палимпсесту у којој Златно доба бива замењено Угљеним царством, а у оба случаја семантизује се илузорност сваке утопистичке идеје.

Приповедање о Сервусу Станоју Петаковићу Цунић сада базира не на библијском, него на народном предлошку приче о благу цара подземног света Радована, мењајући и перспективу приповедања. Сервус Станоје Петаковић у форми првог лица приповеда о себи, скидајући на тај начин вео мистерије који је пратио Сајцију, као и о томе да није дошао да их превари и заблуди, него да их усрећи, да им помогне да пронађу „зевњине сисе“, златну жилу, а народни предлошак дат у облику приче-сећања, не везује се за дошљака као у претходном случају, већ за приповедање самих Цветничана.

С друге стране, управо ће антитетичност између Сајције и Станоја Петаковића, прадоксално, водити ка успостављању односа поверења Цветничана према новом посетиоцу. Дистанцу ће, као и у претходном случају, успоставити старац Павол:

„Припази се ти ипак малко од њег“, рече Павол Маруши. „Иако не видим, видим да је много мазан – и глас му је мазан.“¹⁹⁶

Фокализација старца Павола дијаметрално се разликује од фокализације Цветничана, изузев Миде и Димитрађија, алетички обдареног јунака (мрда му се „живи“ камен у глави, добар тркач, риболовац и сам има рибље очи, ногом може да „ритне“ и каменчић, али и стену, Стару планину, Торлак, и оно што постоји и што не постоји), коме је у роману поверена функција иронизовања и отварања гротескне димензије стварности:

„Де, полако, куда сте пошли? Димитрађи учини онај покрет из колена као да све то рита. „Не заносите се ко муда у косидбу...“¹⁹⁷

Цветничани се, насупрот томе, препуштају заносу, егзалтирано копају земљу, гњуре крампом у своју будућност, у васкрсење, враћа им се исток, чак се и у Маруши отвара перспектива наде да ће се наћи вода да и њено унутрашње црнило спере. После свеопштег лудила, опијености и весела, они ће, „замлаћени сунцем“, доживети пад антиципиран и двоструком појавношћу Рудара из Кикиревца, опет

¹⁹⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 228.

¹⁹⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 237.

¹⁹⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 243.

антитетички постављеној у односу на претходника Сајдију. Ружичасти сјај на лицу Рудара из Кикиревца преобраћа се у црн и обратно, час је црн, а час ружичаст, са ружичастим осмехом и ружичастим речима.

Због три грумена угља које су откопали, Цветничани почињу да се договарају како да отерају Рудара из Кикиревца, па макар он био и инкарнација самог цара Радована. У томе их предводи Мида са својим вепровским очима, спреман да се, уколико је потребно, и над Јеванђељем криво закуне. На његов предлог у Цветничу ће бити организована Животна трка и онај ко у тој трци победи добиће као награду цео рудник. У карневалском, општенародном духу, на пољани испод села, простору отвореном и слободном, на празник Тодорове суботе, а сваки празник, као што је већ истакнуто, представља „повратак изворном времену“, они ће приредити Животну трку. У свеопштем метежу, у којем замало није дошло и до братоубилачког рата, Димитрађијевом одбијању да учествује у трци и поновном пристанку на наговор Маруше, кристалише се фигура стареје Миде, подлаца, преваранта и насилника, који ће на крају романа завршити у понору лудила.

Тематизовање празника Тодорове суботе када су се за вечером после Животне трке окупили Рудар из Кикиревца, Маруша, Димитрађи и старац Павол, симболично одражава кризни моменат у животу јунака стављених на искушеничку пробу, у првом реду Маруше и Павола. Марушу ће опет спопасти телесне, грешне жеље, „огањ зевње што кроз њу бије, пакленији но пре плевњотреса и толико пута раније: зато што ју је Бог такву здал...“¹⁹⁸. Емитовањем еротске енергије, она постаје узроком неравнотеже и дестабилизације фикционалног света. Опазивши је како се нага купа у води у врбовом густишу, у који је ушла како би расхладила своју телесну страст, Димитрађи ће остати покисао, као да се и сам наг купа, а Павол се преобраћа у злобног и пакосног старца, без просијања у изврнутим очима, па се читаоцу чини да почетна констатација како и у њему постоји ђаво коначно бива опредмећена.

Понављање мотива огледала (Марушина глава овога пута у огледалу ће се срести и приљубити уз главу Рудара из Кикиревца) и повратак на првобитни, идилични, рајски степен, овога пута дат у виду Марушиног сећања на тренутак када је уснила да јој душа вечно мирише на ђул, и да је цео свет као китку носи, и да она као китку носи цео свет, послужиће као основа за мотивацију даље приповести. Кријући и од саме себе тајну своје плотности и сексуалности, али и све више свесна своје суштине и да се само, услед деонтичког кодекса, а не из субјективних разлога,

¹⁹⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 280.

прави да је овчица и гушчица, Маруша ће, готово својеволјно, премда опет уз допштење старца Павола, подлећи следећој искушеничкој проби. Рудар из Кикиревица придобиће је поклонима, ружичастим речима о њеној лепоти и о својој љубави, толико великој да је спреман да пререже себи гркљан на свој рођендан уколико она не пристане да буде његова. Тако Маруша приноси још једну жртву на олтар живота, али доживљава и ново ослобођење и откривење, односно постаје способна да разлучи телесно, чулно од спиритуалног, духовног:

„Све, дакле, не беше као са Сајцијом: док оно траје, лудо, шашаво, пијано, слатко, најслађе и најлепше на свету, а када се заврши, страшно, ружно, прљаво, грешно, проклето... Маруша осети да је ово боље него са Сајцијом и ма којим скотом, па и са каракачанским овном, али, опет, не као са Мирчом Бачевим – “¹⁹⁹

Исте ноћи Рудар из Кикиревица мистериозно нестаје, а Цветничани се враћају у равнотежу свечано сахрањујући и свој сан о Угљеном царству онако како су и многе снове пре тога сахранили, али да им није тих снова „да и будни не сањају чудеса већа но кад спавају, можда би им се давно и семе затрло...“²⁰⁰

Двострука природа и мистични преображај јунака манифестовани су у роману *Ветрови Старе планине*, као што смо навели, и различитим именовањем. Парадигматичан пример је Злурад и његова друга појавност Добрурад, који се два пута среће са Марушом Бачевом. Различита имена истог фикционалног јунака имплицирају дословну, инверзну, метафоричку и алегоријску структуру романа у целини, као и драматичне преокрете од ђавољег ка божанском аспекту. Први, Злурад, изазван је тамном људском страном, одсуством добра у човеку, радовањем туђој несрећи и патњи, под чијим се притиском смањило и „спекао до маковог зрна“, а други преображај, Добрурад, уследио је након смрти оца и мајке.

Модалитети деонтичког система битно одређују и облик фикционалног света приповетке „Испод мртвачког моста“. У стилу хроничарског записа започиње прича о Ватаћији, која силази у далеку прошлост шестог века „пре хиљаду и ко зна колико стотина година“²⁰¹ када су вођене борбе између иконокласта и иконофила, рођеном у малом селу Тауресијуму. Већ на почетку приповедач даје карак-

¹⁹⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 290.

²⁰⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 295.

²⁰¹ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 199.

теризацију главног јунака маркирајући његову необичну храброст, сналажљивост, славољубивост и склоност ка ласкању. Ове особине обезбеђују му привилегован статус код великодостојника, који му поверава многе тајне и дарује га „небројаним бакарним флорама, сребрним милијарисима и златним номизмама, и кацигама и штитовима. Најзад, и златним прстеном са бесценим алемом каменом са светлошћу звезде, што је дотле носио на руци“²⁰². Валидни знак великодостојниковог безграничног поверења у Ватаћију је и то што му рођену сестру, лепотицу Полексију, даје за жену и тако га уводи не само у ондашњи институционални систем него и у свој род. Деонтичко маркирање Ватаћије извршено је кршењем модалитета дужности, обавезе, етичких кодекса и природних и божјих норми. Он чини неколико деонтичких престапа: постаје издајник (непријатељима одаје оне великодостојникове тајне које би му могле нашкодити), клеветник (оптужује великодостојника да је рушио култ икона, да се лажно представљао као хришћанин, а тајно приносио жртве, славио паганске празнике и приређивао паганске светковине), прељубник, оглушује се о свету тајну брака (отерао је супругу Полексију, претходно јој унаказивши лице да неко други не би уживао у њеној лепоти и оженио се другом женом), примат даје материјалном над духовним (задржао је сва блага која му је великодостојник даровао у име љубави и милости), славољубив је и присваја оно што је туђе (славу и углед стиче лажном причом о томе да је златни прстен са бесценим каменом задобио у некој борби у Трапезунту, скинувши га са нечије руке), и, на крају, чини највећи од свих престапа жељом за бесмртношћу и конкретним радњама које би требало да му омогуће уздизање изнад алетичких ограничења природног света и досезање нивоа апсолута:

„Али се такође зна да је, као велики животољубац, пожелео да живи вечно, како би до краја света уживао у ономе што је стекао, и да је нешто и предузимао, да себе окује, како му у трошно и смртно тело никада не би ушла смрт.“²⁰³

Причу о Ватаћији Џунић конципира на основу идеје природе човека (*conditio humana*), односно смрћу ограниченог људског постојања, и идеје скривеног човека (*homo abscondutisa*), односно немогућности одређења човека. Перцепција смрти и Ватаћијина ексцентрична позиционалност, која се огледа у уздизању изнад самог

²⁰² Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 199.

²⁰³ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 202.

апсолута и занемаривању свеукупности људског постојања, водиће ка паду и неминовој казни због непослушности грешника, који се оглушио о божје заповести, јер Господ мрзи језик лажљив, руке које проливају крв, срце које кује зле мисли, лажног сведока ко говори лаж, ноге које брзо трче на зло, и онога ко има очи поносите, и онога ко замеће свађу међу браћом, како је још у Соломоновим причама установљено.

Нови историјски обрт „после неког другог васељенског сабора“ на коме су иконофили били осуђени, великодостојнику враћа пређашње звање и част „и то са ореолом великомученика око главе и око судбине, и са изгледом да једнога дана буде подигнут на штит и проглашен за василевса“²⁰⁴. Прво што великодостојник тада ради је кажњавање Ватађија. Оно што је овде интересантно јесте да казна није уследила директно од Бога како би се то могло очекивати, него да казну спроводи јунак следећи старозаветни принцип „око за око, зуб за зуб, руку за руку, ногу за ногу“ (2. Мојс. 21:23, 3. Мојс. 24:20), што истовремено, с друге стране, сугерише и великодостојникову деонтичку ограниченост. Отуда и проста замена улога: великодостојник оптужује Ватађију за све оно за шта је он њега некада оптуживао, одузима му сва добра, блага, звања и части које му је некада даривао, освећује своју сестру Полексију свирепим мучењем, унаказује му лице усијаним жарачем, кастрира га, одсеца му уши, нос и десну руку до лакта и делове тела баца у Тимакус, а десну руку са прстеном „уверен да прстен носи проклетство, ставио на високу, недохватну стену, можда и у оном истом Трапезунту, за опомену људима шта ће их снаћи, ако под овим или оним изговором, од клеветника постану клеветници“²⁰⁵.

Околност да Бог не кажњава Ватађију, него човек, који се ставља у једнако грешну позицију судије, надмашујући свирепишћу и самог грешника, створиће погодан терен за настанак чуда, нечег што се опире људској логици, а што имплицира дејство више инстанце, која стално упозорава човека да је опсег његовог делања и могућности ограничен. Рука ће већ следећег јутра мистериозно и нетрагом нестати. Великодостојник наново крши деонтичку божју норму која се односи на гнев. Разгневлен, он Ватађију кажњава новом, наизглед парадоксалном казном, јер њоме испуњава највећу Ватађијину жељу – жељу за бесмртношћу. Великодостојник издаје наређење калуђерима-зилотима да га прокуну најстрашнијом клетвом да заувек остане окован и да никада не умре. Читаоцу је посве јасно да Џунић у овом делу

²⁰⁴ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 201.

²⁰⁵ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 201–202.

приповетке преузима мотиве из митова о окованим демонима, препознатљиве и у нашој народној причи *Баш Челик*.

С обзиром на то да је великодостојник извршио низ деонтичких прекршаја, оглушујући се и сам о божје законе, спровођење казне окивања за самог Ватаћију значиће деонтички добитак („...ушла у њега нека једва видљива твар“²⁰⁶) и окретање од деонтичког ка епистемичком модалном систему. Корен Ватаћијине несреће је управо у спознаји о ограничениости људског постојања („зато што је тело човеково и врч који, када се једном овако или онако испуни, по закону од Почетка и Праузрока више не сме и не може да се пуни, да се не би прелио ни за кап, а још мање сме и може да се пуни до краја света“²⁰⁷), о немогућности да се одреде границе у човеку, да је човек са својим жељама и чињењем највећа тајна на свету. То ће условити и његово епистемичко лутање од земље до земље, од народа до народа и потрагу за смрћу са једином надом да ће га смрт узети кад пронађе своју руку са прстеном. Тиме се већ алудира на доминантну позицију више инстанце, Бога или природе и Ватаћија ће у свој трагичности схватити тежину нарушавања конвенција `виших` норми и сопствену трагичну грешку уздицања ка апсолуту: смрт га неће хтети, сам се није усуђивао да прекрши још један божји закон и изврши самоубиство, а живот нису хтели да му одузму ни људи које је преклињао, или из разлога што нису веровали да постоји игде човек који тражи смрт, или из разлога да и своју душу не огреше.

Прича о Ватаћији прекида се новом причом о изградњи моста и увођењем на сцену нових јунака Теофила Пронђе и Вагабунда и временски се измешта у тридесете године XX века. Вагабунд и Теофил Пронђа функционишу као реплике Ватаћије и великодостојника, док јунак симболичног имена Максут Василеос представља спону са византијским добом. Недвосмислени сигнали да су се интенције Слободана Џуниће кретале у смеру превођења приче из митско-паганске, старозаветне и ранохришћанске сфере у хришћанску су реакције Теофила Пронђе на деонтичке прекршаје Вагабунда (ратује са орловима, пориче братство љубав и слогу међу људима, своју похоту лечи са циганком Ћеримом, преобраћа се из великог иконофила у неког који проговара о томе да пут није потребан, пориче оно што је пре говорио, лаже без да трепне „лижући, оно што је пљувао“²⁰⁸), који преузима терет његових

²⁰⁶ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 202.

²⁰⁷ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 202.

²⁰⁸ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 226.

грехова, али и терет грехова осталих који су учествовали у изградњи пута, на своја плећа, вођен хришћанским учењем о опраштању, потом спознајом да су сви људи браћа („Тада осетише једно другоме смрад из уста, да им је исти, човечији – сетише се да су браћа“²⁰⁹) и апокалиптичким предзнацима (весник апокалипсе је орао, отварају се уставе на небу, земља тутњи).

С друге стране, поступак Слободана Џунића пројекције једног на друго и спајања једног са другим (о овом последњем писао је и Радивоје Микић²¹⁰), долази до изражаја и у обликовању ликова Вагабунда и Теофила Пронђе. И Вагабунд, чије име у себи носи симболику луталице, и Теофил Пронђа, чије име симболично указује на пут, самим тим и на потрагу, али и на мост, сажимају у себи Ватађију. Међу њима постоји нека тајанствена, мистична повезаност, нека неумитност, која ће се испољити и у моменту када Теофил Пронђа, исто као некад Ватађија, позивајући се на Разлоге Државе и Царства, пиштољем запрети народу:

„Ово је државни пут, није мој! Ја ћу опет да идем у ћутук, код Батлије, да тражим да овде дође војска! Или ако ви нећете, губите се, ја ћу све сам!“²¹¹

На тај начин створени су сви услови да на сцену поново ступи Ватађија, овога пута у нешто другачијем облику, преузимајући и неке особине Вагабунда и Теофила Пронђе, чиме Џунић успоставља чврсту тријадну везу међу својим јунацима. Он више није стратиот и клеветник какав је био, а његова вишевековна потрага за смрћу и узалудно скакање у амбисе и „са мостова од људских телеса“²¹², одразила се и у посебном начину говора, у неком прастаром и уједно и страном нагласку. Тако долази до сажимања прошлости и садашњости и повратка у паганство. Ватађија ће у људима XX века лако покренути сећања на далеку паганску прошлост од које се нису ни одмакли. Још увек, као прави иконокласти, руше иконе и псују свеце или се скрушено моле пред њима кад их притисну болештине и друге животне недаће или страх од смрти, још увек пале паганске ватре и приређују светковине у славу бербе грожђа. Стога они успостављају блискост са Ватађијом, као да им је род најрођенији, а упоредо с тим, Ватађија прераста у метафору вечне људске жеље за животом:

²⁰⁹ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 238.

²¹⁰ В. Радивоје Микић, *Приповедачки свет Слободана Џунића*, стр. 338.

²¹¹ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 239.

²¹² Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 234.

„Значи – наш је! И њему, ко и нама, омрзнуо живот, али му се, ко и нама, неће да умре: и он воли Ђеримину, ко и ми! Увек има нешто још малко, па де ово, де оно, па малко по малко и де ово па де оно – никада краја, никада доста, ни кад је живот црн ко катран, црњи него у Паклештици! Само мука“.²¹³

За разлику од Ватаћија који припада интермедијарним, граничним световима, где се могуће слива у немогуће и обратно, Вагабунд и остали јунаци обележени су знацима смрти. Вагабунд одједном нестаје, односи га орао у чијим је очима видео властиту смрт. Ватаћија најпре среће циганку Ђериму и сама та чињеница, како истиче Радивоје Микић позивајући се на књигу Душана Бандића *Народна религија Срба у 100 појмова*, упућује на везу јунака са доњим светом, јер су у многим културама народима тамније пути давана мистична и демонска својства, а у веровањима Срба таква су својства имали Цигани.²¹⁴ Зато ће Ватаћији једино успети да се попне на Орлово камење, које је за остале јунаке остало недосегнуто, јер их је нека непојмљива сила увек враћала на почетак, спуштала на земљу, да би и тамо потражио руку са златним, бесценим прстеном и тако најзад завршио своју потрагу за смрћу, зато ће моћи и да ступи у чељуст диносауруса и да одатле испод леве мишке изнесе Наода, тачније „орловима одузима оно што су они узели људима (дете са симболичким именом Наод и са врло важним статусом у слојевима фолклорно-митолошке културе на којој је изграђена слика света у приповеци „Испод мртвачког моста“)“²¹⁵. Спашавање Наода из чељусту диносауруса означава моменат просветљења и очишћења самог Ватаћије и чин смрти на шта симболично упућује слика орла, који носи у кљуну човекову руку. У том часу се и глава диносауруса „сурва у неки бездан налик на прастари пагански храм“²¹⁶, отварају се тројевратне вратнице и из паганског слоја читалац поново прелази у хришћански, експлициран и библијским приповедним моделом:

„Видеше Ватаћију, или онога за кога се говорило да јесте или да може бити Ватаћија, како – окупан у сунчевој води и плаветној небеској роси као Крститељ Јован у реци Јордану или неки ловац на дивљач и рибе у

²¹³ Ор. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 236.

²¹⁴ В. Радивоје Микић, *Природачки свет Слободана Џунића*, стр. 337.

²¹⁵ Исто, стр. 339.

²¹⁶ Ор. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 251.

прастарој словенској шуми у прапостојбини – кроз тројеврате вратнице улази у тамни вилајет, који се, према причама, налазио иза оних зидурина. И видеше, такође, како се тешка врата тога вилајета склопише за њим.²¹⁷

Тријадни однос међу ликовима, с друге стране, у роману *Ветрови Старе планине* (Маруша-Мирча Бачев-старац Павол, Маруша-Мида-Часна Курва Прангија, Маруша-Мида-Димитраћи и тако даље), у приповеткама (Вртопски смук-Анте Тареја-Витко Мурђин, Кошута-Најден-Станијолка, Ватаћија-Вагабунд-Теофил Пронћа и слично), тријада пада, пробе и неприлика у које долазе јунаци, као и цикличност, непрестано враћање на почетак, на праисходиште, на првобитни тренутак и понављања сужејног тока упућују нас на то да се проза Слободана Џунића налази на самом изворишту митске наративности. Она се, дакле, креће од митологизације, где средишње место заузимају митови о постанку и иницијацији, до христијанизације и апокалиптичких предвиђања `последњих времена` и Страшног суда. Али, ова проза у исто време тендира и ка томе да буде *повесница*, што значи да акценат у њој није стављен само на разоткривању онтолошког почетка света и људског живота, већ пре свега на драматици појединачних судбина у чији су се живот уплитала натприродна бића као отеловљења виших, немерљивих сила, или историјски догађаји, буне, устанци, ратови. Потрага за открићем светске тајне, тајне живота и смрти, „ко нас је Бог или неко други саздао, испредео, Неко, Неки, Неке, Нико, Природа, случајно, са сврхом или без сврхе, шта ћемо овде на Зевњи овакви какви јесмо и нисмо, а не можемо изгледа да смо другачији“²¹⁸, за открићем тајне човека, не само у смислу постанка, потрага за тајном стварања света, али и за оном која се крије иза небеса, водила је ка стварању епистемички ограничених модалних система Мислилишта, у којем се до спознаје долазило путем мисли, Замислилишта, којем припадају индивидуалне бриге и страхови и Измислилишта, којем припадају обмане, машта, неистинити искази, оговарања, лажи и слично.

²¹⁷ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 251.

²¹⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 324.

РЕАЛИСТИЧНА И ФОЛКЛОРНО-МИТСКА НАРАЦИЈА

Основни појмови приповедне прозе су приповедач и приповедање. Они објашњавају како њену суштину, тако и изворе из којих је потекла. „У почетку бјеше Логос (Ријеч) и Логос бјеше у Бога, и Логос бјеше Бог” (Јн 1,1). Дакле, све је почело од речи, од примарне и исконске потребе човека да исприча оно што му се догодило, што осећа, или начин на који поима свет, да причу заодене нарочитом формом и да јој дâ специфична обележја. Потреба за причањем, стара колико и људски свет, у директној је вези са слушаоцем. Прича губи смисао ако је нико не чује. Она треба, пре свега, лепотом казане речи да пробуди емоције и жеђ слушаца за сазнањима о нечему што је унутар фиктивног времена и простора, а што уметност, у бити, чини уметношћу.

Отуда нимало не чуди што су прва размишљања о приповедачкој прози била посвећена управо проблематици приповедања, односно начину и техници којом је нешто саопштено. Међу првима, Платон и Аристотел, уводе дистинкцију између појмова *мимеза* и *дијеза*. Према Платону, *мимеза* се односи на подражавање, а *дијеза* на причање, док је по Аристотелу целокупна поезија подражавање или *мимеза*, а *дијеза* је само један од облика мимезе. Заправо, и Платон и Аристотел праве разлику између драмског (дијалогског) и епског (причалачког) начина представљања. Говорећи речником модерне терминологије, то је опозиција између *приказивања* и *казивања*. А тамо где постоји казивање, четменовски речено, мора бити и *лице које казује* - *казивач*, *приповедач* или *наратор*.

Теорија приповедања или наратологија данас је развила велики број појмова и термилошких одређења у вези са приповедачем и приповедањем. Ова разноликост произлази отуда што су нити које чине основу приповедног ткања тешко ухватљиве и често недокучиве и што је саму књижевност, као и уметност уопште, тешко ставити у калупе једном одређених термина и коначно утврђених дефиниција. То у великој мери отежава и плуралитет дискурса у приповедном тексту, наратологији добро познат, а на који је указао и Лубомир Долежел у студији *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, чији је главни узрок, по његовом мишљењу, двоструки извор саме приповедне текстуре: приповедач и фикционална особа (или особе).²¹⁹

У оквиру размишљања о приповедању, чији је повод нужно лингвистички и логички, а подразумева антрополошку, културну, социјалну и психолошку димен-

²¹⁹ В. Lubomir Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić, Službeni glasnik, Beograd, 2008, str. 156.

зију и детерминисано је темпоралношћу, намећу се суштинска питања: *ко говори? како говори? са које перспективе говори? коме говори?* То је отворило низ других питања у вези са позицијом и улогом приповедача, његовом перспективом или „тачком гледишта”, приповедањем и/или фокализацијом, успостављањем дистинкције између аутора и приповедача, која су дуго била и још увек су у фокусу интересовања многих аутора и књижевних теоретичара²²⁰. Ово само по себи упућује на то да ова питања нису формалне природе, већ више него значајна питања када се приступа проучавању епског дела. Ми ћемо овом приликом издвојити нека од теоретских промишљања о приповедачу, приповедању и фокализацији, на која смо се ослањали у нашем покушају да разоткријемо порекло наративне заводљивости приповедачких светова Слободана Џунића.

У том смислу, од велике нам је користи била књига *Фигуре*, француског структуралисте Жерара Женета. Полазећи од Аристотелове и Платонове опозиције између *diegesis*, односно приповедања и *mimesis*, односно непосредног представљања догађаја уз помоћ глумаца који говоре и делују пред публиком, коју је Аристотел образложио у *Поетици*, а Платон у трећој књизи *Републике*, Жерар Женет у поглављу „Границе приповедања“ своје познате студије *Фигуре* указује на то да још од самог почетка класичне традиције постоје две поделе које само привидно противурече једна другој: прва је подела она у којој се приповедање противставља подражавању као антитеза, а друга она где се приповедање противставља подражавању као један од његових начина. Другим речима, овим је успостављена класична разлика између наративне и драмске поезије. Сам Платон разликовао је две области: *lexis*, или начин на који се говори и *logos*, или оно што се каже, при чему *lexis* дели на подражавање у правом смислу речи (*mimesis*) и на просто приповедање (*diegesis*) под којим подразумева све оно што песник прича. С друге стране, Аристотел је само привидно понудио потпуно различиту класификацију правећи разлику само између директног начина подражавања, који Платон назива подражавањем у правом смислу речи (*mimesis*) и наративног (*diegesis*), сматра Женет. По његовом мишљењу, Аристотел је у потпуности, као и Платон, изједначио драмски род са имитативним начином, али је отишао и корак даље изједначавајући епски род са чисто наративним начином не марећи за његову мешовиту природу. „Разлика

²²⁰ Питањем позиције и улоге приповедача бавили су се Волфганг Кајзер у чланку *Тко приповеда роман (Umjetnost rječi /Zagreb/ br. 3 (1957), str. 157–169)*, Хенрик Маркјевич у студији *Наука о књижевности*, (Nolit, Beograd, 1974, str. 121–149), Кете Хамбургер у књизи *Логика књижевности*, (Nolit, Beograd, 1976), и други.

између Платонове и Аристотелове класификације“, закључује Женет, „своди се на просту термилошку варијанту: обе класификације се здружују у битном, што ће рећи заједничка им је опозиција између драмског и наративног, с тим што је за оба филозофа ово прво у већој мери имитативно од оног другог; слагање у односу на чињеницу, тим изразитије што је различит однос према вредностима.“²²¹ Овде Женет мисли на познату Платонову осуду песника и на Аристотелово давање првенства трагедији. Оно на шта Женет скреће пажњу јесте да је и за Платона и за Аристотела приповедање тек ослабљен, разблажен начин књижевног представљања и да су и Платон и Аристотел испустили из вида једну чињеницу:

„Књижевно представљање, *mimesis* античких теоретичара, то дакле није приповедање плус „дискурси“: то је приповедање и само приповедање. Платон је противставио *mimesis diegesisu* као савршено подражавање не-савршеном подражавању; међутим (а то је и сам Платон доказао у *Кратилу*) савршено подражавање није више подражавање, то је сама ствар, из чега произлази да је једино подражавање несавршено подражавање. *Mimesis* је *diegesis*.“²²²

Женет даље у оквиру *diegesis* успоставља још једну разлику коју не налазимо ни код Платона, ни код Аристотела, а то је разлика између представљања радњи и догађаја, који су приповедање у правом смислу од представљања предмета и лица, које се обично назива *описивањем*. Према томе, Женет прави разлику између приповедања и описивања који се налазе у међузависном односу, јер се „описивање може замислити независно од приповедања, али се оно у ствари готово никада не сусреће у слободном стању; приповедање, пак не постоји без описивања, али га ова зависност не спречава да увек игра главну улогу“²²³. Описивање се од приповедања преваходно разликује у садржини, оно се задржава на предметима и бићима посматраним у њиховој симултаности, посматра само процесе као призоре и чине се као да зауставља ток времена, те би се и најбитнија разлика, истиче Женет, састојала у томе да „у временском низу свог дискурса наратија васпоставља временски низ догађаја, док описивање мора да преобрати у низ представљање истовремених и у простору распоређених предмета: наративни се говор одликује тако неком вр-

²²¹ Žerar Ženet, *Figure*, odabrala i prevela Mirjana Miočinović, Vuk Karadžić, Beograd, 1985, str. 89–90.

²²² Исто, стр. 92.

²²³ Исто, стр. 93.

стом временског поклапања са својим предметом, својство којег је дескриптивни говор у потпуности лишен²²⁴.

Следећа опозиција коју Женет успоставља је дистинкција између приповедања и дискурса, односно објективности приповедања и субјективности дискурса. „Чистота приповедања, могло би се рећи, изразитија је од чистоте дискурса“²²⁵, тврди Женет истичући да дискурс и не мора да чува чистоту, јер је чист и најуниверзалнији начин говора док приповедање представља *обележен* начин, дефинисан извесним искључењима и рестриктивним условима.

Узимајући за дистинктивно мерило критеријум произвољности и вероватности приповедања, Жерар Женет издваја три типа приповедања. То су *вероватно* приповедање или приповедање са имплицитном мотивацијом, *мотивисано приповедање* са мотивацијом првог степена или ограниченом мотивацијом и са мотивацијом другог степена или уопштавајућом мотивацијом, и *произвољно приповедање*, које се у формалном смислу не разликује од *вероватног* приповедања, јер свако вероватно приповедање може постати произвољно и обратно. Стога је, закључује Женет, једино умесно правити разлику између *мотивисаног* и *немотивисаног* приповедања, при чему треба узети у обзир да се и одсуство мотивације, као и *нула мотивација*, ипак појављују као својеврсна *мотивација*.²²⁶

У *Расправи о приповедању*, коју је у својој студији *Фигуре приповедања* опсежно приказала Адријана Марчетић²²⁷, Женет продубљује своје закључке у вези са приповедачким чином. Значај ове расправе, по речима Адријане Марчетић, огледа се у томе што је Женет прецизно повукао и описао разлике између три основна аспекта наративног текста – *времена*, *начина* и *гласа*, што је представљало својеврсну новину у теоријама приповедања које, до појаве Женетове расправе, нису успостављале разлику између особе чија тачка гледишта усмерава приповедну перспективу и питања ко је приповедач, прецизније, између питања *ко види?* и питања *ко говори?*. Женет раздваја инстанцу која је носилац тачке гледишта од инстанце која приповеда, то јест успоставља разлику између *начина* и *гласа*, а потом ове аспекте описује у складу са њиховим делањем у наративном тексту. По дефиницији Жерара Женета, *глас* се тиче односа приповедача према фикционалном свету и у односу на

²²⁴ Исто, стр. 95.

²²⁵ Исто, стр. 100.

²²⁶ Исто, стр. 123.

²²⁷ В. Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 2004, стр. 46–52.

глас могуће је успоставити разлику између два типична приповедача и две типичне наративне ситуације: *хомодијегетичког приповедача* и *хомодијегетичке наративне ситуације* и *хетеродијегетичког приповедача* и *хетеродијегетичке наративне ситуације*. Хомодијегетички је онај приповедач који је понекад део фикционалног света и може бити и један од јунака приче, односно „мора рећи ја“, а хетеродијегетички је онај приповедач који не мора бити експлицитно присутан у фикционалном свету приче, већ о својим јунацима приповеда у трећем лицу.²²⁸

Други значајан наративни аспект је *начин*, који Женет дефинише позивајући се на критеријум приповедачевог „знања“, при чему приповедач може знати више од сваког свог појединачног лика, односно, он може располагати потенцијално *неограниченим* знањем. У односу на *начин*, Женет успоставља дистинкцију између *нефокализованог* и *фокализованог приповедања*. У првом случају *начин* приповедања није условљен било каквим ограничавањем знања, а у другом случају је спроведена рестрикција знања приповедача. У вези са ограничавањем знања приповедача, Женет, такође, успоставља разлику између „спољашње фокализације“, где су искључене све информације о „унутрашњем“ животу ликова, и „унутрашње фокализације“, где је допуштен увид у „унутрашњи“ живот ликова и подразумева искључивање само оних информација које су лику носиоцу тачке гледишта недоступне.

Адријана Марчетић сматра да је могуће, уколико бисмо комбиновали „чињенице гласа“ са „чињеницама начина“, направити једну женетовску типологију приповедања, која би се састојала од четири типичне наративне ситуације: *нефокализованог* и *фокализованог хетеродијегетичког приповедања*, односно *нефокализованог* и *фокализованог хомодијегетичког приповедања*. Први тип би одговарао традиционалном, свезнајућем приповедању у трећем лицу, други тип је приповедање у трећем лицу уз доследно праћење једног или више ликова, трећи тип наративне ситуације односи се на приповедање у првом лицу у којем је доминантна приповедачева тачка гледишта, док се последњи, четврти тип наративне ситуације односи на приповедање у првом лицу, где је „знање“ ограничено на перспективу *доживљајног ја*, при чему се у даљем тексту Адријана Марчетић бави успостављањем разлика између Женетовог и Штанцловог типолошког круга, који на први поглед изгледају слично. Предност Женетове типологије је у томе, закључује Адријана Марчетић, што омогућава *комбиновање* различитих аспеката

²²⁸ Исто.

наративног текста и што не тежи испуњавању неког апстрактног, априорног обрасца.²²⁹

Главна теза *Расправе о приповедању* Жерара Женета садржана је у претпо­ставци да у књижевно-уметничком тексту постоји приповедање, приповедач и слу­шалац и да они могу бити фиктивни или не, представљени или непредстављени, ћутљиви или причљиви, али да остају увек присутни у чину комуникације. По­зивајући се на дистинкцију између хомодијегетичког и хетеродијегетичког нара­тора, и између интрадијегетичког и екстрадијегетичког наратора Жерара Женета, Ричард Волш у чланку под насловом *Ко је приповедач*, не приступајући концепту приповедања као искључиво наратолошком питању, већ као питању са значајним консеквенцама за разумевање прозе уопште, доказује да ни за једну од поменутих Женетових класа није неопходан издвојени наративни агент. Прве две класе, хо­модијегетички и хетеродијегетички наратор, по његовом мишљењу, релативно су једноставне будући да су наратори ликови из приповести, који приповедају причу у којој сами учествују или не учествују. Проблем настаје код екстрадијегетичких наратора, јер су изван сваке дијегезе и не могу бити ликови. Волш се супротставља Женетовој тврдњи да је дистинкција између екстрадијегетичког и интрадијегетич­ког релативно небитна због тога што је потребно само додавање језика презента­ције да би се екстрадијегетичка нарација претворила у уоквирену нарацију. Он сма­тра да је у таквом случају један нужни ефекат трансформације екстрадијегетичког у интрадијегетичког наратора одређивање инстанце приповедача. Полазећи од тога да дискурс као чин комуникације представља радњу, Волш закључује да је сходно томе и репрезентовани дискурс хомодијегетичког наратора репрезентована радња, а радња није ништа друго него илустрација лика. С тим у вези, и екстрадијегетич­ки хомодијегетички наратори, сматра Волш, заиста јесу ликови, па је, према томе, приповедач увек или лик који прича или аутор. Волшова теза је да у приказу фик­ционалног исказа нема места претварању било да је оно самостално, било да је у комуникацији са индиректним говорним чиновима, као и да би се фикција могла подвести под модел индиректних говорних чинова, јер је низ илокуторних чинова тврђења књижевно ирелевантан зато што се не могу узети као информативни без обзира на то да ли су истинити или нису.²³⁰ Требало би истаћи да Волш теми нара­тора приступа мање на основу лингвистичких, а више на основу репрезентативних

²²⁹ B. Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, str. 46–52.

²³⁰ B. Ričard Volš, *Ко је приповедач*, prevod Đorđe Tomić, http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/14.pdf

критеријума, а да је сам Жерар Женет био против репрезентативности и да је оштро критиковао појам репрезентације.

Ослањајући се на Жерара Женета, који сматра да се употребом апстрактнијег појма `фокализација` избегавају специфично визуелне конотације `тачке гледишта`, Шломит – Римон Кенан посредништво између приче, која се у тексту представља посредством неке `призме` или `перспективе`, `угла посматрања`, који је вербализован од стране приповедача, али који не припада нужно њему самом - назива `фокализацијом`. Она проширује Женетов чисто визуелни смисао фокализације укључивањем елемената когнитивне, емотивне и идеолошке оријентације изводећи закључак (1) да су фокализација и приповедање две различите активности, (2) да је код приповедања у трећем лицу центар свести или (`рефлектор`) фокализатор, док је онај ко користи треће лице приповедач, (3) да се фокализација и приповедање разликују и у случају ретроспективних приповести у првом лицу, (4) да, што се фокализације тиче, не постоји разлика између приповедања у трећем лицу и ретроспективног приповедања у првом лицу, јер је у оба случаја фокализатор лик који је део представљеног света, с једином разликом у идентитету приповедача, и (5) да се фокализација и приповедање, ипак, могу понекад комбиновати.²³¹

Шломит – Римон Кенан, међутим, не говори само о фокализацији и фокализатору као о средству фокализације, него и о објектима фокализације позивајући се притом на чувену студију из области наратологије под истоименим насловом Мике Бал, која је први пут објављена 1977. године, а у којој Мике Бал фокализацију дефинише као „однос између визије и онога што се *види*, ученог“, ²³² јасно наглашавајући да фокализација подразумева и субјект и објект и да се за овај термин, позајмљен од фотографије и филма, одлучила из два разлога. Први потиче из традиције, јер иако „реч *перспектива* сама по себи прецизно даје оно што се овде мисли, у традицији приповедне теорије је пронађен термин који указује како на приповедача тако и на визију. Поменута двосмисленост утицала је на наизглед коректан термин“²³³, а други разлог је практичне природе и проистиче отуд што се из речи *перспектива* не може извести именица (супстантив) која указује на субјекат радње. Мике Бал изричито наглашава да се ради о техничком појму који, „с обзиром на то да се управо *ви-*

²³¹ B. Šlomit-Rimon Kenan, *Narativna proza*, prevod Aleksanda Stević, Beograd, Narodna knjiga, Alfa 2006, str. 56-57.

²³² Mike Bal, *Naratalogija*, prevela Rastislava Mirković, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 2000, str.119.

²³³ Isto, str. 120.

зијом [...] у великој мери може манипулисати, и тиме га је теже одвојити од емоција како фокализатора и лика тако и читаоца, један технички термин може помоћи да се пажња задржи на техничкој страни таквог средства манипулације²³⁴.

Ослањајући се у великој мери на закључке Мике Бал, Шломит Римон – Кенан на основу критеријума позиције спрема приче и критеријума степена доследности издваја различите аспекте фокализације. У односу позиције спрема приче, она разликује спољашњу фокализацију, која је блиска инстанци приповедача и јавља се у облику приповедача – фокализатора, од унутрашње фокализације, која се налази унутар представљених догађаја и углавном се јавља у облику лика – фокализатора. Што се степена доследности тиче, фокализација може бити фиксна током целе приповести или се могу смењивати два доминантна фокализатора, па чак и више њих. У оба случаја, и код спољашње и код унутрашње фокализација, Кенанова указује на *опажајни аспект*, одређен простором и временом, *психолошки аспект*, одређен свешћу и емоцијама фокализатора, односно когнитивном и емоционалном компонентом, и *идеолошки аспект*, као и међусобну повезаност наведених аспеката у књижевном тексту. Као што и сама у напомени каже, њено разликовање између спољашње и унутрашње фокализације намерно се разликује од Женетове класификације прича (*récits*) на оне које су нефокализоване, оне са спољашњом фокализацијом и на оне са унутрашњом фокализацијом, при чему би Женетова `нулта` фокализација одговарала ономе што је Кенанова одредила као спољашњу фокализацију, док код унутрашње фокализације не постоји никаква разлика. Круцијална разлика између Женетовог и одређења и поделе фокализације коју је понудила Римон – Кенан, огледа се у томе што код Женета разлика између `нулте` и унутрашње фокализације произлази из позиције онога који опажа – фокализатора, а разлика између спољашње и унутрашње фокализације произлази на основу објекта који се опажа – фокализује.²³⁵

С друге стране, Шломит Римон – Кенан супротставља се и Симуру Четмену, америчком филмском и књижевном критичару, професору реторике на калифорнијском Универзитету, аутору чувених студија *Прича и дискурс. Наративна структура у фикцији и на филму* (1978) и *Читање наративне фикције* (1993), пре свега у вези са статусом приповедача и наратора. Према Четмену, да би се разумео концепт приповедача, морамо узети у обзир међуоднос неколико делова наративне трансак-

²³⁴ Isto, str. 121.

²³⁵ B. Šlomit-Rimon Kenan, *navedeno delo*, str. 58–65.

ције, значење тачке гледишта и њеног односа према гласу, као и саму природу акта говорења.²³⁶

Полазећи од Бутове расправе о подразумеваном писцу у *Реторици прозе*, Четмен дијаграмски представља целокупну наративно-комуникациону ситуацију, где су само подразумевани (имплицитни) аутор и подразумевани (имплицитни) читалац иманентни наративном тексту, а наратор и наратер су опционални. Стварни аутор и стварни читалац налазе се ван наративне трансакције²³⁷:

Наративни текст

Стварни аутор →	Подразумевани→(Наратор)→(Наратер)→читалац аутор	→Стварни читалац
-----------------	---	------------------

Симур Четмен прихвата Бутово антиинтенционалистичко становиште да оног тренутка када текст буде објављен, он почиње да живи самосталним животом и да, заправо, сам текст постаје и јесте подразумевани, имплицитни аутор. Међутим, вешто избегавајући замке антропоморфизма због којих се подразумевани писац код Бута скоро редовно приближава стварном аутору чије се име може идентификовати на корицама књиге, Четмен, на основу дистинкције између усмене и писане нарације, поставља знак једнакости између виртуелног оралног ауторства и стварног присуства аутора, односно под подразумеваним, имплицитним аутором подразумева конструкцију засновану на тексту.

Оно што Шломит Римон – Кенан понајвише смета јесте Четменов став да у сваком тексту постоји подразумевани, имплицитни аутор и подразумевани, имплицитни читалац, али не нужно и наратор и наратер. Када наратор и наратер нису присутни у тексту, целокупна ситуација поверена је подразумеваном, имплицитном аутору и подразумеваном, имплицитном читаоцу. Кенанова сматра да „ако имплицитног аутора треба доследно да разликујемо од стварног аутора и приповедача, онда идеја имплицитног аутора може бити деперсонализована, и треба је сматрати скупом имплицитних норми а не говорником или гласом (односно субјектом).“²³⁸ Други приговор Четмену односи се на укључивање приповедача и наратера као

²³⁶ B. Seymour Chatman, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film* Cornell University Press, Ithaca and London, 1978, p 147.

²³⁷ Isto, p.151.

²³⁸ Šlomit Rimon – Kenan, *navedeno delo*, str. 67.

нужних, а не као могућих учесника у наративној ситуацији, што Кенанова сматра погрешним, јер, по њеном мишљењу, у свакој причи постоји неко ко причу прича, макар у смислу да сваки говор или информација о говору претпоставља неког ко је говорио. С тим у вези, она изводи дефиницију приповедача као инстанце која барем приповеда или предузима неку активност која служи потребама приповедања, док наратера одређује као инстанцу којој се, у најмању руку, имплицитно обраћа приповедач. Кенанова наводи да је овакав наратер увек имплицитан, чак и када приповедач постаје сопствени наратер, па у складу с тим, она, уместо шест Четменових учесника у наративној комуникацији, нуди само четири, и то: стварног аутора, стварног читаоца, наратора и наратера, а с обзиром на то да заступа становиште да је емпиријски процес комуникације између аутора и читаоца мање важан за поетику прозе од процеса комуникације у самом тексту, Кенанова издваја два, по њеном мишљењу, најзначајнија учесника: фикционалног приповедача и фикционалног наратера, док само приповедање, с обзиром на то да је догађај као и сваки други, у односу на категорију времена дели на *ултериорно* (догађаји могу бити приповедани тек након што су се догодили), *антериорно* (приповедање претходи догађајима), *симултано* (када су причање и делање истовремени) и *уметнуто приповедање* (када причање и делање нису истовремени).²³⁹

Полазећи од чињенице да је разноликост приповедних текстова помно проучавана у наратологији, применом пре свега типолошке класификације Жерара Жене, уз незнатно ослањање и на типолошке класификације које су понудиле Мике Бал и Шломит – Римон Кенан, не пренебрегавајући притом ни Долежелов принцип по којем *постојати фикционално значи постојати на различите начине, на различитим нивоима и у различитом степену*²⁴⁰, у даљем тексту ћемо настојати да истакнемо основна начела коришћења вештине наратива, то јест уметности приповедања Слободана Џунића у роману *Ветрови Старе планине* и приповеткама базираним на фолклорно-митском наслеђу којима се овај аутор и дефинитивно потврдио као „изворни, аутохтони, самоникли прозни стваралац, односно стваралац који се опире строгим класификацијама, разврставањима и поделама по поетичким, генерацијским или неким другим сличностима са осталим писцима данашњег књижевног времена“²⁴¹.

²³⁹ В. Šlomit Rimon – Kenan, *navedeno delo*, str. 67–68.

²⁴⁰ Lubomir Doležel, *Heterokosmika...*, str. 156.

²⁴¹ Марко Недић, *Проза Слободана Џунића у контексту књижевне савремености и књижевне*

Приповедачки глас у роману *Ветрови Старе планине* и приповеткама које чине предмет нашег истраживања допире из митских дубина, из тамног вилајета с` ону страну Сунца, из доба почетака и прапочетака, праисторијских времена после изласка човека из пећине, из доба пре но што су Словени великим номадским кораком кренули преко Кавказа ка Дунаву да би се населили подно Старе планине, покушавајући да пронађе истину у заборављеном језику мита. Отуда је и само приповедање значајно обележено тим заборављеним језиком мита, да се послужимо одредницом Ериха Фрома, чије би декодирање требало да води ка успостављању чвршћих веза између света прошлости и света садашњости, света „на сунчевој страни“ и света „иза сунчеве стране“. Како би се то и остварило само, пак, приповедање реализовано је по моделу *причања прича*, какав срећемо у народној, говорној традицији. Приповедач преузима улогу `преносиоца прича` које одвајкада живе у народу и које је народ у минулим временима преобликовао, надограђивао, домишљао, дочаравао, додавао бројне репове из којих су се даље намножили репићи и репине. На овај начин, приповедање добија наглашено дисперзивни карактер и укључује у себе све елементе фолклорног начина казивања, од синтаксе и лексике везане за пиротски, торлачки крај, обиља народних пословица, изрека, фразеологизама и других говорних жанрова преко преношења народних обичаја, веровања, празноверица, па све до отворене комуникације са подразумеваним слушаоцима којима прича треба да буде предата, а они даље да наставе са њеним преношењем и да од репова, репића и орепине сачине неке нове приче, јер је суштина човековог пролажења сунчевом страном да догађаји и људи остану забележени и да наставе да живе у некој причи.

Снажну везу између приповедачког идиома Слободана Џунића и начина казивања народног приповедача, српска књижевна критика већ је учила и донекле описала. Бавећи се реалистичким и митолошким наносима у приповеткама Слободана Џунића, Ивко Јовановић је указао на чињеницу да Џунић црпе фолклорну грађу пре свега из „сопственог тла“, из духовних извора роднога краја, да се ради о писцу који „фолклорни, етнолошки, језички итд. материјал подређује преобликовању, суштинском, глобалном, конструише у књижевно уметничке визије које надграђује осмишљавањем, продубљује симболиком“²⁴², Света Лукић наводи да „јединствену аутентичност Џунићевог прозног исказа ниче из народног предања, из легенди,

традиције, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 87.

²⁴² Ивко Јовановић, *Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 13–14.

празноверица, из прича о чулима и болештинама...²⁴³, Радивоје Микић упозорава на то да је Џунић изградио једну наративну синтаксу у којој средишње место имају фолклорно-митолошки елементи и повратак митолошким коренима и обрасцима²⁴⁴, те да Слободан Џунић „укључујући у основну причу низ народних прича, уводећи у њу и други фолклорни материјал (изреке, песме, опис обичаја), приповедач, у ствари, читаоцу скреће пажњу на околност да је сама прича препуна цитата, алузија. Да је, другим речима, она целом својом дужином снажно ослоњена на цитатну подлогу“²⁴⁵.

Приповедање у роману *Ветрови Старе планине* реализовано је, дакле, по узору на фолклорне обрасце приповедања и одвија се по моделу *причања прича* које имају бајковити и митско-легендарни карактер. Прича почиње далеке 838. године када је свет у Торлаку добро памтио чуму, а понеки и ону из 815. године и отвара се, преко мотива чедоморства и „скотоводства“, бајковитом причом о девојци која је чувајући овце у планини заспала и коју је у сну обљубио црнорун и свилорун каракачански ован са изувјаним ребрастим роговима. Девојка је на свет донела црно и кудраво, као астраганско, овне са пламеним очима „ко у влчета“ и из страха од бруке, казне и проклетства нагазила га на врат и сахранила испод Големе букве „у коју је, у неко од много давнијих времена, Божји ухода, у ноћно зимско доба, био побегао од вукова и из ње прислушкивао како се, скупљени у чопор, испред ње, договарају на коју страну те ноћи да крену и у чијем тору овце да покољу“²⁴⁶. Тако креће „бабина деветина, репата прича“ о главној јунакињи Маруши Бачевој коју је отац Огњен због почињеног смртног греха отерао од куће да обели свој зацрњени образ и о њеном одласку из родног Брдишта и доласку у село Цветниче, односно прича у роману о чудесном свету села Цветнича које живи у сопственом ритму и по сопственим импулсима, у коју ће се улисти низ речица и рукаваца, „бабиних деветина“, репова, репића и репина творећи јединствени мозаик старопланинског краја.

У оквиру приче о селу Цветничу у 78 поглавља романа *Ветрови Старе планине* можемо пратити велики број прича: причу о сусрету Маруше и Мирче Бачевог, причу о сусрету Маруше и старца Павола, причу о Паволу и Суски, о Јорди, о Ди-

²⁴³ Света Лукић, *Свитац у свемиру*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 38.

²⁴⁴ Радивоје Микић, *Облици приповедања у романима Слободана Џунића (Поглед на романе Медовина, Оброк и Василијана)*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 61.

²⁴⁵ Радивоје Микић, *Митопоетска прича*, поговор у: Слободан Џунић, *Ветрови Старе планине*, Просвета, Ниш, 1998, стр. 648.

²⁴⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 6–7.

митрађију, о доласку Сајдије у Цветнице и о томе како су се Цветничани усрећили сатовима и како се Маруша усрећила тако што се на крају још више унесрећила, причу о доласку у Цветнице господина Сервуса Станоја Петаковића, Рудара из Кикиревица, летњем кораку и о „зевњиним сисама“, причу о лудој младој жени, која је по торлачким, старопланинским, буџачким и височким селима убијала паукове да би нашла изгубљену душу и обелела свој изнутра као катран црн образ, причу о Марушиној породици у Брдишту, о бунама и прошлим историјским временима, причу о множењу разних зала, о множењу курви, курвица и курветина, славољубаца, славохлепаца, гладника славе у свету, о Миди и Часној Курви Прангији, о превођењу Маруше у курвинску веру, причу о вучјем племену и о томе као се Маруши као змијски корак у скерлетној кабаници „од летошњег сунчевог огња, сунчева изласка и заласка и огња и жеравице на огњишту“²⁴⁷ поново јавио Мирча Бачев и како су заједно ушли у пролаз и отпутовали „иза сунчеве стране“, причу о Шумском човеку, потом причу о доласку Џоре Плебејца у Цветнице, о Куротресу Голомудском, о среском капетану Шљивићу, о Црнотравцу који тражи траву по којој је Црна Трава добила име и, на крају, причу о Човеку који нема име.

Приче се одвијају у двострукој равни приповедања, реалистичној и фолклорно-митској, које се међусобно преплићу мотивишући не само двоструку природу јунака него и њихово кретање и обитавање у удвојеној стварности, у два паралелним димензијама са ове и са оне стране Сунца.

Укрштање реалистичног, документарно-историјског и хроничарског начина приповедања са фолклорно-митским обрасцем преношења прича и интерполирања легенди и предања унутар главног приповедног тока о селу Цветничу (на пример, легенде о чуми и о томе како су настали Чумино село, Чумина чесма, брдо Чумиште, Чумин поток, Чумин кладенац, Чумин камик, легенде о вучјем племену и о вукovima који су претворени у о овце, легенде и предања о Богу, о птицама, о паклу), срећемо већ на првим страницама романа, на самом његовом почетку. Стереотипија какву налазимо у народним бајкама и народним причама „има бабина деветина, прича са репом“²⁴⁸, којом се приповедач уједно ограђује од ауторства и преузима улогу посредника и преносиоца прича које могу али и не морају бити истините (овакав приповедни манир Џунић ће задржати и у приповеткама), антитетично је постављена у односу на други део иницијалне реченице у коме се прецизирају ме-

²⁴⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 470.

²⁴⁸ Оп. cit. *Ветрови старе планине*, стр. 5.

сто и година „из времена после ослобођења Турака, у коме је свет у Торлаку још добро памтио чуму из 838., а понеко и ону из 815.“²⁴⁹ На овај начин се већ у уводном наративном сегменту издвајају два типа наратије, *реалистична* и *фолклорно-митска*, које ће бити доследно спроведене до краја романа и које ће овај роман и дефинитивно одредити као *магичнореалистични*.

Из равни иницијалне реалистичности прича се даље преводи на симболичко-алегоријску, фолклорно-митску и фантастичну раван, на већ поменути причу о девојци коју је у планини обљубио црнорун и свилорун каракачански ован. И ма како на први поглед парадоксално звучало, управо у овој равни, у равни фолклорно-митског приповедања, проналазимо одступање, штавише, готово потпуну супротност у односу на оралну наратију, посебно на ону у народним бајкама и народним причама са фантастичном компонентом са којима овај роман можда остварује и најчвршћу везу. Покушаћемо да то и објаснимо.

И у свету народних бајки и у роману *Ветрови Старе планине* можемо уочити троструку структуру: уводни и завршни део смештени су у сфери реалног, а унутрашња, иманентна прича испуњена је елементима чудесног и фантастичног. У роману *Ветрови Старе планине* ову тријадну препознајемо и на макро и на микро-плану, односно на плану већине појединачних прича. Међутим, за разлику од народних прича у којој категорије чудесног и фантастичног на релацији читалац – прича остављају утисак *неверовања* и читалац успоставља јасну и сасвим одређену дистанцу према фантастичним збивањима, натприродним бићима и натприродним феноменима, дотле у роману *Ветрови Старе планине* ствари стоје нешто другачије. Приповедач, који наизглед у трећем лицу из свезнајуће перспективе приповеда о чудесним догађајима, необичним бићима из људског или животињског света или ситуацијама које се противе емпиријском схватању реалности, то чини на такав начин да се остварује импресија да су они саставни део живота у селу Цветничу и на Старој планини, тачније, тај магијски елемент који прожима животе јунака и саме јунаке у нераскидивој је вези са приказаном стварношћу у делу и ни на који начин се не противи тој стварности. С обзиром на то да је оно што је натприродно представљено као `нормално` и `очекивано`, било да се ради о необичној смрти појединих јунака попут Димитрађија, Маруше и других, било да се у приповедни текст уведе необична бића попут старопланинског славуја Цурцила или пса, Татара-Цингиса-Цавцара, читалац нема разлога да не верује у истину коју му предочава приповедач,

²⁴⁹ Оп. cit. *Ветрови старе планине*, стр. 5.

односно прича оставља утисак *веровања* и читалац нема потребу за успостављањем дистанце према натприродном. Граница између читаочевог *веровања/неверовања* у то да је девојка могла да затрудни са каракачанским овном, да је чума могла да однесе Паволу децу, па и да сама чума постоји, да Павол може да види смрт или да Мирча и Маруша улазе у пролаз који води на ону страну, укинута је самом интервенцијом приповедача који каже да се „необјашњиво не објашњава“²⁵⁰, тако да ни сам читалац не може да избегне једну димензију магијског, али и тиме што аутор даје прецизно временско одређење и уноси мноштво ситних детаља, мноштво реалија који би требало да потврде истинитост казиваног/приказиваног у тексту.

Слободан Џунић у магијску слику старопланинског света, дакле, пажљиво укључује елементе реалног света као што су историјски догађаји, личности познате историји, потом разне документе и записе којима се покаткад остварује и импресија хроничарског, летописног казивања. Различита староћирилична писма сведоче о духу прошлих времена и разноразним утицајима других народа, пре свега Бугара, у крају под Старом планином употпуњавајући на тај начин докуменатарно-историјски карактер текста. Сам роман завршава се у стилу хроничарског записа, који је написан староћирилицом и болдиран, чиме се, с једне стране, још више подвлачи интенција аутора о стварању *књиге повеснице* старопланинског света, и, с друге стране, самом приповедачу приписује се улога хроничара прошлости, записивача и преносиоца, али не и активног творца фикције:

„Йованъ ожєнї сє 1801. лето ожєнї сє азъ Мана Живко. Роди сє Неша 1801. Азъ Неша роди сє Крста 1813.“²⁵¹

Отварањем ове књиге повеснице, чији сваки запис крије по једну тајну, разоткрива се и она „иза небеса, а тамо где се губи Божији корак, Тајна над тајнама...“²⁵², што је и крајњи циљ уметности приповедања Слободана Џунића.

У сваком поглављу романа, као што је истакнуто, успостављена је чврста веза са реалношћу тако да митско-магијско ни на који начин не ремети, нити угрожава реалистично представљање појавног света. С друге стране, у оквиру фикције, препознајемо три главна митска елемента: класичне приче које алудирају на почетак, на постање, на иницијацију, карактери су постављени као митски алетични хероји и

²⁵⁰ Оп. cit. *Ветрови старе планине*, стр. 634.

²⁵¹ Оп. cit. *Ветрови старе планине*, стр. 635.

²⁵² Оп. cit. *Ветрови старе планине*, стр. 635.

рефлектују стварност мање у виду индивидуалног искуства, а више у виду носилаца колективно несвесног и архетипског, и трећи је елемент – елемент натприродног.

Само Цветниче није пука топонимска ознака, већ много више од тога. Оно је митски предео, симбол нечег исконског, неуништивног и дубоко запретаног у магијској и заумној реалности која се овде третира као једина реалност, на шта ће нас и сам приповедач непрекидно упозоравати. Јер, да нагласимо још једном: истина се не објашњава. У њу се просто *верује*. Приповедач, будући да у већем делу романа ствара илузију да приповеда са екстрадијегетичког нивоа и да се налази изван фикције, што је овде и јасан сигнал да не може имати моћ да види оно што је `иза`, већ само преноси причу стављајући се у позицију опсерватора и настојећи да буде што објективнији. Оног тренутка када се испостави да се и приповедач налази унутар фикције, а то ће се десити у другом делу романа, о чему ће бити речи касније, доћи ће и до промене његовог фокуса. Међутим, сами јунаци који су саставни део митско-магијског простора села Цветнича и старопланинског краја и који су са њим срасли, за разлику од приповедача, поседују моћ да виде оно што је `иза` и способност не само да спознају заумну стварност него и да закораче у њу (Мирча, Маруша, Павол). А стварност `иза`, митско-магијска стварност, иако се опире здраворазумском схватању, једина је права, вечита реалност, док је стварност коју је могуће описати, поткрепити и документовати различитим подацима о бунама, ратовима и устанцима, о смењивању војски и сила, пролазна и привидна. Ово је, у крајњој инстанци, још један чинилац који роман *Ветрови Старе планине* приближава поетици магичног реализма.

Приче у роману *Ветрови Старе планине*, са екстрадијегетичког нивоа, као што је већ истакнуто, на основу степена учешћа у причи, преноси хетеродијегетички приповедач, односно приповедач који по класификацији Жерара Женета није експлицитно присутан у фикционалном свету приче, већ о својим јунацима приповеда у 3. лицу. Симур Четмен наводи да хетеродијегетички наратор *никада* није видео догађаје, јер он/она/оно никада није насељавао свет приче... Чак и такво приповедање `оком камере` бива обављано *као да* је наратор видео догађаје како му се одмотавају пред очима у тренутку наратије.²⁵³

Минимални знакови приповедачевог присуства у роману откривају се у:

1. *дескриптивним пасажима* (на пример: „...мир се замути, усклобуча, прокључа, као да кроз њега дува нека адска, небеска, огњена нека сприја [...] Окол-

²⁵³ B. Seymour Chatman, *Coming to Therms: The Rethoric of Narative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1990, pp. 144–145.

но лишће сијну и са наличја, трава букну младим зеленилом, букнуше лиске, прецветало цвеће, пожар запали дивљину, јутарњу и вечерњу звезду, обе прснуше у мајушна сунца чак и у утробама неког човека и човечице на небеском своду²⁵⁴, или: „...озеленели врбе, врбаџи и ливаде, чак се и камењари и гламе окитили зеленилом, букнуле траве, висибабa из снега извукла белу главицу на зеленој дршци, кукурек само што не кукуриче као тамо неки покојни сат, цвета дрен, глогов трн, јаралика, шљива, трешња, вишња, праскова, оскоруша, јабука, дивља и питома крушка, кајсија, дивља ружа, купина, у камењару плавоока саса, булка црвено, различак византијско плаво, пупољи винова лозица²⁵⁵);

2. *описима ликова, догађаја и ситуација* (на пример, приповедач описује сусрет Мирче Бачевог и Маруше Бачеве: „Примакну се, ходом гуштера, кораком ветра, подиже кошуљицу са лиске и сакри је у грмље, да би се са њом мало поиграо, да се она, кад кошуљицу навуче, не би вратила у змију, остави онде и прње и цовару, и – не виде дугина уста, али виде да се тај створ дави и, не могући да се удави у све плићем виру (зато што је дуга, заједно са сунцем, из њега сркала воду као ала, водени змај, ненасити смук млеко), плетеницама везује камен о врат.²⁵⁶);
3. *поседовању знања о ликовима и дефинисању ликова* (као пример нам може послужити сцена када у приповедни текст уводи Јорду и Димитрађија: „Ради и мушке послове, па и један од најтежих: узме секиру у шаке и на дрвљанику сече дрва. И, замахнута, секира јој се тада сама заустави, заустављену, спусти је на дрвљаник: до ње сенка, сенка се претвара у живогa створа, овај створ држи руке у џеповима и цера се као луд на брашно [...] Некада је важио за доброг тркача: жољав, мршав, бледуњав, испијен, мало погрбљен, кокошињих, кажу, груди, често је побеђивао у тркама између Горњомалаца којима је и он, као и Павол, припадао²⁵⁷);
4. *повезивању прича* (у роману се и сами јунаци укључују у приповедни ток и причају своје приче, односно и сами јунаци преузимају функцију причалаца попут Павола и других, а њихове приче, повезује, као виши наративни ауторитет, ауторски приповедач);

²⁵⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 12.

²⁵⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 199.

²⁵⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 10.

²⁵⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 70.

5. *литераризацији метафора* (на пример: „Деветнаести век, живо дрво са тамном круном и гранама опруженим на све стране, иде, путује, а не зна на коју страну: препустио се Шаргану“²⁵⁸);
6. *хроничарским записима* (тежња да се документовано и прецизно наратеру и читаоцу стави до знања шта се тога дана или у одређеном периоду догодило несумњиво имплицира приповедачево присуство са јасно израженом свешћу о томе које информације треба да буду поткрепљене извештајима који покатак одају утисак да су истргнути из црквених књига, а често приповедач и сам у тексту експлицитно указује на то да се позива на црквене записе: „**йованъ оженй сє 1801. лєто оженй сє азъ Мана Живко**, има запис на псалтиру градашничке цркве. **Роди се Неша 1801. азъ Неша роди се Крста 1813:** запамти чуму од 815, такође записану, на руском апосто-лу у стрелачкој цркви, лета 1868. **Августа 8: Сірєчь найдосмо оу светосєвангелі(є) оу свєті Іюванъ Бо(го)словъ влашкі (велешки?) манастирь, сирєчь у стару чуму, коа є била на 1815. года у коі су оумрєлы оу Пироть 8000 човека**“²⁵⁹);
7. *коментарима и вредносним судовима* (на пример: „Лако је сударити се са ко зна чијом поганом силом и ордијом“²⁶⁰, „Имање је само једна мука више“²⁶¹; „...пријатељ мрзи пријатеља, још му теже кад ову мржњу не може да исповеда и на њему искали, са колена је пренесе на колено – неподношљиво стање: човеци једни са другима не могу да живе, иако и сами знају да, ако хоће да живе, једни без других не могу, да, и кад су једни другима највећи крвници, морају заједно да живе, иако и сами знају да, ако хоће да иоле живе, и кад им се неће: мржња им притискује душе као камење, не знају како да је из себе истресу, па је истресају где стигну, и на сопствене жене и децу, па и даље буја као коров, једно о друго огњишта јој се пале“²⁶², „Све добро које некоме учиниш, заборави ти чим га учиниш, и најмање зло памти ти до гроба, као да му најголемије свакога часа чиниш

²⁵⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 25.

²⁵⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 18.

²⁶⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 27.

²⁶¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 43.

²⁶² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 189–190.

– „²⁶³...чим човек дигне главу, да му је, макар за трен изнад других тикава око њега, веле, носиоцима ових тикава ни на крај кефала не падне да овај може и њима да пружи руку па и њих повуче горе, на сунце и у пролеће и летње, будуће сунчано време, него га из следе, безразложне мржње, зависти, злобе, пакости, тресну по глави, да би га спустили доле, и ниже што је био, међу себе и Нигде, у кал, да се никада више ни он ни они из кала не подигну и у сунчано, и пролетње и летње, будуће време не стигну“²⁶⁴).

Самим тим што преноси приче о главним јунацима, поседује знања о њима и дефинише их са намером да се његово одређење прихвати као ауторитативна карактеризација, остварена је и темељна улога приповедача да саопштава другима, наратору и читаоцима, оно што они сами не знају.²⁶⁵ Ауторитативности приповедача доприносе и коментари, чији је идеолошки аспект у највећем броју случајева готово у потпуности изједначен са народним, што се лако може запазити на основу горепомнутих примера. Бавећи се функцијом коментара у роману *Ветрови Старе планине* Радивоје Микић је истакао да се коментари у овом роману јављају на „композиционо веома важним местима, на почетку и на крају појединих наративних сегмената [...] и, по правилу, имају за циљ да саму причу мотивишу као преношење других прича“²⁶⁶, да коментар служи и за „мотивисање самог временског момента у оквиру појединих збивања [...] чиме се указује на разлику између митопоетске интерпретације временског тока [...] и оног тумачења временског трајања које је примерено човеку новог доба“²⁶⁷, па и да се његова митолошка компонента остварује кроз коментаре, „кроз то најбоље средство за превођење приче из једне равни у другу, из једне стварности у другу“²⁶⁸. „Причајући једну митопоетски интонирану причу, укључујући у ту причу врло сложен тематски материјал“, закључује Микић, „Слободан Џунић је искористио све предности оног начина приповедања у коме се спајају приказивање и тумачење. Другим речима, било би јако тешко испричати једну причу о греху, страдању, покајању и истовремено причу о различитим видовима

²⁶³ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 200.

²⁶⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 201.

²⁶⁵ Ово одређење приповедача преузели смо од Жерара Женета, а наводи га и Ш. Римон Кенан у поменутој студији.

²⁶⁶ Радивоје Микић, *Митопоетска прича*, поговор у: Слободан Џунић *Ветрови Старе планине*, стр. 671.

²⁶⁷ Исто.

²⁶⁸ Исто, стр. 673.

изласка из система вредности у коме грех има своје некадашње значење без могућности да се, упоредо, и прича таква прича и читаоцу пружа могућност да на сасвим одређени начин тумачи поједине смисаоне тонове у самој причи²⁶⁹.

Уколико пођемо од одређења Шломит – Римон Кенан да је фокализација угао гледања кроз који се прича пропушта у текст, и који је вербално формулисан од стране приповедача²⁷⁰, могли бисмо извести закључак да *Роман ветрови Старе планине*, будући да је приповедач деперсонализован, одликује спољашња фокализација. Приповедач - фокализатор представља само спољашње особине објекта, особине или ствари. Тако он региструје и преноси причу о томе да је девојка заспала у планини, приповеда о Паволу и Суски или о чудноватом доласку и још чудноватијем одласку Сајдије, Џоре Вајара и Рудара из Цветнича, али према причи заузима неутралну позицију имплицирану исказима *то су причали људи, казивало се, говораху*. Улога приповедача своди се на преношење прича онако како их је чуо, при чему се ограничава на знања оних од којих је слушао приче, или на знања јунака у Цветничу, или на знања тренутних учесника у радњи. Наравно, несумњиво је да приповедач, будући да се налази изван приче, те да се његово приповедање може одредити као *панорамско* и *ултериорно*, располаже знањима и о почетку и о крају приче, односно зна све о представљеном свету. Притом, како истиче Павле Зорић, приповедач не саопштава одмах шта ће се десити његовим јунацима, већ то чини поступно тако што се позива на изворе из којих је прича кренула, откривајући део по део збивања. Из тих разлога и не смемо имати сувише поверења у оно његово »прича се«, „које би читаоце требало да наведе на закључак да је његов текст репродукција анонимног, колективног казивања“²⁷¹. Међутим, овде бисмо додали да приповедач има високу свест о већој важности саме приче и причања у односу на оног ко прича причу. Он, дакле, предност даје самом чину приповедања и његовој неограниченој темпоралности, безвремености и универзалности:

„...целој овој причи изгледа да је крај, а није: прича нема краја, каже још ова прича – деветина.“²⁷²

²⁶⁹ Исто, стр. 673–674.

²⁷⁰ Šlomit – Rimon Kenan, *navedeno delo*, str. 33.

²⁷¹ Павле Зорић, *Приповедачки »прасвет« Слободана Џунића*, поговор у: Слободан Џунић, *Изабране приповетке*, избор Павле Зорић, Српска књижевна задруга, Београд 1986, стр. X–XI

²⁷² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 512.

Док је фокализација приповедача привидно неутрална, незаинтересована, докле је фокализација ликова субјективна, афективно обојена, они показују велики интерес за објекат који се налази у њиховом фокусу. Као центри свести или `рефлектори` у роману *Ветрови Старе планине* најчешће се појављују старац Павол, Маруша и Мирча Бачев, на следећем нивоу остали житељи Цветнича, потом они који у Цветниче навраћају из неког разлога, Сајдија, Рудар из Кикиревца, Цора Вајар и тако даље. Са променом фокализације са перспективе једног лика ка перспективи другог лика, долази и до промене приповедања, односно ликови преузимају активну улогу у креирању прича, што доприноси реализацији композиционог модела *приче* у *причи*. Тако, на пример, старац Павол приповеда о Цветничу, о Миди, о души и о томе да „постоје свакојаке душе на овоме свету: ето, црне, тврде, скотске, у оних који живе као скотови, па благе, голубије, големе, ситне, широке, чисте, нечисте, прљаве, крштене, некрштене, болне, беле као снег, погане, јевтине, продане, покварене, крпљене, рањене, гладне, сите, мучене, гадне, мангупске, грозне, смешне, уБоге, благородне, честите, и да постоје и људи без душе, који су душу изгубили или је од рођења нису имали [...] Не знам где је, знам само да је тело оклоп за душу, и да она излети из њега ко лептир, кад човек умре“²⁷⁷, Сервус Станоје Петаковић, Рудар из Кикиревца приповеда о зевњиним сисама и слично. Њихове приче, да још једном нагласимо, повезује у целину, као виши наративни ауторитет, ауторски приповедач и све остале приче у роману процењују се са те `више` позиције на којој се он налази.

У даљем тексту, на основу степена видљивости, настојаћемо да покажемо како је позиција приповедача романа *Ветрови Старе планине* од свезналачке, неутралне и објективне, која је гарантовала у мањој или већој мери поузданост и ауторитативност приповедача, који се налази изван приповедног света, у једном моменту скренула ка позицији незнања, субјективности и присуства приповедача унутар приповедног света да би се опет вратила на првобитни, екстрадијегетички ниво.

Магични реалисти су књижевни илузионисти. Илузију остварују променом перспективе у стварносном огледалу. Као што мађионичари изводе трикове пред публиком и публика без даха посматра и верује у илузију која се одвија пред њиховим очима и на различите начине је доживљава, тако и магични реалисти различитим књижевно-уметничким поступцима уверавају читаоце да је оно што вибрира `иза`, оно што се налази у позадини стварности засноване на емпиријским катего-

²⁷⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 82.

ријама, не само могуће него и једино вероватно. Стога и поузданост приповедача у делима магичног реализма произлази из чињенице да они сами морају добро познавати магију како би подигли плашт са тог вибрирајућег заумног простора приказаног у делу, јер једино на тај начин могу описивати и тумачити ту зачудну стварност и заузети ауторитативну позицију. Своју ауторитативност они остварују управо познавањем свих фрагмената те стварности, а могу је добро познавати само уколико су у њој присутни, уколико су њен саставни део.

У највећем делу романа *Ветрови Старе планине* Слободан Џунић врло успешно остварује илузију приповедања у трећем лицу. Међутим, илузија екстрадијегезе разбија се у тридесетом поглављу романа, прецизније, заменички облик „наш“ на почетку главе, бива јасан сигнал да се приповедач налази унутар фикције и да припада свету приказаном у роману, те је његову субјективност и афективност немогуће искључити, чиме се указује и на непоузданост саме приче као било каквог сведочанства прошлости, док се фантастични дискурс, с друге стране, јавља као знак деконструкције историјског поретка, односно, историографска метафикција, како је Линда Хачион назвала постмодерни роман²⁷⁸, доживљава могућност друкчијег читања прошлости које у првом реду проблематизује питање поузданости извора/референце:

„Да, пролеће и младо сунце беху стигли и у *нашу* (подвукла Д. К.) ижу и двор и ударили у главу и Паволу и Маруши, па и Јеребану и Јеребанки и њеном пилећем човечанству.“²⁷⁹

Ова мала и на први поглед незнатна пишчева интервенција (допуштамо, можда и ненамерна), причу конструисану укрштањем природног и натприродног, реалног и митског, која се креће и ка демитологизацији и демистификацији историје, ка иронији и озбиљној сатири о свету и друштвеним односима, о малограђанштину, прцковићима, потпрцковићима, плувачима и још понекима, као и о људима на власти и онима који се тој истој власти додворавају, улизују, лижу пете властодршцима зарад остварења личних, уских, малограђанских или ситносопственичких циљева („...да има истинских великана који су као хиљадугодишњи храстови и којима, као ни њиховим споменицима, не могу да науде ни време ни поткопавања, плувања

²⁷⁸ В. Linda Наџион, *Poetika postmodernizma, istorija, teorija, fikcija*, превели Владимир Гвозден, Ljubica Stanković, Svetovi/Novi Sad 1996.

²⁷⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 213.

и пуцања и топовима у њих најчешће прцковаца и ситних душа који својим другим половинама живота – иако је и то истина, да ниједно говедо одмах није било говедо него теле, па јуне, па говедо – настоје да пониште прве када су им се завлачили у тртице, ковали их у звезде, говорећи о њима да су своја пењања у небеске висине почињали као цуце, него само изазивали достојанствено загробно ћутање и презир тих великана и спрдњу и подсмехе чак и њима сличних ситних душа и прцковаца: Па и ви сте почели од онога што сте и били и остали, као и поголеме цуце од њих²⁸⁰), кроз симболичке и алегоријске нивое води читаоце кроз свет Мислилишта, Замислилишта и Измислилишта, јер све то можда јесте, а можда и није, све то „као да и није било“ и производ је имагинације приповедача и причалаца у роману склоних, као и сам народ, измишљању прича. На овај начин се у роману отварају напоредни књижевни светови у којима читаоци проналазе своја властита књижевна пространства и своје властите начине читања и разумевања књижевног текста, што је, свакако, додатни квалитет овог романа (присетимо се, на пример, романа *Последње љубави у цариграду (приручника за гатање)* Милорада Павића или *Ситничарнице „Код срећне руке“* Горана Петровића, у којима се, такође, отварају напоредни светови литературе где сваки читалац може отворити, да тако кажемо, свој шпил за гатање и изабрати свој стил читања књижевног текста) .

Слободан Џунић остаје доследан описаном наративном обрасцу и хетеродијегетичком, ауторском приповедачу који приповеда из позиције 3. лица једнине и у приповеткама са митско-фантастичном основом у којима, такође, уочавамо преплитање и укрштање два доминантна типа нарације: реалистичне и фолклорно-митске. Покушаћемо да то илуструјемо на примеру неких приповедака код којих митско-фантастична, немиметичка мотивација узима примат над реалистичком, миметичком мотивацијом.

У приповеци „Вртопски смук“, као што је запазио Радивоје Микић, реалистичка наративна техника одлази у други план:

„Сама чињеница да приповедач као главни предмет у овој приповеци одређује оно што долази „однекуд иза живота“, „иза сунчеве стране“ и да настоји да исприча причу о сукобу човека и зле силе оличене у једном бићу са препознатљивом фолклорно-митолошком компонентом (смук, који је, у ствари, спој двају митолошких бића змије и змаја), јасно пока-

²⁸⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 564.

зује да је Џунић од елемената реалистичке наративне технике задржао само поступке изградње релативно препознатљивог просторног (опет је реч о збивањима смештеним у пишчев завичај, околину Пирота) и само донекле временског оквира слике света, док су сви други елементи конципирани према начелима једног новог наративног обрасца.²⁸¹

Два су објекта опсервације хетеродијегетичког приповедача у приповеци „Вртопски смук“: један је сам Вртопски смук, а други књижевни јунак Анте Тареја. Према првом приповедачу заузима неутралну позицију имплицирану исказима *знали су га* („Није имао лице, а *знали су га* (подвукла Д. К.) га као да је човеколик...“²⁸²), *чули су га* („...није имао име, и није могао бити позван, и нико није могао да се одазове, а *чули су га* (подвукла Д. К.) безгласног...“²⁸³), *тако су га представљали* („*Тако су га представљали* (подвукла Д. К.) они који су у Вртоп долазили за стоком, и зарад послова у пољу, и који су га каткад виђали“²⁸⁴), *говорили су* („Пред вече, и у сумрак, кад би се скупили крај неке капије у сокаку, под дудом неким, или на средини пута, да поразговарају о ономе што су преко дана урадили, и видели, и доживели, колико су се уморили и шта су на крају постигли, колико окопали, овезли, опрекали, опрашили, окосили или ожели, *говорили су* (подвукла Д. К.) о њему као да су видели нешто необично и тајанствено што се не виђа ни свагде ни увек, задовољни што су умакли нечем налик на голему несрећу“²⁸⁵), којима се сугерише, како наглашава Шломит Римон-Кенан, спекулативан однос такве импликације према предмету описивања и приказивања у приповеци. Одмах иза тога следи и сам опис Вртопског смука и издвајају се три одређења Вртопског смука онако како га сагледавају јунаци, односно о Вртопском смуку привидно казују други ликови, чија је фокализација унутрашња: прво се односи на величину Вртопског смука и каже се да је Вртопски смук ала, змај, али и да је „големији“ од але, велики као теле, коњ и море, друго се односи на немогућност да се Вртопском смуку уопште одреде размере, он је немерљив, и треће одређење је фалусног карактера и везује се за, како се у приповеци наводи, курчевитост Вртопског смука.

²⁸¹ Радивоје Микић, *Слика света у приповеткама Слободана Џунића*, поговор у: Слободан Џунић, *Испод мртвачког моста*, Просвета, Ниш 1996, стр. 325.

²⁸² Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 5.

²⁸³ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 5.

²⁸⁴ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 5.

²⁸⁵ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 5–6.

Прича о Вртопском смуку у уводном делу приповетке, преко унисоног колективног гласа, мотивише митску раван приповедања и реализацију других прича у којима се укрштају митска и реалистична раван, јер се и приповетка „Вртопски смук“ као и роман *Ветрови Старе планине* одвија по моделу *причања прича*. Заправо, читава уводна прича о Вртопском смуку само је повод за активирање приповедачке ситуације, повод да се започне прича о Анти Тареји „и његовој необичној борби са Вртопским смуком, и његовој још необичнијој смрти“²⁸⁶, односно прича о вечитом сукобу између добра и зла, која ће из сфере митског и паганског искорачити у сферу старозаветног и јеванђеоског.

У оквиру приче о Анти Тареји издваја се, пак, неколико наративних јединица, чији је кохезивни елемент биће са митолошким статусом, Вртопски смук. У првој је из угла спољашњег фокализатора описана љубав између Анте Тареје и девојке Магде. У другој се уводи нови књижевни лик Витко Мурђин, при чему се нимало случајно износи једна епизода којом се јасно показује да је склоност ка насиљу и својеврсну безосећајност показивао још у најранијем детињству тако што је разарао птичја гнезда и сурово мучио птице на тај начин што би им смрскао прсте на ножицама, а потом би их, бацивши их увис, пуштао да одлете. И док је птица болно кричећи падала, он је посматрао „са чудним, дивљим сјајем у очима, осмехнут чудно“²⁸⁷. У трећој наративној јединици мотивише се заплет. Магду, обљубљену, згрчену, изгребану и окрвављену проналазе овчари, а за почињено насиље бива окривљен Вртопски смук. Преко исказа „никад се није сазнало ко је извршио злочин“²⁸⁸ и фразе „пуче онда глас“²⁸⁹ како је то учинио Вртопски смук, ауторски приповедач очито успоставља јасну дистанцу према причи о могућем починиоцу насиља од стране митолошког бића. Вероватност и поузданост те приче подрована је и Магдиним самоубиством иницираним ширењем и дограђивањем приче о томе како је Вртопски смук обљубио Магду и изненадним нестанком Анте Тареје. Изнад текста не престаје да лебди мисао о друкчијој истини. Преко симболике птице суптилно се провлачи теза о другом могућем починиоцу насиља. Ако имамо у виду да је птица симбол небеског света и да као таква поседује способност да се супротстави змији, која је симбол земаљског света и која је у приповеци оличена

²⁸⁶ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 9.

²⁸⁷ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 11.

²⁸⁸ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 13.

²⁸⁹ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 13.

у Вртопском смуку, те да је птица симбол духовних стања²⁹⁰, што би у приповеци одговарало духовној вези успостављеној између Магде и Анте Тареје, али и самом Анти Тареји који се у другом делу приповетке објављује и доводи у везу са Сином Божјим и Васкрснућем, а да је Витко Мурђин са посебном насладом „туцао“ ноге птицама како би их спречио да полете, не може се избећи мисао да је управо он тај који је, било као директни починилац, било индиректно, као сведок насиља, отерао Магду у смрт, јер је у њему још од најранијих дана пребивало то свирепо задовољство „да рањава и разара, и да наноси бол, или ради тек неке сумануте игре, што је можда подсвесно волео зло, и у име неког наопаког добра, не схватајући још смисао зла и немајући осећај за избор, каменом птици смрска прсте“²⁹¹. Томе иде у прилог и упоређивање Анте Тареје са птицом, са кондором коме је пакао потпалио табане присиливши га да одлети, а при повратку и након неразумљивих речи Витка Мурђиног, са орлом који је зачас био „грубо здеран“²⁹².

И у следећој наративној јединици, у којој је тематизован чудноват и мистериозан нестанак Анте Тареје, приповедач се јасно ограђује и од даље приче о његовом нестанку и његовом боравку у Јужној Америци и донекле оспорава истинитост обеју прича, првој исказом „по причи“²⁹³, а другој још експлицитније исказом да су та причања каткад имала „још фантастичније призвук“²⁹⁴, и да „свет докона“²⁹⁵, и у завршном сегменту кроз дијалог старијих и деце која не верују у причу, али ни старији не пристају на то да их неко „превазиђе у лажи“²⁹⁶, стављајући се само у улогу преносица различитих прича које су кружиле о Анти Тареји, непрестано упозоравајући читаоце на њихову непоузданост. На тај начин, приповета „Вртопски смук“, како наводи Ивко Јовановић, постаје „глобална загонетка остварена митском мотивацијом. Она се огледа у тајновитости, релативности постојања јунака, у загонетности њихових поступака и значења, недовољној јасности и симболике. Овакво удаљавање од миметичке мотивације, доведено до крајњих граница, готово до руба прихватљивости, изузетно је у српској

²⁹⁰ О симболици птице видети више у: Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 754–758.

²⁹¹ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 11.

²⁹² Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 22.

²⁹³ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 15.

²⁹⁴ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 17.

²⁹⁵ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 19.

²⁹⁶ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 55.

послератној приповеди. То дакако не значи разграђивање бића приповести, јер су оне засноване на *етимону*, декларативном, јасно уочљивом. Духовни, тематско-идејни заснов Цунићевог приповедања је *сукоб добра и зла*, одређеније, борба против зла²⁹⁷, коју ће повести Анте Тареја, након што су га сахранили, а он се поново објавио да испуни правду као биће са божанским својствима које ће јеванђеоским гласом проговорити у свом новом откривењу („Да, ја сам; он је. Онај који је био, који јесте, и који више није; који је био изгубљен и мртав, и жив сахрањен, и у паклу и у гробу, и тамо и овде, и иза гроба, који је поново нађен. Ја сам онај који поново долази, а да није ни отишао, да никад више не оде. Ја сам...²⁹⁸), што је недвосмилена алузија на Сина Човечјег, на сведочанство о божанствености васкрслог Исуса Хриса, на историју о вечности Творца и на историју о Новом стварању. Стављање у исту раван Исуса Христа и књижевног јунака Анту Тареју, приповедач настоји да оправда његову даљу борбу са Витком Мурђиним и Вртопским смуком, која ће, суштински представљати, како истиче Јовановић, борбу антропоса против митског зла²⁹⁹. У том контексту, борба Анте Тареје са Вртопским смуком у симболичкој равни значила би борбу са злом у свету, али и борбу са злом у самом себи.

У складу са хришћанским начелом опраштања, Анте Тареја ће опростити Витку Мурђином, јер је овај у међувремену постао отац, а и „устајући против божјег и човековог зла још већим злом човек не постиже ништа, јер злу онда краја нема, осим што зло смењује зло, те свако од њих испадне смртно, као што је све живо, од људског соја и друго, и као што јесте, а ипак ће трајати“³⁰⁰. Овим поступком, Анте Тареја уједно је потврдио да постоји као Личност, што је и основна идеја Светог Писма. Принцип личности главни је закон битија, главни закон постојања људског на земљи. Тако долазимо до библијске мотивације сукоба између два јунака којом се предочава да је једина истинска реалност она у којој Ја постојим као Личност и потврђујем својим деловањем највише вредности, а све друго у поређењу са тим није реалност, али су и моја деловања ограничена и немоћан сам пред силом немерљивом, не могу је ни докучити, ни победити, што је потврђено и расплетом, то јест страдањем Анте Тареје, који је у сукобу са Вр-

²⁹⁷ Ивко Јовановић, *Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Цунића*, стр. 27.

²⁹⁸ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 21.

²⁹⁹ Ивко Јовановић, *наведено дело*, стр. 27.

³⁰⁰ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 50.

топским смуком изгорео на самониклом огњу, „јер се усудио да се хвата укоштац са силом немерљивом“³⁰¹.

И у поетизованој приповеци, заправо мистификацији, „Под кишном звездом“, приповедање од митско-паганске нарације о пра-човеку са кишном звездом над собом и моћи да дозове златну кишу и да спаси и понеко дете, скреће ка хришћанској причи о човеку који лови рибу и предводи своје стадо, да би у епилошком делу, након његовог нестанка, наново уронило у свет паганских дубина:

„Тада би их каткад морила дуга – својим бојама, час је више обећавала пшенице белице, а час више вина.“³⁰²

У овој приповеци посебно је интересантна дистинкција успостављена између више наративних гласова (колективни глас, глас старог Гмитра, глас Младена из Аустралије, глас двојице хармоникаша из Књажевца, Ђотин и глас непознатог човека са кишном звездом), који учествују у реализацији приповедања, а које, као виша наративна инстанца повезује хетеродијегетички приповедач, који у мањој или већој мери заузима неутралну позицију. Његово приповедање лирски је интонирано и испуњено дескриптивним пасажима и коментарима, који повремено делују редундантно.

Главна карактеристика колективног гласа је опширно казивање и незнање, то јест непознавање читавог тока догађаја. Колектив не зна ко је тај човек, зашто је дошао и улогорио се у њиховом крају, ни зашто на тај крај гледа као на своју постојбину. Вођен маштом и домишљањем, колектив испрва задивљено и одушевљено говори о непознатом човеку, изгледа му као неки давни човек, тако да чак и одмахивање руком старог Гмитра, који је био глув као топ и на свако питање давао исти одговор, тумачи да је кишу, а самим тим и спас донео незнанац. Фокализација колектива креће се од идеализоване представе о непознатом човеку до детронизације (тренутак када су овчари, незадовољни непрестаном кишом, бацили незнанца у јаму са нерчевим изметом), али неће водити и ка демистификацији. Напротив. Мистификацију ће још више учврстити незнанчев изненадни нестанак.

Насупрот опширном казивању колективног гласа, дужим репликама Младена из Аустралије, претњама и пословичком изражавању двојице хармоникаша из Књажевца, који покушавају да успоставе комуникацију са њим не би ли га приволели да

³⁰¹ Оп. cit. *Вртопски смук*, стр. 54.

³⁰² Оп. cit. *Под кишном звездом*, стр. 90.

заустави кишу, стоји глас самог човека са кишном звездом. Сав његов говор своди се на кратке узвике, на обраћање деци са „Пази!“, псима са „На!“, своје незадовољство изражава дивљачким урликом „А, а, а“, а пажљиво слушање Младена из Аустралије потврдном речцом „да“. Човек са кишном звездом проговориће само једном и то онда када га хармоникаши буду оптужили да пас који ћути, мучки и уједа. Као и све оптужбе до тада прихватиће мирно и са осмехом, а на њихове претње да мора да учини оно што се од њега тражи, одговориће најпре да су полудели, а потом, када му буду запретили да ће му пребити и дуге мршаве ноге, пикљавце ако не испуни њихове захтеве, у њему ће покуљати бес и мржња и гневно ће им одговорити: „Пребијте ми пикљавце.“³⁰³ То је целокупан говор човека који је отишао са својом кишном звездом и однео кишу, а за собом, уместо дотадашњег вишегласја и гласногласја, оставио само глувило у којем су били и пре његовог доласка, односно, долази до кружног затварања приче и повратка на митско-паганску приповедну раван.

Хришћански аспект и немиметичка мотивација приповедања, којом нас приповедач у трећем лицу једнине уводи у митско-пагански свет, у „нешто заумно“, у просторе с` ону страну Сунца, где прадавни глас „по ведром небу црта и шара чудна слова, каквих нема ни у једном буквару на свету“³⁰⁴, главна су обележја и приповетке „Кусидол“. У овој приповеци могло би се издвојити неколико засебних тематско-мотивских рукаваца који се уливају у јединствену реку, у причу о старо-планинском крају Кусидолу, необичном по томе што у њему обитавају чудновата бића какве су гуштерице и људи са још необичнијим животним сторијама, као што су Цидан, Ставрија, Салтирко, Илије и други.

Причи о селу и малој сеоској насеобини од десетак колиба са торовима за овце подно кусидолских брежуљака, где се сваке године од јесени до пролећа окупља мало братство састављено од „људи осамљених и истим или сличним пословима и тегобама упућених једни на друге много више но у селу“³⁰⁵, претходи прича о гуштерицама виђених из опажајне перспективе Цидана и сазнајне перспективе Ника, његовог деде, који прича о гуштерицама, са наглашено еротском компонентом, прикључује и алегоричко-метафорички интонирану причу о ваздушастом цвету – цвасту срама, који је, док су се људи стидели крађа, отимачина, блуда и других смртних и несмртних грехова постојао, а сада му прети опасност да у потпуности

³⁰³ Оп. cit. *Под кишном звездом*, стр. 88.

³⁰⁴ Оп. cit. *Кусидол*, стр. 94.

³⁰⁵ Оп. cit. *Кусидол*, стр. 92.

нестане. Ове приче имају за циљ да појаву гуштерица, које се без срама голе и рутаве сунчају на стени и купају у Тавном виру у реци, а неке од њих поседују и натприродне моћи да из велике даљине прсну човеку нешто у очи и да га заслепе, доведу у везу са друштвеним раслојавањем, етичношћу и порастом зла у друштву, чиме се већ на самом почетку, у уводном наративном сегменту проблематизује вечити сукоб између добра и зла, с једне стране, и мотивише даљи ток приповедања, с друге стране.

Прича о гуштерицама, с обзиром на то да у себи носи потенцијалну опасност за мушкарце који могу да подлегну еротским чарима и заводљивој моћи гуштерица, има дубљу архајску позадину, која се открива у веровању архајског, примитивног човека да мушкарци и жене представљају два различита стварносна пола чије би међусобно укрштање водило ка дестабилизацији провобитног, у својој основи, девичанског, невиног поретка. Еротизам је сам по себи подразумевао спајање мушког и женског пола у циљу настављања живота. Чин полног спајања мушкарца и жене, с једне стране, означавао је профанизацију и скрнављење девичанског светог начела, а, с друге стране, с обзиром на то да је мушкарац скрнавио свети поредак невиности, овај чин је антиципирао његову смрт. Из оваковог поимања изродили су се и строги сексуални табуи. Уколико би се се изгубиле поларности, дошло би до неминовног урушавања поретка универзума.

Поузданост исприповеданог у овој приповеци, међутим, озбиљно се угрожава констатацијама неких ликова да је прича лажна и да је све оно што се у њој наводи само „дебела лажа“. Ово ће приповетку „Кусидол“, као и друге приповетке Слободана Џунића, приближити поетици магичног реализма, где се поузданост приповедача често доводи у питање. С друге стране, приповедач ни у једном тренутку неће уистину учинити отклон од чудесног и фантастичног, митског и легендарног начина казивања, чак ни онда када јунаке смешта у реални амбијент без икаквих додира са натприродним, а њихове поступке наглашено психолошки мотивише (на пример, прича о постанку чесме у Барници - иако за оквир узима историјски контекст, а зидање чесме условљава својеврсним буђењем осећаја кривице и потребом за испуљењем, јер се главни актер Ставрија огрешио о попа Алексу кога су Турци на Големом нишавском мосту зарад крста часног и вере хришћанске набили на колац, а он се није усудио да одговори на његову молбу да му да кап воде из страха да и њега Турци не набију на колац - по начину казивања, задобиће карактер легенде). Констатације и искази овог типа само наизглед угрожавају поузданост приповедача

зато што су то коментари ликова проистекли из њиховог субјективног доживљаја бића, предмета и појава, коментари појединих али не и свих ликова, не и перспектива приповедача, који поседује много већа знања и стоји изнад приказаног света, а који постојећу недоумицу не разрешава у корист неверовања у истинитост казаног заокружујући и причу о Кусидолу легендом о камењу које хода од кога беже сви, чак и гуштерице, и змије троглавке и аждаје и васколике нечисте силе и духови.

Завршетак приповетке „Кусидол“ иде у прилог нашој тези да натприродне појаве и бића, као што су гуштерица или духови, у овој приповеци, али и у читавом приповедачком опусу Слободана Џунића своје порекло имају и у психолошким, у подсвесним садржајима ликова, који под притиском страха, савести, кривице или потиснуте сексуалности испливавају на површину у виду онеобичавања стварности, односно у домену психолошког можемо потражити узроке онеобичајења појавног света. На том темељу изграђене су и приповетке „Оскоруша“, „Кад залази, сунце је најлепше“ и многе друге, па бисмо се с тим у вези могли сагласити са тврдњом Радивоја Микића, да непојамно у Џунићевим приповеткама долази из унутарњег света јунака и „највећма доприноси да нам њихови поступци буду неразумљиви у оној истој мери у којој су неразумљиви и самим јунацима. А то значи да је Џунић увек настојао да свог јунака чврсто веже за сам модел слике света коју је градио у својој прози. За тај модел је карактеристична двопланска организација – постојање и онога што је обично и овоземаљско и постојање (и дејство) онога што је чудесно и фантастично“³⁰⁶, а што је, уосталом, и опште место поетике магичног реализма.

³⁰⁶ Радивоје Микић, *Слика света у приповеткама Слободана Џунића*, стр. 348.

ИМЕНОСЛОВ КАО ВИД МАГИЈСКЕ СТВАРНОСТИ

У уској вези са приповедањем, фокализацијом, тачком гледишта и постојањем двоструких, напоредних светова налази се категорија именовања књижевних јунака. Значај именовања у књижевном делу потврђује и велики број различитих теорија, почев од Платоновог дијалога *Кратил*, преко структуралистичких теорија и теорија о могућим световима, па све до постструктуралистичких разматрања функције имена у књижевном делу.³⁰⁷ Борис Успенски у студији *Поетика композиције. Семиотика иконе*, у одељку под насловом „Тачка гледишта“ на фразеолошком плану“, проблему именовања у свакодневном говору, публицистичкој прози, епистоларном жанру и књижевно-уметничком делу приступа, пре свега, као проблему тачке гледишта, условљеним местом и процесом комуникације са битном стилском функцијом и улогом у композиционом устројству дела.³⁰⁸ Полазећи од Бартовог одређења по коме име јесте субјект, јер „лик је и придев, атрибут, предикат...[...] Лично име омогућава особи да постоји изван сема (најмањих јединица значења) од којих се у целини састоји. Чим постоји Име (чак и заменица према којој је могуће оријентисати се и за коју је могуће везати се), семе постају предикати, индуктори истине, а име постаје субјект“, Шломит Римон – Кенан издваја четири главна принципа кохезије на основу којих се, под окриљем лика, кога сматра фундаменталним кохезионим фактором у књижевном делу, елементи могу комбиновати: принцип понављања, принцип сличности, принцип контраста, принцип импликације (у логичком смислу), који својим јединством доприносе остварењу свеукупног ефекта самог књижевног јунака, то јест лика.³⁰⁹

У том контексту, и тежња Слободана Џунића да опише Пирот и Стару планину као простор у којем мит и паганство нису устукнули пред хришћанством, него су се са њим помешали и стопили, на најбољи начин огледа се у богатом и разноликом именослову у којем су се, с једне стране, нашла народна, словенска имена, а, с друге стране, имена везана за хришћанство која су у овај крај ушла преко Грчке и Византије и имена латинског порекла. Спајањем паганске и хришћанске сфере, самим

³⁰⁷ Видети о томе више у прегледном чланку Снежане Милосављевић Милић, *Име у књижевној теоријској дискурсу*, у: *Име у култури Срба и Бугара*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2011, стр. 181–189.

³⁰⁸ B. Boris Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, preveo Novica Petković, Nolit, Beograd 1979, str. 32–42.

³⁰⁹ B. Šlomit Rimon-Kenan, *Narativna proza*, prevod Aleksanda Stević, Beograd, Narodna knjiga, Alfa 2006, str. 30–31. Цитат Ролана Барта, дат је, такође, према наведеној студији Кенанове, стр. 30–31.

именословом, дакле, употпуњена је хришћанско-митолошко-паганска слика света у роману *Ветрови Старе планине* и приповеткама Слободана Џунића.

У даљем тексту ћемо на примеру романа *Ветрови Старе планине* то и илустративно показати.

Именослов у роману *Ветрови Старе планине* условно би се могао поделити на неколико група:

- имена личности познатих историји, било балканској, европској или светској: Хаџи Неша, Чучук Риста, Хајдук Станко, Стојан Кољибаба, Милош Обилић, кнез Милош, царе Лазо, царица Милица, Карађорђе, кнез Милосав, Милан Обреновић, краљ Александар, краљица Драга, Гај Јулије Цезар, Александар Македонски, Марија Терезија и други;
- имена библијских личности и хришћанских светитеља: Апостол Јано, Ванђел, Јов, Данил, Исус, Јеремија, Илија, Петар, Павле, Ђорђе, Димитрие, Никола, Тривул Зарезоја;
- имена становника Цветнича, места које има само три стране света: Север, Југ и Запад. Цветничани Исток немају, јер им „слнце ни не пада са неба, ни ни излази“³¹⁰, односно Исток им је одавно побегао на далеки исток: Мана, Станија, Павол, Суска, Лоза, Дукатин, Дукатинка, Станча, Зака, Јота, Крина, Ђела, Вена, Шукура, Јорда, Димитраћи, Мида, Пужа, Суља, Пера, Тола, Цола, Бацко, Рада, Гара, Кирча, Тошка, Ћира и друга;
- имена јунака који из различитих разлога (због греха и казне за почињени грех, због посла, због власти или напросто из властите жеље да упознају крај о којем се приповедају приче) долазе у Цветниче: Мирча Бачев, Маруша Бачева, Сајџија, Сервус Станоје Петаковић - Рудар из Кикиревца, Џора Плебејац Штрапатало - вајар, Црнотравац, Човек који нема име;
- имена житеља Брдишта и других села; Донка, Огњен, Бона, Дренка, Живинци, Велко Јаничин, Влатко Душанов;
- имена јунака који се везују за легенде: Јован, Јованка;
- имена необичних бића или бића са митолошким статусом, чија се функција огледа у превођењу „приче из, условно речено, реалистичке у бајковито-фантастичну раван“³¹¹: старопланински славуј Џурцил, пас Татар-Џингис-Џавцар.

³¹⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 239.

³¹¹ Радивоје Микић, *Митопоемска прича*, поговор у: Слободан Џунић, *Ветрови Старе планине*, Просвета, Ниш, 1998, стр. 643.

Док се имена хришћанских светитеља и личности познатих историји у роману само наводе и ређају без додатног појашњења ауторског приповедача, а њихова улога своди тек на употпуњавање слике прошлости, дотле имена јунака из осталих група имају дубљи семантички подтекст који је у уској вези са њиховим карактером и чињењем, а само значење имена не ретко је објашњено и коментаром ауторског приповедача. Тако на пример, уз Огњена, који се код Словена среће као заштитно лично име, стоји коментар да је „огњевит и по природи а не само по имену“³¹², за Серсем Леку се каже да је надалеко познат по свом серсемлуку, да цмиздри „само што се жив не одере, не цркне, ако нешто није по његовој вољи“³¹³, за „брадатљућу невестуљу Јорду“, чије име води порекло од јеврејске речи *Yardēnca* са значењем тећи, отицати, брујати, да бобоће „бо, бо, бо“ о свима и свему у Цветничу, и слично.

Да би старопланински крај и село Цветниче што више приближио читаоцу, као што смо указали, Џунић је користио и аутентичан тимочко-лужнички говор, који му је, такође, био неопходан да именује јунаке, што уочава и Радивоје Микић³¹⁴, и то како оне који живе „на сунчевој страни“, тако и оне који живе „иза сунчеве стране“, или, пак, оне који живе на граници између ових светова. Семантика њихових имена обухвата називе биљака (Крина, Лоза, Суска), описне придеве и карактерне особине (Рада, Радован, Злурад, Добрурад, Трпко, Ватађија, Бона), профилактичност (Станија, Станој, Станча), новац (Дукатин, Дукатинка), порекло (Црнотравац), занимање (Сајција). Често уз име стоји патроним (Ђока Матејин, Ђала Митин, Правда Анђелчин), или надимак који пружа потпунији карактерни профил јунака (Пужа Баксуз, Пера Коњ, Пеша Јаре, Тола Магаре, Гара Мокро Шише). Понекад само име има функцију маркирања неке јунакове особине (Шебек, Куротрес), или су, пак, имена, посебно имена жена, дата у фразеолошком или оноματοпејском виду како би се нагласила њихова склоност ка оговарању (Иглене Уши, Врекеке, Мекеке, Бекеке, Крекеке).

Ми ћемо се у даљем раду најдуже задржати на семантици имена оних ликова који се везују за „бабине деветине приче“, „орепине“, ликова који се затварају у сопствено Мислилиште, доживљавају бројне метаморфозе, носе „светску тајну“ и на тај начин искорачују из оквира људске заједнице попримајући својства митолошких бића. То су Маруша Бачева, Мирча Бачев, слепи старац Павол и његов сусед

³¹² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 6.

³¹³ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 263.

³¹⁴ Радивоје Микић, *наведено дело*, стр. 639.

Димитраћи, при чему полазимо од одређења да је у миту име „еквивалентно правој егзистенцији једне индивидуе, њеној егзистенцији као духовног бића“³¹⁵.

Маруша је дијалекатски облик једног од најраширенијих хришћанских имена Марија, које се везује за Богородицу деву Марију, мајку Исуса Христа, по хришћанском предању, зачетог посредством Светог Духа. У корену имена Марија налази се реч *mar* са дословним значењем живот, па би се, сходно томе, Марија могло односити на ону која даје живот. Данас мариолози нуде 60-ак покушаја тумачења овог имена, али је његово значење и даље дискутабилно. По једнима, ово име потиче од јеврејског *miryam* у значењу сјајна, изванредна, узвишена, госпођа. По другима, име долази од староегипатске речи *my(t)* у значењу она коју Бог љуби, вољена. Трећи је доводе у везу са хетитским обликом *Magia*, што значи која је као копље. Срећу се и објашњења суза, горчина, она која је пркосна, упорна и слично.³¹⁶

Несумњиво да је Слободан Џунић с намером дао ово име главној јунакињи и преко имена је повезао са Богородицом. Текст романа нам на то и експлицитно указује, јер се Маруша више пута упоређује са Богородицом. Једном ће то учинити Марушина мајка Донка, други пут слепи старац Павол, који ће Маруши по лепоти дати предност и над самом Богородицом:

„Море, где малко, Манко, откако сам ти упознал и душу, из дана у дан си поубава, и од Суску кад је била млада, и од цвет, и од младу Богородицу! Ти си ко слнце у које не могу да гледам – бела вила кад се гола у дол купа: тело ти је ко душа.“³¹⁷

Иако је у роману више пута довођена у везу са Богородицом и многи јунаци виде у њој неземаљска својства и ванредну лепоту, иако је попут Богородице имала способност, додуше имплицитно исказану у самом тексту, да лечи опседнуте злим духом (Димитраћија, на пример), Маруша поседује и наглашену црту еротичности и неке атрибуте демонског (убија дете, што је значајно одступање од основног значења имена Марија у смислу „оне која даје живот“), па је ближа митском свету „иза сунчеве стране“. Да би достигла духовно прочишћење и божанско откривење, она ће морати да прође кроз бројна искушења и чистилишта и на том путу доживеће неколико метаморфоза: смртна грешница, чедоморка и „скотоводка“, чума, овчица,

³¹⁵ Мирча Елијаде, *Мистична рођења*, превела Борислава Крушка, Панчево 1994, стр. 44.

³¹⁶ В. <http://sr.wikipedia.org/sr/Марија>

³¹⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 86–87.

грбоша – луда жена која убија паукове, мудра жена, биће са двоструком полудемонском-полуанђеоском природом (дању је овчица, а ноћу вучица), очишћена од греха и благословена чистом љубављу.

Након почињеног греха са каракачанским овном и убиства чеда, Маруша из Брдишта силази у Селачки дол и у виру приступа ритуалном обреду купања како би са себе скинула телесну прљавштину и на онај свет отишла чиста. Двострукост Марушине природе наглашена је контрастом: она је „млад божји створ“, али са себе скида кошуљицу као „ свлак“. Ту среће младића Мирчу Бачевог и у том паганском, прастаром многобожачком светилишту од земаљског зеленила, међу њима дешава се нешто „много убавије, и луђе, и слађе, и од меда, и од медовине, и животодавније“³¹⁸ и Маруша долази до спознаје да су за живот, а не за смрт створени. „Премештајући љубавно спајање двоје младих људи“, наводи Радивоје Микић, „и изван хришћанске сфере, везујући га за окриље многобожачких религија, приповедач, нема сумње, жели и да сам тај чин из једног система вредности преведе у други, у ком он неће добити оно значење које би му дало хришћанство“³¹⁹. С тим у вези је и легенда о каракачанском овну која већ на самом почетку причу преводи у митско-симболичку раван, с једне стране, и из света паганства преко рођења овна уводи у свет хришћанства, с друге стране. Код разних народа ован симболизује снагу и плодност, он је центар плодности. Изувијани облик рогова каракачанског овна представља иницијацију, свету, али и амбивалентну снагу: у исто време може оплодити или уништити. У хришћанству ован је синоним за Јагњета Божјег које се добровољно предаје смрти за спас грешника.³²⁰ Зато ће и Огњен Марушу отерати од куће, јер је, убивши чедо-овне, заклала агнеца господњег, Христа Младенца и зато ће се сваки пут када Маруша буде делимично или потпуно открила тајну свог сагрешења неком од јунака или поново починила грех, зачути блејање (Мирча Бачев ће чути како негде далеко „можда и испод земље, у старој Византији, Турској царевини, чудно блеји неко још чудније овне“³²¹, потом ће то исто чути Димитраћи и Павол, затим Сајција и Сервус Станоје Петаковић, Рудар из Кикиревца са којима је Маруша опет згрешила и који су после тога тајанствено скончали). Чудно блејање

³¹⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 11.

³¹⁹ Радивоје Микић, *Митопоемска прича*, поговор у: Слободан Џунић, *Ветрови Старе планине*, Просвета, Ниш, 2004, стр. 651.

³²⁰ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, превели и адаптирали Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Годић, Stylos, Novi Sad, 2004, str. 656–658.

³²¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 13.

неког још чуднијег овна неће се чути једино онда када је Мида на превару обљубио Марушу тако што јој је дао неку траву од које се све заборавља.

Прва, али и последња станица Марушиног чистилишта је сусрет са Мирчом Бачевим. Под утицајем Мирче Бачева, који у њој види овчицу и саветује јој да се зачуми како би се заштитила од прогонитеља из Брдишта, Маруша се преображава у чуму „премести лево око у десну дупљу, десно у леву, леву гајтан веђу помери мало горе, десну мало доле а алтан чело и све друго што беше њено остави тамо где је и било“³²², те се тако зачумена упути из Селачког дола куда је очи воде и ноге носе, тамо где је нико не познаје, нити је ико чуо за њу, нити зна шта јој се десило да даје хлеб гладнима, воду жеднима, руку слепима, да чини и оно што може и што не може људима и нељудима не би ли пронашла изгубљену душу и обелела црн образ. На том путу најпре среће Злурада са философијом мржње према свему и свакоме и негде у међупростору између света „на сунчевој страни“ и света „иза сунчеве стране“ слепог старца Павола којем спашава живот и који је одводи у село Цветниче да као кћи живи у његовој кући. И старац Павол у њој види овчицу у коју ће се она у селу и преобразити, што је симболично назначено именом Манка како се Паволу представила.

Следећу мистичну трансформацију у луду младу жену која убија паукове и коју умало нису прозвали *грбошом* зато што је натоварила на душу и грех убиства паукова, Маруша доживљава под Паволовим утицајем, под утицајем свог чувара, који јој саветује да пронађе кости које је закопала да види да ли су дечије и да иде светом и убија паукове не би ли тако искупила свој грех.

Метаморфозу у мудру младу жену, која говори само онда када има нешто да каже, никога не мрзи, нити оговара, слободно се срди на друге и чини оно што би друге расрдило, а да је због тога не заболи ни прст, а камоли срце, доживљава поучена Христовим речима о опраштању.

Биће са двоструком природом овчице и вучице постаје, опет по савету Мирче Бачевог, након што ју је спасио са Стуба срама на који су је Цветничани, по наговору Часне Курве Прангије и сеоског старешине Миде, разапели како би извршили стари закон увођења курве у курвинску веру.

Коначни духовни преображај Маруша доживљава без било чијег утицаја кроз осећање чисте љубави према Мирчи Бачевом. Чиста и искрена љубав уздиже је ка божанској природи и у исто време упозорава на земну људску ограниченост, тако да ће и она убрзо чути кораке смрти:

³²² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 14.

„Иде смрт“, рече Маруша као да је то обично, природно: после највеће среће, највећа несрећа, после најголемијег добра, најголемије зло, „чујем вој корак“, рече као Павол: чу у срцу, тихо, онемоћало, заблеја овне, у гробу који јој је ископао, затрпава је каракачански ован. „Дуни у цовару, засвири предсмртну свадбену песму, „оро“ рече Мирчи Бачевом: да се није наиграла, тек нешто са Исусом...“³²³

Мирча Бачев функционише као митски јунак и наликује паганском божанству: појављује се три пута у роману, не зна се да ли је сан или приказа, изненада долази и исто тако ишчезава, гони ветар и ветар гони њега, па га зато зову и Ветрогоњом, тражи со која лечи живу рану и травку која мртву главу саставља са телом. Име Мирча је словенског порекла, а презиме Бачев, заједничко и Мирчи и Маруши, указује на братску везу.³²⁴ У вези с тим је и уметнута прича о инцесту, песма о Јовану и Јованки, брату и сестрици који су, побегавши од чуме, девет година у планини самовали, а десете године брат је затражио од сестре да му буде либе. Пошто је она то одбила као смртни грех, брат јој је одрубио главу. Ову песму на цовари изводи Мирча Бачев и она претходи сваком његовом сусрету са Марушом, коју спашава два пута: једном од дављења у виру, а други пут са Стуба Срама. Трећи и последњи пут, пре но што су ушли у пролаз и ишчезли у облаку дима, Мирча се објављује Маруши „као зимски корак – у скерлетној кабаници од летошњег сунчевог огња, сунчева изласка и заласка и огња жеравице на огњишту (каже та деветина – прича), самуркалпаку и у обућама од меке јелење коже, какве носе понеки хајдуци и јунаци и какве су носили стари византијски и балкански, наши, грекоски, бугарски, влашки и албански краљи и велможе, и са тајним подарком, као за младу невесту, у недрима.“³²⁵

Један од главних јунака романа *Ветрови Старе планине* је и слепи старац Павол из Цветнича, у неку руку „међаш између два времена, у увек истом: беше их који о њему говораху да га виде као Деветнаести век, живо старо и несазнатљиво дрво са тамном густом круном и гранама опруженим на све четири стране света, и са корењем дубоко у земљи, па ће после, у свом Мислилишту, и он сама себе каткад тако видети: као дрво у које је овај век секиром времена урезивао из дана у дан и урезује рецке као у рабош: дубоке зарезе, бразде живота и смрти“.³²⁶ Радивоје

³²³ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 477–478.

³²⁴ В. Милица Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Вук Караџић, Београд, 1997, стр. 34.

³²⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 470.

³²⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 18.

Микић сматра да се овде ради о „приповедачевом покушају да читаоцу „покаже“ садржај саме приче и да, истовремено, укаже и на једну важну одлику да поред дословног сама прича има и допунски алегоријско-симболички садржај. Управо зато је Павол и сасвим конкретни старац из Цветнича али и „Деветнаести век“, „живо старо и несазнатљиво дрво“ „у које овај век секиром времена“ урезује рецке.“³²⁷

У складу с тим да прича уједно има и дословни и алегоријско-симболички садржај је и семантика пажљиво одабраног имена Павол, али и осталих имена у роману. Павол потиче од грчког *Παύλος*, односно латинског облика *Paulus* и има значење мали (растом).³²⁸ Ово име је у хришћанском свету веома заступљено будући да се тако назива један од два главна апостола, то јест везује се за Светог апостола Павла, рођеног у Тарсу у племену Венијаминову, који је од фарисеја и прогонитеља Хришћана, познатог под именом Савле, што значи изломљени, прерастао у ватреног поборника хришћанског учења. Попут апостола Павла и истоимени јунак романа *Ветрови Старе планине* - Павол доживљава обраћење, односно, од паганина који иде у походе на чуму трансформише се у безмало хришћанског свеца, „готово светог човека“ и пророка. Паволово путовање почиње у свету „на сунчевој страни“ када креће да се разрачуна са чумом. Након сазнања да му је чума однела сво троје деце – Лозу, Дукатина и Дукатинку, најпре се затвара у избу где три дана борави без хлеба и воде и из ње излази препорођен и пун љубави према Богу, светлости, доброту да би се, након губитка вида, све више повлачио у своје Мислилиште и окретао недокучивом и мистичном свету, свету „иза сунчеве стране“, где је могао да чује чак и кораке смрти:

„У исто време, слух му се изоштри толико да је чуо и ту пустињу – препознаје и врло далеке, најпре Сускине кораке, па и кораке ветра, сунца, звезда, облака, дрвета, времена; па и камена; и смрти.“³²⁹

Нису га прозвали пророком Данилом само зато „што је име Павол већ било толико старо да је изгледало безвремено, вечно, довољно и њему и свима, а и зато што је у свету и тада већ и превише било и мртвих и живих пророка“³³⁰. На тај начин Павол постаје један од носилаца „светске тајне“.

³²⁷ Радивоје Микић, *наведено дело*, 658–659.

³²⁸ В. [http://sr.wikipedia.org/sr/Павле_\(име\)](http://sr.wikipedia.org/sr/Павле_(име))

³²⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 49.

³³⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 49.

За живо, још младо дрво XIX век Павола везују женом именом Суска. Суска је дијалекатски облик имена Сузана, женског библијског имена (јевр. Šōšānnā) и има значење лотосов цвет³³¹. Символизује духовну чистоту, нежност и осетљивост. Четрдесет дана после Сускине смрти Паволу је нека тајанствена рука показала пут којим би требало да крене из села. Павол је, заправо, нека врста медијатора између света „на сунчевој страни“ и света „иза сунчеве стране“, он лебди око граница овоземаљског и оноземаљског, отварајући једну гротескну димензију и откривајући трагичну људску ограниченост у двојној стварности (Павол ће, с једне стране, победити чуму, али ће му она, с друге стране, одузети децу; тајанствена рука ће Павола одвести у потрагу за Сускином душом, али ће га у топлој земљи изнад Козје потаке пронаћи пијани момци, рашчепити му уста, сручити у њих ракију из буклије, оробити га и гурнути у трње да липше; Павол се среће са Суском и децом која у рају закићена цвећем са Цветног обронка чекају да им се придружи и, насупротив томе, стоји гротескна слика Паволовог мртвог тела које у окну проналази Димитраћи, а потом луда стока „оно земно што беше остало од Павола“ разноси „на својим чоњцима, точковима и копитама...“³³²).

Јунак који се, такође, налази, по речима Радивоја Микића, у удвојеној стварности³³³ је каменорезац Димитраћи, Паволов први сусед. Димитраћи је дијалекатски облик грчког имена Димитрије (Διμήτριος), а значи род земљин.³³⁴ Име је настало од имена Деметре, Богиње земљорадње и плодности у грчкој митологији, а везује се за хришћанског свеца који је спасао Солун од непријатељске војске и зато се сматра заштитником овог града. Димитрије је мученички завршио свој живот за време Глерија Иксијана 305. године. Приповедач романа *Ветрови Старе планине* је, уводећи коментаре у приказивање Димитраћијевих поступака, како запажа Радивоје Микић, припремио „подлогу и за ово претварање свог јунака у готово митолошко биће које ће да шутне и Стару планину и све што постоји и не постоји“³³⁵.

Иако Димитраћи на први поглед делује гротескно и дубоко инфантилно („бос, гологлав, развучених ногавица („Распаранда“), набије руке у џепове, увуче празан и гладан трбух, истури кокошиње груди, забаци главу, ушмркне се као да је вечи-

³³¹ У *Речнику личних имена код Срба* Милица Грковић имену Сусана приписује значење бели крин.

³³² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 337.

³³³ Радивоје Микић, *Митопоемска прича*, стр. 656.

³³⁴ В. <http://www.znacenjeimena.com/dimitrije/>

³³⁵ Радивоје Микић, *наведено дело*, стр. 667.

то прехлађен и слинав, шаком, лактом, рукавом пређе преко устију и носа, леву или десну ногу потегне из колена, замахне њоме као да ће ритнути неког или нешто, камен, каменчић, стену, бусен, груду тврде земље, брдо, Стару планину, Торлак, живот, оно што постоји и не постоји – копа нос – смеје се, церака као луд на брашно³³⁶), иза те гротескне маске открива се један стоички однос према животу и један виши степен мудрости (прозрео је људско лицемерје и због тога одбијао да учествује у сеоским тркама, ловио је рибу у реци без удице и са рибом је водио „часну борбу прса у прса“, никада није ловио у мутном, зарађивао је клешући од камена споменике, крстове, корита, степенице, противио се чишћењу од вашака, јер му ни на памет није падало да постане други човек, а камоли да сине, штитио је Марушу од неправедне осуде Цветничана).

У свему особен и чудан, нежења у својој 30-ој години о којем су Цветничани говорили да је самоскопац, Димитраћи је фигура са изразито трагикомичном компонентом. Мислећи да га отац Ђела не воли и да више воли сестру Вену, јер га је тукао за сваку ситницу, запалио је ватру на Горешњак зато што је чуо причу да је некада неки отац толико волео синове да нису могли да му досаде чак ни онда када су палили ватру на Горешњак. Међутим, његов отац Ђела се разбеснео, гађао га каменом и изнад леве слепоочнице му оставио рупу, а преко те рупе навукла се кожа „и испод ње тек нешто промрда, дабоме, камен којим је рођени отац хтео да убије рођенога, јединога свога мушкога скота, који му је набио у главу“³³⁷. Разочаран због очевог поступка, али и због неправди које му је свет чинио, престао је да учествује у сеоским тркама иако је волео да трчи и често побеђивао и омрзао све што је женско говорећи да све што је женско треба да се закоље. Страхујући од те његове изјаве, мајка Шукура побегла је код ћерке Вене која се удала за неког брицу шкрофулозника, а Димитраћи је остао сам у кући да се бори са злим духовима и силама и на тај начин придружује се групи јунака који припадају двополној стварности:

„Сам, као пустињак, остаде у ижи да се у њој бори са злим духовима и силама, којих је онде било и пре, кажу, али који се по одласку Шукуре и Вене по њој разцилиташе, као да их је, веле, испрдела и онде населила чума после свог другог похода на ове крајеве, а сада их из далека и подстрекава. Како их је чуо и видео, и како је ту борбу водио, знао је једини

³³⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 77.

³³⁷ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 70.

он, други су само понекада чули како ноћу у његовој ижи нешто тропа, пада, треска, као кад грнци слећу са небеса и на земљи и камену остају неразбијени. Тек понеки, који би му једном у сто година и ушао у ижу, видео је само последице те борбе, Јорда и једним, оним ћоравим оком: мрље крви по зидовима, лешеве слепих и обичних мишева, крш, лом, трулеж, распадање, смрад, на њему, Димитраћију, модрице, као да је главом ударао о зид, да му камен излети из ње.³³⁸

Димитраћијева борба са злим духовима и силама у симболичкој равни представља његову потиснуту и несигурну мушкост. Стога ће он у тренутку када му Маруша буде пружила „мрвку хлеба“ преместити своју ижу и из ње истерати зле духове и силе, али само дотле док му не пође за руком да Марушу заштити од неправде Цветничана. Тада ће као највећи кривац за њено уништење отићи да, једући камење, настави борбу са злим духовима и силама.

Упоредо са буђењем потискиване мушкости, Димитраћи ће доживети како свој физички („У то доба Димитраћи није више бацао главу, истурао груди, ушмркивао се као да је вечито прехлађен, шаком или рукавом прелазио преко устију и носа, увлачио трбух са рукама у џеповима потрзао из колена као да ће ритнути камен, брдо, Цветнице, Стару планину, Торлак, Шоплук, смрт, живот, цео свет, церекао се као луд и тражио да се све што је женско закоље³³⁹), тако и духовни преображај, јер ће коначно открити оно нејасно у себи („...извади и онде постави младу жену лика препознатљива, коса дугих као у жалосне врбе, са сисама као лубенчићи, преко чије се главе прелива вода бистра као суза, и са њене леве стране такође голога младога створа мушкога спола, лика такође препознатљива, са очима које не трепћу, као у рибе, и мушкошћу окренутом према свету, да се види да није самоскопац...“³⁴⁰). Једино је тако обраћен и потпун могао да закорачи с ону страну реалности, а док су га у сандуку носили био је „лак као перушинка, као да је у сандуку само његова чудна и посна душа...“³⁴¹

Стварајући разнолик именослов у који су ушли дијалекатски облици народних, словенских, латинских и хришћанских имена, Слободан Џунић је на најбољи начин приближио читаоцима митски дочаран хронотоп старопланинског краја.

³³⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 73.

³³⁹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 569.

³⁴⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 576.

³⁴¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 579–580.

МИТСКО-МАГИЈСКИ СИСТЕМ СЛОБОДАНА ЦУНИЋА

У савременим дефиницијама о миту готово редовно се инсистира на томе да је мит „традиционална прича“. Али, да би прича уопште могла да постане традиција, требало је да буде прихваћена од стране одређене друштвене групе, која би је преносила као део свог културног наслеђа. Из тог разлога, готово све теорије мита указују на друштвени значај и функцију мита. Целовит преглед водећих школа и праваца у тумачењу мита и митологије у временском распону од почетка XIX до краја XX века, од компаративистичког приступа викторијанске епохе, преко психоаналитичког и теорије ритуала, па до структурализма, постструктурализма, постмодернизма и идеолошких анализа мита које су обележиле другу половину XX века, пружа студија под насловом *Теорије митологије* Ерика Чапа³⁴², професора класичних наука на Универзитету у Торонту, који сматра да би можда најпримереније било дефинисати мит као „приповест која се сматра друштвено важном. Она се исказује на начин који омогућава читавом колективу да осети ту важност“³⁴³. Занимљиво је и то да Чапо даје примат миту над легендом и примат легенде над бајком у контексту њихове друштвене важности.³⁴⁴ Пишући о миту као о традиционалној причи, Ерик Чапо износи гледиште да исправни приступ овој проблематици представља прихватање приче, а не њен настанак.

По дефиницији, мит је, дакле, света прича, предање у које се верује, али у исто време и морални кодекс, политичко-правна повеља, историја и економија, „израз културе у којој посебне форме друштвене свести, као што су религија, право, морал, наука и уметност, још нису диференциране“³⁴⁵. Ова својства мита нарочито су погодовала магичнореалистичким писцима, који су се у својим делима обрађали миту како би изразили своје негодовање према друштвеној стварности и указали на неке од вечитих истина које се вековима преносе помоћу митова. У колебљивим историјским временима када су се народи налазили под репресивном влашћу, тешким економским условима или другим видовима гушења слободе, када су пролазили

³⁴² В. Данијела Костадиновић, *Утемељивачи теорије митологије, Philologia Mediana /Ниш/ бр. 1 (2009), стр. 294–302.*

³⁴³ Ерик Чапо, *Теорије митологије*, превела Данијела Стефановић, Clio, Београд 2008, стр. 20.

³⁴⁴ С оваквим ставом Ерика Чапа и једностраним одређењем појма мит, такође се може полемисати. Сводећи мит искључиво на његов друштвени значај, Чапо као да и сам упада у замку искључивости о којој је тако оштро писао.

³⁴⁵ [П]во [Т]арталја, *Мит, Речник књижевних термина*, уредио Драгиша Живковић, Nolit, Београд, 1992, стр. 473.

кроз кризе идентитета, окретање миту као јединој чврстој спони са прошлошћу, коренима и сопством било је више него изражено. Отуда је интересовање за мит у књижевности у порасту управо са развојем империјализма и тоталитарних друштава, што се поклапа и са првим знацима магичног реализма у књижевности. На почетку XX најпре надреалисти у својим делима полазе од Фројда, а на њих се директно надовезују магичнореалистични писци спајајући колективно несвесно, архетипско и митско са конкретном историјском стварношћу. Магични реализам, као што је у раду већ истакнуто, јавља се у књижевности пре свега оних народа код којих је вредност мита прихваћена као истинито сведочанство догађаја из прошлости. У књижевним делима написаним у духу магичног реализма мит постаје одразом идеолошких, често и друштвено-политичких тенденција самог писца, односно, магични реалисти рабе мит како би помоћу митских категорија у време тоталитарних режима и забране слободне, нецензурисане речи изразили свој поглед на актуелну стварност. Преузимајући митове (писци обично преузимају митове из регије из које воде порекло) и пишући на начин на који су митови казивани, и саме књижевне творевине магичних реалиста прерастају у митове. На овај начин може се посматрати и већи део прозе Слободана Џунића, која не само да своје утемељење проналази у митском систему југоисточне Србије, имајући своје снажно упориште у хтонској и соларној митологији (при чему треба имати у виду, како истиче Ивко Јовановић, да Слободан Џунић „митске заснове приповедних структура није преузимао као канонизоване конструкције, као „свете приче“ које се само у окамењеном облику и значењу могу уградити у уметничко дело“³⁴⁶), него и сама добија сва обељја мита.

У приповедачкој прози Слободана Џунића старији митски супстрат повезан је са религиозним представама хришћанске мистике и спојен са народним веровањима, обичајима и другим магијским обредима и ритуалима (илустративан пример можемо пронаћи у приповеци „Монголци“, где главна јунакиња Каменка, да би заштитила своју породицу од града, изводи ритуалну радњу: гола најпре оптрчава три круга око куће, потом се облачи, узима вршник и острушку и позива децу да машицама и оклагијом ударају у тепсију и тенџеру како би, ударањем и изговарањем магијских речи „дерманеее, пренеси га“, отерали природну непогоду), помоћу којих је примитивни, архајски човек старопланинског краја, приказан у Џунићевом делу,

³⁴⁶ Ивко Јовановић, *Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 16.

настојао да придобије наклоност „сила немерљивих“, проникне у срж постанка и одгонетне начин на који функционише природа:

„Он, међутим, не престаде да пита – пре свега, зато што је имао уста и у устима језик. Како, узјогуни се, њих не сме да пита ако сме да додирне камен тојагом и да га пита како је постао камен, птицу у нбу куда и зашто лети? Па Бога: шта ће му онолике звезде и што их држи на небу уместо да их пусти одозго као златну кишу да их дете покљуца као прва зрела зрна грожђа, као трешње?³⁴⁷

Трагови далеког мита о Богу Перуну, сачувани су у приповеци „Под кишном звездом“, у другима су то небо и небеске појаве, муње, киша, громови, звезде, хтонском се придружује соларно начело конструишући један засебан митско-магијски систем, неухватљиви закон по којем функционише свет на „сунчевој страни“ у приповеткама и романима Слободана Џунића.

При том, митски модел културе старопланинског краја у Џунићевој прози садржи много већу комплексност у којој се откривају потпуно нове и оригиналне карактеристике људског друштва и људских вредности. Када кажемо митски модел културе, пре свега мислимо на прадавни, првобитни, на онај модел који се налази на самом изворишту сазнања, очуван у старопланинским митовима и манифестован у овој прози и путем специфичног језичког, дијалекатског изражајног кода. Међутим, Џунићева приповедачка проза не представља просту реплику, пуко позајмљивање садржаја из митско-магијских и фолклорних образаца иако се и приповетке и романи појављују као својеврсне митске слике.³⁴⁸ Џунићев поглед на свет, философски и идејни план његових књижевних остварења отвара једну сасвим нову перспективу друштвеног живота сагледавањем људске егзистенције у историјском времену, што му, сасвим консеквентно, дозвољава преобликовање и уметничку прераду преузетих митских садржаја. Можда је највећу сличност између Џунићеве прозе и мита могуће успоставити на основу препознатљивог митског симболичког дискурса, на коме смо се и ми, из тих разлога, у овом поглављу највише задржали. Али, сама природа Џунићеве приповедачке прозе је двојака: она је онолико колико је утемељена у миту, исто толико утемељена и у реалности. Мит је у њој само један од начина

³⁴⁷ Оп. cit. *Кусидол*, стр. 103–104.

³⁴⁸ О поступку митологизације у прози Слободана Џунића видети више у студији Ане Марковић-Шаргић, *Мит у роману: поступак митологизације Слободана Џунића*, Албатрос Плус, Београд, 2011, стр. 41–47.

постојања јунака и саставни део социокултурног модела стварности краја под Старом планином. Као такав, мит, иако у себи садржи елементе појавности која се опире логичком схватању ствари, ни на који начин не ремети миметичку заснованост Џунићевих приповедачких простора.

Симболика змије

За хтонску митологију везује се и змија, која је централни симбол зооморфног света у прози Слободана Џунића. У енциклопедијском речнику *Словенска митологија* у најзначајније одлике змије убрајају се, будући да змија спаја у себи мушку и женску, ватрену и водену симболику, двополност и хтонична природа змије³⁴⁹. Култ змије и њена магијско-обредна функција нарочито су распрострањени у источној Србији, па стога и не треба да нас чуди што је и Џунић симболизму змије дао важно место у својој прози. Постоји основана претпоставка, сматра Сретен Петровић, да су обожавање култа змије Срби наследили од Трачана који су некада насељавали просторе источног Балкана. Наиме, код Трачана змија је била божанство здравља и света животиња Бога природе, земљорадње и свеукупног раста Сабација и као таква имала је изразито позитивно одређење.³⁵⁰ У митологији српског народа, међутим, змија има и позитивно и негативно значење, при чему се, како наводи Сретен Петровић, „позитивно још једном удваја на два митолошки и култно значајна облика: а) *хтонско-лунарни – чуваркућа*, и б) *соларно-небески – пољарка*, што су само две форме добротне димензије „змије/змаја“³⁵¹.

Змија се у Џунићевој прози испољава у три различита модалитета:

- 1) *гуштерица*, као ублажени симбол змије;
- 2) *змија*, као хтонски лунарни принцип, медијатор између земног и подземног света, света „на сунчевој страни“ и света „иза сунчеве стране“, архетип повезан са широм космогонијском сликом света, идејом плодности, регенерације, обнављања и животом у свој његовој латентности;
- 3) *змијски цар* (Вртопски смук), као митска алегорија врховног Бога.

³⁴⁹ В. *Словенска митологија (енциклопедијски речник)*, група аутора, Zepher Book World, Београд, 2001, стр. 211–214.

³⁵⁰ В. Сретен Петровић, *Систем српске митологије*, I књига, Просвета, Ниш, 2000, стр. 76.

³⁵¹ Исто, стр. 75.

Заједничка карактеристика сва три вида манифестације змије огледа се у наглашеном еротизму из кога произлази и њено есхатолошко значење. У том смислу, симболизам змије у прози Слободана Џунића истовремено се везује за женски принцип (гуштерице, змије) и односи се на способност жене да рађа, али и за мушки принцип (змијски цар Вртопски смук), којим се означава темељна снага либида и способност мушкарца да посеје оплођујуће семе како би наставак људског рода био омогућен. У оба случаја змија се у најужем смислу повезује са инфериорном психом човека, немоћног пред непојамношћу непрестаног циклуса у којем се живот увек изнова рађа и увире у подземну таму искона, као и са његовом сталном тежњом за успостављањем равнотеже између двојства чула и разума, тела и духа, добра и зла и за успостављањем првобитног јединства душе.

Култ змије се, по мишљењу Сретена Петровића, среће у друштвима са доминантном улогом *породичне организације*, којој одговара матријархатско устројство и код које преовладава *лунарна митологија* са обележјем хтонизма, тачније, „змија фигурира као хтонско биће и представља лунарни симбол“³⁵². Гуштерице и змије би, сходно томе, у Џунићевој прози припадале матријархално-плуралистичкој и хтоничној зони. Њихово станиште је вода, која, управо путем своје плодотворне моћи, повезује подземни са надземним светом, свет на „сунчевој страни“ са светом „иза сунчеве стране“. Плодотворна функција воде враћа нас на примордијални чин, на ембрионални почетак у мајчиној утроби. Извирући из воде и клизећи кроз мерљиво и ограничено време и простор „на сунчевој страни“ и поновно увирући у тамне и несагледиве вирове „иза сунчеве стране“, гуштерице и змије продужавају своје трајање до бесконачности. Њихов упад из друге реалности, упад из непојамног `иза` и појављивање „на сунчевој страни“, клизање по камењу и излагање нагих тела сунчевој светлости, није ништа друго до хијерофанија, манифестација свете потраге за светлошћу, светошћу и почетком.

Гуштерице у свом основном значењу симболизују душу која трага за светлошћу³⁵³ и у прози Слободана Џунића имају позитивно одређење. Оне, за разлику од црних гуштера, који воде хајку против њих, „без очију, слепи, разјапљених уста, лепљивим језицима лове мухе, по камењу и усијаним плочама горе им и диме им се табани. Тако они наставише да мере време оданде до смрти, и иза смрти“³⁵⁴,

³⁵² Сретен Петровић, *наведено дело*, стр. 76–77.

³⁵³ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 259.

³⁵⁴ Оп. cit. *Кусидол*, стр. 125–126.

нису носиоци смрти, него чеда сунца, анђели небески и даје им се статус паганских Богомољки. Будући да припадају зони матријархата и да отеловљују примарни еротски супстрат, да су симбол еротизма у његовом најчистијем виду, борба против гуштерица, посебно тематизована у приповеци „Кусидол“, у прози Слободана Џунића има вишезначну симболику. То није само сукоб између женског и мушког принципа, који је у веровању примитивног, архајског човека за мушкарца могао значити расипање снаге и упоредо с тим слутњу блиске смрти, није само сукоб између матријархата и патријархата, већ прераста у сукоб између паганског, природног, цикличног поретка и хришћанског света, опредмећеног у приповеци „Кусидол“ у лику христијанизованог Бога Перуна, Илије, који је, можемо слободно рећи, укинуо еротизам и заузео негативан, морализаторски став према еротици. Самим тим, укинута је амбивалентна природа гуштерица и змија, које су у хришћанству, посебно змије, синоним за нечисту силу и деловање Ђавола. Међутим, змија и њена друга појавност, гуштерица, као сублимација природног поретка добра и зла, неспутаности, слободе и вечног трагања за светлошћу, ближа је идејној сфери прозе Слободана Џунића од хришћанске праволинијске перспективе у којој је људски живот омеђен и одређен Страшним судом.

Према Гербран/Шевалијеовом *Речнику симбола*, човек и змија налазе се у супротности. Они су комплементи, такмаци. Змија симболизује митског претка, Старог Бога, израз је исконске неиздеференцираности, она је у алфи и омеги сваке појаве, чиме се објашњава и њено важно есхатолошко значење. Змија је темељни архетип, повезан с изворима живота и у симболичкој равни може означавати побуну унутар самог бића, жељу за потискивањем чеда разума, али и повратак равнотежи кроз пролазно лудило. У томе је срж змијске терапеутике, јер змија није исцелитељ, него лек. Она подучава умерености, која је предуслов сваке равнотеже. У томе се огледа и мудрост змије.³⁵⁵ Хришћанство је, као што смо већ истакли, задржало само негативни аспект змије и у хришћанству се на змију гледа као на звер коју хришћанин мора покушати да укроти или да убије. Овде се превасходно мисли на преносно значење змије, на појаву зла у човеку. Убити змију у себи (не само у смислу зла, него и у смислу жеље за приближивањем, одмеравањем снага или изједначавањем са „силама немерљивим“) главна је окосница приповетке „Вртопски смук“, у којој је Вртопски смук метафора интрапсихичког конфликта у човеку, у овом случају у књижевном јунаку Анти Тареји. То је уједно још један доказ који иде у прилог

³⁵⁵ B. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 1101–1108.

нашој тези да сва натприродна бића у прози Слободана Џунића долазе из сфере несвесног, психолошког, из домена потиснутих страхова, жеља и емоција, или Џунићевим речником казано, из сфере „проклетства од давнина“.

Бавећи се тумачењем приповетке „Вртопски смук“, Ивко Јовановић је указао и на неке битне особености приповедачког идиома Слободана Џунића, које се огледају у спајању „видљивог и наслућиваног, овоземаљског и „подземног“ – метафором речено, од сунчевог и тамног вилајета – од реалног, разумљивог и митског, загонетног постојања“³⁵⁶. У том тамном вилајету, у заумном, митском свету, Џунић проналази и главни мотив за причу о Вртопском смуку. Ивко Јовановић указује на следећа битна својства Вртопског смука: 1) насловни лик преузет је из народних веровања о змији и представља резултат испољавања митског облика колективног памћења; 2) место станишта Вртопског смука и места по којима се креће и нестаје (Вртоп, река, вртаче, поља), упућују на његово подземно порекло, али и на везу са боравиштем српског врховног Бога; 3) Вртопски смук је и *заштитник*, инкарнација божанства за које се везује очување берићета; 4) Вртопски смук обједињује атрибуте и црног (хтоничног) и белог божанства (светлости).³⁵⁷

Овоме бисмо могли додати и иницијатичку функцију Вртопског смука, необичног бића о коме смо дали извесне напомене у поглављу у којем смо се бавили двоструким световима фикције Слободана Џунића, односно увођење тек напупеле девојке Магде у сексуални живот. У приповеци „Вртопски смук“, заправо, треба тражити корен, чији је изданак роман *Ветрови Старе планине*, којим нас Слободан Џунић и дефинитивно уводи у свету тајну иницијације.

Иницијација

Роман *Ветрови Старе планине* од почетка до краја написан је по иницијатичком сценарију, где Маруши Бачевој, која је прошла кроз митско-магијски обред иницијације, није поверена и функција главног лика. Статус главног јунака овог романа припада Старој планини и њеним митским дубинама из којих ветрови извлаче и разносе митске садржаје од столећа до столећа, обележених привидном људском историјом датом у виду смене различитих војски, ратова, буна, владара, и детерми-

³⁵⁶ Ивко Јовановић, *Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Џунића*, стр. 18.

³⁵⁷ Исто, стр. 18–19.

нисаних, за разлику од трајне, вечне и непроменљиве митске истине, пролазношћу. Отуда Џунић миту због сазнајних вредности које носи у себи приписује тако велики друштвени значај и улогу коју има у оквиру одређене друштвене заједнице.

Мит је, за разлику од профане, „света историја“, која се може пренети, како истиче Мирча Елијаде, искључиво инициранима³⁵⁸, а само иницирани је могу преносити даље, јер „сазнавши како су ствари почеле да постоје, неофит сазнаје и да је он творевина Другог, резултат таквог и таквог праисконског догађаја, последица низа митолошких догађаја, све у свему „свете историје“³⁵⁹. Сама иницијација даје рекапитулацију живота одређене заједнице и кроз ту рекапитулацију „читав Свет се изнова посвећује. Деца умиру за свој профани живот и васкрсавају у једном новом свету; јер, после откровења примљених у току иницијације, могуће је свет схватити као свето дело, као творевину натприродних Бића“³⁶⁰.

Роман *Ветрови Старе планине*, у суштини, почиње митско-магијским обредом иницијације, који има за циљ да девојку уведе у свету тајну и доведе је до мистичног препорода. Први чин церемоније имплициран је регресивним спуштањем у сан („Чувајући овце у планини, заспала девојка на благом ранојесењем сунцу и уснила: свет је носи као китку, и она као китку носи цео свет“³⁶¹) преко кога иницијант са ранојесењег сунца бива враћен у космичку ноћ, у непознати свет „иза сунчеве стране“, где ће се као учитељ иницијације појавити митски предак отелотворен у виду црноруног и свилоруног каракачанског овна са изувијаним и ребрастим роговима, чије прадавно порекло потврђује и присвојни придев каракачански, односно њиме се указује на везу са најпримитивнијом животињском врстом која је опстала на југоисточном Балкану и са Каракачанима, народом за који се претпоставља да су староседеоци Балканског полуострва и потомци Илира и Трачана. Символика овна, као што смо у раду већ истакли, везује се за плодност, док атрибут црн недвосмислено упућује на космичку ноћ, на онострани сфере и трансценденцију сна у којем ће бити обављен и сам чин иницијације:

„А када се из сна тргла од удара нечег као сунчева стрела у подтрбушје, са ње, одгољене до пупка, силази и попут сенке ишчезава у грмљу и шуми црнорун и свилорун каракачански ован са изувијаним ребрастим роговима...“³⁶²

³⁵⁸ Мирча Елијаде, *Мистична рођења*, превела Борислава Крушка, Панчево 1994, стр. 33.

³⁵⁹ Исто.

³⁶⁰ Исто.

³⁶¹ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 5.

³⁶² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 5.

Каракачански ован, према томе, представља митско божанство дато у животињском облику. Он извршава иницијатичко убиство, односно, узрокује раскид са асексуалним добом детињства и прелазак у сексуални живот, за архајског, примитивног човека посебно важан, јер се њиме омогућава продужетак људске врсте, те стога и има карактер светости. Симболика девојчине трудноће, с друге стране, која је, након иницијације у свету тајну сексуалности и спознаје властитог тела, занела и на свет донела мушко чедо, има својеврсну космогонску валенцу и, преко атрибута „црно“, „кудраво“, „астраганско“ и упоређивања очију новорођенчета са очима вука, који је, такође, симбол плодности, али и психопомп, хтонски и лунарно митски лик³⁶³, означава у исто време и зооморфну жртву и космичку смрт. То ће у следећој етапи иницијације довести до буђења религиозног страха и ужаса у девојци, што ће за последицу имати убиство („Ово чедо-овне, из страха од бруке, од казне, од проклетства, нагазила на врат чим се пукло и заблејало црним кудравим гласом, какав се дотле никада и нигде није чуо³⁶⁴), при чему ће Голема буква, као свето дрво функционисати у виду зооморфног жртвеника („...и, пазећи да је нико не види, сахранила га, и гроб му покрила лишћем, испод Големе букве...“³⁶⁵). Голема буква, с друге стране, као место на коме ће девојка сахранити своје тек рођено чедо, указује не само на њену унутрашњу драму и угрожен психоемоционални интегритет, не само на везу са местом на коме станују мртви него и на везу са бесмртношћу, са спознајом добра и зла, знањем и памћењем (познато је да су индоевропски народи прве знакове урезивали у дрвене букове штапиће, одакле води порекло и буква у значењу слова, буквално у значењу дословце и слично), што ће, у крајњој инстанци, у роману условити лајт-мотивско понављање чудног блејања неког још чуднијег овна.

У следећој фази иницијације долази до насилног одвајања девојке од породице и од мајке Донке, које ће извршити девојчин отац Огњен стављајући се у позицију судије и продубљујући у њој, путем хришћанског аспекта о смртном греху чедоморства и његовом неминовном кажњавању, још већи религиозни страх:

„Гре ти је голем, паклен, смртни! Тој је ко да си заклала агнеца господњег, Христа Младенца. Изгубила си душу, зацрнила образ, и себ, и нам, и живима и мртвима, свима који су и који просистекну из нашега рода.“³⁶⁶

³⁶³ Видети о томе више у: Сретен Петровић, *Систем српске митологије*, Књига I, Просвета, Ниш, 2000, стр. 81–85.

³⁶⁴ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 5.

³⁶⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 5.

³⁶⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 6.

Значење ове фазе у којој долази до раздвајања иницијанта од мајке, по мишљењу Мирче Елијаде, прилично је јасно.

„Ради се понекад о насилном раскиду са светом детињства, светом који је у исто време и матерински и женски свет, и стање неодговорности, и блаженства, незнања и асексуалности детета.“³⁶⁷

Томе иде у прилог и даље путовање девојке када ће, по савету оца, кренути у потрагу за „виром у коме жабе мочају“ и када га буде коначно пронашла, попут змија, а змије се, као што смо истакли, такође, везују за сазнање и спознање, за хтонска бића са наглашеном еротском импликацијом, скинути кошуљицу, што је очигледан знак њеног искорача из асексуалног дечјег доба и буђења сексуалности:

„Погледа око себе и, видећи да је свуда пусто, празно и склонито, без људи и стоке, свуче са себе и кошуљицу, остави је на лиски у скоплаку, па, гола, скочи у вир. Да се удави, али и да се пре тога окупа, да и са телесном прљавштином не би на онај свет отишла.“³⁶⁸

Дакле, већ на почетку митско-магијског обреда иницијације девојка упознаје религиозни ужас и страх од казне. Она, заправо, силом бива отргнута из своје блажене дечје невиности и неизвесности, а упоредо са одвајањем од мајке и породице, расте страх од смрти, који ће током трајања иницијације све више добијати на интензитету. То није само страх због почињеног греха, него и страх од евентуалне одмазде божанства и понајвише страх од своје нове природе. „Материјални универзум је био универзум профаног света. Универзум у који сада ступају искушеници јесте универзум светога“, истиче Мирча Елијаде додајући да „прелазак из профаног у свети свет на овај начин претпоставља искуство Смрти: умире се за једну одређену егзистенцију да би се прешло у другу“³⁶⁹. Смрт старе егзистенције у роману је, као што смо истакли, симболично означена скидањем кошуљице. Девојка скида кошуљицу, односно одбацује дотадашњу егзистенцију и прелази на други егзистенцијални ниво. Како би дошла до коначне спознаје о светој тајни, она ће морати да прође дуг искушенички пут и положи низ иницијатичких испита.

Будући да је иницијант насилно одвојен од мајке и да је над њим извршен насилни прекид са светом детињства, незнања и невиности, ритуална нагост и

³⁶⁷ Мирча Елијаде, *Мистична рођења*, стр. 20.

³⁶⁸ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 7.

³⁶⁹ Мирча Елијаде, *Мистична рођења*, стр. 21.

урањање у вир могли би се тумачити и као повратак у сигурност мајчине утробе. С друге стране, сам ритуални обред купања у виру дубоко је религиозни чин и има за циљ да уклони страх од божанског гнева због почињеног греха. Вода има моћ да спере сву телесну и унутрашњу нечистоћу, да укроти путеност, чулност и сензуалност и доведе до прочишћења и препорода. Међутим, овде се ритуални обред купања не повезује само са сакраментима покорности, него и са припремом иницијанта, прожетог и обдареног оплођујућом моћи воде, за нови сусрет у којем ће спознати врхунски телесни ужитак који ће га приближити божјој истини:

„И не приметише када им и како, у коме чудесном и лудом тренутку, борење прерасте у грљење и љубљење – када их чудо воде и друга знана и незнана земаљска и небеска чудеса залудеше: његово расцветало и разиграно свето дрвце нађе се у њеној утроби, и њена сва расцветана и распевана утроба на њему као на огњеном цилиту, ножу са три оштрице, сунчевом зраку, божјој стрели, небеском гromу, светлосном млазу од крви и меса који она целим бићем а не само доњим устима жене усисава; да је то што се дешава, и деси, много убавије, и луђе, и слађе, и од меда и медовине, и животодавније, са човеком него са иједним каракачанским овном и ма којим скотом.“³⁷⁰

Иницијатичка деца сада врше свети чин спајања за који су божански предодређена, што само по себи доводи до одклона од смрти и увећања животног потенцијала. До мистичног преображаја девојке долази по наговору младића да се „напараси и нагрди“, претвори у чуму и тако зачумена испашта свој грех, односно, „мистерија иницијације обавезује је на то да преузме одговорност човека“³⁷¹.

Нова егзистенција иницијаната биће манифестована и објављивањем њихових имена:

„Мирча... Зову ме Мирча Бачев!“

„Црна ја“, она опет само што не закука, „па и ја сам Бачева... Маруша Бачева...“³⁷²

На овај начин се зооморфном мотиву с почетка романа прикључује табу потенцијалног инцеста, што ће условити даље искушеничке походе иницијанта у којима

³⁷⁰ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 11.

³⁷¹ В. Мирча Елијаде, *Свето и профано*, стр. 200.

³⁷² Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 16.

ће он доживети низ симболичких мистичних преображаја до коначног приступа свету културе и духовном животу, јер иницијација није ништа друго до духовно сазревање, наглашава Мирча Елијаде, „и у свим религиозним историјама човечанства срећемо увек тај проблем: иницирани, онај који је упознао мистерије, јесте *онај који зна*“³⁷³.

Након ритуала новог рођења, симболичког мистичког препорађања у чуму, који је у исто време означавао и њену профану смрт, „искушеници су мртви за детињство“³⁷⁴, иницијант Маруша Бачева силази у село Цветниче, где ће до поновног сусрета са својом судбином Мирчом Бачевим, до његовог поновног објављивања у „скерлетној кабаници“, што је јасан знак његове соларне структуре, бити стављена под надзор чувара. Улогу чувара преузима старац Павол и под његовим окриљем она ће, како би обелела свој зацрњени образ и са душе скинула грех чедоморства, проћи низ искушеничких испита, чистилишта, од алиментарних табуа преко визуелних забрана и забрана говора, који су у најдубљој вези са смрћу и регресивним повратком у свет детињства и незнања, и доживети низ симболичких мистичких метаморфоза, о чему је било речи у претходним поглављима, да би, преко искуства патње, стигла до метафизичких сазнања и постала „она која зна“.

Мистериозни нестанак учесника иницијатичког обреда, Маруше и Мирче Бачевог („Маруша и Мирча Бачев уђоше у пролаз и, путујући кроз њега погнути, четвороношке, као да путују кроз свет иза сунчеве стране, Маруша осетивши и да је Исус држи за руку и олакшава јој муке, часак касније, а као да су путовали сто година [...] огрнути оном кабаницом, од скерлета, загрљени, као невеста и младожења, муж и жена откако су се у семкама зачели, те је зато она Бачева и он Бачев...“³⁷⁵) у роману *Ветрови Старе планине* нема негативну конотацију „иако путују четвороношке“, нити носи таман предзнак смрти иако му је претходио Марушин говор о смрти и о томе како јој чује кораке. Управо тај говор о смрти сугерише Марушину онтолошку промену и њено окретање ка метафизици у смислу раздвајања телесног од духовног постојања човека („...и сама осети да више, макар и пуне, камене, девојачке, није без душе, и да можда без ње заиста никада није ни била: ваљда стога што јој тело, оклоп, дом, ижа, ћупенце за душу, већ до вршка беше испуњено радо-

³⁷³ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Библи. Замак културе, Врњачка Бања, 1980, стр. 197.

³⁷⁴ Мирча Елијаде, *Мистична рођења*, стр. 21.

³⁷⁵ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 497.

шћу што је он ту и што тако са њом...³⁷⁶) и неминовности преласка живота у смрт. Преко Мирче и Маруше конотира се мисао о ограничености људске егзистенције у њеном телесном испољавању, о томе да је човек нецеловито и несавршено биће и да у току свог животног пута мора проћи бројна искушења и чистилишта, мора проћи, у својој сталној тежњи ка савршенству и трансценденцији, кроз низ различитих идентитета како би досегао и ако би уопште досегао суштину. А суштину може спознати једино љубављу према другом, љубављу према ближњем (што је у основи сваке религиозне мисли), једино ослобађањем душе од свих споља наметнутих јој окова. На сунчевој страни све је предодређено сталном преласку из једног вида манифестације у други, а трајност се може обезбедити преношењем прича које у себи чувају вековна искуства колектива и свету тајну људске историје. Стога њихов митски нестанак у пролазу има симболичко одређење и у вези је како са оностраним, трансцедентним, тако и са самим иницијатичким обредом којим се преношење свете тајне врши преко иницијаната, чије се ступање у пролаз овде може оквалификовати као улазак у сазнање и откриће свете тајне, односно, преко иницијаната се постулира идеја о томе да космичка смрт не постоји, већ постоји само прелазак из једне егзистенције у другу, што, с друге стране, отвара могућност обнављања и регенерације читаве заједнице којој иницијанти припадају и могућност повратка „на сунчеву страну“, на, како би рекао Мирча Елијаде, чисту и мраком незатамњену егзистенцију. У том контексту, и ветрови који дувају Старом планином реактуелизују изгубљено митско доба старопланинског краја прерастајући у синонине митске приче о двојном сукобу између добра и зла, између таме и светлости, живота и смрти.

Човек – дрво

Бавећи се приповедачком прозом Слободана Џунића, Ивко Јовановић указује на то да је овај аутор митским основама својих приповедака придружио и „приповедно-тематске целине преузете из локалне фолклорне грађе. То су митолошке приче, легенде, сујеверице, затим изреке, пословице, фраземе – фолклорне ископине и трагови некадашњег општег митоса“³⁷⁷. Интензивна веза са фолклорним обрасцем

³⁷⁶ Оп. cit. *Ветрови Старе планине*, стр. 474.

³⁷⁷ Ивко Јовановић, *Од реалистичног до митолошког у приповеткама Слободана Џунића*, стр. 17.

приповедања и митским наслеђем источне Србије, народним обичајима и ритуалним радњама који су их пратили, народним веровањима и сујеверјем, остварена је и у приповеци „Оскоруша“, којој Михајло Пантић даје вредносни квалитет најбоље приповетке „што ју је Слободан Џунић до сада написао – у којој се нарацијом обнавља митски интензитет времена“³⁷⁸.

У основи сижејне конструкције приповетке „Оскоруша“ налази се митска пројекција дрвета, индикована већ самим насловом који се односи на дивљу крушку. У тексту под насловом *Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена* Дејан Ајдачић наводи да дрво представља осу света која повезује горње и доње делове, односно, „дрво са својим вечитим или обнављајућим зеленилом као оса света представља сам живот. У статичним представама осе света као дрвета, његов врх представља простор неба, а корен дрвета – доњи свет. Вертикала повезује два света у једном објекту, сједињује их као своје делове који су у хармоничном или конфликтном односу, и омогућава посредовање између тих светова“³⁷⁹. У нашем народу скоро да не постоји ни једна магијско-обредна радња, а да у њу, на овај или онај начин, није укључено дрво, што је посве разумљиво, јер „дрво у фолклору маркира центар света“³⁸⁰.

Приповетку „Оскоруша“ управо отвара народно веровање пореклом из Ваве у Лужници да невеста када дође у нови дом код свог младожење треба да засади липу и, уколико се липа после шест месеци прихвати, девојка је у ту кућу донела срећу, а ако се не прихвати, то значи да је девојка у ту кућу донела несрећу и самим тим треба да се врати у очински дом или да оде у бели свет куда је очи воде и ноге носе. У темељу овог народног веровања налази се симболизам липе која је код старих Словена била свето дрво. Веселин Чајкановић наводи да су липови гајеви и поједини примерци били некада центар култа, те да су се од липовог дрвета правили старински идоли и да су око липе некада вршени обреди венчања³⁸¹. Симболика дрвета у себи садржи митски супстрат повезан са новим почетком и обнављањем и из тих разлога је у обредима „значајан знак који наговештава космичку мистерију,

³⁷⁸ Михајло Пантић, *Приповедачки идиом Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 34.

³⁷⁹ Дејан Ајдачић, *Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена*, www.rs/rastko/delo/10043

³⁸⁰ *Словенска митологија (енциклопедијски речник)*, стр. 161.

³⁸¹ В. Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, уредио Војислав Ђурић, књ. 5, Београд, 1994, стр. 170.

а који се односи на *предстојеће ускрснуће вегеталног живота*³⁸². Међутим, већ на самом почетку приповетке „Оскоруша“ долази до значајног одступања. Уместо сађења младица липе, као што је било предвиђено митско-магијским обредом, млада Станијолка ће након удаје за Науна и доласка у Горолејину кућу на Кумановском вису засадити дивљу крушку – оскорошу. Дивља крушка, будући да њен плод обликом подсећа на женско тело, за разлику од липе која је симбол верности и венчања, типично је еротски симбол пун сексуалности. Такође, у кинеској митологији, коју овде не наводимо случајно, постоји веровање да је цвет крушке, због своје белине и крхкости, симбол жалости и симбол пролазног карактера постојања.³⁸³ На овај начин се већ у уводном наративном сегменту, преко симболике дрвећа – липе и дивље крушке, имплицитно сугеришу тематско-мотивске равни приповетке „Оскоруша“: изневеравање брачног принципа верности (ендогамија, односно могући инцест између свекра Науна и снахе Кошуте, што је некада била честа појава у српским селима коју је маестрално описао Бора Станковић у свом роману *Нечиста крв*) и веза са далеким просторима Китаја, чудесним колико и прича о њима (снаха ће родити дете које ће наликовати на Кинешче, девојчицин мистериозни нестанак повезиваће се са китајским просторима и, на крају, биће отворена могућност о евентуалном кинеском пореклу саме снахе).

У следећем наративном сегменту, полагањем Кошуте испод оскоруше како би се тамо породила, тематизован је митско-магијски обред рођења детета на земљи (*humī positio*). Смисао овог обреда, како истиче Мирча Елијаде, „можемо схватити без по муке: *рађање* и *порођај* су микрокосмичке верзије егземпларног чина *који је извела Земља*; људска мајка само подражава и понавља тај примордијални чин појаве Живота у крилу Земље“³⁸⁴. У том контексту требало би схватити и обичај закопавања постељице у земљу након рођења детета, приказан у приповеци, којим се, заправо слави нови живот, али и магијско-лековита својства оскоруше која ће својим плодом породилци вратити изгубљену снагу („како она искрвари много да се чинило испустиће душу, узводицу као лек, у уста јој исцедише густ сок из њеног плода“³⁸⁵), крошњом јој пружити заштиту, стаблом је увести у породични круг, а кореном је спојити са прецима. У вези са митско-магијским схватањем света је и

³⁸² Мирча Елијаде, *Свето и профано*, стр. 172.

³⁸³ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 452.

³⁸⁴ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, стр. 165.

³⁸⁵ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 161.

благослов који колектив упућује мајци и новорођенчету, а који почива на веровању у магијску моћ призивања божје наклоности помоћу речи:

„На! То ти је поклон од Бога! Нек ти је живо и здраво. И нек је чврсто и издржљиво ко оскорушино дрво.“³⁸⁶

Већ смо указивали на то да је име у миту комплементарно са правом егзистенцијом индивидуе. Уколико пођемо од тога, сама симболика имена снахе Кошуте, која се односи на наглашено женски принцип, на неиздеференцирану женственост у њеном исконском и нагонском стању, или на женственост која се није до краја разоткрила због моралне цензуре, страха или прилика³⁸⁷, могла би нас упутити најпре на њену способност да роди у зрелим годинама „кад ондашње жене и не мисле више на рађање“³⁸⁸, а потом и на могући инцест са свекром Науном, чије име води порекло од старојеврејског *нахам*, што, зависно од контекста, значи тугу и покајање или, пак, удобност и сасосећање, а у *Речнику старозаветних имена* даје му се значење утешитеља³⁸⁹. Као индикатори да је дете зачето у „грешној“ вези могу нам послужити трудноћа у позним годинама, која имплицира јаловост Кошутиног супруга Маде, чудноват нестанак оца Маде, који се неколико недеља пред порођај упутио у планину и „пројурио онде у толикој брзини да ни њихови зли пси нису могли да га стигну“³⁹⁰, рођење детета као „посмрчета“, Науново пренаглашено исказивање љубави и пажње према девојчици („осталу децу млати као да му нису унучићи, а оно жгепче, жапче и Кинешче целива и цупка и љуља и у њега гледа као у Богородицу“³⁹¹), али и привиђење, како се говорило, сопственог сина у току ноћи и давнашња жеља његовог сина Маде да има женско дете, затим само „шушкање“ света о „страшном, неопростивом греху блуда између свекра и снахе“³⁹², као и физички преображај свекрве Симијонке, која се спекла и погрбила „тури руку под пазухо и не извуче је више оданде; држи је онде, чини се, и у сну: све је нешто боли. Престаде да прпње и дрдње, али би зато с времена на време погледала у Науна као у онога који је два пута у животу насрнуо на дрво лепше од најлепшег човека, право

³⁸⁶ Op. cit. *Оскоруша*, стр. 162.

³⁸⁷ B. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 406–407.

³⁸⁸ Op. cit. *Оскоруша*, стр. 162.

³⁸⁹ Alfred Jones, *Jone's Dictionary of Old Testament Proper Names*, Kregel Publication, 1997.

³⁹⁰ Op. cit. *Оскоруша*, стр. 162.

³⁹¹ Op. cit. *Оскоруша*, стр. 178.

³⁹² Op. cit. *Оскоруша*, стр. 187.

и здраво и родно, и невино, на живу душу у њему; који је, у ствари, тако, насрнуо и на њу, и на Дафину, и на ко зна кога још³⁹³.

Међутим, симболизам коштуе носи у себи и значење несаломиве постојаности, неуморности, сензибилности и нежности, али и супротстављање општој агресивности.³⁹⁴ Ове особине доћи ће до изражаја у материнском испољавању Кошутине личности када ће она на све могуће начине покушати да удахне живот и усправи на ноге своју тек рођену девојчицу и спаси је од света који је говорио да није од људског рода, да се „збавосало“ са танушним рукама и ногама и кожом набораном као у старице. Рођење необичног детета прати архетипски страх колектива пред нечим што не може разумети, а чије узроке тражи у непоштовању божјих закона („Рече свет Кошуту да је несрећа можда стигла зато што је блажила преко Страсне недеље, на Распети петак, што није постила све посте и сваку среду и петак, што ј радила на Свете враче, Кузму и Дамјана, што можда није поштовала Свете Вериге, него је баш тада узела вретено у руке, што мечкама о Мечкиндану, њиховом свецу, није ставила куван клас морузе на дрвљаник; или што је љуто увредила Огњену Марију, можда и самога Господа по три пута на дан не спомињући му име³⁹⁵), у људском греху због кога Бог човека сурово, али праведно кажњава.

Приповетка „Оскоруша“ је у целини прожета народним веровањима и празноверицама, с чим је у вези и устаљени обичај у нашем народу да се, када се носи повојница, дете пљује како би се заштитило од урока и урокљивих очију, али и Кошутина потрага за леком од врачаре до врачаре, од цркве до цркве, од манастира до манастира, изговарање речи са магијском вредношћу, обављање ритуалних радњи као што је подизање детета високо у круг „као да само игра оро“³⁹⁶, упоређивање девојчице са лепим и здравим девојкама или са мушкатлом, као симболом среће, у нади да ће овакво именовање вратити срећу у њихову кућу, која је почела да тоне, да се распада и од које су се људи склањали. Истовремено, обављање низа магијских радњи означава и Кошутину материнску, унутрашњу снагу да се супротстави околини, која нема разумевања за различитост и која јој саветује да дете увеже у врећу и у глуво доба баци у воденични јаз или у неки други дубок и таман вир и да тако Богу или ђаволу врати њихов поклон.

³⁹³ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 188.

³⁹⁴ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 406–407.

³⁹⁵ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 166.

³⁹⁶ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 168.

Приповетка „Оскоруша“ постављена је, дакле, на митско-магијској и религијској подлози о кажњавању греха и преступа. Демон отелотворен у свињи, већ на почетку приповетке антиципира негативно испуњење дететове судбине, с једне стране, али је и парабола људског зла, с друге стране. „У готово свим индоевропским митовима“, наводи Михајло Пантић, „свиња је – по томе врло блиска човеку – представљена као симбол прождрљивости, незаситости, незнања, похоте, егоизма, изопачености, зла, нечистоће. Преведено на говор историје, свиња је, ни крива ни дужна, оваплоћење, односно, пројекција најтамније и најружније стране човековог карактера и људског деловања“³⁹⁷.

Међутим, свиња симболизује и плодност, па се с тим у вези мотив свиње први пут појављује у приповеци у вези са Мадом, Кошутиним супругом, за кога се претпоставља да су га разнеле дивље свиње. Испуњење зле судбине предочава се и неуспелим обредом жртвовања животиње који би, по веровању, требало да обезбеди опроштај греха:

„...узеше да кољу свињу да би, упркос несрећи што их је била снашла с Мадом, забележили његово рођење и крштење, и – свиња побеже испод касапског ножа. Готово заклана, грокћући, испрска крвљу и касапина и двор и, с главом која се клати, стругну у шуму и нестале у њој.“³⁹⁸

С обзиром на то да се свињи дају демонска својства и да постаје „небески знак у коме поче и у коме ће се наставити дететова судбина“³⁹⁹, девојчицу крштавају именом Дафина. Давање имена новорођенчету, познато је, увек је чин иницијације, увођења појединца у нови друштвени статус. Код Словена име је често магијски вид заштите новорођенчета од нечистих сила, злих духова, демона, који прете да му угрозе живот. Девојчици стога дају заштитно име по дрвету које код Словена има статус чудесног дрвета. Дафина је врста врбе, која обично расте у медитеранским крајевима и припада крошњастом дрвећу „које наткриљује свет и има својства дрвета плодности [...] Различити жанрови у које је уплетена представа дрвета живота као дафине, показују два основна својства – она наткриљује свет и има симболичке плодове“⁴⁰⁰. С друге стране, мајка је назива „глоговим цветом“, опет у функцији

³⁹⁷ Михајло Пантић, *Приповедачки идиом Слободана Џунића*, стр. 35.

³⁹⁸ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 162.

³⁹⁹ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 162.

⁴⁰⁰ Дејан Ајдацић, *наведено дело*.

заштите посебно ако имамо у виду веровање у српском народу да је глогов колац најмоћније средство у борби против злих демона и вампира, чије ће присуство у тексту бити сугерисано појавом лептирице-вештице, вампира, „инкарнације мртвог претка, симбола душе која се винула из уста умирућег“⁴⁰¹. Сама, пак, судбина девојчице Дафине спојиће се са судбином њеног оца Маде, најпре преко мотива свиње, као симбола опскурних људских тежњи, која ће је унаказити угризавши је за образ, а потом и преко саме оскоруше као медијатором посредством кога Мадина душа наставља да обитава у овом свету, али и симбола женства у његовом праизворном облику, због чега Симијонка, и сама поистовећена са дрветом, митским гласом мајке заштитнице, родитељке неће дозволити Науну да је посече:

„...Симијонка онде паде као с неба: приљуби се уз дрво, покри стабло леђима, обухвати гарукама, са стране, и свеза руке у венац, као да себе везује за њега. „Ако њег посечеш, и мене си, и Дафину, и несталог Маду“, каза му, као да говори дрво, и нека жена из дрвета, не она која говори. „Што ти је оно криво? Ја сам га садила, ја сам шес месеца била ни жива ни мртва, док се прими.“⁴⁰²

Трећи вид манифестације у свему чудновате новорођене девојчице означен је именом Кинешче које упућује на њену физичку појавност и евентуално азијатско порекло с мајчине стране. Овај вид манифестације уједно причу с митско-магијске, обредне и обичајне равни преноси у сферу чудесног, коју ће обележити нестанак девојчице Дафине. Причу о Дафинином пореклу мотивисиће, након Кошутине одлуке да напусти Наунову кућу после мистичног нестанка Дафине, долазак Кошутиног чичка Добре са истим, ситним модрим очима као у мале Дафине, „исто ове очи брзају према угловима, исти смех-кежење, на силу, до иза образа, као да се и он спрема да удари у руцање што је дошао на свет и што се овде, по њему маје, када овај није за њега; као да је овај свет однегде пресађен, или у њему погрешно насађен“⁴⁰³. Техником приче-сећања, заправо унутрашњег монолога саме Кошуте, приповеда се о давном догађају из претурског времена када је у Стањанце стигао неки странац „низак растом, кривоног, жутопут, са жутиим истрчалим јагодицама, круте и сјајне косе, сјајних, као угљен црних очију“⁴⁰⁴ и обљубио младу и лепу словенску жену,

⁴⁰¹ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 488.

⁴⁰² Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 173.

⁴⁰³ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 190.

⁴⁰⁴ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 191.

која је потом затруднела и родила косоногo и кривоногo дете. Користећи стратегију оспоравања истинитости прича које преносе други (ову причу је Кошута чула од неког старца, а можда је све то и сањала, или у другом случају причу о појави девојчице са бразготинoм на лицу, нежне, крхке и ваздушасте попут глоговог цвета, која је са караваном камила стигла у неко китајско село преноси неки трговац другом трговцу, а овај је доноси у село по цени по којој ју је и купио), Слободан Џунић не оспорава сам феномен натприродног из разлога што натприродно представља саставни део културе старопланинског краја која почива на митско-магијским вредностима, што потврђује и прстенасто заокруживање приповетке причом о оскоруши у чију истинитост не треба сумњати:

„ Није, међутим, прича да оскорушино дрво и дан-дањи постоји на Куманоском вису, тамо где се укрштају ветрови, западни и источни, а каткада и громови и муње, као из земље бацајући ватрене змије. Изби из корења, из огња земље. И сада онде просијава ватру небеску, трепери лисјем и у ноћној тишини нешто се, кажу, дошаптава са звездама и око капи росе и влаге својим корењем љуто и огорчено бори се испод земље са корењем околна растиња. Под њим, и у ове дане, каткад се порађа жена и кап млека, крви оскорушине, разлива се преко њених усана и усана њеног новорођенчета. Неко и сада на њега насрће секиром, а шта му после због тога бива – дали му оно секиру избије из руке или га само росне својом или његовом крвљу – не зна, веле, ни онај коме се при томе нешто деси или му се не деси ништа. Тек, у његовој кори, или и испод ње, неко ко уме да види и у ово време који пут угледа живу душу, таман, нејасан, човечији лик, који се не саставља или се и саставља. И – мотри: шта ће даље бити, куда то иде човек, бескрајна поворка живих и мртвих.“⁴⁰⁵

Метафизички и погребни симболизам моста

Бескрајна поворка живих и мртвих наставља се у приповеци „Испод мртвачког моста“, постављеној, као што је истакнуто у делу где смо се бавили двоструким светом прозе Слободана Џунића, на митско-паганској, старозаветној и јеванђеоској

⁴⁰⁵ Оп. cit. *Оскоруша*, стр. 197–198.

основи са елементима свете тајне Крштења и Јовановог *Откривења* или *Апокалипсе*. Тематско-мотивска раван приповетке, преко иницијатичког, метафизичког и погребног симболизма моста, назначеног већ у самом наслову, као средства које омогућује прелазак са једне обале на другу, са земље на небо, из људског стања у надљудска стања, из пролазности у бесмртност, из овоземаљског у подземни свет⁴⁰⁶, сугерише иницијатичко путовање јунака, идеју бесмртности и идеју опасног преласка између света живих у свет мртвих. „Околности у којима се ова приповетка развија на два плана“, како истиче Радивоје Микић, „од којих један изразитије развија реалистичко-миметичке елементе а други се ослања на фолклорно-митолошке појединости, само показује у којој је мери писцу било стало до тога да два модела приповедања споји, да их подреди истоветном циљу – изградњи приче која захвата и један слој историјски верификованих људских искустава и долажење у прилику да се зађе иза тога слоја и види нешто од оних компонената од којих је саздана човекова борба са пролазношћу и смрћу“⁴⁰⁷.

Приповетка „Испод мртвачког моста“ извире из истог врела на коме су настале народне бајке о Баш Челику и Кошчеју Бесмртном, као симболима демонског света, света таме, али и регресије и дезинтеграције воде у смислу њене свеобухватне могућности трансформације, обнављања и мењања токова живота и токова смрти. Немогућност било каквих преговора са силама таме и опасност по људски свет уколико дође у додир са њима, основна је окосница приповетке „Испод мртвачког моста“, састављене из пет делова. Први део написан је у стилу летописно-путописне прозе о збивањима у Тауресијуму и Византији у мутним ранохришћанским временима обележеним борбом између иконокласта и иконофила, да би се својим крајем приповедање у првом делу приповетке приближило форми митско-легендарног и бајковитог казивања о Орловом камењу, које ће значајно одредити даље приповедање организовано око симболике мртвачког моста. Други, трећи и четврти део приповетке, заправо, представљају причу-палимпсест, у којој су главни јунаци Вагабунд и Теофил Пронћа семантички повезани са главним јунаком из првог дела – Ватахијем у хипостатичком тројединству, што ће мотивисати и низ библијских парафраза, почев од архетипа, сукоба међу браћом Каином и Авелом, преко слике пакла и `последњих времена`, до купања у сунчевој води, што је јасна алузија на

⁴⁰⁶ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 586–587.

⁴⁰⁷ Радивоје Микић, *Приповедачки свет Слободана Џунића*, поговор у: Слободан Џунић, *Испод мртвачког моста*, избор Радивоје Микић, Просвета, Ниш 1996, стр. 340.

Јована Крститеља и Христово крштење у Јордану и очишћење од греха. Пети део приповетке има епипошку функцију и њиме се расплићу судбине главних јунака.

Бајковно-митски оквир условио је и биполарну организацију приповетке на свет хришћанства и свет паганства, на иконофиле и иконокласте, на свет природе и свет културе, свет мушкараца и свет жена, свет људи и свет животиња, свет добра и свет зла, свет тамних вирова и свет сунчеве воде, свет живих и свет мртвих, при чему се мост појављује као спона између времена садашњег и времена давног, незапамћеног, као спона са другим световима, као место преко кога пролазе и живи и мртви, а испод кога протиче вечна река људског живота „која, као и свака река, пре но што нађе свој пут, своје корито, силовито удара час на ову час на ону страну, као луда, да би текла даље, у бескрај, док, веле, не залута у неко море“⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ Оп. cit. *Испод мртвачког моста*, стр. 255.

IV ЕЛЕМЕНТИ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА У ПРОЗИ ЖИВКА ЧИНГА

СТВАРАЛАЧКИ ПОХОДИ ЖИВКА ЧИНГА

Живко Чинго је плодан и свестран македонски писац. Рођен је 13. августа 1935. у селу Велгошти надомак Охрида и овај податак је од суштинског значаја за разумевање природе и карактера његовог целокупног приповедачког опуса. Родном крају, Охридском језеру са родним виноградима и баштама посветио је највећи број страница своје прозе. Основну школу започео је у Велгоштима, а школовање је даље наставио у Охриду и Скопљу. Након дипломирања на Филозофском факултету у Скопљу 1959. године на групи за Југословенску књижевност, једно време радио је као професор гимназије у Охриду, а по доласку у Скопље у листовима „Студентски збор“, „Млад борец“, у Центру за политичке студије, Републичком комитету за културу, као саветник у Министарству за културу у Скопљу, радио је и на РТ Скопље и био управник Македонског народног позоришта. Члан ДПМ-а постао је 1963. године. За књижевно-уметнички и рад у култури добио је највише македонске и ондашње југословенске награде и признања: награду ЦК СМЈ и листа „Младост“ 1963. године за збирку *Пасквелија*; Октобарску награду 1966. године за збирку *Нова Пасквелија*; трећу награду на конкурс издавачке куће *Детска радост* 1966. године за прву верзију романа за децу *Сребрни снегови*; Рациново признање 1971. године за роман *Велика вода*, Стеријину награду 1974. године за драматизацију Бранка Ставрева *Зид, вода*, насталу према мотивима романа *Велика вода*. Умро је 11. августа 1987. године у Скопљу.

У периоду од 1955. до 1987. године Живко Чинго је написао три збирке приповедака (*Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух*), четири романа (*Сребрни снегови*, *Велика вода*, *Ал* и *Бабаџан*), шест драмских дела (*Образине*, *Кенгурски скок*, *Макавејски празници*, *Радници*, *Лица* и *Под отвореним небом*, од којих су прве три биле изведене на сцени Македонског народног позоришта у Скопљу). Писао је и сценарија за филмове и ТВ драме, путописну прозу (*Са путовања кроз Италију*),

а бавио се и критичким и есејистичким радом. Његов опус данас је безмало заокружен постхумним објављивањем највећег дела заоставштине.⁴⁰⁹

Стваралачки почеци Живка Чинга везују се за 1955. годину када је у часопису „Млада литература“ објавио прву приповетку под насловом „Кад сунце залази“⁴¹⁰ и временски се поклапају са покретањем часописа за књижевност „Разглед“⁴¹¹. Сарадња са „Разгледима“ била је драгоценост за Чингов даљи књижевни рад и у великој мери допринела је његовом стваралачком усавршавању. Један од уредника овог часописа, Благоја Иванов, слушајући на једној књижевној вечери казивање Живка Чинга (у то време он је своје приповетке говорио наизуст и већина и није била забележена), наслутио је да се ради о даровитом приповедачу. Стога му је сугерисао да приповетке стилизује и достави уредништву „Разгледа“, што ће Чинго и учинити. У уметничком уобличавању прозних првенаца драгоцену помоћ и конструктивне савете пружио му је тада већ признати македонски приповедач и романијер Ташко Георгиевски. Захваљујући његовом залагању, на страницама „Разгледа“ 1959. године публикована је приповетка „Ноћна фантазија“⁴¹¹, којом је Чинго постигао и прве запаженије резултате у литератури и био хваљен од стране тадашњих најпознатијих македонских писаца и књижевних критичара као писац од кога се очекују вансеријски књижевни резултати, што је Чинга одвело у несигурност и својеврстан страх да новим књижевним остварењима неће оправдати указано поверење. У превазилажењу почетничког страха помагали су му Димитар Солев и Коле Чашуле, аутор чувених драма *Црнила* и *Гранчица на ветру*, непрестано од њега тражећи нове тек-

⁴⁰⁹ За живота Живка Чинга у оквиру издавачке куће Мисла из Скопља 1984. године објављена су два тома у која су ушла све његове приповетке (*Накусо*, том I) и два романа (*Сребрните снегови*, *Големата вода*, том II). Од посебног значаја је подухват издавачке куће Култура из Скопља, која је 1992. године објавила сабрана дела Живка Чинга у пет књига, у редакцији Слободана Мицковића, Бранка Ставрева и Петра Т. Бошковског. У прва два тома ушле су старије и новије приповетке, у трећем романи *Сребрни снегови*, *Велика вода* и *Ал*, у четвртом роман *Бабаџан*, а у петом драме. Остали су расејани сценарији за филмове, ТВ драме, интервјуи, критички чланци, који би могли послужити као драгоцен извор целовитијег сагледавања поетике овог аутора.

⁴¹⁰ О својим стваралачким почецима Чинго је писао у чланку *Корените на Пасквелија*, објављеном у књизи *Македонско современо литературно творештво* (Просветно дело, 1972): „Бев претседател на младината во село Велгошти (каде што сум и роден) и, се разбира, како истакнат активист го запоставував учењето во име на Револуцијата и изградбата. Една од поважните организациски работи во тоа време беа и претставите, драмите. Во недостиг на текстови, како претседател и нешто „поучен“, почнав да пишувам драми. Се разбира, од животот од тоа време, во духот на општите задачи. Со многу работи имав прилика од поблиску да се запознам, добро, длабоко да ја почувствувам миризбата на едно ново поинакво време. Нешто подоцна во 1955 година една од моите драми се претвори во краток расказ. Беше печатен во *Млада литература* (*Кога сонцето зајдува*), тоа е мојот прв обелоданет текст.“

⁴¹¹ В. Живко Чинго, *Ноћна фантазија, Разглед* / Скопје/ бр. 7 (1959), стр. 795–800.

стове како би га ослободили и покренули да настави са списатељским радом. Уз њихову помоћ, Чинго је са успехом превазишао почетничку кризу и наставио да пише све квалитетније и са све већим интензитетом.

Поред „Разгледа“, прве приповедачке творевине Живко Чинго штампао је у „Студентском збору“, „Венцу“, „Трудбенику“, „Стремежу“, „Младом борцу“ и „Новој Македонији“. Неке од тих приповедака („Пожар“, „Празнични дан“, „Легенда о пасквелским момцима“, „Породица Огулиновци“, „Јабука“, „Најлепши Зурлов дан“, „Кћи“), касније је објединио у збирци *Пасквелија*, која се појавила 1962. године и која је одмах по објављивању успоставила завидан ниво комуникације са читаоцима и добила изразито афирмативну критику како у Македонији, тако и ван њених граница. Већина критичара писала је о Чингу као о расном и даровитом приповедачу, чије приповетке, по естетским мерилима, улазе у сам врх југословенске прозе. Ласкаве оцене и признања уследила су од Владе Урошевића, који је истакао да је овом збирком приповедака најављен један несвакидашњи аутор, приповедач који својом прозом доноси један нов, у оквиру македонске књижевности до тада непознат свет⁴¹², Мухарема Первића, који је нагласио да оно што је тако давно изгледало немогуће, достигнуто је прозом једног тридесетогодишњака⁴¹³, док је Божо Вукадиновић са усхићењем говорио да би било дивно чудо да се ова књига појавила пре двадесетак година, јер она „помирује у себи један „пролетерски“ укус за живот, време, људе, револуцију – оно што су изричито хтели социјални писци, али недовољно уметнички способни нису могли да остваре – помирује са завидним интезивним и артистичким трагањима и резултатима на којима су радили авангардистички писци, који су револуцију понели на високим копљима имагинације”⁴¹⁴. Похвале Чинговој прози упутили су и Петар Јанкуловски („...го воодушевова читателот и го води од страница до страница до корицата на крајот, со његовиот тематски богат третман на селските настани и живот...”⁴¹⁵), Милан Ђурчинов („Појава Живка Чинга на почетку 60-их година на књижевној сцени значила је за македонску прозну књижевност велики одскок, онај «корак од седам миља» који су песници Македоније остварили још педесетих година...”⁴¹⁶), Вук Крњевић („Требало

⁴¹² Влада Урошевиќ, *Време на големите промени*, у: *Мрежа за неувловивото*, Македонска книга, Скопје 1980, стр. 149.

⁴¹³ Мухарем Первић, *Друг Тацко правду дели*, *Политика* /Београд/ 13.02. (1966), стр. 2.

⁴¹⁴ Божо Вукадиновић, *Топла проза са жигом револуције*, *Борба* /Београд/ 20.02. (1966), стр. 11.

⁴¹⁵ Петар Јанкуловски, *Живко Чинго*, *Студентски збор* /Скопје/ 25.03. (1966), стр.7.

⁴¹⁶ Милан Ђурчинов, *Одлазак ’заљубљеног духа’*, говор поводом смрти Живка Чинга, *Политика* /Београд/ 15.08. (1987), стр. 11.

је да прође дуго времена па да се у југословенској литератури појави писац који ће тако аутентично литерарно говорити о нашем послеријатном селу, о многим искушењима човјека сељака у годинама послје рата, послје револуције⁴¹⁷), Драшко Ређеп („Јер, већ је данас неоспорно да је он, онако емотиван и спонтан, онако аутентичан и у основи сликарског талента, један од најзначајнијих прозних аутора које може да понуди савремена македонска књижевност⁴¹⁸), Миодраг Друговац („Уште со појавата на *Пасквелија*, а и пред неа, беше очигледно дека во модерната македонската литература стапи на сцена еден исклучителен талент, со свој *чинговски* тип на прозното кажување, со страсна критика на општествените односи и на примитивизмот во самиот човек, со свои страсти и болести, свои митови и христијански химери⁴¹⁹), и други.

Иако је већина критичара била сагласна у томе да су приповетке Живка Чинга отвориле нове могућности савременог македонског прозног израза, било је и оних који су увиђали извесне слабости Чингове прозе. Миодраг Рацковић је упозоравао да Чингу „предстоји мукотрпан пут стваралачког усавршавања⁴²⁰, а о извесним формалним недостацима, као што су меандрична фабула или пренаглашени енте-ријер у појединим приповеткама, писао је Христо Георгиевски.⁴²¹

Позната је чињеница да у македонској књижевности постоји проблем одсуства значајнијих остварења у домену прозе до краја Другог светског рата. Жанровска слика македонске књижевности до 1945. године била је представљена углавном преко богате песничке (пре свега усмене) традиције, па чак и драма поседује извесне солидне основе (тзв. битова драма, негована у периоду између два светска рата, чији су главни представници Војдан Чернодрински, Васил Иљоски, Ристо Крле и Антон Панов). Очигледна празнина постоји у прозном стваралаштву. Томе, свакако, има више разлога. Недостатак ауторске прозне књижевности на простору Македоније може се објаснити друштвено-историјским и политичким околностима, које су резултовале кодификацијом македонског језика тек 1945. године када је дошло до усвајања македонске азбуке (5. мај) и правописа (7. јун). Македонија је након византијске и бугарске управе била у саставу српске средњовековне државе када је пала под турску власт и била у саставу Отоманске империје све до Балканских ратова (1912–1913). Политички под турском

⁴¹⁷ Вук Крњевић, *Изврстан почетак*, *Одјек /Сарајево/* 1.02. (1966), стр. 9.

⁴¹⁸ Драшко Ређеп, *Паскевилији у походе*, *Летопис Матице српске /Нови Сад/* бр. 1 (1966), стр. 90.

⁴¹⁹ Миодраг Друговац, *Историја на македонската књижевност (XX век)*, Мисла, Скопје 1980, стр. 534.

⁴²⁰ Миодраг Рацковић, *Функција наративног симбола*, *Књижевност /Београд/* бр. 3 (1966), стр. 275.

⁴²¹ Христо Георгиевски, *Поетиката на македонскиот расказ*, Мисла, Скопје 1985, стр. 33.

влашћу, духовно под јурисдикцијом Цариградске патријаршије и под знатним утицајем Србије, Бугарске и Грчке на књижевни, културни и политички живот, Македонија је у таквим историјским (не)приликама природно била без световних школа, без књижевних часописа, без националних и културних институција које би омогућиле развијенију књижевну делатност. Стога је и разумљиво да није било готово никакве ауторске прозне књижевности, нити је постојао иједан роман написан македонским језиком (први роман на македонском језику *Село иза седам јасенова* Славка Јаневског објављен је тек 1952. године), а многи писци, услед некодификованог македонског језика, писали су на неком од језика суседних народа: српском, бугарском или грчком. Додуше, у XIX и почетком XX века⁴²² било је извесних покушаја у оквиру приповедачке прозе, углавном мемоарског или путописног карактера (поменимо приповетку „Шетња“ Рајка Жинзифова или књигу *Аутобиографија* Григора Прличева).

Почетак XX века доноси извесне промене у развоју македонске књижевности. Године 1903. излази из штампе за Македонце епохално дело Крстета Петкова Мисиркова *О македонским стварима*, које ће касније бити узето за основно полазиште у нормирању македонског језика, а саму кодификацију ће извршити Блаже Конески, познати македонски песник, научник, есејиста, прозни писац. Исте године десио се и Илинденски устанак, који је означавао неуспешан покушај Македонаца да остваре слободу. Овај устанак је од значаја и као својеврстан показатељ буђења националне свести у Македонаца. Са Илинденским идеалима и Мисирковим предлогом за стварање посебног језика, македонским књижевним ствараоцима отворили су се нови путокази мада ће македонска књижевност све до 50-их и 60-их година XX века бити у великом раскораку у односу на остале јужнословенске књижевности. Миодраг Друговац у *Историји македонске књижевности (XX век)* примећује да се крајем XIX и почетком XX века код Срба и Хрвата увелико конституише `модерна` као засебна стилска формација.⁴²³ Између 1892. и 1918. године на срп-

⁴²² Прозна дела настајала у XIX веку махом су преводи и компилације различитих црквених и богослужбених књига. Један од првих македонских писаца XIX века био је хаџија, монах, јеромонах и даскал Јоаким Крчовски, који је између 1814. и 1819. у Будиму објавио пет списа: *Слово исказаное заради умирање* (1814); *Повест ради страшнога и втораго пришествија Христова* (1814); *Сија књига глаголемаа Митарства* (1817); *Чудеса пресвјатија Богородици* (1817); *Различна поучителна наставленија* (1819), користећи се, како сам каже, „собранијима од различитих свјатих писанија, а ползованија ради простејших и неписмених“. И књижевни рад другог македонског писца из XIX века, Кирила Тетоеца Пејчиновића, изузев хагиографије *Житије кнеза Лазара*, састоји се од црквених списа (*Огледало*, Будим, 1816. и *Утјешјеније грјешним*, Солун, 1840), чији су су основни извори за писање били беседа Илије Минијота, Софронијев „Недељник“ и списи Јоакима Крчовског.

⁴²³ В. Миодраг Друговац, *Историја на македонската књижевност (XX век)*, Мисла, Скопје, 1990, стр. 24–24..

ску књижевну сцену ступају Дучић, Ракић, Дис, Станковић. Упоредо са српском, развија се и хрватска `модерна`, која је своје еминентне представнике имала у Матошу, Видрићу, Војновићу, Беговићу. У успону су и књижевна критика и књижевна историја, појављују се бројне синтетичке књижевно-историјске студије, прегледи, расправе, критички чланци. Од критичара и књижевних теоретичара на просторима Србије и Хрватске у том периоду издвајају се Јован Скерлић, Богдан Поповић, Милан Марјановић, Антун Густав Матош. Македонија и на плану књижевно-критичке мисли показује велико заостајање у односу на своје суседе. Књижевна критика се у Македонији формира тек пред Други светски рат у критичким чланцима Коче Рацина⁴²⁴, да би пуну афирмацију доживела средином 70-их и 80-их година XX века.

Током Другог светског рата у Македонији, почев од 1941. године, почињу да се штампају билтени и друга информативна гласила на македонском језику, а од 1942. године креће са радом и штампарија „Гоце Делчев“. Године 1945. у првом броју часописа „Нов ден“ Владо Малески објављује приповетку „Сељанка из Копачке“, која ће означити преокрет у македонској књижевности и дефинитивно окретање прози. Прозу у послератном периоду обележава доминација кратких приповедних форми – записа, цртица, прозних скица, хроника и анегдота. Објављивањем прве збирке приповедака *Стрељање* Јована Бошковског 1947. године, сачињене од седам краћих новела неједнаке уметничке вредности и написане у духу традиционалног реалистичког поступка, приповетка не само да ће у савременој македонској књи-

⁴²⁴ До појаве Коче Рацина о књижевно-научној мисли код Македонца скоро да нема ни помена. Ипак, требало би указати на *Предисловије* Хаџи папа Теодосија Архимандрита Синаитског уз књигу *Утјешение грјешним* Кирила Пејчиновића, објављену у Солуну 1840. Први научни рад у Македонији представља предговор Константина Миладинова Зборнику браће Миладиноваца *Български народни песни* (Загреб, 1861), у којем је дат кратак преглед и објашњење о заступљеним народним песмама у Зборнику. Међутим, тек се Коча Рацин с правом може назвати зачетником савремене македонске књижевне критике. У петом броју сарајевског часописа „Снага“ из 1931. Рацин је објавио приказ другог издања књиге *Новеле* Стевана Галогаче, а 1932. и приказ дела *Скидање маски* С. М. Штедимлије (*Књижевни круг*, год. I, св. 5, 1935, стр. 106–107). Од 1931. до 1941. године у часописима „Уметност и критика“, „Наша реч“, „Раднички тједник“, „Наша стварност“, Рацин ће објавити више прилога из области историје, философије и књижевности. Од посебног значаја су две Рацинове студије: *Развитак и значење једне нове наше књижевности* (*Раднички тједник*, год. I, бр. 23, Загреб, 1940, стр. 5–6) и *Македонска народна песна* (сачувани одломак у часопису *Иднина*, год. II, бр. 4, Скопје, стр. 15–16). Истовремено са књижевно-критичким радом Коче Рацина, у Софији се 1938. године формира *Македонскиот литературен кружок*. Чланови овог кружока (Никола Јонков Вапцаров, Антон Попов, Ђорџи Абациев, Димитар Митрев) на својим састанцима разматрали су нека питања која се односе на македонску књижевност и на стваралаштво појединих македонских писаца, у првом реду Колета Неделковског и Коче Рацина. Са збирком *Бели мугри* Коче Рацина *Кружок* се упознаје 1939. непосредно након њеног објављивања. О овој збирци најрелевантније критичке оцене дали су Антон Попов, Димитар Митрев, Ангел Жеров (Михаил Сматракалев) и Никола Јонков Вапцаров. В. Димитар Митрев *Македонскиот литературен кружок*, Современост, Скопје 1977. и Гане Тодоровски *Подалеку од занесот поблизу до болот*, Мисла, Скопје 1983.

живности одиграти улогу афирматора прозне речи него ће уједно постати водећи књижевни жанр.

У време када се појављује Живко Чинго у македонској књижевности 50-их година XX века сви прозни жанрови на простору Македоније већ су били конституисани. Велики број штампаних збирки приповедака и још већи број приповедака објављених у периодици, штампање првих романа *Село иза седам јасенова* (1952) Славка Јаневског и *Скрпљен живот* (1953) Сталета Попова, несумњиво иде томе у прилог. Књижевни живот 50-их година већином се одвија на страницама књижевних часописа („Разгледи“, „Современост“, „Хоризонт“), у којима је и штампан највећи број приповедака. Притом се формирају две опонентне струје, од којих се једна залаже за поштовање традиционалног реалистичког поступка (тзв. `реалисти`), а друга је окренута одбацивању дотадашњих књижевноестетских норми и отварању македонске прозе према савременијим наративним поступцима и облицима (тзв. `модернисти`). Најоштрије полемике вођене су између Димитра Митрева, заступника прве и Димитра Солева, заступника друге струје. Како запажа Христо Георгиевски, ставови Димитра Солева су доминантни и могу слободно да се прихвате као естетско-поетичка подлога македонског модернизма⁴²⁵. Димитар Солев је 1952. године на страницама часописа *Иднина* указивао на неопходност превазилажења застарелих и анахроних модела и укључивања македонске прозе у савремену европску књижевност. Он је одбацивао регионализацију у књижевности и инсистирао на литератури ослобођеној соцреалистичких доктрина, на новим тематским просторима, на неконвенционалном и инвентивном представљању човека и света, стварању изван књишке теорије и униформисаног израза.⁴²⁶

Уопште узев, припадници модернистичке струје, већином писци друге генерације⁴²⁷, опирали су се униформности тежећи ка већој уметничкој слободи и тематско-стилској разновидности и ка томе да изрицање вредносних судова о једном књижевном делу треба да буде засновано на основу и само на основу естетских критеријума. На удару `модерниста` нашли су се Ђорђи Абациев, Јордан Леов, Иван Точко и Стале Попов, писци окренути реалистичком поступку. С друге стране, од аутора који су писали приповетке током 50-их година, а код којих се могу уочити

⁴²⁵ В. Христо Георгиевски, *Поетиката на македонскиот расказ*, Мисла, Скопје 1985, стр. 18.

⁴²⁶ В. Димитар Солев, *Quo vadis scriptor*, Мисла, Скопје 1971, стр. 86.

⁴²⁷ О проблематичној употреби термина генерација у македонској књижевности видети више у студији Слободана Мицковића *Три мига на македонските литературни генерации*, у: *Размислувања*, Мисла, Скопје 1969, стр. 5–14.

извесна приближавања поступцима модерне прозе, издвојили су се Димитар Солев, Благоја Иванов, Бранко Варошлија, а у одређеним деловима свог приповедачког рада приближили су им се и Бранко Пендовски, Славко Јаневски, Владо Малески, Јован Бошковски и Ташко Георгиевски. Осавремењивање приповедног израза несумњиво можемо пратити на тематско-мотивском плану. У том смислу, интересовање приповедача креће се од проблема колектива и претежно руралног света ка проблемима градског амбијента. Тема ратне и поратне стварности и даље је доминантна. Поред ове, присутна је и тема изградње земље у послератном периоду, као и тема миграција становништва, нарочито у делима Јована Бошковског и Ташка Георгиевског. Градски амбијент заступљен је у приповеткама Благоје Иванова и Бранка Варошлије, а препознатљива места скопских простора налазимо у прози Димитра Солева. Проблеме колектива писци су сада усмеравали ка појединцу, што је наметнуло још један карактеристичан поступак, доста распрострањен у делима поменутих аутора. То је психолошки третман у обликовању ликова. У вези са психолошким третманом ликова, у приповеткама је донекле била заступљена и техника унутрашњег монолога и техника тока свести, а нарочито је коришћен ретроспективни поступак. Један од ретких проблесака фантастичног у овом периоду налазимо у приповеци „Одисеја једне скитнице“ Славка Јаневског. Исто тако, као видно другачија, издваја се и приповетка „Машина за писање“ Богомила Ђузела, у којој су први пут покренути проблеми стваралачког процеса. До промене доминантне естетике, међутим, долази тек са ауторима који чине заокрет ка прози фантастичног и симболичког исказа, уводе митско и архетипско у свет приповедних текстова, а ту пре свега мислимо на Петрета М. Андреевског и Живка Чинга.

Оно за шта су се залагали писци `модернистичке` оријентације, а највише Димитар Солев, остварено је тек *Пасквелијом* Живка Чинга. *Пасквелија* се с пуним правом може назвати прекретничком књигом у македонској приповедачкој прози. Има се утисак да се ова књига појавила у правом тренутку. Конфронтација између `реалиста` и `модерниста` полако је јењавала, а револуционарни заноси већ су били стишани. Чинго је прихватио нове поетичке тенденције, али се у потпуности није одрекао ни раније постављених поетичких и тематско-мотивских основа (ратна и револуционарна тематика, регионализација, ослањање на фолклор). Наизглед без видљивог супротстављања ни `реалистичкој`, ни `модернистичкој` струји, Чинго је успео да разбије канонизован и неадекватан наивно-статични приповедачки модел, да се послужимо одређењем Христе Георгиевског, и да, истовремено, пре-

вазије изразито `модернистичке` поступке, који су у делима македонских писаца каткад деловали као епигонско угледање на слична дела из светске књижевности. Ослањајући се првенствено на усмену традицију, Живко Чинго ће учинити корак напред у осавремењивању македонске приповетке и, у том смислу, по нашем мишљењу, најближи је поетичким ставовима Блажета Конеског и књижевном писму Петрета М. Андреевског.

У богатом и разноврсном стваралачком и научном опусу Конеског, важно место припада есејима, бројним интервјуима и огледима, који нас могу упутити на могуће приступе његовом делу. Појмови као што су *традиција*, *традиционално*, *иновација*, *савремен израз*, који се често проналазе у есејистичким текстовима Конеског, продукт су његовог личног стваралачког искуства. Наиме, када Конески говори о својој *интимној* вези са традицијом, он, пре свега, мисли на то да свака национална (па и македонска) књижевност бива препознатљива у оквирима светске књижевности управо преко своје традиције, док је задатак појединачних аутора да пронађу властите путеве осавремењивања поетског израза надовезујући се на књижевну традицију којој припадају.⁴²⁸

С друге стране, са Петретом М. Андреевским, посебно са његовим романом *Пирика*, објављеним 1980. године, Живка Чинга спаја фолклорни модел приповедања, синтеза традиционалног и модерног, двојност наративних планова, урањање у фолклорно и митско искуство, комбиновање романтичног, реалистичног и натуралистичког дискурса и циклична организација времена (време је упоредо историјско и ванвременско). *Пирика* се може сматрати својеврсном македонском повешћу о Првом светском рату која тече преко наративне перспективе ратом одвојених супружника, Јона и Велике. Док Јонова исповест у већој мери подсећа на дневнички запис са фронта који би требало да послужи уобличавању његове коначне биографије,⁴²⁹ дотле је Великина прича више дата у виду алегоријско-симболичке модификације мита и предања у којој јунаци иступају као носиоци традиционалног система веровања и колективних знања, колективних симбола и митова, а радња је приказана кроз призму фолклорног, магијског и митског искуства. Роман *Пирика*, пре свега Великина прича, попут Чингових приповедака и романа, ни у чему не ремети реалистичност текста будући да је магијски принцип, исказан помоћу раз-

⁴²⁸ В. Цане Андреевски, *Разговори со Конески*, Култура, Скопје 1991, стр. 33.

⁴²⁹ За основу романа *Пирика* Андреевском је послужио *Војни дневник* учитеља Милорада Марковића. В. о томе више у студији Наташе Аврамовске, *Травестија на усната историја: раскажувачкиот криптограм на Петре М. Андреевски*, Институт за македонската литература, Скопје, 1999.

личитих веровања, ритуалних радњи и чуда, био саставни део и дубоко укорееен у структуру македонске заједнице.

Већ првом приповедачком збирком *Пасквелија* Живко Чинго је показао да је аутор великог имагинативног замаха. Основна обележја Чинговог прозног израза у овој збирци огледају се у извесној жанровској неодређености, специфичном споју реалности и фантастике, увођењу архетипских и митских значења и језичкој стилизацијој блиској усменом говору. Раскидајући са транспарентним приповедањем, он, помоћу фантастичних, иронијско-гротескних и имагинативно-симболичких поступака, револуционарну и постреволуционарну стварност моделује на до тада у македонској књижевности нов начин.

Овакав приповедни образац карактеристика је и Чингових каснијих прозних остварења. Године 1966. појавила се у штампи и друга збирка приповедака Живка Чинга под насловом *Нова Пасквелија*. Ускоро ће Чинго у интервјуу за скопски лист „Културен живот“ најавити и трећу књигу *Пасквелије*, али ће говорити и о промени дотадашњег начина писања:

„Гребаше нешто да се менува во начинот на работата. Едноставно јас морав да експериментирам.“⁴³⁰

И одиста, пет година касније, 1971. године, појавиће се нова збирка приповедака под насловом *Заљубљени дух*, која је, иако у наслову није поседовала топонимску одредницу имагинарног хронотопа Пасквелије, такође била у знаку представљања пасквелског човека и пасквелске стварности, уз веће учешће делиричног и фантазијског у конципирању фабуле, како наводи Христо Георгиевски, чиме се још снажније приближила поезици магичног реализма. С тим у вези, морамо се сагласити са мишљењем Петра Цацића исказаним у предговору Чинговој приповедачкој књизи *Заљубљени дух*, за које сматрамо да представља најдубљи продор у срж Чингове етике, да истина у овој књизи није само она реалност коју откривамо стандардним нашим чулима, већ да постоји и план *супрареалности*⁴³¹.

Попут својих савременика, Ђорђи Абациева, Славка Јаневског, Влада Малеског, Чинго ће се у даљем књижевном раду усмеравати ка романескном, али и ка драмском изразу. Прву верзију романа *Сребрни снегови* објављује 1966. године. Овај роман проистекао је из истог света са којим су се читаоци сретали у претхо-

⁴³⁰ Живко Чинго, *Се поголем интерес за наши дела, Културен живот* /Скопје/ бр. 8 (1966), стр. 29.

⁴³¹ В. Петар Цацић, *Живко Чинго*, поговор у: *Заљубљени дух*, Нолит, Београд, 1976, стр. 229–230.

дним Чинговим приповедачким остварењима. Ради се о забаченом и `заосталом` македонском селу у време бурних револуционарних потреса, са типичним несналажењем руралног човека у новим друштвеним околностима. У то и такво село долази млада и амбициозна учитељица Ген. Кратку и једноставну причу о младој учитељици, која ће, упркос неразумевању сељака, остати упорна у својим настојањима да у селу отвори школу, казује у форми првог лица неуки и слепи дечак Климент.

Друга верзија романа *Сребрни снегови* објављена је 1973. године. У односу на прву, она је претрпела значајну прераду, како на садржинском (уношење нових момената и епизода из сеоског живота), тако и на композиционом плану (роман је подељен на више поглавља, од којих би већина могла да стоји самостално у виду појединачних приповедака). Заправо, роман *Сребрни снегови*, преко покретања тема сирочића и ђачког живота, представља припрему за појаву знатно комплекснијег романа *Велика вода*.

Роман *Велика вода*, којим се Чинго и дефинитивно одредио као магичнореалистични писац, настајао је више година. Фрагменти романа објављивани су током 1965/66. у часопису „Разгледи“ у бројевима 5, 6, 7 и 8, а роман је први пут у целости објављен 1971. године. Наишао је на леп пријем и код читалаца и код књижевне критике. Милан Ђурчинов је истакао да се Чинго овим романом сврстао у ред врхунских македонских романсијера, јер се ради о једном оригиналном и импресивном романсијерском остварењу.⁴³² Христо Георгиевски ће указати на то да Чинго у овом роману „сједињује архетипску симболику и комплексну егзистенцијалну трауму, поезију и иронију, а на плану нарације његов персонализован и аутобиографски приповедач снажно валоризује колоквијални говор“⁴³³. У осврту *Борба за својата личност* Доне Пановски ће закључити да роман *Велика вода* значи велики корак напред и за Чинга и за македонску књижевност.⁴³⁴

Роман *Велика вода* постигао је завидан успех и код позоришне критике захваљујући драматизацији Бранка Ставрева *Зид, вода*. Нову поставку романа на позоришној сцени, у адаптацији и режији Рахима Бурхама, извео је ромски театар *Пралипе* у Немачкој.

Романи *Ал* и *Бабаџан* пронађени су у пишчевој заоставштини међу другим рукописима нађеним после његове смрти (збирке прича *Бунило* и *Гроб за душу*).

⁴³² Милан Ђурчинов, *Сонет за водата и слободата*, у: *Обид за будење*, Мисла, Скопје 1982.

⁴³³ Христо Георгиевски, *Македонски роман*, Научна књига, Београд 1991, стр. 47.

⁴³⁴ Доне Пановски, *Борба за својата личност*, *Развиток* /Битола/ бр. 2 (1966), стр. 100.

Тема деце сирочића у свету одраслих, покренута романом *Сребрни снегови*, остаје доминантна и у трећем Чинговом романсијерском делу *Ал*.

Роман *Бабаџан* се у типолошком смислу може одредити, како је запазио Милан Ђурчинов, као хибридна творевина. Роман је написан у стихованој форми, док се елементи типични за пикарески роман, са бројним мало вероватним згодама и незгодама главног јунака, сједињују са поступком циклизације новела. Милан Ђурчинов је у вези са романом *Бабаџан* даље констатовао да је тешко пронаћи не само у македонској књижевности „другу књигу посвећену давним временима у којој се с толико такта, разумевања и племените саосећајности говори о *другом* народу, о човеку друге вере и других обичаја; у којој се с толико аутентичности разоткрива унутрашња страна једног живљења и истрајавања, једног неизбежног „модуса вивендија” са суседом у којем је по природи ствари, морао постојати висок степен толеранције, сарадње, пружања руку у невољи, дакле, оне комуникације људскости и узајамног поверења без које ни један народ не би могао стећи поштовање према самом себи, а ни опстати.”⁴³⁵

Све до 1968. године Чинго је био искључиво прозни писац. Његов први драмски покушај - ТВ драма *Четири прекрасна годишња доба* није био на нивоу прозних остварења. Ни следећа драма *Образине*, изведена први пут на сцени Македонског народног позоришта 1969. године, није показала значајније уметничке квалитете. Премда су драме *Лица*, *Под отвореним небом*, *Макавејски празници* и *Кенгурски скок* у односу на претходне означиле видан помак напред, Чинго ни у њима није био ни приближно снажан и уверљив као што је то био у својим приповеткама.

Живко Чинго је приповедач који је превасходно поникао на основама усменог стваралаштва и традиције коју је у македонској књижевности засновао Марко Цепенков. Још у раном детињству могао је од свог оца, који је у Велгоштима и околини важио за једног од најбољих певача и казивача народних умотворина, чути велики број народних песама и прича. Осим тога, њихова кућа увек је била испуњена различитим светом: у њу су залазили сељаци, радници, трговци, занатлије, Турци, Цигани... Слушајући народне, али и животне приче, Чинго се пре свега одушевљавао лепотом и једноставношћу народног говора, тако да и присна веза овог аутора са фолклорним стваралаштвом датира из најранијег детињства. Много година касније, када се већ афирмисао као писац, Чинго ће у интервјуу датом Петру Т. Бошковском, говорећи о начину на који ствара, истаћи:

⁴³⁵ Милан Ђурчинов, *Нема их више, остаде само прича*, *Књижевност* /Београд/ бр. 11–12 (1990), стр. 2060.

„Јас и денес, за да го проверам дијалогот што сум го напишал, го наведувам увото на хартијата, се мислам – ќе ги чујам нив и тогаш ќе знам што сум напишал!“⁴³⁶

Далеког претходника Живку Чингу свакако треба тражити, као што је већ наведено, у Марку Цепенкову, који се, уз Кузмана Шапкарева, увршћује у најзначајније сакупљаче народних умотворина на простору Македоније. Марко Цепенков је био најмање веран записивању народног стваралаштва „онако како је чуо“ и у том смислу био је специфична појава у македонској и не само македонској фолклористици. Бележио је основне црте народних умотворина од информатора, уносећи у њих не само језичке и стилске интервенције него и значајније текстуалне и композиционе прераде. Према речима Блажета Конеског, Цепенков је „раскажувач по душа“, код њега се осећа унутрашња потреба за стварањем, креативан однос према прикупљеној грађи. Он, како запажа Конески, „изневерава народни стил“, односно настоји (и најчешће у томе и успева) да га надвлада.⁴³⁷ Чинго је безмало био опседнут делом Марка Цепенкова и дубоко уверен да савремена македонска проза није успела да оствари домете овог сакупљача и модификатора народних умотворина. Оно по чему сам Чинго највише наликује Цепенкову је самосталана и оригинална прерада фолклорних клишеа. Чинго, попут Цепенкова, задржава једноставност усменог казивања, македонски фолклор узима за основу свог стваралаштва, али фолклорни израз у великој мери осавременује доводећи га у блиску везу са модернијим сужејним конструкцијама.

Осим ослањања на усмену приповедачку и цепенковску традицију, македонска књижевна критика, са мање или више основа, указује на то да је на књижевно формирање Живка Чинга не мали утицај извршила руска књижевност, нарочито руска проза писана 20-их година XX века. Тако је Чинго, осим са Гогољем и Чеховим, не ретко довођен у везу и упоређиван са Бабељем, Бјелим, Ивановим, Љесковым. Међу првим критичарима који су указали на директну зависност прозног израза Живка Чинга од Исака Бабеља био је Димитар Митрев. У расправи под насловом *Случајот Чинго*, Митрев недвосмислено износи да главног учитеља Живку Чингу треба тражити у Исаку Бабељу, од кога је научио да без илузија и улепшавања приповеда, од кога је преузео склоност ка контрасту и парадоксу, спајање обичног и лирског и уплитање анегдоте у унутрашњи приповедни ток.⁴³⁸

⁴³⁶ Живко Чинго, *Непрестано барање на човекот, Разгледни /Скопје/ бр (1970),* стр. 54. Разговор водио Петар Т. Бошковски.

⁴³⁷ Блаже Конески, *Марко Цепенков*, предговор у: *Сказни и сторенија*, Скопје 1954, стр. 13–15.

⁴³⁸ В. Димитар Митрев, *Случајот Чинго, Современост /Скопје/ бр. 4 (1966),* стр. 341.

С друге стране, Слободану Мицковићу ближа је хипотеза да су Чингу послужили исти књижевни узор као и Бабелју. У прилог својој тврдњи Мицковић наглашава да је Чинго пре могао доћи у контакт са Чеховљевом, него са Бабелјевом прозом.⁴³⁹

Мишљењу Слободана Мицковића придружује се и Милан Ђурчинов, истичући да је изузетно важно да се не остане само на упоређивању Живка Чинга са Исаком Бабелјем, стога што је Бабелј био писац који је доста удаљен од фолклорне традиције и који је један изразито интелектуалан аутор за разлику од Живка Чинга. Упоређујући Чеховљеву приповетку „Туга“ са Чинговом приповетком „Човек који је рађао снове“ из збирке *Заљубљени дух*, Ђурчинов уочава фрапантну коинциденцију. Наиме, у обема приповеткама садржина је безмало идентична: сељак води дете лекару и оно потом умире. Једина измена је у именима ликова, те се с разлогом може посумњати у оригиналност ове Чингове приповетке.⁴⁴⁰

Пишући о другој по реду објављеној приповедачкој књизи Живка Чинга *Нова Пасквелија*, Миодраг Друговац је такође истакао да се у њој могу пронаћи акценти преузети из руске књижевности и да постоје органске везе између Чинга и руских писаца, фантаста и сневача, од Бабелја до Ремизова. Друговац закључује да се Чинго у одређеним сегментима своје прозе неинвентивно угледа на руске писце. У тежњи за стварањем фантастике или оне нестварне стварности какву су изградили Љесков и Ремизов, наводи Друговац, Чинго те садржаје саопштава језиком који није језик македонског сељака. Македонски човек из народа неће ословљавати свог саговорника пуним именом и презименом, као што је то случај код Руса, тако да кад читамо Чингов текст у којем се помињу имена попут Ристо Јолески Степаноски, онда је призив конструиран и нестваралачког угледања потпуно јасан. „Чиста је измишљотина“, каже Друговац, „недопуштена у оквирима уметничке прозе, да ће жена нашег, македонског сељака, свог мужа ословљавати пуним именом и презименом, а оваквих примера има напретек у обема књигама Живка Чинга.“⁴⁴¹ Чини нам се да Друговцу овде промиче неколико ствари. Најпре, стварносни контекст приповедака у *Пасквелији* и *Новој Пасквелији* (комунистичка идеологија, револуционарни преврат, стаљинизам, резолуција Информбироа), потом гротескно изокретање

⁴³⁹ В. Слободан Мицковић, *Поетиката на Живко Чинго*, у: *Збор и разбор*, Наша книга, Скопје 1990, стр. 105.

⁴⁴⁰ В. Милан Ђурчинов, *Пред еден заокружен опус*, SUM /Скопје/ бр.1 (1994), стр. 17–18.

⁴⁴¹ Миодраг Друговац, *Нова Пасквелија Живка Чинга или: време чуда*, *Израз* /Сарајево/ бр. 9 (1966), стр. 95–96.

стварности и иронијски поступак за којим је Чинго често посезао, па у складу с тим треба тумачити и употребу патронима, а не као пуко и неинвентивно угледање Живка Чинга на руске прозне писце.

Кругу руских писаца за које постоји у мањој или већој мери основана претпоставка да су могли извршити утицај на приповедачка остварења Живка Чинга, Георги Старделов придружује Пилњака и Иванова⁴⁴², а Лорета Георгиевска-Јаковлева сматра да се између стваралаштва Живка Чинга и руских писаца совјетског периода свакако могу успоставити извесне паралеле из више разлога. У првом реду, време о коме пише Живко Чинго по многим обележјима слично је времену које је преживљавала Русија током Првог светског рата, револуције и контрареволуције. Постављену тезу о типолошким аналогијама између Чингове прозе и прозе која је настајала у Совјетском савезу након октобарског преврата, она доказује на основу додирних тачака између романа *Чевенгур* Андреја Платонова и романа *Велика вода* Живка Чинга. Додуше, Јаковлева упозорава на чињеницу да Чинго никако није могао да зна за роман Платонова из једноставног разлога што је он, иако писан 1927/28. године, објављен у интегралној варијанти тек 1978. године у САД-у. На основу тога, Лорета Георгиевска-Јаковлева закључује да су утицаји совјетске књижевности на дело Живка Чинга посредног карактера, да они долазе због сличних друштвених услова и због контаката са класицима руске књижевности (Гогољ, Пушкин Чехов), под чијим утицајем пишу и совјетски прозни писци и Чинго, те да су директни утицаји постоктобарске књижевности на дело Живка Чинга мало вероватни.⁴⁴³

Сам Живко Чинго демантоваће тврдње да су на његов прозни израз утицали совјетски револуционарни и постреволуционарни писци, признајући да је тајне списатељског заната откривао једино у народном стваралаштву:

„Понапред им се чудев на критичарите кога „стопроцентно“ тврдеа за плоднота и позитивно влијание што го извршиле врз мојата литература советските писатели од и по револуцијата. За вистината, таа литература јас многу подоцна ја сретнав; тогаш и се уплашив во каква авантура сум се впуштил. Јас имав једна друга, пооригинална школа. Мојот дом, моите родители. Уште во најраното детство имав можност од устата на татко ми

⁴⁴² В. Георги Старделов, *Светови*, Мисла, Скопје 1969, стр. 85.

⁴⁴³ Лорета Георгиевска-Јаковлева, *Една книжевна паралела: Чинго и Платонов, Книжевен контекст /Скопје/ бр. 3 (1999), стр. 177.*

кој во месната важеше за еден од најдобрите раскажувачи и пејачи, да чујам
огроман број приказни, потоа секакви кажувања за „животиштето“.⁴⁴⁴

Са објављивањем збирке приповедака *Заљубљени дух*, а нарочито са објављивањем романа *Велика вода* и постхумно објављеног романа *Бабаџан*, македонска књижевна критика све више је доводила приповедачки модел Живка Чинга у везу са магичним реализмом потеклим из дела јужноамериканских писаца Астуријаса, Аргедаса, Карпентјера, Маркеса. О томе су највише писали Милан Ђурчинов и Јасмина Мојсиева-Гушева.⁴⁴⁵ Захваљујући, пре свега, нивовим расправама и студијама, Живко Чинго данас има статус најизразитијег представника магичног реализма у македонској књижевности.

С друге стране, у македонској књижевној науци било је и таквих критичара који су оспоравали утицај магичног реализма и јужноамериканске књижевности на дело Живка Чинга. Тако на пример, Саве Цветановски у *Прилогу посвећеном трибини Живка Чинга*, одржаној 14. јуна 1994. године запажа да дело Живка Чинга претходи хронолошкој појави и присуству јужноамериканског реализма како на европској, тако и на македонској књижевној сцени. Цветановски указује на утицај Виљема Фокнера на јужноамериканску књижевност, посебно на ону писану у духу магичнореалистичног проседа. У време када је Живко Чинго почео да објављује прве приповетке, романи Виљема Фокнера били су међу најчитанијим у Европи и преведени и на македонски језик. Стога Цветановски констатује да је присуство елемената магичног реализма у Чинговом делу пре резултат Фокнеровог утицаја, него јужноамериканских писаца, чија дела стижу у Македонију знатно касније.⁴⁴⁶ Цветановски, осим поређења Фокнерове имагинарне Јокнапатафе са Чинговом Пасквелијом, иде и даље и пореди Чинга и са другим америчким писцима Хемингвејем, Штајнбеком, Дрејзером, Синклером. Међутим, ми нисмо сагласни са овим мишљењем Цветановског. Најпре треба истаћи да је сам Маркес отворено и одушевљено говорио о Фокнеру и о његовом утицају: „Када сам прочитао Фокнера, помислио сам: морам да постанем писац“⁴⁴⁷, а да су се и остали јужноамерикански

⁴⁴⁴ Живко Чинго, *Непрестано барање на човекот*, стр. 53.

⁴⁴⁵ В. Милан Ђурчинов, *Нема их више, остаде само прича*, стр. 2058–2064; Јасмина Мојсиева – Гушева, *Чинговата апартна поетика*, Институт за македонска литература, Скопје 2001.

⁴⁴⁶ Саве Цветановски, *Прилог кон трибината посветена на Живко Чинго*, SUM /Скопје/ бр. 1 (1994), стр. 55.

⁴⁴⁷ Цитирано према: Luis Hars, *Pukovnik igra školice*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980, str. стр. 242.

магичнореалистични писци развијали и књижевно стасавали под утицајем руских класика, Хемингвеја, Фокнера, Флобера, Сартра, Камија, Борхеса, што експлицитно указује на то да мора бити да је Живко Чинго био упознат са књижевношћу која је у периоду 50-их, 60-их и 70-их година настајала на тлу Латинске Америке, што се да потврдити и увидом у његова дела, јер се већ проза писана средином 60-их и почетком 70-их година (*Велика вода*, *Заљубљени дух*, *Бабаџан*), а тада је, између осталог, 1967. године и чувени Маркесов роман *Сто година самоће* био објављен, разликује од оне настале до 60-их година у већем упливу онога што бисмо могли назвати поетиком магичног реализма, тако да не бисмо смели олако искључити, или негирати присуство елемената латиноамеричке магичнореалистичне прозе у Чинговом делу, као што не бисмо смели Чинга назвати аутохтоним македонским писцем, чије стваралаштво, бар према речима Петра Т. Бошковског, претходи појави магичног реализма⁴⁴⁸, што Бошковски поткрепљује говором Живојина Павловића поводом доделе Нинове награде за роман *Зид смрти* да, насупрот продору латиноамеричке прозе и магичног реализма, стоји недовољно позната чињеница да је магични реализам рођен у Македонији и да је његов отац Живко Чинго⁴⁴⁹. Петар Т. Бошковски Живка Чинга третира као самородног писца, наводећи да „магиски реализам кај Живко Чинго [...] не доаѓа однадвор како некоја литературна мода, туку произлегува од самиот живот за кој се пишува, а тоа е живот во кој се уште постојат и важат елементи од рамништето на магискиот однос кон светот“⁴⁵⁰. Са последњом тврдњом Петра Т. Бошковског бисмо се донекле могли сагласити, односно могли бисмо се сагласити с тим да Чингов магични реализам делимично проистиче из доживљаја света македонског човека у којем још увек владају магијски односи, али се не бисмо могли сагласити, као што смо већ истакли, да је Чинго у потпуности самородан македонски писац без дубљих и поузданијих корена у европској или светској књижевности.

⁴⁴⁸ Чини нам се да се овде пренебрегава једна чињеница. Магични реализам не почиње са Маркесовим романом *Сто година самоће*, он овим романом доживљава свој успон. Присетимо се да је роман *Људи од кукуруза* Мигела Анхела Астурија са објављен 1949, да је пре њега Онети створио имагинарну луку Санта Марија, Карпентјер писао о Карибима и слично (видети о томе више у *Антологији хиспаноамеричке приповетке*, предговор Далибор Солдатић и Бранко Анђић, СКЗ, Београд 1980.), а да Чинго прву приповетку објављује 1955. Посебно је питање и на то питање је тешко одговорити да ли је Чинго био упознат са струјањима у латиноамеричкој књижевности 40-их и 50-их година XX века и у којој мери су она утицала на његов књижевни рад. Ми сматрамо да јесу, јер латиноамерички `бум` експанзију доживљања 60-их и 70-их година прошлог века.

⁴⁴⁹ В. Петар Т. Бошковски, *Прилог кон творештво на Живко Чинго*, SUM /Скопје/ бр. 1 (1994).

⁴⁵⁰ Исто, стр. 55.

У македонској књижевној науци у приступу делу Живка Чинга примећујемо својеврстан парадокс. Наиме, с једне стране се о Чингу пише као о аутохтоном и изразито талентованом приповедачу који је својим делом, уносећи низ иновација, размакао границе националне књижевности, а, с друге стране се, више него претерано, покатакд и недовољно аргументовано, доводи у везу и упоређује са европским и светским писцима. Зачуђује и чињеница да је у македонској науци Чинго понајмање довођен у везу са македонским приповедачима који су му претходили или били његови савременици. Међу реткима, Димитар Митрев пише да је на македонском тлу и пре појаве Живка Чинга било аутора који су писали о својим Пасквелијама, као што су Симон Дракул или Славко Јаневски са својом (и у односу на село) раскошном палетом, а свакако је Чинго могао понешто да научи и од Сталета Попова, писца изразито регионалистичке оријентације који је свој најчвршћи ослонац имао у фолклорној баштини⁴⁵¹, док Христо Георгиевски уочава сличности између Чинга и његовог савременика Петрета М. Андреевског, посебно када је реч о тумачењу човека и његових жеља у посредном простору фолклоризма и магије, те да „оба ова аутора показују снажан интерес за рурални простор и применом модерних стваралачких техника остварују дела значајне уметничке вредности“⁴⁵².

Иако се сам Живко Чинго у бројним интервјуима и чланцима ограђивао од наплива руске или светске књижевности признајући да је једини утицај на његов начин приповедања извршило народно стваралаштво, евидентно је да је проза овог изразито регионалистичког македонског писца (овде мислимо на тематску везаност за одређену регију – предео око Охридског језера), своје снажно упориште имала у Гогољевој фантастичној приповеци и у делима јужноамеричких писаца.

Магични реализам, као што је у раду већ истакнуто, везује се за књижевност оних народа са развијеном митологијом и под тоталитарним друштвеним уређењем. На латиноамеричком континенту, обележеном бројним унутрашњим противуречностима, он није био ни неочекиван, ни изненађујући, јер је читава латиноамеричка књижевност у условима политичке нестабилности и диктаторских режима, била књижевност протеста, како је окарактерисао Астуријас, у којој је магијским и фантазијским представама описивана политичка реалност, али и књижевност потраге за идентитетом условљене усложњеном расно-етничком структуром овог континента

⁴⁵¹ Димитар Митрев, *Случајот Чинго*, стр. 333.

⁴⁵² Христо Георгиевски, *Фантастично и митско у приповедачкој прози Пасквелија Живка Чинга*, *Градина* /Ниш/ бр. 12 (1981), стр. 83.

у чијем су етничком формирању учествовали остаи староседелачких индијанских племена, црнци робови доведени из Африке, становништво претежно европског порекла, шпанског, португалског и италијанског, али и имиграције становника из осталих европских земаља, а одговор је, између осталог, тражен у митологији аутохтоног индијанског становништва Латинске Америке. Стога је и појава магичног реализма на простору Македоније, због сличних друштвених и историјских околности, била и могућа и вероватна, јер је и она, у неку руку, била колонијализована и као таква патила од сличних симптома. Македонци су коначно били признати као посебна нација 2. 8. 1944. године на заседању АСНОМ-а када је као равноправна чланица у саставу југословенске федерације конституисана Народна Република Македонија, потом преименована у Социјалистичку Републику Македонију, и када је коначно 1945. године кодификован македонски књижевни језик, али овим није било затворено питање националног идентитета и питање шта значи бити Македонац. Вишевековна подређеност „другима“ – Србима, Бугарима, Грцима или Турцима, чије су се културне и административне управе смењивале у Македонији све до Другог светског рата, неминовно су за последицу имале и колебљивост самих Македонаца у вези са сопственим друштвеним идентитетом, односно са честим приклањањем српској или бугарској нацији. О „личним кризама“ Македонаца у вези са националним идентитетом међу првима писао је Кочо Рацин. У годинама после Другог светског рата, али и данас, Македонци су свој национални идентитет покушавали да потврде превасходно уз помоћ митологије.

Отуда је и Чингов магичнореалистични модел условљен не само специфичном источноевропском геополитичком ситуацијом после Другог светског рата када су комунисти дошли на власт и када је стаљинизација и дестаљинизација обележила Совјетски Савез, земље средње Европе и Балкана него и историјским специфичностима саме Македоније о којима је већ било речи. С обзиром на то да је Социјалистичка револуција Македонцима коначно донела признање, она је испрва и била схваћена као општенородно добро. У постепеном демистификовању социјалистичке идеологије крајем 40-их и почетком 50-их година XX века, све више откривала се груба македонска стварност са свим својим идеолошким, културним, етичким и социјалним ломовима и турбуленцијама. Упоредо с тим, у самом Чингу полако се будио дух социокритичког аналитичара стварности и он се од ватреног поборника револуционарне идеје трансформише у критичара револуционарне и постреволуционарне стварности, коју иронично назива „образовштином“. У немогућности да

гласно изговори свој бунт и протест против репресалија власти, против хипокризије дојучерашњих заговорника комунистичке идеологије, који су наједном скинули маску, Чинго је посегнуо за фантастичним и гротескним изобличењем стварности како би саопштио своју истину, па је и само његово писање, с тим у вези, прерасло у више него политички чин. Као и код других магичнореалистичних писаца и у његовом делу срећемо превазилажење историјских догађаја постављених у први приповедни план и окретање ка преношењу колективних прича које су се таложиле у искуству генерација, с том разликом што његов магични реализам извире из македонске традиције, из македонских народних обичаја, веровања и празноверица спојених са хришћанском мистиком и паганском митологијом, помоћу којих се твори један нелинеаран магични свет у којем су испреплетене супротности између револуционарног и традиционалног, реалног и фантастичног, трагичног и комичног, узвишеног и тривијалног, бајковитог и легендарног са друштвеним, историјским и политичким дешавањима.

Уопште узев, у проучавању књижевно-уметничког дела неминовно се покреће питање колико оно кореспондира са стварношћу и у каквој је вези са конкретном друштвено-историјском ситуацијом. Као што је приметио Рене Велек „уметност не може избећи да се бави стварношћу ма колико ми сужавали њено значење или наглашавали преображајну и стваралачку моћ уметника. У уметности, у философији и свакидашњој употреби „стварност” је - попут „истине” природе или „живота” - реч набијена вредношћу”.⁴⁵³ Књижевност као једна од грана уметности је „друштвена установа, чији је медијум језик, друштвена творевина”⁴⁵⁴, она представља „живот”, а „живот” је у великој мери друштвена стварност, мада су природни свет и унутрашњи или субјективни свет појединца такође објекти књижевног „подражавања”. Сам песник припадник је друштва и поседује нарочити друштвени положај, „он од друштва прима извесно признање и награду, а обраћа се некој публици, ма како хипотетичној”.⁴⁵⁵ Живко Чинго припада кругу оних стваралаца за које се може рећи да су били више него заинтересовани за актуелна дешавања: и у прозним, као и у драмским текстовима, он се окретао актуелној друштвеној стварности, при чему се није либио ни да аномалије постојеће власти извргне подсмеху, премда код њега,

⁴⁵³ Рене Велек, *Критички појмови*, прев. Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Вук Караџић, Београд, 1966, стр. 150.

⁴⁵⁴ Rene Velek/Ostin Voren, *Teorija književnosti*, preveo Aleksandar I. Spasić, Nolit, Beograd, 1991, str. 117.

⁴⁵⁵ Isto.

ипак, нема јетке и опоре сатире, него ироније и покаткад и благонаклоног хумора. Чингова ангажованост и то, пре свега, хуманистичка ангажованост, јер се он с пуним правом може назвати хуманистички ангажованим писцем⁴⁵⁶, да се потврдити и увидом у материјал који се налази изван литерарног дела, али који може бити од користи за свеукупно разумевање његове прозе, а посебно њених идејних релација. У интервјуу датом Петру Т. Бошковском, он каже:

„Сметам за секогаш ќе остане сиромав оној писател што ќе замиже пред сегашноста, но најголема казна ќе падне врз лицето на најталентираните автори ако рамнодушно се однесат кон своето време”.⁴⁵⁷

Ово су речи тенденциозног, друштвено, па и политички ангажованог писца, који је радио на ономе „што најповеќе му тежи во животот” и који је сматрао да „не се пишува од добро се пишува за да биде добро”.⁴⁵⁸ За Чинга је чин писања имао пре свега значење епистемичке потраге за човеком, за животом:

„Јас мислам дека вистинскиот човек [...] мора да чувствува дека животот е нешто повеќе, нешто многу подлабоко и повредно, нешто што треба непрестано да се бара, да се изградува. Нешто што треба да се изградува. Да, треба да се изградува за да се живее”.⁴⁵⁹

Стога му није била јасна равнодушност појединих македонских писаца према друштвеним и политичким импликацијама у Македонији, као ни они аутори који су у својим делима маскирали и улепшавали револуционарну и постреволуционарну стварност занемарујући обичног македонског човека:

„Во таа непрегорена човечка лика на нашите луѓе, вистински се крие една неверојатно чиста и нежна природа, - ретко Богата со живот. Тоа треба да се открие, тоа треба да се афирмира.”⁴⁶⁰

Отривање и афирмација обичног македонског човека у књижевности, према мишљењу Живка Чинга, једини је прави пут да македонска књижевност искорачи

⁴⁵⁶ О хуманистичкој ангажованости Живка Чинга писао је Милан Ђурчинов, а о Живку Чингу као о изразито ангажованом писцу Георги Старделов.

⁴⁵⁷ Живко Чинго, *Непрестано барање на човекот*, стр. 50.

⁴⁵⁸ Цитирано према: Петар Т. Бошковски *Прилог кон творештво на Живко Чинго*, стр. 54.

⁴⁵⁹ Живко Чинго, *Творецот во своја душа треба да има многу луѓе*, *Студентски збор /Скопје/* 26.04. (1963) стр. 7. Разговор са Тометом Саздовим.

⁴⁶⁰ Исто.

из националних граница, да пронађе адекватно место у светској литератури и стане раме уз раме са књижевностима осталих народа.

Од тренутка када се македонској читалачкој публици представио првом приповетком 1955. године, а нарочито након објављивања *Пасквелије* 1962. године, Чинго постаје један од најпопуларнијих македонских аутора. Већ 1961. године његове приповетке појавиће се и ван граница Македоније⁴⁶¹, а многе ће бити уврштене и у антологије⁴⁶².

Велика Чингова популарност потврђена је и чињеницом да су му дела превођена на више језика (француски, немачки, руски, пољски, српски, словеначки, мађарски, хрватски и албански), као и чињеницом да су доживела више издања.

⁴⁶¹ Приповетку *Khu* у преводу Владе Урошевића објавиће новосадски часопис *Поља* (Живко Чинго, *Khu, Поља* /Нови Сад/ 28. 2. (1961), стр. 51); исту приповетку објавиће и загребачки *Телеграм* (Živko Čingo, *Kči, Telegram* /Zagreb/ 12. 5. (1961), str. 55); у часопису *Данас* појавиће се приповетка *Породица Огулиновици* (Živko Čingo, *Porodica Ogulinovci, Danas* /Zagreb/ br. 6 (1961), str. 29).

⁴⁶² В. *Suvremena jugoslavenska novela*, izbor Vasja Predan, Dimitar Solev, Augustin Stipčević, Znanje, Zagreb, 1965; *Dvadeset godina jugoslavenske proze*, izbor Ivan Kušan, Slobodan Novak, Čedo Prica, Naprijed, Zagreb, 1966; *Knjiga pripovedaka mlađih jugoslovenskih pisaca*, uredio Tode Čolak, Mlado pokolenje, Beograd, 1966; *Savremena makedonska pripovetka*, izbor Petar T. Boškovski, prevela Cveta Kotevska, Matica srpska, Novi Sad, 1978., итд.

ПАСКВЕЛИЈА – МИТСКА ПОВЕСТ О МАКЕДОНИЈИ

Приповетке Живка Чинга у трима приповедачким књигама *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух*, које чине предмет нашег истраживања, принципијелно се уклапају у опште оквире поетике реализма. Уобличавањем лирско-имагинативних, лирско-магијских и симболичко-алегоријских слика елементима хумора, ироније, гротеске, пародије и сатире, транспонује се стварносна грађа и отвара онтолошки и фикцијски мотивациони план, при чему се не остаје само у оквирима онтолошких својстава субјекта, већ се, обједињавањем примитивне свести и актуелног друштвеног контекста, како наводи Христо Георгиевски, даје тоталитет перцепције као одраз комуникативности јунака са новонасталом ситуацијом заједнице у којој живи.⁴⁶³ Због поменутих наративних особености, већина критичара реализам у делу овог писца дефинише као *магични* или *фантастични*, при чему ми примат дајемо првој одредници. Треба нагласити да осим приповедака заснованих на специфичном споју фантастике и реалности, има и таквих у којима се приповедање додирује са естетичком концепцијом гротескног реализма⁴⁶⁴ (на пример, приповетка „Пожар“).

Стваралачке интенције Живка Чинга у поменутих приповедачким књигама кретале су се у правцу обликовања засебног књижевног модела, који би читаоцу требало да презентује целовиту слику македонског села у постреволуционарном хаосу после Другог светског рата, проистеклом из напоредог егзистирања старог традиционалног и новог револуционарног, комунистичког социокултурног модела стварности, који је све дотадашње вредности (народни обичаји и веровања, Бог, сведи) негирао. Окосницу ових приповедачких књига чини начин на који становници имагинарног предела Пасквелије и села Пасквела решавају конфликт између старог и новог, религиозне и револуционарне свести, патријархалног етичког кодекса и трансформација у породици под утицајем нових схватања комунистичке идеологије.

Живко Чинго се у *Пасквелији*, *Новој Пасквелији* и *Заљубљеном духу*, дакле, придржава стварносне тематике везане за Револуцију и комунистичку идеологију у годинама непосредно после Другог светског рата, резолуцију Информбиро-а

⁴⁶³ Христо Георгиевски, *Поетиката на македонскиот расказ*, Мисла, Скопје 1985, стр. 117.

⁴⁶⁴ О гротескном реализму видети у књизи Михаила Бахтина, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, превели Иван Ђоп и Тихомир Вучковић, Nolit, Београд, 1978, стр. 7–73.

и колективизацију, које ће за последицу нужно имати миграције Македонаца у земље Европе, Америку и Аустралију (темом миграција он се посебно бавио у постхумно објављеној књизи *Гроб за душу*, чак део ове књиге под називом „Невеста и океан“ чине аутентична писма македонских емиграната), али стварносној тематици даје митски ореол, смештајући је у митски дочаран хронотоп Пасквела и Пасквелије, користећи се притом магијом и хришћанском мистиком, као и другим, мада у одређеној мери трансформисаним у тексту, митским предлошцима из словенске митологије или из Библије: мит о Постању, мит о потопу, мит о `последњим временима` и пропасти света, мит о рајској птици, мит о македонском цару Треску, митове о ватри, ветру, води, дрвету. Реч је, заправо, о митолошкој префигурацији, да се послужимо терминологијом Мелетинског, историјских чињеница на тлу Македоније у време победе Социјалистичке револуције и доласка комуниста на власт.

Ослањајући се на Бахтинову дефиницију романа као многоструке говорно разнолике вишегласне појаве⁴⁶⁵, у приповедачким збиркама *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух*, а могу им се прикључити и већ поменута збирка *Гроб за душу*, као и друга постхумно објављена збирка приповедака *Бунило*, уочили смо извесне карактеристике романескне структуре⁴⁶⁶ (тематско и амбијентално јединство, уједначеност композиционог склопа, интенције аутора, концепција ликова), тако да би се могле означити заједничким именитељем „Пасквелија“ и ми ћемо им у даљем раду на тај начин и приступати. Ово нас лако може одвести у жанровску дилему да ли се ради о потенцијалном роману цикличне композиције или о циклизацији новела попут *1001 ноћи* у арапској, или нешто скорије *Енциклопедије мртвих* Данила Киша у српској књижевности? Историјски догађаји у поменутиим збиркама безмало се могу хронолошки пратити, па би се с тим у вези могло говорити и о роману-хронници, грађеном на принципу повезивања појединачних приповедака.

Сама, пак, чињеница да су приповетке у „Пасквелији“ циклично повезане, указује на везу са митском структуром, чему се може придодати и троструко по-

⁴⁶⁵ Mihail Bahtin, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989, str. 15.

⁴⁶⁶ О кохеренцији и јединственој организацији ових збирки извесне напомене дали су Петар Цацић, који истиче да све три збирке чине јединствену целину, Георги Старделов каже да је то, пре свега, јединственост њеног тематског света, опсесивна понесеност једном јединственом преокупацијом, а Петар Т. Бошковски запажа да *Пасквелија* почиње тамо где почиње и прва прича Живка Чинга. Вид. Петар Цацић, *Живко Чинго*, у: *Заљубљени дух*, Нолит, Београд, 1976, стр. 221–232; Георги Старделов, *Међу првиот и шестиот ден*, у: *Меѓу литературата и животот*, Култура, Скопје, 1989, стр. 296; Петар Т. Бошковски, *Нова Пасквелија Живка Чинга*, *Израз* /Сарајево/ бр. 6 (1966), стр. 631.

нављање сижејног тока: постанак свете земље Пасквелије и доба успостављања вредности, доба њиховог рушења и доба трансформације Пасквелије у Пустелију.

Приповетке обједињује револуционарна тематика са средишњим мотивом, архетипом „браћа-непријатељи“ и епилогом израженим кроз приповетку „Раби божји пасквелски“. У овој приповеци, која представља својеврстан „инвентар мртвих“, да се послужимо речима Габријела Гарсије Маркеса, али и попис становништва села Велгошти, 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.“⁴⁶⁷

Ово нас упућује на закључак да је Чинго у конципирању неких од ликова имао прототипове у стварности, што је одлика реалистичког поступка (на пример, у приповеци „Мишеви свемоћног Бога“ срећемо лик матичара Димитрија Стенковског, или у приповеткама „Пожар“, „Понекад кад запуше јужни ветар“ лик Голтака Пумпалоског, за које се зна да су заиста живели у Велгоштима). С друге стране, Чинго је и поједине догађаје из стварног живота у којима је сам учествовао, или тек слушао о њима литеарно обрадио у појединим приповеткама. Илустрације ради, у приповеци „Последња ратна прича“, унутар промишљања старца Салтира о апсурдном страдању народа у рату, интерполиран је истинит догађај везан за ратно сећање Чинговог оца Томе када је био везан за земљу само зато што је отпио гутљај воде из наредникове чутуре.

⁴⁶⁷ Оп. cit. *Раби божји пасквелски*, стр. 357. Цитати у раду наведени су према издању: Живко Чинго, *Пасквелија*, Избрани дела, приредио Петар Т. Бошковски, кн. 1, Скопје, 1992.

Према дужини и елементима уметничког поступка, саме приче блиске су новелистичкој структури, каткад су дате у облику дужег прозног записа („Пожар“, „Дужници“, „Нова Пасквелија“, „Легенда о секретаровој смрти“), а не ретко су невеликог обима, редуковане епичности с акцентом на сижејној конструкцији у којој се централизује конфликт јунака са социокултурним моделом стварности и са снажним емоционалним и семантичким ефектом у финалној наративној секвенци, чиме се приближавају жанру „кратке приче“. У интервјуу са Тометом Саздовим *Творецот во својата душа треба да има много луѓе*, Чинго ће изјавити да најкраћа прозна форма за њега, у суштини, не представља ни најкраћу, ни најлакшу:

„Понекогаш е ѓаволски 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.“⁴⁶⁸

Живко Чинго се у својим приповеткама покажује као мајстор епизодне конструкције и епилошког разрешења наратије. Тако на пример, у епилошком делу приповетке „Породица Огулиновци“, чврста логика опипљиве стварности нарушава се поетском метаморфозом 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.“⁴⁶⁹

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“.⁴⁷⁰

У последњем сегменту приповетке „Нешто о сунцу и замкама за вукове“, такође се открива умешност Живка Чинга, овога пута у постављању иронијски обојене поенте. У епилогу је на иронијски начин представљена догматска револуционарна стварност и комунистичка власт:

⁴⁶⁸ Живко Чинго, *Творецот во своја душа треба да има много луѓе*, стр. 7.

⁴⁶⁹ Оп. cit. *Семејството Огулиновци*, стр 45.

⁴⁷⁰ Оп. cit. *Татко*, стр. 254.

„А потоа се стркала низ рогозината тежок и неподвижен, како камен, мраз. Грутка. Не ја виде Целе Јолески пролет, најубавата пролет на револуцијата.“⁴⁷¹

По неким особеностима Чингове приповетке у „Пасквелији“ блиске су моделу бајке. Односи еквиваленције измеѓу бајке и његових приповедака могу се успоставити на више релација: релативизовање временске димензије, темпорална дистанца остварена епским претеритом, употреба бројева са магичном вредношћу (три, седам, девет), употреба неодређених заменица (један, неко), јунаци су обликовани у отвореном простору и у исто време изоловани и свестрано повезани, с том разликом што код Чинга добро не побеђује зло као што је то случај у бајци. У извесном погледу оне су ближе народном предању: приповедање се емоционално и етички везује за одређени моменат стварности, често дате у виду стравичних призора, догађај је смештен у одређени амбијент, а лик постаје жртва деловања неумољивих судбинских сила⁴⁷² (отуда код Чинга честа употреба израза „тако је било записано“). Чинго, свакако, преузима одређене елементе бајке и предања, али се стриктно не држи нити једног, нити другог обрасца.

Повезивање, уланчавање, циклизација приповедака у „Пасквелији“ већином су извршени путем оквира у који је смештена унутрашња, иманентна прича. У оквирним наративним сегментима експлициран је друштвено-историјски контекст, а у унутрашњој причи појединачна драма. Унутрашње приче појављују се у функцији увођења нових ликова, доприносе осветљавању неких аспеката оквирне теме интегришући се на тај начин са моделом света приказаним у делу. Нарочита драж и уметничка лепота остварена је *отвореношћу, недовршеношћу*. Читалац никада не добија потпуну информацију – он остаје запитан у које то међусветове и међупросторе ишчезавају Огулиновци, секретар Тацко Настејчин, учителј Цветан Цветановски и други јунаци. На тај начин се умањује или потпуно губи дистанца између читаочевог света и света дела. Свака прича, као што је истакао и Милан Ђурчинов, рађа нову и води ка новом приповедачу⁴⁷³, приче извиру једна из друге и уливају се једна у другу. На пример, у приповеци „Уочи Макавеја“ сугерише се мисао да

⁴⁷¹ Оп. cit. *Нешто за сонцето и стапциите за волци*, стр. 228.

⁴⁷² В. N[ada] M[ilošević], *Bajka*, u: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, str. 69–70; N[ada] M[ilošević], *Predanje*, u: *Rečnik književnih termina*, str. 638–639.

⁴⁷³ Милан Ђурчинов износи слично гледиште када каже да приповетке Живка Чинга функционишу по принципу *партеногенезе*. В. Милан Ђурчинов, *Пред еден заокружен опус*, SUM/Скопје/ 1 (1994), стр. 14.

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 само што почнаа да доаѓаат“⁴⁷⁴, провоцира следећу причу „Мишеви свемоћног бога“, у којој мистериозно нестају матичар Димитрије Стенкоски и другарица Славјанка Трпаноска, и тако редом.

„Пасквелија“ је, заправо, 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 које су се у македонском народу вековима преносили, овај македонски Маркес, дубље и истинитије исказује послератну стварност и структуру македонске заједнице.

⁴⁷⁴ Оп. cit. *Фортуна*, стр. 211.

МИТСКО И МАГИЈСКО ОБЛИКОВАЊЕ ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА

Почев од Аристотела и поимања појма *mimesis* (мимеза) као *подражавања*, *одражавања*, *опонашања* и *имитирања* стварног и виђеног у уметничком делу, миметички образац и принципи које је још Аристотел поставио у својој *Поетици*,⁴⁷⁵ суштински су се одржали у готово свим потоњим тумачењима мита и митотворства (Мелетински, Леви-Строс, Дерида, Берђајев). Пишући о прози Слободана Џунића у раду смо већ указали на различите приступе миту, којима ћемо овде придружити још нека размишљања која смо сматрали релевантним и незаобилазним у тумачењу дела Живка Чинга.

Е. М. Мелетински у *Поетици мита* запажа да се миту приступало или као *фантастичној представи* о свету, систему фантастичних ликова Богова и духова који управљају светом, или као *приповедању*, причи о поступцима Богова и јунака.⁴⁷⁶ У студији *Мит, религија и национални идентитет: митологизација у Србији у периоду националне кризе*, Саша Недељковић издваја шест различитих значењских употреба појма *мит* у теоријској литератури: мит као прича о давним измишљеним или стварним догађајима; мит као културни процес који обухвата систем прича или песама које одражавају духовну или материјалну културу неког народа; мит као нешто нестварно, непроверено, упрошћено, манипулативно; потом, значајни догађаји (углавном давни) и људи (углавном мртви, недодирљиви) често добијају митски ореол; митом се означава и интерна когнитивна мапа људског ума, као предиспозиција да се одређени доживљај перципира и психички и/или културно обради; и, последње значење, које се прожима са претходним, односи се на употребу мита као модела размишљања који је нелогичан, предлогичан, мистичан.⁴⁷⁷ Овај сумаран Недељковићев преглед недвосмислено потврђује да су се проблемом мита бавиле различите научне гране и да до данашњег дана он у науци није јасно дефинисан, нити је утврђено његово порекло, нити, пак, његова функција. То нас, с друге стране, обавезује на велику опрезност у приступу миту у књижевном делу македонског

⁴⁷⁵ Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке републике Србије, Београд, 1966, стр. 7.

⁴⁷⁶ Е. Meletinski, *Poetika mita*, превео Jovan Janićijević, Nolit, Beograd, 1983, str. 174.

⁴⁷⁷ Саша Недељковић, *Мит религија и национални идентитет: митологизација у Србији у периоду националне кризе, Етноантрополошки проблеми* (Београд), I/1, Одељење за етнологију и антропологију, Филозофски факултет Универзитета у Београду (2006), стр. 156–157.

писца Живка Чинга, јер се мит у њему лако може довести у везу или чак поистовети са мање или више сродним појмовима као што су историја, традиција, стереотип, легенда, архетип, или са дискутабилним појмом 'примитивна свест'.

Анализом приповедачких збирки Живка Чинга *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух*, идентификовали смо присуство мита у његовим различитим појмовним одређењима и уједно својеврсну инверзију имплицирану кроз удаљавање од митског предлошка и померање ка модерном, односно постмодерном приповедном дискурсу. Ово се понајбоље може пратити у категоријама времена и простора, односно у хронотопу/хронотопичности, јер и Чинго, попут других писаца магичнореалистичне провенијенције уводи индивидуално, историјско и колективно време, смештајући радњу својих приповедака у имагинарни простор Пасквела и Пасквелије.

Историјски догађаји у оквирним наративним сегментима приповедака у *Пасквелији*, *Новој Пасквелији* и *Заљубљеном духу*, којима се приче уланчавају, безмало се могу хронолошки пратити, па се на први поглед чини да их одликује праволинијска, линеарна временска перспектива. Објективно историјско време, као што је већ истакнуто, односи се на победу Социјалистичке револуције, резолуцију Информбироа, колективизацију и миграције. У односу на примарни приповедни момент, наведени историјски догађаји презентовани су као да су се већ одиграли, тако да за „Пасквелију“, како посматрану у целини, тако посматрану и на плану појединачних приповедака, можемо констатовати да је одликује *казивање уназад* или *ретроверзија* (*ретроспекција*). *Казивање уназад* има значајну улогу у утврђивању стабилности света који је читаоцима овим приповедачким збиркама представљен. Примена овог поступка условила је и разноврсну употребу глагола прошлих времена (прошло одређено свршено време, прошло одређено несвршено време, прошло неодређено време), којима је омогућена временска дистанца између говорења и онога о чему се говори. Дакле, у њима бисмо могли идентификовати хронолошки редослед догађаја у значењу које му је дала Мике Бал:

„Хронолошки редослед јесте теоријска реконструкција, коју можемо направити помоћу логичких закључака из стварности.“⁴⁷⁸

Додуше, применом поступка ретроспективне инвокације рата и ратних страдања у појединим приповеткама („Пожар“, „Дужници“, „Сеоски библиотекар“, „Последња ратна прича“), Чинго донекле нарушава хронолошки поступак класич-

⁴⁷⁸ Mike Bal, *Naratalogija*, prevela Rastislava Mirković, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2000, str. 61.

ног фабулирања, уносећи елементе интроспективног понирања у субјективни свет прошлог времена главних јунака. Ово нас упозорава на то да Живку Чингу превасходни циљ није био праћење логичког, каузалног следа догађаја.

Очито је да фабула приповедака у *Пасквелији*, *Новој Пасквелији* и *Заљубљеном духу* прати дешавања у реалном историјском времену и да се она хронолошки надовезују једна на друго, па бисмо с лакоћом могли извести закључак да је време у „Пасквелији“ *историјско, линеарно и непоновљиво*, те на тај начин удаљено од магијског и митског које је, по речима Мелетинског, у основи неисторично, игнорише историјску хетерогеност, све вишекратне примене профаног искуственог времена своди на једнократне чинове стварања које је извршено у трансцедентном сакралном митском времену,⁴⁷⁹ односно, како наводи Мирча Елијаде, митско време, супротно историјском, представља неки вид „кружног, поновљивог и повративог времена“.⁴⁸⁰ Поставља се питање да ако у „Пасквелији“ имамо реално, историјско објективно време које се мање-више може хронолошки пратити, а које је, видели смо, у супротности с магијским и митским, може ли се ипак говорити о постојању временске цикличности и понављању светог митског времена, коме је претходила симболичко-конституцијска етапа иницијације и у коме је обављен чин почетка стварања света, односно настанка свете земље Пасквелије? Да бисмо то утврдили, задржаћемо се на кратко на композиционом устројству и наративним моделима самих приповедака, који су условили и различите видове временске организације ових приповедака.

Кроз „Пасквелију“ нас води један приповедач, који каткад проговара из позиције првог лица једнине, а каткад из позиције трећег лица једнине, које, заправо, представља „прерушено“ 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.⁴⁸¹ 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 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

⁴⁷⁹ Е. М. Meletinski, *navedeno delo*, str. 179.

⁴⁸⁰ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Библ. Замак културе, сеп. 25, Врњачка Бања 1980, стр. 31.

⁴⁸¹ Mike Bal, *navedeno delo*, str. 22–23.

живео. Приповедач прича са извесног временског одстојања (отуда честа употреба перфективних глагола) и у моменту док приповеда или боље рећи конвертира са читаоцем, Пасквелија више не постоји, то је „бивша земља“⁴⁸². Из тог разлога, приповедање је изразито афективно обојено, а прича прожета носталгичним сећањима на детињство. С времена на време, „препушта реч“ неком становнику Пасквелије или самом дечаку, па је зато и његова тачка гледишта *наивна, чиста, дечја*. Отуда је и неодређеност просторно-временских координата у овим приповеткама резултат или несигурног сећања (често се и експлицитно у тексту наводи: „не сећам се“), или искривљене перцепције стварности, карактеристичне и за дечје и за магијско и за митско мишљење. Тако на пример, у приповеци „Духови у кући“ релативизовање временског плана и непосредно је назначено дијалогом између девојчице и Незнанца који долази у њихову кућу:

- Вие, а колку време вие?

- Така, некое време – брзо одговори најголемата сестра. – Можеби една година, можеби две! – рече не знаејќи што вели, таа сé уште не разликуваше што е ден, а што година, понекогаш денот го земаше за година, понекогаш година ја заменуваше со ден.⁴⁸³

Мелетински сматра да се асоцирање предмета по њиховим спољашњим секундарним чулним особинама, по додиру у простору и времену, може претворити у узрочно-последичну везу, а да порекло у извесном смислу може да замени суштину. Последња црта, која се среће и у дечјем мишљењу, од посебне је важности, јер условљава саму особеност мита, који моделује околни свет приповедањем о настанку његових делова.⁴⁸⁴ Управо тај моменат проналазимо и код Чинга, јер се засебне приче, које теку преко више наративних перспектива (перспектива јунака који се исповеда, перспектива саговорника коме се исповеда и перспектива ауторског приповедача који причу преноси претпостављеном читаоцу), појављују у функцији моделовања имагинарне земље Пасквелије.

Када приповеда из аукторијалне позиције трећег лица једнине, приповедач се појављује као *сведок* и *пуки посматрач*, који „извештава“ о виђеном, или на следећем наративном нивоу, као *стенограф* који бележи појединачне исповести.

⁴⁸² Сличну технику касније ће користити Емир Кустурица у филму *Underground* из 1995.

⁴⁸³ Оп. cit. *Духови в куќи*, стр. 375.

⁴⁸⁴ Е. М. Meletinski, *navedeno delo*, стр. 168.

Он није *свезналац*, већ делимично познаје ток збивања и најчешће се појављује у улози посредника између *посебног причаоца* и *читаоца*. *Посебне причаоце* срећемо у приповеткама компонованим по моделу „оквир+унутрашња прича“, са *исповешћу* као доминантним обликом приповедања, док се комбиновањем перспекције са ретроспекцијом (на пример у приповеци „Фортуна“, најпре се саопштава да је умрла невеста Петра Исаилова Колеска, а потом се наводи како је до њене смрти дошло), остварује ефекат детективске приче. Радња ни у једној од ових приповедака не траје дуже од 24 часа, а временско проширивање реализује се иманентном причом којом се преноси животна сторија или неки преломни догађај јунаковог живота. У оним, пак, приповеткама, у којима је акценат стављен на општи колективни план доживљавања стварности („Пожар“, „Уочи Макавеја“, „Дужници“, „Нова Пасквелија“), амплитуда временског трајања протеже се на дужи период. На пример, у приповеци „Нова Пасквелија“ догађаји се реализују у распону од 40 дана, у приповеци „Борба против пожара“ обухваћен је скоро цео годишњи циклус (друг Раштаков долази у Пасквел у јесен, у пролеће организује борбу против пожара, а Пасквел напушта у лето). И у једним и у другим, временска одредница ће, иако у неким приповеткама подложна конкретизацији (прецизиран је датум: „...Дваесет и трети март нека се знае и нека се паметува“,⁴⁸⁵ или месец: „Беше август, најубавиот месец во годината“,⁴⁸⁶ или година: „Беше тоа во пролетта 1942, си присомнуваше старецот“,⁴⁸⁷ или празник: „...беше тоа ден спроти Петровдан кога почна да се губи водата“,⁴⁸⁸ док неке приповетке већ самим насловом сигнализују време: „Празнични дан“, „Уочи Макавеја“, „Последња ратна прича“), у већини бити неодређена, са циљем да се подцрта неограничена темпоралност, што је чест случај у магичнореалистичним текстовима („Еден пролетен ден таа мирно, спокојно и дури много задоволна, со лице како зрела вишна, седеше спроти сонце“,⁴⁸⁹ „Беше пролетен, празничен ден“,⁴⁹⁰ „Не се знае која година беше тоа, дали беше ден или ноќ“⁴⁹¹).

⁴⁸⁵ Оп. cit. *Глувиците на семоќниот бог*, стр. 213.

⁴⁸⁶ Оп. cit. *Смртта на градинарот*, стр. 67

⁴⁸⁷ Оп. cit. *Татко*, стр. 249.

⁴⁸⁸ Оп. cit. *Губењето на водата*, стр. 279.

⁴⁸⁹ Оп. cit. *Семејството Огулиновици*, стр. 41.

⁴⁹⁰ Оп. cit. *Празничен ден*, стр. 115.

⁴⁹¹ Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 175.

Овакакав композициони и наративни модел омогућио је Чингу прелазак са објективног, историјског времена, тематизованог у оквирном делу приче, на субјективно, унутрашње време у иманентној причи. У више различитих исповести се кроз преломни моменат, који је утицао на живот јунака, бележи несналажење у новим историјским околностима, јединствена људска трагика и све чешће дозивање прошлог, светог времена. Историјско, објективно време ће до краја „Пасквелије“ бити у потпуности поништено (у прилог томе иде и то да већина јунака све чешће поставља питање шта се десило са временом и где је нестало време), што ће Чингу омогућити увођење „кружног и поновљивог“ магијског и митског времена, односно конструисања времена заснованог на понављању примордијалног догађаја: доба постанка свете земље Пасквелије и успостављања вредности.

Интенције Живка Чинга кретале су се у правцу обликовања премисе да човек, односно пасквелски човек, који живи у архајској заједници заснованој на магијском и митском схватању света, за које смо већ утврдили да су блиски децјем мишљењу, мора имати ослонац у чврсто успостављеним правилима заједнице. У том контексту, пасквелски човек близак је, условно речено, примитивном човеку, који попут детета свет и промене у њему подвргава маштовитим тумачењима. У трагању за објашњењем, истиче Пол Дил, он (примитивни човек) је измислио антропоморфна божанства, антропоморфизује природу. Оживљује је. У природу пројцира сопствени интенционални дух. Све што се збива у свету који га окружује, а што не успева да објасни рационалним средствима, примитивни човек сагледава у виду кривиче магијског порекла. На тај начин, било који природни у погледу узрока тешко објашњиви догађај или било која недобронамерна људска радња, код примитивног човека изазива страх да је то неки знак Господа и да ће иза тога знака уследити казна.⁴⁹² Тако и пасквелски човек, изложен свакојаким природним катастрофама, поплавама, сушама, потопима, те катастрофе доживљава као казну за грешку коју је починио колектив којем припада. При томе треба имати у виду да се он не одваја од колектива и да судбину заједнице поистовећује са властитом. Природне катаклизме се стога тумаче као казна која погађа окривљену заједницу. Ветар који долази час као пожар, час удара као гром, сунце које рањено и окрвављено пада на земљу, громови који пуцају из ведрога неба, црн и тежак снег, само су симболи казне иманентне погрешним вредновањима комунистичке идеологије.

⁴⁹² Пол Дил, *Симболика у Библији*, превела Јелена Стакић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 1991, стр.12.

Примитивни, фолклорни човек, како наводи Пол Дил, није у стању да себе посматра као индивидуу која може бивствовати одвојено од заједнице. Његова примарна жеља је да постане син достојан својих предака и да врлине које је од њих наследио преда својим потомцима. Култ предака и предаја врлина код примитивног човека архајског доба представљају највиши етички захтев.⁴⁹³ Будући да се он са новим друштвеним уређењем не реализује, казна је и очекивана и оправдана – Пасквелија остаје без својих становника и претвара се у Пустелију:

„Долината пасквелска беше пуста. Затворена од сите четири страни. Со вековен синцир.“⁴⁹⁴

У том смислу, долази и до онеобичавања протока времена: дан и ноћ, светло и тама, месец и година, пролеће и зима, лето и јесен, нужно не претпостављају ритмично одвијање појавности, већ прерастају у метафизичке симболе. Чингови јунаци као да су на пропутовању кроз време застали и остали заробљени у чудесном имагинативном време-простору: ту се не зна да ли је дан или ноћ, пролеће касни, зима се продужава на 2333 дана, сунце се окрвављено распада, звезде се роне, небо парају плаво-зелене муње, неба нестаје, дебели снег прекрива земљу, кише лију као у доба старозаветног потопа, губе се стране света. На овај начин у „Пасквелији“ се успоставља однос бинарности између супротних полова неопходних за настанак света – Хаоса и Космоса, па „дан“ и „ноћ“, сходно томе, означавају двојни сукоб: сукоб између устројства (овде традиције, обичаја и религије) и растројства (овде је то нова револуционарна власт, атеизам). То је и морални сукоб између ’добра‘ и ’зла‘ са којим је у дубокој вези опозиција „наш/њихов“, „ми/они“, где је „наш“ свет свет космичког реда и устројства, а „њихов“ хаоса и растројства. Хаотични простор настањују демони, ђаволи (о револуционарима се често каже да је ушао неки ђаво у њих, да су проклети ђаволи и слично, мада има и примера да се именица ђаво користи и као хипокористик). Када „они“, то јест, револуционари, који представљају опасност да се „наш“ дотадашњи уређени свет, заснован на магијским принципима сруши, ступе на пасквелску земљу, они у њу уносе елементе хаотичног, демонског простора: са језера почиње да дува хладан ветар и све се залеђује, земља се распарчава на хиљаду делова и свуда наоколо гамижу змије, гробља се отварају, крстови лете у небо и претварају се у пламен, све ври као у сотонином казану, свеци одлазе,

⁴⁹³ Исто.

⁴⁹⁴ Оп. cit. *Легенда за смртта на секретарот*, стр. 330.

а долазе партијци, бољшевици. Са њима наступа ноћ („А каде е сонцето, човеку, Бог те простил, се прекрсти поп Антим со тажен поглед кон небото. Сонцето го немаше на пасквелиското небо“⁴⁹⁵), а она је, како запажа Пол Дил, симбол пометње, *афективног помрачења духа*, за разлику од дана који доноси светлост и симболизује *јасновидност*.⁴⁹⁶

Демонско, ђаволѐ време, време које поништава све вековима успоставља-не вредности, мора имати свој свршетак и он је у „Пасквелији“ најављен низом предсказања и апокалиптичних слика. Тако је, на пример, револуционарна стихија праћена упозоравајућим и узнемирујућим гласом са неба:

„Оваа земја ќе ја снема од светот. Не ќе остане ниту камен, ниту дрво. Пустелија ќе биде оваа земја. Нејзината судбина определена е еднаш за-секогаш по божјото предсказание и ништо не може да го спаси овој ђаволски народ. Амин!“⁴⁹⁷

Колективизација је повезана са божјим знаком који шаље пожар на земљу, а резолуција Информбиора, после које је народ све више напуштао Пасквел, са гласом долазећим из утробе земље, разумљивим само глумима и сакатима. Меѓу њима био је и старац Кулмо Бунташоски, који преноси Пасквелцима пророчанства земље:

- Ќе се соедини земјата и небото, планините и мориња ќе станат едно и силен пламен ќе помине низ сите земји и се ќе изгори (...)
- А потоа ќе зафати големо наводнение и се ќе биде под оган и вода, се во оган и во вода ќе се врти (...)
- Три години не ќе се роди ништо на земјава, не ќе се роди жито ни никаков плод. Големата гладија ќе настане, народите ќе умираат во глад и немаштија, а уште ќе снема Станбол, Бугарија и цела Англиска ќе потоне (...)
- Нас ќе не тресе Бог (...) ќе имаме едно големо земјотресение, ама ќе даде Бог и тоа ќе го испливаме. Потоа престолнината ќе ни се испусти од големо моќно наводнение. Нас само така ќе не тресе и ќе не дави...⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Ор. cit. *Пожар*, стр.73.

⁴⁹⁶ Пол Дил, *Симболика у Библији*, стр. 145.

⁴⁹⁷ Ор. cit. *Пожар*, стр. 73.

⁴⁹⁸ Ор. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 177–178.

Поларизацијом између „нашег/њиховог“ открива се тежња аутора да време у „Пасквелији“ митизује и удаљи од хронолошког следа историјског времена. Овој поларизацији придружује се и опозиција „свој/туђ“ простор, такође од суштинског значаја за пасквелског (фолклорног, архајског) човека.

Попут јужноамеричког писца Габријела Гарсије Маркеса, који у делима *Охараска* и *Сто година самоће* ствара реалистично-митску слику села Маконда смештајући га у реални простор Колумбије, са патријархалним становништвом, осуђеним на нестанак, Чинго радњу својих приповедака ситуира у фиктивни, имагинарни предео села Пасквела и митске земље Пасквелије, која прераста у снажну алегорију Македоније, или се бар односи на њен југозападни део око Охридског језера, што потврђују и конкретне ознаке села, манастира, планина (Велестово, Св. Наум, Св. Климент, Охрид, Галичица). Као и Маркесови јунаци, и јунаци у његовом делу ограничени су простором микросвета (код Маркеса Маконда, код Чинга Пасквела/Пасквелије), што је отворило могућност успостављања семантичког дуалитета између „свог“ и „туђег“ простора, односно између „дома/домовине“ и „света“.

Становници Пасквела и Пасквелије готово да немају никаквих додира са спољашњим светом. Сва збивања подређена су том *јединству места* путем кога се успоставља континуитет трајања и исконска везаност за простор на којем се живот столећима одвијао. „Јединство места“, каже Бахтин, „зближава и спаја, колевку и гроб (исти кутак, иста земља), детињство и старост (иста шума, речица, исте липе, иста кућа), живот различитих покољења која живе на истом месту, у истим условима, која исто то гледају.“⁴⁹⁹ На ово се и експлицитно указује у приповеци „Духови у кући“ коментаром јунака-приповедача да су се ту родили, да им је господ ту дао душу, ту се зачуо први глас и одатле кренуо са искрама и димом. Зато управо у нарушавању хармоније древног комплекса вредности новим друштвеним поретком треба тражити главне узроке који су довели до преображаја Пасквелије у Пустелију и до преображаја „свог“ у „туђ“ простор.

Између Пасквела/Пасквелије, који функционишу као „свој“ простор и као „домовина“, и „туђег“ простора, односно „света“, постављена је јасна граница коју јунаци не могу лако премостити. Они Пасквел доживљавају као „своје“, „познато“ и „сигурно“, а све што је ван пасквелског простора, посебно амбијент града, као „туђе“, „непознато“, па самим тим и „несигурно“ тло. Парадигматичан пример на-

⁴⁹⁹ Mihail Bahtin, *O romanu*, str. 44.

лазимо у приповеци „Нова Пасквелија“, где имамо кружно премештање ликова од Пасквела као „своје“, „познате“ и „сигурне“ одреднице до Гостивара као „туђе“, „непознате“ и „несигурне“ и на крају ка „својој“, „познатој“ и „сигурној“ одредници Пасквелу. Напуштање Пасквела, иницирано недостатком хране, симболизовано је мразом, дебелим снегом и мраком. Све што прати јунаке ван пасквелског простора јесу неизвесност, страх и смрт. Најпре наилазе на пуста поља Баске налик „глувим гробљима“, потом стижу у Дебарце где су куће постављене као надгробни споменици, да би се, лутајући непроходним шумама и планинама, спустили у Гостивар, у пустош градских улица са прозорима кућа затвореним даскама које подсећају на крстове:

„Сé сидосано, затворено, целиот град под катинари. И куќи и дукани. И кафеаните беа забранети. И анови веќе не се држеа. Насекаде пусто и глуво. Цел ден жива душа не може да се види. Пиле не прета. Тие улици празни – празни како во воено време. Никој никаде, се занемело, се испикало в земја, се затворило, сé под клуч.“⁵⁰⁰

Повратак је, такође, обележен неизвесношћу пута кроз планине, а атмосферу страха и изгубљености у „непознатом“ простору дочаравају акустички ефекти фијукања ветра и завијања изгладнелих звери. Напетост се смирује наглим прекидом. У часу када се на видику укаже Пасквел, на небу се појављује сунце као симбол повратка на „своје“, „познато“ и „сигурно“ тло:

„Низ голите и како ножеви остри гранки гледаме се лизга сонцето, потсветнува.“⁵⁰¹

И у овој приповеци, кроз слику капања црвеног снега са грана помешаног са крвљу и сунцем које рањено пада ка земљи, антиципиран је одлазак Пасквелаца у град и даље у иностранство као кобна неминовност.

Уопште узев, град и градско становништво појављују се негативно конотирани. Они представљају перманентну претњу фолклорном човеку. У граду се организују конференције, лажни поборници Револуције, већином долазе из града (на пример, друг Раштаков и његов имитатор и трабант Кириле из приповетке „Борба против пожара“). Град је дат само у назнакама. То је унеколико и последица тачке

⁵⁰⁰ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 192.

⁵⁰¹ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 204.

гlediшта приповедача, нарочито оног који приповеда из дечје, субјективне и непоуздане перспективе првог лица једнине, чија су знања ограничена само на простор у којем живи. Тако је у приповеци „Легенда о пасквелским момцима“ од градског простора приказана само интернатска зграда у коју су смештени курсити, а међу њима и јунак-приповедач. Или у приповеци „Одрођени“, главни јунак, у исто време и приповедач, са сестром Устијанком одлази на митинг у град, где ће неки Друг завести Агатку што ће резултовати њеним трагичним крајем. На сличан начин реализована је и приповетка „Дете“, чија се радња одвија у Пољској првих година након завршетка Другог светског рата. Непотпун опис градске средине настаје услед дечје збуњености пред широким и непознатим улицама са великим бројем људи, потпуно другачијим од оних у селу у коме је до тада боравио. Неодређеност просторно-временских координата исказа („...името на градот не му го знаев...“⁵⁰²) и задржавање искључиво на приказу железничког колосека, произлази отуд што приповедач говори са временске дистанце о догађају који се одиграо када му је било свега пет или шест година, а који је оставио трауматичне последице на његову свест: мајка је пред његовим очима извршила самоубиство бацивши се под воз. Тако се и овом приповетком подвлачи да је простор града „туђ“ и да од њега долазе зло, несрећа и смрт. Сем у поменутим приповеткама, град је присутан и у приповеткама „Празнични дан“ и „Човек који је рађао снове“, али је и у њима захваћен само детаљ – посластичара, односно градска болница. У свим осталим, његово присуство осећа се преко колона људи који са „свог“ одлазе у „непознат“, „далек“ и „туђ“ простор.

Опозиција „свој/туђ“ простор креће се у сасвим обрнутом смеру када жители Пасквелије масовно почну да напуштају вековна огњишта. Простор Пасквела/Пасквелије се након доласка „оних“, доласка ђавола, врагова, који уносе неред и хаос, постепено претвара у „туђ“. Бавећи се упоређивањем типова простора у романима Платонова и Чинговим приповеткама, Лорета Георгиевска-Јаковлева закључује да опозиција „домовина/свет“ код Чинга не опстаје и да њене темеље подривају поступци ликова.⁵⁰³ Јунаке на одлазак покрећу различити мотиви: лични, егзистенцијални, политички. Жеља секретара Тацка Настејчиног, који фигурира у бројним приповеткама, да побегне из Пасквела повезана је са нелогичним захтевом комуниста да жене и децу обоје у црвено и на тај начин постану део комунистичке

⁵⁰² Оп. cit. *Дете*, стр. 444.

⁵⁰³ Лорета Георгиевска-Јаковлева, *Една книжевна паралела: Чинго и Платонов, Книжевен контекст /Скопје/ бр. 3 (1999), стр. 178.*

идеологије и са спознајом да се сан о животу у ослобођеној Македонији дијаметрално разликује од његове реализације у конкретној стварности:

“Тацко повторно се одлепи од калта и сега зачекори напред. Една матна мисла повторно го клукаше, го подгонуваше на бегство. Да побегне некаде далеку, далеку одовде, гризеше некој црвец во него. Зар вака го сонуваше првиот ден, раѓањето на слободата? Каде се соништата и сонцето? Насекаде наоколу само стогови од дим и оган. Пожари. Зар малку пожари беснеле над оваа земја? Да бега, глава да крши. Каде да бега?”⁵⁰⁴

Жеља за бекством осећа се и код Евдокије Ивановне, главне јунакиње приповетке „Кћи“. Она је требало да донесе на свет прво „народно дете“ („Сакаше да побегне некаде далеку од Пасквел, од нивната куќа, од својот татко, од браќата...”⁵⁰⁵), али и код осталих јунака. Из странице у страницу смењују се њихове изјаве да су Пасквел и Пасквелија попримили обличје пакла у којем је постало превруће и неиздржљиво, да ће полудети ако ту остану.

Простор који се чинио „својим“, „познатим“, „сигурним“ трансформисаће се у „туђ“, „непознат“ и „несигуран“. То је најпотпуније изражено у приповеци „Гробља у пољу“, у којој се пред очима једине деце која су остала у Пасквелу, Мене Стоилкове, Веселина Славеског и јунака-приповедача, откривају потпуно пуста пасквелска поља:

“Откако си отидоа Брдаревите, Ламбевите и Јузеските, стрикото Ноер и другарот Арго Исаилоски, стариот Лем, добриот чичко Лем и тие ѓаволи Лемовите синови, откако си отидоа, најпоследно, и Денаи Славе Кузмески, нашите добри учители, откако училиште остана сосема празно, напуштено и глуво, откако си отидоа сите, откако редум сите го напуштија Пасквел, тогаш веќе вистински беше неподносливо да се остане во селото.”⁵⁰⁶

Оно што је нарочито збунило и уплашило децу наизглед је сасвим безначајно. Њима се учинило да виде дрвене крстове у пољу, а заправо се радило о огласним таблама за продају њива. Семантичка двојност резултат је искривљеног угла посматрања: некадашња засађена поља замењена су дрвеним крстовима. Овако измењен простор ће збунити и уплашити јунаке, али ће те емоције бити привидно замењене

⁵⁰⁴ Оп. cit. *Пожар*, стр. 88.

⁵⁰⁵ Оп. cit. *Керка*, стр. 99.

⁵⁰⁶ Оп. cit. *Керка*, стр. 99.

смехом када открију да су у пољу постављене огласне табле. Поступком *очуђења*: НИВА АНДРЕЈА СЕКУЛОСКИ ОД 5 ХЕКТАРА СЕ ПРОДАВА, ТРАЈАН ВЕЛЈАНОВСКИ СЕ ПРОДАВА ЕВТИНО, изражава се оно што највише мучи главног јунака: сазнање да се налази на потпуно „туђем“ простору који је до јуче доживљавао као „свој“.

Осим опозиције „свој/туђ“ простор, једно од суштинских обележја просторне организације Чинговог света у „Пасквелији“ је подела на отворен и затворен простор, помоћу које се приче из равни реалистичког преводе у раван фантастичног и бајковитог приповедања. У највећем броју приповедака простор се реализује према следећем моделу: у уводном и завршном сегменту радња се одвија у отвореном простору (сеоске улице, центар села, шума, пут, баште, брда и виногради) да би, у средишњем делу, приповедање са макро плана било премештено на микро план затвореног или полузатвореног простора (двориште, степениште, кућни праг, соба, таван, месно-партијска канцеларија). Има и таквих приповедака у којима се збивање одвија искључиво у отвореном простору („Гробља у пољу“, „Лептир са златном прашином“, „Како сам убио друга“), у појединим претеже затворен простор („Борба против пожара“, „Заљубљени дух“, „Луди рођаци у борби са злокобним пилетом“), а, осим прича „Нешто о сунцу и замкама за вукове“ и „Сеоски библиотекар“, скоро да нема ни једне чија је радња смештена само у затворен простор.

Центар села или неко друго место на отвореном простору на коме су се Пасквелци радо окупљали, послужио је Чингу за увођење *хронотопичног причаоца*. У приповеци „Најлепши Зурлов дан“ у улози хронотопичног причаоца појављује се пасквелски свирач Зурло, који крај ракијског казана прича о догађају из прошлости због кога је одбио да свира на кметовој свадби. Или у приповеци „Нова Пасквелија“, где су се Пасквелци као у прадавна времена окупили око ватре како би чули причу најстаријег међу њима, старца Васиља Мујоског. Старац Васил Мујоски приповеда о прошлим временима када су земљу, због недостатка семена, захватили велика глад и помор. Његова прича своју подлогу налази у предању о лапоту, односно о убијању старца и васпитно је поучног карактера.

Пишући о формама приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића, Милија Николић успоставља разлику између *репродуктивног народног приповедача* и *продуктивног народног причаоца*, доводећи их у готово опозитан однос. Према његовом мишљењу, „први приповедају о прошлости, а други претежно причају о

актуелним догађајима; први крију свој субјекат и дистанцирају се од материје коју казују, а други у њу уносе свој лични став, па и властите доживљаје; први су углавном преносиоци казиваног, а други сведоци виђеног и доживљеног; код првих је више ангажована меморија, а код других непосредна креативност⁵⁰⁷. Приповедање старца Васиља Мујоског у почетку карактерише *репродуктивно казивање*, он прича о давном догађају и дистанцира се од материје коју излаже (прича о томе како су мудраци саветовали цару да побије све старце како би макар мало хлеба остало и млађа популација преживела и о томе како је један син сакрио свог оца да би га спасио сигурне смрти), док се у завршном делу приближава *продуктивном народном причаоцу*, јер уноси лични став, што се потврђује коментаром условљеним психолошким факторима, али и актуелним друштвеним контекстом:

„Потоа стариот Мујоски помолче, си ја простре црната како катран брада и со некаква недофатлива далечна насмевка што му пролета над мустаќот, рече: - Било па поминало, сега таа наредба не важи, сега за десетина – дваестина години сè се заборава, нов свет почнува, вели и замолчува.“⁵⁰⁸

Осим старца Васиља Мујоског, у приповеткама Живка Чинга налазимо и друге *продуктивне народне причаоце*. Овом типу припадају чича Шчипек из приповетке „Кад дрвеће умире“ и стари Грул из приповетке „Дужници“. Први измишља причу о чудесном семену брескве које је донео с мора и које рађа плодове величине песнице, а други казује мит о рајској птици и о томе да ће онај ко је ухвати открити тајну вечности и заувек остати млад и весео.

Опозиција „отворен/затворен“ простор у уској је вези са новонасталим друштвеним променама и помоћу ње се даље усложњава поларизација између припадника комунистичке власти, револуционара и пасквелског човека. Пасквелци су, попут јунака у бајкама, обликовани као ликови отвореног простора, што проистиче из њихове сраслости са родним тлом, земљом коју обрађују и природом. Свака њихова реч, свака кретња или осећање праћени су природним менама. Чинго, како је истакао Георги Старделов, идентификује човека са природом:

„Таа идентификација е толку субјективно видена што, всушност, не се знае кој плаче, кој лелека, кој проколнува, кој нарекува, кој тагува, човекот или

⁵⁰⁷ Милија Николић, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, Научна књига, Београд, 1973, стр. 44.

⁵⁰⁸ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 202.

природата. Не се знае кој е повеќе гневен, кој е жив и мртов: мртвата природата или живиот човек⁵⁰⁹.

До сличних заклучака долази и Миодраг Рацковиќ. Он наглашава да су у природи као у неком моралном интегритету садржане све људске неправде, свака човева акција оставља траг као што у море бачен камен производи талас који удара у стене на другој обали, човек се у природи морално одређује. Све његове радње добијају смисао природних елемената, па и персонификувана природа добија изглед Чингових јунака.⁵¹⁰ Тако на пример, главна јунакиња приповетке „Породица Огулиновци“, последње једанаесто дете рађа у предвече, у најлепшем моменту пролећног дана када небо ниско пада низ баште и све унаоколо постаје зелено и трепераво, а њено лице наликује зрелој вишњи. Живот Шчипека се у потпуности поистовећује са чудесном бресквом коју је властитом руком засадио испред куће. Димко Костејчиновски Плосков из приповетке „Пожар“, попут рањене птице, која настоји да са земље полети ка висинама, управо у природи тражи одговор на питање да ли се поступци револуционара могу сматрати морално исправним:

„И тој сака да знае, да му се одговори, збор да чуе. Подзинува и подголтнува, но гласот никако не му излегува. Прска светлост, студен шамак на пролетта. Ги валка рацете, го валка човечкото лице. Тоа е темно, кално, згрчено. Сака да проговори, не можел. Глас не излегува од шамакот, од душата. Најпосле се јави неговиот глас, – експлозија од карбитна ламба. Оган на небото, оган на земјата...“⁵¹¹

Девојка Варвара, која је занела ванбрачно дете, пева тихо молитву својој несуђеној љубави да је воли са сунцем и даном, безумно да је мрзи са ноћима и тамом, за све што је да се сети са благим осмехом и прокуне љуто, пакленим гласом грома као што то чине мајке плодне Барсе када људи умирају од глади. Црни трупци јабука су метафора за сељаци изгинуле на фронту. Образи Исака Калејчиног из приповетке „Дужници“ најежени су као јануар, боја лица Кирила Давидовског је боја саусушеног дрвета, плави осмех у очима Лема стапа се са небом, читаво небо је у његовим очима, а он сам поседује способност да се претвори у семе, у клас, у зрно, у сунце,

⁵⁰⁹ Георги Старделов, *Меѓу првиот и шестиот ден*, у: *Меѓу литературата и животот*, Култура, Скопје 1982, стр. 294.

⁵¹⁰ В. Миодраг Рацковиќ, *Функција наративног симбола*, *Књижевност* (Београд) бр. 3 (1966), стр. 174.

⁵¹¹ Оп. cit. *Пожар*, стр. 74.

у ветар. Учителџ Цветан Цветановски има очи велике као пун месец, а очи секретара Тацка Настејчиног су убиствено светле и боје трњине. И небо у Чинговим припове-ткама је само једно велико људско око. Опис колара Арце Исаилоског из приповет-ке „Љубав задружног колара“ такође је у складу са природом:

„Се чинеше дека коларовото срце летнало некаде горе на небото, а овде на земјава останало само неговото големо црно трупиште. И ако во тоа брадесто и потемнето лице не беа тие две светли големи очи што болскаа со оној недофатлив пламен на првата трева, тој сосема ќе прилегаше на изгорено дрво, кутното од гром.“⁵¹²

Док говори, тело Марије Вецевске трепери као зарумењени цветови залазеѓег сунца, а глас Итрине Исаилоске је попут реке која светлуца низ долину и шапуѓе нешто неизрециво. Усне Мене Стоилкове су толико сочне и румене да јунака-при-поведача подсеѓају на плод какав се у пасквелским баштама још није раѓао.

Революционари и комунисти, и то они који нису родом Пасквелци, веѓ долазе однекуд са стране, везани су за затворени простор, за месно-партијску канцеларију, а у отвореном простору појављују се само када организују митинге. Граница измеѓу ова два оделита простора симболично је наговештена вратима у функцији 'прелазне фазе' ка новом друштвеном уреѓењу. Тако на пример, у приповеци „Пожар“ пред црквеним вратима остаје народ стихијски понесен револуционарном победом. Као што у хришѓанској митологији чистилиште има улогу посредника измеѓу раја и пакла, тако и у овој приповеци црквена врата, која се не померају пред налетима људи, привремено успоравају сигурну предвидљивост револуционарне победе и упозаравају на могућ другачији исход:

„Љуѓето потоа се опреа на црковната врата, да сирнат. Вратата стана-ла карпа, не се помрднува. Каменот од Крале Марко. Коњска стапалка имаше, убаво и гледаше. Оттука летнал Крале Марко. Кој ќе го помрдне Марковиот камен?“⁵¹³

Дубока подвојеност измеѓу света револуционара и света народа још је изра-женија у приповеци „Нова Пасквелија“ када се на запомагање изгладнелих жена прво затварају врата команде („Ќе чекате, велат тие од командата и ги затвораат

⁵¹² Оп. cit. *Љубовта на задружниот колар*, стр. 412.

⁵¹³ Оп. cit. *Пожар*, стр. 79.

вратите⁵¹⁴), потом жене ударају о врата команде („Жените тогаш удрија на команда-та со ластегарките што им беа в раце⁵¹⁵) и, конечно, манифестована је страхом деце да уђу у „народну” мензу. Ова реакција деце је у уској вези са контрастом између отвореног и затвореног простора, о чему је већ било речи.

Сви јунаци прве скупине спољашњи простор доживљавају као ослобађање и слободу, а унутрашњи као скученост и притвор. Амбијент у којем се најбоље осећају су природа, баште, поља, брда, шуме и виногради. И када се налазе у затворној просторији, поглед им је управљен према небу и сунцу („високо”, „горе”) или према баштама и пољу („блиско” и „своје”). На овај начин, топос природе прераста у метафору психоемоционалног стања јунака. На пример, у приповеци „Понекад кад запуше јужни ветар“, драматична атмосфера у породици допуњена је описом природе која својим симболичним језиком открива оно што се интуитивно одвија у јунацима, а то је предосећање трагичног доживљаја:

„Беше зима и земјата ја покри дебел снег. Наоколу се простираше огромна снежна пустелија. Насекаде само снег. Големото небо над градините исчезна, од него остана само едно темно, парталаво клопче. Секој ден непрестано паѓаше снег. Воден и тежок“.⁵¹⁶

Уз зиму као симбол смрти, појављује се и неки „украден топол ветар”, чији говор јунаци не могу да одгонетну:

Во тоа попладне задува некој украден топол ветар и снегот набргу почна да прокапува. Беше тоа убаво попладне и така долго го прислушкуваме доаѓањето на јужниот ветар. Човекот имаше впечаток дека сето тоа е само некаков нестварен сон.⁵¹⁷

И мада је кућа симбол породице, љубави и топлине, у приповеткама Живка Чинга појављује се као простор који изазива несигурност. Тако на пример, у приповеци „Понекад кад запуше јужни ветар“, дечак жели да побегне од куће, јер предосећа породичну трагедију („Сакам да појдам низ полето⁵¹⁸). Кућа као „несигуран” простор среће се и у приповеци „Заљубљени дух“, у којој главни јунак, учителј Цве-

⁵¹⁴ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 194.

⁵¹⁵ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 194.

⁵¹⁶ Оп. cit. *Понекогаш кога ќе задува јужниот ветар*, стр. 56.

⁵¹⁷ Оп. cit. *Понекогаш кога ќе задува јужниот ветар*, стр. 56.

⁵¹⁸ Оп. cit. *Понекогаш кога ќе задува јужниот ветар*, стр. 58.

тан Цветаноски панично бежи од куће, јер га подсећа на породицу коју је изгубио. Понекад нарушавање моралних кодекса патријархалне заједнице неће дозволити јунаку да прекорачи кућни праг. У приповеци „Отац“, главни јунак старац Лукански, након почињеног греха са снахом и сазнања о погибији сина, кућу доживљава као казну и одлази ка камењару на брегу. Просторна позиција камењара на брегу („горе“), симболично разоткрива жељу оца за прочишћењем душе и окајањем греха. Сличан пример налазимо и у приповеци „Одрођени“. Аргиле Костадиноски не улази у кућу, јер је његова кћи занела ванбрачно дете. Имамо и обрнуте примере када се јунак затвара у кућу, што је последица његовог бега од стварности, али и тада унутрашњи простор не осећа сигурним прибежиштем, већ више као тамницу. То је нарочито уметнички успело у приповеци „Нешто о сунцу и замкама за вукове“, у којој главни јунак Целе Јолески, у стању духовне егзалтације, руши сламени кров куће како би пропустио сунчеве зраке.

Веома често јунак се потпуно уклапа у амбијент и он је у сагласју са његовим карактером или драматичним тренутком у његовом животу. Примери таквог односа најочигледнији су у приповеткама „Најлепши Зурлов дан“ и „Заљубљени дух“, што је у другој приповеци и експлицитно назначено формом коментара:

„Во собата беше тако празна, пусто. Имаше само четири камари по сидовите. Едната беше седало за квачење јајца. Секоја пролет Зурловите ќе изведеа пилиња. Во другата се чуваше газијата и солта. Таа имаше и вратници и се закључуваше. Кључовите ги држаше мајката. А во другите пак се наоѓаше сув босилек и свадбените алишта на Зурло и Зурлоица. Ноќите беа свртени ничкум и ногалките стрчеа како црни ножови. Празно беше и бочвето од три страни стегнато меѓу магарчето и саженот дрва. Во куќата беше глуво и пусто.“⁵¹⁹

Или:

„Малечка е учителева соба, студено темно живеалиште. Едно ниско прозорче, грубо во ископаниот сид, колку за сиркање и малку воздух. Од бурата сопчето како да стана уште помрачно и помало, како и сè наоколу предметите масата, столиците, шифонерот, дури и тој изгледаше како смален. Тешко е, непроветрено, се чинеше како да е полно со отров, чо-

⁵¹⁹ Оп. cit. *Најубавиот ден на Зурло*, стр. 49.

век мора да се навикнува на нечистиот, тежок воздух. Лошо мириса, глувојчина, очигледно учителот живееше лош, тежок личен живот, можеби веќе и сосема го баталил. Колку сакаш да откриеш нешто убаво, нешто што ќе ти го развесели погледот тука не ќе сретнеш таков баран предмет. Се е тука напуштено, оставено, наместо човечка рака, црната прав имаше почнато да господари. Во еден од аголите е намештена тенекена собичка, згуснута, срамежлива, смалена, како играчки за деца *чудно колко си личеше на учителот* (подвукла Д.К.), а во брачниот кревет железен, но и тој со чудно смалени димензии, слатко дрочеше старо и многу мрзливо мачориште.”⁵²⁰

У композиционом устројству приповедака Живка Чинга од нарочитог је значаја *топос пута*, редовно далеког и непознатог, којим се крећу јунаци и који их најчешће одводи од „свог” ка „туђем” простору. На тај начин, пут у „Пасквелији“ добија значење централног симбола - одласка људи. То је нарочито уочливо у приповеци “Гробља у пољу“, у којој деца са брда посматрају тешку црну колону људи која свакога дана напушта долину и путем уз реку одлази према граду. Чинго и у овој приповеци прибегава контрастивном принципу. На једној страни су људи који одлазе. Они се крећу у групи и истим путем. На другој страни су старци који остају у Пасквелу. Удаљени једни од других, подупирући се о дренове штапове, старци иду сами и свако од нѝх бира засебан путељак у пољу. На трећој страни су деца која са брда силазе у поље тек онда када сви оду из села и свакога дана ломе табле са огласима за продају њива.

У готово нераскидивој вези са топосом пута је и *мотив сусрета* на путу од пре судног значаја за даљи развој сижеа. Како је приметил Михаил Бахтин „мотив сусрета у различитим контекстима може добити полуметафоричко или потпуно метафоричко значење, може, на крају, постати симбол (и то веома дубок)”.⁵²¹ Сусрет на путу у Чинговим приповеткама најчешће се појављује у функцији мотивисања заплета или расплета. Тако на пример, у приповеци „Градинарова смрт“ заплет је мотивисан сусретом Грулових са војницима на путу ка баштама, док је у приповеци „Породица Огулиновци“ трагичан расплет мотивисан сусретом војника и Огулинових синова на путу према реци на којем ће их жене, обузете бесом, оптужити да су црвени, чиме ће и

⁵²⁰ Оп. cit. *Вљубениот дух*, стр. 396.

⁵²¹ Mihail Bahtin, *O romanu*, str. 44.

проузроковати њихово одвођење. Посебно је интересантан пример мотива сусрета на путу у приповеци „Духови у кући“, где са „далеког, пустиг“ пута стиже неки непознати човек, који, након сазнања о болесном детету, праћеног злокобним завијањем пса, полако преузима обличје божанског провиђења и од малог, неугледног, слабог човека трансформише се у „некој друг поголем, поубав од него, силен, не некој со краста на лицето, туку со добри очи, светли. Едно време толку многу ме занесе што моравме да помислиме сигурно тој беше некој старински човек, божем, во старо време малите луѓе биле големи, слабите најсилни, секако се престорувале...”⁵²² Њему припада целокупна иницијатива у приповеци, његова реч је беспоговорна („Мораш да го убиеш тоа куче”⁵²³), а саму акцију извршава лик (отац).

Простор је у већини приповедака организован око вертикалне осе. Моделативна улога коју има опозиција „горе/доле“ своје конкретно исходиште налази у опозицији „таван/подрум“ (у приповеци „Фортуна“, на пример, главни јунак Трене Исаилоски своју супругу, невесту Петрану Колеску оставља да живи у подруму, где ће она и окончати свој живот), „небо/земља“, „брдо/долина“ (на брду су они који остају у Пасквелу, а у долини су колоне људи који га напуштају) и слично. За просторе као што су таван, небо, брдо, значи оно што је „горе“, везују се позитивна значења: светлост, добро, живот (Целе Јолески ће, на пример, покушати да сруши кров куће како би пропустио светлост), док се за долину, земљу, подрум везују негативна значења: тамно, зло, смрт. Тако је опозиција „горе/доле“ заправо инваријанта антитезе „добро/зло“, „живот/смрт“.

На основу наведеног, очигледно је да Чингове приповетке имају магијско и митско језгро којим се твори мит о светој земљи Пасквелији, која је, због погрешака својих становника, уништена, нестала и трансформисана у Пустелију. Време је у овим приповеткама кружно, повративо, структура света је успостављена на антиномичним принципима 'добра' и 'зла', а и 'последња времена', пропаст света или апокалипса долазе због ремећења граница у бинарним опозицијима. Па ипак, има нечег што ове приповетке значајно удаљава од митске структуре. У миту се биполарни сукоб разрешава успостављањем космичког реда, победом Космоса над Хаосом. У „Пасквелији“, у целини гледано, то није случај. Најпре, има јунака који припадају и „нашем“ (Космос) и „њиховом“ (Хаос) полу. Такав је секретар Тацко Настејчин, јунак који повезује све приче „Пасквелије“, замишљен као митски хе-

⁵²² Оп. cit. *Духови в куќи*, стр. 376.

⁵²³ Оп. cit. *Духови в куќи*, стр. 379.

рој комунистичке/социјалистичке идеје, који је увек око границе између „нашег/њиховог“ света. Потом и остали јунаци – пасквелски револуционари губе спознају о томе шта је „своје“, а шта „туђе“, шта је „наше“, а шта „њихово“ (на пример, у приповеци „Молитва за спас“ главни јунак Кирил Давидовски враћа се Богу и моли пред иконама), али и код оних који би требало да припадају „нашем“ свету (на пример, у приповеци „Кћи“ отац ће терати своју кћер Евдокију Ивановну да затрудни како би од другова добила народну пропусницу и спасла од глади млађу браћу и сестре, чиме директно нарушава патријархални етички кодекс). Трансформација „свог“ у „туђ“ простор такође иде у прилог овоме.

На крају нам и сам Чинго поставља замку: с једне стране поставља се питање да ли револуционарни Хаос, обележен снажним митским временом рађања, може водити успостављању новог космичког поретка, или се, пак, с друге стране, дефинитивно демаскира мит о победи/победницима социјалистичке револуције и раскринкава комунистичка идеолошка утопија?

ПОВРАТАК ЦЕПЕНКОВСКОЈ ТРАДИЦИЈИ ПРИПОВЕДАЊА

Питање позиције и улоге приповедача, његове перспективе или „тачке гледишта“ и/или фокализације нарочито је сложено када се ради о приповедачкој прози Живка Чинга из више разлога. Наиме, као што је у раду већ наведено у делу у којем смо се бавили анализом времена и простора, у „Пасквелији“ није лако повући оштру границу између „ја“ и „он“ форме приповедања. 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 преломљена кроз лик старца, који се опиру новонасталим друштвеним променама, тачка гледишта јунака који у форми испосвести приповедају о сопственој животној трагедији и тачка гледишта детета које у одређеном броју приповедака 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.⁵²⁴ 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.“⁵²⁵

⁵²⁴ Влада Урошевиќ, *Едно име Живко Чинго*, у: *Врсници*, Мисла, Скопје, 1971, стр. 122.

⁵²⁵ Влада Урошевиќ, *Време на големите промени*, у: *Мрежа за неупловливото*, Македонска книга, Скопје, 1980, стр. 158.

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”⁵²⁶. Оваквим мисаоним понирањима у свет Чингове прозе придружује се и Георги Старделов тврдњом да „првиот впечаток со кој се 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”⁵²⁷.

Чингов приповедачки манир Димитар Митрев дефинише као „слободно раскажување што се среќава само во народната приказна. Непроменливо водење на расказот во прво лице и прибегнувањето до најкарактеристични потфати од раскажувањето во приказните зборува дека овој раскажувачки талент е предодреден од една вродена склоност кон токму такво типично народска наративност”⁵²⁸. 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”⁵²⁹, 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 обогаћује 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

⁵²⁶ Драшко Ређеп, *наведено дело*, стр. 88.

⁵²⁷ Георги Старделов, *Светови*, Мисла, Скопје, 1969, стр. 85.

⁵²⁸ Димитар Митрев, *Случајот Чинго*, стр. 340.

⁵²⁹ Исто.

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.⁵³⁰

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 у улози приповедача појављује се један од јунака, или главни јунак, или нека епизодна личност, чија свест опредељује хоризонт приказаног света. Зато се и нарација увек одвија у првом лицу једине 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 Милошевић, „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.”⁵³¹

Функцију позиције и улоге приповедача у приповедачком опусу Живка Чинга делимично су анализирали и Петар Т. Бошковски и Христо Георгиевски. Петар Т. Бошковски сматра да најчешћа употреба облика првог лица једине у приповеткама Живка Чинга није случајна и да она произлази из природе конфликта 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,⁵³² а Георгиевски 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

⁵³⁰ Слободан Мицковиќ, *Поетиката на Живко Чинго*, предговор књизи *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Сабрана дела Живка Чинга, том I, стр. 7–37.

⁵³¹ Петар Милошевић, *Свет затворен во себе*, у: *Обид за будење*, стр. 474.

⁵³² Петар Т. Бошковски, *Раскажувачкото творештво на Живко Чинго*, *Разгледи /Скопље/*, бр. 11 (1968), стр. 1250–1251.

раскажувањето го преземаат јунаците и сликата се темели на нивното видување.”⁵³³

У вези са ослањањем на фолклор и надограђивањем фолклорног израза, 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.⁵³⁴ На сличан начин поступа и Милан Ђурчинов. Он констатује да су поједини 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 означило најбоље македонске писце као изузетни феномен у послератној еволуцији књижевности на тлу Југославије, па и шире у свету.”⁵³⁵

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 комуникативан⁵³⁶, он приповеда 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

⁵³³ Христо Георгиевски, *Инвентивна проза, у: Поетиката на македонскиот расказ*, стр. 122.

⁵³⁴ Елизабета Шелева, *наведено дело*, стр. 37.

⁵³⁵ Милан Ђурчинов, *Нема их више, остаде само прича*, стр. 2061.

⁵³⁶ Христо Георгиевски, *наведено дело*, стр. 124.

множине у функцији обраћања стварном или фиктивном саговорнику/саговорницама са којима приповедач конверзира („Знам, оти не ќе верувате, (подвукла Д. К.) ама сеедно...)⁵³⁷, или у функцији непосредног обраћања читаоцу („Замислете, некои во него гледаа светец“;⁵³⁸ „Гледате како всушнос се роди нашето пријателство со Павле Ивановски“;⁵³⁹ „Треба ли да ви спомнам каква прилика беа Арна и Брак на стрико Брак“⁵⁴⁰, и слично). Оваквим приповедним поступком Чинго је остварио утисак једноставног и интимног разговора са читаоцем кога ненаметливо води кроз чудновати, магијски и мистификовани пасквелијски свет.

Да би наративни текст што више приближио фолклорном моделу приповедања, Живко Чинго упошљава и вербалну магију: клетве („ѓавол да го носи“, „проклет да 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 регистрирале смо одређени број ритуалних поступака којима се одгоне зле сили (на пример, жене пљују у ваздух како би отерале зло или се крсте и изговарају „подалеку од нашава куќа“).

Живко Чинго своје приповедање превасходно базира на литераризацији метафора. Слично као и код колумбијског писца Габријела Гарсије Маркеса, успомене и сећања у прози Живка Чинга добијају своје опредмећење. Литераризација метафора своје порекло налази у области психологије, где су натприродни феномени, чуда или духови постављени као материјализоване успомене (посебно када су духови у питању, на пример у приповеткама „Заљубљени дух“, „Духови у куќи“, па чак и у приповеци „Људи роѓаци у борби са злокобним пилетом“), тако да се има утисак да

⁵³⁷ Оп. cit. *Вљубениот дух*, стр. 405.

⁵³⁸ Оп. cit. *Борба против пожарите*, стр. 229.

⁵³⁹ Оп. cit. *Како го убив другарот*, стр. 305.

⁵⁴⁰ Оп. cit. *Пеперуга со златна прав*, стр. 309.

фантастично, фантазијско долази под притиском страха или других потиснутих емоција, или из дечје, фантазијске пројекције стварности. Магични догађаји испрличани 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 моћ 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 Роховим речима, `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...“⁵⁴¹), сумња се одбацује слушаочевим потпуним поверењем:

- „Верувате ли во тоа, пријателе?“

- „Да, верувам“ – брзо, без да размислувам му одговорив.“⁵⁴²

Кроз „Пасвелију“ нас води један приповедач, који покаткад проговара из позиције првог лица једнина, а покаткад из позиције трећег лица једнине. С обзиром на то да пасквелски свет прихвата као свој, ради се о ’личном приповедачу’⁵⁴³, чије се приповедање помера са позиције релативно неутралног ка позицији пристрасног приповедача. Готово увек када имамо посла с ’личним приповедачем’ склони смо томе да га идентификујемо с аутором чије се име налази на корицама књиге. Овде имамо и разлог више за то, јер се у самом тексту, у приповеци „Раби божји пасквелски“, као што смо у раду већ истакли, међу осталим становницима Пасквелије, помиње и Живко Чинго. С тим у вези, може се говорити о *аутобиографском приповедном моделу*, па „Пасквелију“ можемо читати и као књижевну аутобиографију. Ради се, дакле, о *ауторском приповедачу, подразумеваном писцу, пишчевом другом ја*, при чему свакако треба имати у виду чињеницу на коју је у *Реторици прозе* указао Вејн Бут да се „подразумевани писац увек разликује од ’стварног човека’ – каквим год га сматрали - који, стварајући своје дело, ствара једну надмоћнију

⁵⁴¹ Ор. cit. *Вљубениот дух*, стр. 400.

⁵⁴² Ор. cit. *Вљубениот дух*, стр. 404.

⁵⁴³ У новијим истраживањима са увођењем појма ’лични приповедач’ готово да се у потпуности потиру разлике између ја и он приповедача (Кајзер, Бут, Бал).

верзију самога себе, једно „друго ја”,⁵⁴⁴ али и чињеницу на коју указује Лубомир Долежел у *Хетерокосмици: фикција и могући светови* да читалац не би требало да прихвати приповедачеву понуду да чита његов текст као аутобиографију (у смислу жанровског одређења), јер ма које да се *реалеме* налазиле у позадини ауторовог текста, приповедач [...] трансформише стварне догађаје, особе, речи и места у ентитете фикционалног света.⁵⁴⁵

Живко Чинго у „Пасквелију“ уноси низ сећања из детињства и ране младости преплићући их са трагичним осећајем за историју македонског народа, тако да „Пасквелију“, у целини гледано, карактеришу две наративне доминанте: афективност и документарност комбиноване са 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”.⁵⁴⁶ Емоционални однос остварен је између приповедача и објекта приповедања – села Пасквела које ће се трансформисати у пустош и отићи „до ђавола“, 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 описану појаву. Приповедач се донекле дистанцира од материје коју излаже, чак и у оним приповеткама у којима се појављује као непосредни учесник. Оваква тачка гледишта произлази отуда што се јунак који приповеда сећа догађаја који су се давно 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 ауториталне позиције трећег лица једнине⁵⁴⁷, као што је већ истакнуто, приповедач се појављује у улози *сведока* или *пуког посматрача*, или,

⁵⁴⁴ Vejn But, *navedeno delo*, str. 169.

⁵⁴⁵ Lubomir Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, str. 166.

⁵⁴⁶ Димитар Митрев, *Случајот Чинго*, Современост /Скопје/ бр. 4 (1966), стр. 342.

⁵⁴⁷ О ауториталној приповедачкој ситуацији видети у књизи Франц Штанцла *Типичне форме романа*, превела Дринка Гојковић, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 30–31.

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. За приповедачки поступак Живка Чинга карактеристично је релативизовање аукторијалне приповедачке ситуације. Свезнајућа перспектива у његовим приповеткама 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, коментаријама или рефлексијама о људима и животу. Сам приповедач привремено се повлачи и препушта јунацима да путем дијалога наставе приповедни ток, док он само повремено интервенише. 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”.⁵⁴⁸ Улогу ’прерушених приповедача’ преузима свештенство изговарајући различита пророчанства или 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:

⁵⁴⁸ Vejn But, *navedeno delo*, str. 171.

- Почнаа огновите, - се слушаше радосниот глас на епитропот - се испол-
ни речта на синот божји, почнаа огновите, второто пришествие. Земјата
ќе потоне, небото ќе го нема, блазе си им на верните, блазе си им на сми-
рените души... О, госпoде златен, уништи го ова погано семе, неверници-
те, искариотите, злодеите...⁵⁴⁹

Даљем развоју психолошке напетости у приповеци „Понекад кад запуше јужни
ветар“ доприноси укључивање остале деце, при чему је динамичност постигнута
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 езе-
рото 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.⁵⁵⁰

Наличје револуционарне стварности у приповеци „Нова Пасквелија“ читаоци-
ма је предочено женским гласовима:

- Леб! Леб! Дајте ни леб! трештат жените и колку можат удират по враќе-
то на командата.

-Леб! Леб! Сакаме леб! избезумуваат жените.⁵⁵¹

Догађаји у овим приповеткама се убрзано нижу један за другим, редослед ак-
ција је редослед прогресивне нарације, како је и Вангелов истакао са епилогом као

⁵⁴⁹ Оп. cit. *Пожар*, стр. 86.

⁵⁵⁰ Оп. cit. *Понекогаш кога ќе задува јужниот ветар*, стр. 57.

⁵⁵¹ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр.194.

моделом композиционог разрешења нарације у којем је садржана и поента, тако да финална наративна секвенца уједно има и највећу семантичку носивост.

Овакав приповедни образац одлика је и оквирних делова прича у којима је доминантан глас ауторског, хетеродијегетичког приповедача да би, у иманентној причи, препустио говор неком од јунака, а он сам заузео позицију *стенографа*. Форма исповести у већини Чингових приповедака („Најлепши 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“ је низ прича о људима, 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”.⁵⁵² Као што је и Петар Цацић приметио, Чингова проза у различитим варијететима подразумева овај исповедни чин, структуру исповести⁵⁵³, 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”.⁵⁵⁴

Мењају се само мотиви који ќе јунаке нагнати да испричају своју причу. У неким случајевима ќе мимоилажење јунака са друштвеним окружењем бити повод да исприча причу („Нешто о сунцу и замкама за вукове“, „Болест Антанаса Ивановског“), 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 постављеним приповеткама у оквирном делу активирана приповедачка ситуација на тај начин што један од јунака провоцира другог да исп-

⁵⁵² Петар Цацић, *наведено дело*, стр. 227.

⁵⁵³ Петар Цацић, *наведено дело*, стр. 225.

⁵⁵⁴ Димитар Митрев, *наведено дело*, стр.336

рича 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,⁵⁵⁵

или:

- Зборувај како беше, мршо стара, разврзувај за сè ...⁵⁵⁶

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

Велики број Чингових приповедака написан је у форми првог лица са приповедачем који је „сам доживео догађај о којем говори, учествовао је у њему или га посматрао или је, пак, о њему сазнао од учесника збивања”.⁵⁵⁷ 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,

⁵⁵⁵ Оп. cit. *Фортуна*, стр. 208

⁵⁵⁶ Оп. cit. *Одмазда*, стр. 242.

⁵⁵⁷ Франц Штанцл, *наведено дело*, стр. 31.

који под „сказом” подразумева „особиту књижевноуметничку оријентацију на усмени монолог приповедачког типа, уметничку монолошког говора”.⁵⁵⁸ Међутим, иако је приповедач у „сказу” персонализован и присутан у причи, његово приповедање није наглашено субјективно. „Поступак сказа”, запажа Младенко С. Сацак, „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 слушалаца (читалаца) наметне осећај о веродостојности саме приче”.⁵⁵⁹ 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 повремених 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”.⁵⁶⁰ Илузија монолошког приповедања најчешће је разбијена исказима типа „слушај ваму”, „луѓе мои”, „разбираш”, „другар”, „брате”, „пријателу”. Тако на пример, у приповеци „Сеоски библиотекар“, којом је представљена деградација личности 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.)”.⁵⁶¹

У приповеци „Последња ратна прича“, у којој отац приповеда о погибији сина јединца, фиктивном слушаоцу приповедач се обраћа на следећи начин:

„Секој камен на рамо го имам носено, *разбираш* (подвукла Д. К.)”,⁵⁶²

или:

„*Слушај ваму* (подвукла Д. К.), ние сме многу препатен народ ...”⁵⁶³

⁵⁵⁸ Viktor Vinogradov, *Stilistika i poetika*, превели Predrag Lazarević, Tatjana Šeremet, Milovan Milinković, Svetlost/Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo/Beograd, 1971, str. 76.

⁵⁵⁹ Младенко С. Сацак, *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*, Београд, 2001, стр. 199.

⁵⁶⁰ В. Жан Русе, *Нарцис романописац*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1995, стр. 73–74.

⁵⁶¹ Оп. cit. *Селскиот библиотекар*, стр. 421.

⁵⁶² Оп. cit. *Последниот расказ од војната*, стр. 430.

⁵⁶³ Оп. cit. *Последниот расказ од војната*, стр. 431.

У приповеци „Орден“ то је учињено следећим ауторским захватом:

„Е луѓе, луѓе (подвукла Д. К.), а земјата топла, толку топла што дури и гори ...”⁵⁶⁴.

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 „Одрожени“ то је директно указано:

„Тоа беше тој ден и јас ништо потоа *не можам да знам* (подвукла Д. К.) што се случи со братучеда ми Агатија”⁵⁶⁵.

Праћено је извесним убеђивањима типа „навистина ви велам”, „да ми умре мајка”, „но ако мислете 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 кући”. 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 секвенци прешло на „ја” форму приповедања:

„Смртно се исплашив.”⁵⁶⁶

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 „Кћи” или „Јабука”. „Приповедање у првом лицу множине”, упозорава Милија Николић, „доста је деликатан уметнички поступак, јер увек прети опасност да се демократичност таквог приповедање извр-

⁵⁶⁴ Ор. cit. *Орден*, стр. 316.

⁵⁶⁵ Ор. cit. *Одродени*, стр. 270.

⁵⁶⁶ Ор. cit. *Духови в куќи*, стр. 382.

гне у своју „супротност”, те да се, наставља Николић, „добије и смер који је у уметности непожељан”.⁵⁶⁷ Живко Чинго је то вешто избегао укрштањем субјективне и објективне перспективе, што се на најбољи начин може илустровати приповетком „Кћи“, 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 једнине формом првог лица једнине. 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 једнине:

„Таа пролет што доаѓаше растурена и шумна татко *ми* (подвукла Д. К.) стана поинаков”.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Милија Николић, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, Београд, 1973, стр. 70.

⁵⁶⁸ Оп. cit. *Глад*, стр. 92.

ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ И ГРОТЕСКА У ПРОЗИ ЖИВКА ЧИНГА

„Пасквелија“, у целини гледано, представља карневал и гротеску, јер сублимира дијалог, како истиче Данов пишући о гротесци у оквиру магичног реализма, између официјелног и неофицијелног модела културне и политичке експресије, прекорачивање граница у оквиру трагичне и комичне компоненте, односно светлу и тамну, божанску и демонску страну, живот и смрт, дух и антидух⁵⁶⁹, представљеног тренутка доласка комуниста на власт. Она се може 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, Џонатан 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, то јест месојеђа, покладног уторника или првог дана великог поста, пепељаве среде. Датум друге церемоније – изношења или истеривања смрти, није тако једнообразно одређен.“⁵⁷⁰ Код јужнословенских народа (Срба, Бугара и Македонаца) карневалске, обредно-представљачке форме су се и до данас очувале у време прослављања Божића – Коледа, односно на крају великог Божићњег поста када се славио престанак, уколико кренемо од изворног значења карневала, „лишавања од меса“, то јест престанак поста и почетак Месојеђа. Иако су Коледа христијанизо-

⁵⁶⁹ B. David K. Danow, *The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque*, University Press of Kentucky, 2004.

⁵⁷⁰ Frejzer, Đonatan, *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, превод Živojin V. Simić, Ivanišević, Beograd, 2003, str. 373.

вана, она се везују за далеку старину и за прослављање смрти зиме и рађања Сунца након децембарске равнодневнице. И овај пример потврђује да порекло карневала треба тражити у архаичном дочекивању новог Сунца у време солистиција.

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.“⁵⁷¹ Бахтин карневал одваја од религиозних обреда налик онима у хришћанској литургији иако су са њима, како наводи, повезани далеким генетским сродством:

„Смеховно начело, које организује карневалске обреде, ослобађа их сваког религиозног – црквеног догматизма, мистике и страхопоштовања, они су потпуно лишени и магијског и молитвеног карактера (они ништа не изнуђују и ништа не моле). И више од тога, неке карневалске форме су непосредна пародија црквеног култа. Све карневалске форме доследно су ванцрквене и ванрелигиозне.“⁵⁷²

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 општенородан, то је други, празнични живот народа, не познаје границе у простору и одвија се по законима слободне, „за време карневала игра сам живот, приказујући – без сцене, без рампе, без глумаца, 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.“⁵⁷³ Карневалски смех је општенородан, универзалан и амбивалентан, јер истовремено „покопава и препорађа“.⁵⁷⁴

У новијим приступима и тумачењима различитих манифестација карневала у књижевности XX века издвојили бисмо поменути студију *Дух карневала* Данова. У овој студији Данов испитује феномен карневала у књижевности Латинске Америке XX века

⁵⁷¹ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1978, str. 12.

⁵⁷² Isto, str. 13.

⁵⁷³ Isto, str. 14.

⁵⁷⁴ Isto, str. 19.

и у европској књижевности после Другог светског рата у такозваној Холокауст књижевности. Његово истраживање карневала утемељено је у Бахтиновом одређењу да карневал слави тело, чула, неофицијелне, 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 *карневалески (carnivalesque)*, који би се односио на књижевно-уметнички поступак, 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. Карневалско је огледало карневала⁵⁷⁵ и оно иде заједно са мрачном гротеском.⁵⁷⁶

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 народно-смеховне 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.“⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Danow, *The Spirit of Carnival...*, p. 4.

⁵⁷⁶ Isto, p. 9.

⁵⁷⁷ Влада Урошевиќ, *Карневализацијата како отпор против догматската свест*, у: *Митската оска*

Осим поменутих приповетки и романа *Бабаџан*, Јасмина Мојсијева – Гушева своје истраживачко поље проширује и на приповетку „Празнични дан“, али и на неке од Чингових драма (*Лица, Радници*), при чему остаје у овирима Бахтиновог концепта карневала.⁵⁷⁸

Полазиште нашег истраживања у приступу поступку карневализације у „Пасквелији“ Живка Чинга чини Бахтинов концепт карневала уз незнатно ослањање и на Дановљевићеву теорију карневала и његовог довођења у везу са мрачном гротеском.

Главна тема „Пасквелије“ 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 појединачних приповедака, било у целости или, пак, само у оквирним сегментима у којима се описује револуционарна стихија. У „Пасквелији“ је све заоденуто празничним рухом, нижу се сцене општенародног весеља 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 том су празници у свим етапама свог историјског развоја били у вези с *кризним*, преломним тренуцима у животу природе, друштва и човека. Тренуци смрти и препорода, смена и обнављања, били су у празничком схватању човека увек најважнији. Управо су ти тренуци – у конкретним формама појединих празника – и стварали специфичну празничност празника.⁵⁷⁹ И управо је тај *кризни*, преломни тренутак забележен у „Пасквелији“: руши се стари капиталистички систем друштвеног уређења са својим нормама и вредностима и рађа се нови комунистички са идеологијом једнакости међу људима, укидањем хијерархијских односа и стварањем новог идеализованог друштва. Из тих разлога, карневалска атмосфера која прожима „Пасквелију“ посве је природна и очекивана, јер је карневал славио „привремено ослобађање 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 обнављања.“⁵⁸⁰ На исти начин и „Пасквелија“ је књига у којој је представљен

на светот, Студентски збор, Скопје, 1988, стр. 88.

⁵⁷⁸ В. Јасмина Мојсијева – Гушева, *Чинговата апартна поетика*, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, стр. 228–245.

⁵⁷⁹ Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea...*, str. 15–16.

⁵⁸⁰ Исто, str. 17.

истински празник – долазак 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.

У том контексту, карневал се, на основу страности које доноси ново друштвено уређење, уједно појављује са мрачном гротеском. Са доласком комуниста на власт наједном почиње да се руши „наш“ свет и због тога је и језа која обузима Пасквелце „толико снажна јер се тај наш свет осећа као привид“⁵⁸¹. Пасквелци губе оријентацију у новом комунистичком свету и зато тај свет за њих постаје апсурдан, јер су им поступци и делање комуниста, који се одричу бога, праве бога „по-руски“, непјмљиви и необјашњиви. Свет комуниста је за њих однарођени, отуђени свет, који добија димензију гротескног, јер, како истиче Волфганг Кајзер, „гротескно је отуђени свет“⁵⁸². Комунисти долазе одједном и неочекивано у потпуности подривајући традицију Пасквелаца: одузимају им земљу, руше култ предака, одричу се народних веровања, обичаја, негирајући све оно што је до тада чинило биће пасквелског човека. Из тих разлога, Пасквелце прожима „осећање страве пред преображеним светом“⁵⁸³. Дубоки поремећај, дисфункционалност и преображај Пасквелије водиће ка томе да они више нису у стању да живе у комунистичком свету, и то није „гротескан страх пред смрћу“⁵⁸⁴, него се ради о „гротескном страху пред животом“⁵⁸⁵, јер су се „суочили са новим видовима растакања: са укидањем категорије предмета, са разарањем појма личности, са разбијањем историјског реда и устројства“⁵⁸⁶.

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

⁵⁸¹ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, превео Томислав Бекић, Светови/Нови Сад, 2004, стр. 259.

⁵⁸² Исто, стр. 258.

⁵⁸³ Исто, стр. 259.

⁵⁸⁴ Исто.

⁵⁸⁵ Исто.

⁵⁸⁶ Исто.

Приповетка „Породица Огулиновци“ конципирана је на основу две антитетичне слике: у првој је идеализација породице Огулиновци 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 Огулиновцима.

Приповедање у овој приповеци препуштено је ауторском, хетеродијегетичком приповедачу који читаоцу преноси причу о томе како су војници, због трагичне погрешке сељака заробили, и одвели целу породицу. Наизменичним смењивањем дескрипције и наратије у уводном делу приповетке омогућен је прелаз на кратке драмске дијалоге – сцене и хорске гласове мушкараца и жена који заузимају централно место у приповеци.

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.“⁵⁸⁷

Идилични опис природе прати рођење последњег, једанаестог детета у породици Огулиновци:

„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.“⁵⁸⁸

Након смене идиличног хронотопа природе са идиличним описом Огулиновца, на сцену ступају сељаци који долазе да честитају мајци-светици рођење детета, а заплет се мотивише позивом главе породице упућеног сељацима да дођу на весеље. Идилична слика у уводном делу приповетке уступиће место трагичном исходу.

⁵⁸⁷ Оп. cit. *Семејството Огулиновци*, стр. 41.

⁵⁸⁸ Оп. cit. *Семејството Огулиновци*, стр. 41.

Дакле, у средишту приповетке „Породица Огулиновци“ налази се празник: ритуално прослављање рођења једанаестог детета обележено архетипским мотивом жртвовања животиње („Ама, ќе го заколам јас јуничено, добри луѓе, за ова детенце!“⁵⁸⁹). 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“, наводи се у Гербран/Шевалијеовом „Речнику симбола“, „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.“⁵⁹⁰ Осим културолошког, овим мотивом разоткрива се и социјални статус главних јунака, на који је указано и семантиком њихових презимена (Огулиновци, што значи људи без игде ичега, Огуљени), 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 Огулиновце да су црвени и војници их одводе).

У оквиру древног обреда прослављања рођења детета у дворишту породице Огулиновци 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 разлути кумата./- Немој жити иконата, - молеше кумот Петре нишкајки се како јасика на есенскиот ветар. Тој пе-

⁵⁸⁹ Оп. cit. *Семејството Огулиновци*, стр. 42.

⁵⁹⁰ Alen Gerbran/Žan Ševalije, *Rečnik simbola*, preveli Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić, Stylost, Novi Sad, 2004, str. 319.

еше: тампатампатампа.⁵⁹¹), као и на употребу посебних говорних жанрова – клетви и псовки („проклети ѓаволи“, „црвенковци проклети“, „проклети вештици“...), у чијој се основи налази гротескна концепција тела.⁵⁹²

У приповеци „Породица Огулиновци“ 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 – подругљив, исмевачки, он и негира и потврђује, и покопава и препорађа“⁵⁹³ Након комичног обрта, који наступа оног момента када пијани, стари Огулин тужним гласом обавести сељаке да се јунац „истопио“ и претходног свеопштег смеха и весеља, користећи се игром речима 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.“⁵⁹⁴), Чинго до краја приповетке не остаје веран концепцији карневалског смеха који не познаје негативност, јер се смех овде трансформише у сабласни гротескни смех, односно, „свет се предочава на непријатно отуђени начин, а смех који изазива није сасвим природан“⁵⁹⁵.

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 на супрот 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 индивидуа, него *народ*, и то народ који у свом развоју вечито напредује и обнавља се. Зато је овде све телесно тако грандиозно,

⁵⁹¹ Оп. cit. *Семејството Огулиновци*, стр. 42.

⁵⁹² В. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea...*, стр. 35.

⁵⁹³ Исто, стр. 19.

⁵⁹⁴ Оп. cit. *Семејството Огулиновци*, стр. 44.

⁵⁹⁵ Волфганг Кајзер, *наведено дело*, стр. 58.

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.⁵⁹⁶

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 мраза 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 мразој, поцрвенува... Се лулее земјата, ветрот ја носи, лесна била земјата, сламка. Лета.“⁵⁹⁷

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

⁵⁹⁶ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea...*, str. 27-30.

⁵⁹⁷ Оп. cit. *Пожар*, стр. 76.

дојде црвената зора
кукурику, кукурику
во селата, во градините
кукурику, кукурику!⁵⁹⁸

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: одзвањају „барабани“, народ слави победу, весели се и игра, цела пасквелска долина звони 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.⁵⁹⁹ 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.⁶⁰⁰

Са анализом и тумачењем поступка карневализације у сцени са такмичењем у женском фудбалу које је понудио Влада Урошевић можемо се само донекле сагласити будући да сматрамо да у овом примеру долази до најужег прожимања карневала са гротеском:

„Со црвено цвеке во рацете се појавуваат младинките. Во свилени, мазни гаќички од Урна, во бели, народни блуски. Невестински. На слабите нозе,

⁵⁹⁸ Оп. cit. *Пожар*, стр. 77.

⁵⁹⁹ Влада Урошевић, *наведено дело*, стр. 81.

⁶⁰⁰ Исто, стр. 82.

на силните нозе, на убавите нозе тешки англиски кондури, два прста ѓон, ни капка не пропуштаат, еден натпревар – едни англиски кондури за век – веков, еден купон повеќе, о, аплаузи, рапорти, говори, барабани, труби, љубов, љубов, љубов, љубов... Небото се отвори, Афежето истрчува, црвеното знаме ги води, победата е наша, победата е наша... Од Човек, од голем до мал, од болен до здрав, слушаш – победата е наша! Кукуруику, кукуруику!⁶⁰¹

Овај пример 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 детеља: први је тривијални предмет – гаћице које су девојке добиле од Урне, а други су тешке, енглеске ципеле са ѓоном дебелим два прста које делују сасвим натуралистички. 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 су 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, већ је акценат 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 ове две приповетке. Прва је у опозицији „стари-мла-

⁶⁰¹ Оп. cit. *Пожар*, стр. 80.

ди“, „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 се противе 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:

„Пролетната река од луѓе, полупијани од празнична расположеба, бргу истекува – во далечината златесто потреперуваат топлие зраци на утринско сонце. Млади жени, заруменети во лицата како јагоди, сеедно и непотребно застануваат пред малата слаткарница за да си ги дотераат црвените шамии 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 кошиња ги натумбале дечињата.“⁶⁰²

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, као што смо указали, 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 нивову нераскидиву везу.

Гротеска (итал. *grottesco* од *grotta* – пећина) је име добила по подземним развалинама античких терма и палата, названих пећинама, а нарочито по палати Титуса у Риму, где су нађене необичне сликарије 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

⁶⁰² Оп. cit. *Празничен ден*, стр. 116.

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.⁶⁰³

Гротеска је нарочито заступљена у књижевности XX века, између осталог и у књижевности магичнореалистичног проседеа, тим пре што се, како тврди М. Хласко, човек који живи у тоталитарном режиму осећа гротескним⁶⁰⁴, па се и сама гротеска наметнула као погодно средство за описивање политичке реалности.

Питањем дефиниције гротеске најпотпуније су се бавили Волфганг Кајзер у студији *Гротескно у сликарству и песништву* и Г. Р. Тамарин у књизи *Теорија гротеске*.

Волфганг Кајзер издваја три битне компоненте гротеске. У гротесци акценат је стављен на страви и јези, „...гротескно је уобличење „Онога“, оног „сабласног“, уобличења гротескног су игра са апсурдним и уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету.“⁶⁰⁵ За Кајзера „суштина гротескног састоји се у томе да се не ради о једном необавезном царству и ничим неограниченом фантазирању (које као такво и не постоји). Гротескни свет је наш свет, а с друге стране опет и није наш свет. Са смешком помешано осећање страве има своје исходиште управо у сазнању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари“⁶⁰⁶. Он указује на неопходност разликовања гротеске од тенденциозне сатире, истичући да гротескно захвата три подручја: процес стварања, дело и његово прихватање, успостављајући дистинкцију између „фантастичне“ гротеске са светом сна и радикално сатиричне гротеске са њеним маскама.⁶⁰⁷

С друге стране, у књизи *Теорија гротеске* Тамарин најпре указује на релативност гротеске у зависности од временског, географског или културно-историјског фактора и да је „варијабилност гротескног утиска много већа него било које друге

⁶⁰³ V[eselin] K[ostić], *Groteska*, u: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, str. 248–249.

⁶⁰⁴ Цитирано према: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962, str. 9.

⁶⁰⁵ В. Волфганг Кајзер, *наведено дело*, стр. 259–263.

⁶⁰⁶ Исто, стр. 46.

⁶⁰⁷ Исто, стр. 261.

естетске категорије“.⁶⁰⁸ 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.⁶⁰⁹ 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,⁶¹⁰ 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 и *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) исходиште гротеске, боље рећи њен праоблик“⁶¹¹. 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.⁶¹² 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, „претјеривању, монструозности и безмјерности“, алогистичном

⁶⁰⁸ G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962, str. 10.

⁶⁰⁹ Isto, str. 24.

⁶¹⁰ Isto, str. 33.

⁶¹¹ Isto, str. 114.

⁶¹² Isto, str. 116.

и инфантилном изражавању, присуству демона, омогућавању немогућег, односно „гротеска сажима, попут слика сна, митолошке фантазије и цртеже умоболника, два и више различитих *бића* (мотива), служећи се тако језиком прелогичко-подсвјесне мисли“.⁶¹³ 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 користили гротеску.

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 приповедака⁶¹⁴, што сматрамо погрешним. Када је реч о приповеткама овог македонског писца превасходно 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.

Полазећи од Кајзерове дистинкције, гротеску у приповедачкој прози Живка Чинга, у целини гледано, могли бисмо одредити као радикално сатиричну, која се служи маскама, мада на нивоу појединачних приповедака (на пример у приповеци „Нешто о сунцу и замкама за вукове“), можемо препознати и „фантастичну“ гротеску са светом сна. Чингова гротеска удаљава се од трагичног, јер „трагедија као уметничка форма управо у бесмислено-апсурдом наговештава да постоји неки смисао“⁶¹⁵, а од комичног демонским, ђавољим и инфантилно-агресивним смехом.

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, о чему је писао Тамарин⁶¹⁶, окретање Живка Чинга ка гротесци готово да је очекивано. Гротеска нас, у првом реду, враћа на ступањ примитивног када у примитивцу још увек живи снажан

⁶¹³ Isto, str. 108.

⁶¹⁴ В. студију Јасмине Мојсијеве – Гушева, *Трагикомичното кај Живко Чинго*, Култура, Скопје, 1997.

⁶¹⁵ Волфганг Кајзер, *наведено дело*, стр. 260.

⁶¹⁶ Tamarin, *navedeno delo*, str. 131.

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. Присетимо се да је и сам приповедач који нас води кроз „Пасквелију“ и буквално 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, о чему је писао Тамарин, али и једну наглашено хуманистичку црту, наглашену љубав према човеку у Чинговој прози, која делимично ослабљује перспективу гротеске.

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 „Пасквелији“ нема очекиваног олакшања, нити катарзе у аристотеловском смислу речи. Исто тако, нема ни праве радости комике, нити ведрога хумора који би имао прочишћујући ефекат, на шта је посебно указивао Тамарин бавећи се проблемом гротеске, него грохотног, језивог и понегде горког 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“⁶¹⁷.

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

⁶¹⁷ Tamarin, *navedeno delo*, str. 61.

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 снове“, „Легенда о пасквелским момцима“, „Орден“ и „Сеоски библиотекар“.

Приповетка „Борба против пожара“ конципирана је на својеврсним парадоксима. 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 произлази 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 стрељати 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 шеснаестогодишњу 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 предочава 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 теза⁶¹⁸. 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 гротеску.

⁶¹⁸ Tamarin, *navedeno delo*, str. 94.

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“⁶¹⁹), који своју кулминацију достигну 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.“⁶²⁰

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 „вражју“ кабаницу, пада у „огањ“, говори „пламеним“ речима, а кметовом кућом разлеже се његов ђавољи „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 либида⁶²¹, 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*⁶²²:

⁶¹⁹ Оп. cit. *Борба против пожарите*, стр. 229

⁶²⁰ Оп. cit. *Борба против пожарите*, стр. 234.

⁶²¹ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 203–204.

⁶²² Isto, str. 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 Аносиески, и, ете, пресекнаа солзите, се потсмевнуваше.“⁶²³

Гротескном утиску ове приповетке доприноси и деформација лирског. Кметова жена повремено излази из куће да помилује и очисти чело коју који тихо као лопов долази и тада се могао чути њен плач, она „незапирливо липаше длабоко и силно од сè срце, со еден неповторлив глас, као нешто најмило да губи во животот“⁶²⁴. 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 нелагоде 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-сужејни 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 обогаћеним метафоричким семантизмом. Као што је приметио Христо Георгиевски, у приповеткама Живка Чинга

⁶²³ Оп. cit. *Борба против пожарите*, стр. 239.

⁶²⁴ Оп. cit. *Борба против пожарите*, стр. 233.

„фантастичан текст углавном целизира уобичајени или анахронични фолклорни колорит, означава низ другачијих искустава и успоставља нову коресподентност наративног предмета“⁶²⁵. 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 дебелом 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 налазимо 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:

„Планинците како прогнати сверки слегуваа во полето. Гризеа кочани зелка насадена за овците. Дебрчани јаделе и живе луѓе. Насакаде низ полето чуваа стражи. Никој не знаеше на што ќе истера времето.“⁶²⁶

Томе доприноси и онеобичавање хронотопа природе. Сунце, оболело од прејакне 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 насакаде 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.“⁶²⁷

Фантастични слој у уводном делу приповетке нагло се смењује уношењем реалија путем исказа „и ете најпрвин би бунт“⁶²⁸. Везник „и“ у иницијалном поло-

⁶²⁵ Христо Георгиевски, *Фантастично и митско у приповедачкој прози »Пасквелија« Живка Чинга, Градина /Ниш/ бр. 12 (1981), стр. 82.*

⁶²⁶ Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 175.

⁶²⁷ Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 180.

⁶²⁸ Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 175.

жају има више изражајних функција. Он означава спојницу између мистификоване појавности и реалног времена и читавом тексту даје библијску интонацију. „Временска тачка, обележена саставним везником“, истиче Милија Николић, „налази се у свести субјекта који доживљава и приповеда, па је овај на тај начин посредно присутан и као прво лице. Почетно *и* је стилема која има још неколико изражајних функција. Она означава 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“.⁶²⁹ Библијски тон служи и као подлога за увођење у приповедни свет друга Алексе Степаноског са мутним очима, првог Јуде Искаротског 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 им 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, гаволот го слават, побијте ги и Бог ќе ви помогне.“⁶³⁰

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 касније ће 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

⁶²⁹ Милија Николић, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, Београд 1973, стр. 86–87.

⁶³⁰ Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 175.

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...⁶³¹

Приповетком „Уочи Макавеја“ Живко Чинго, заправо, покреће проблем феномена власти. Гротескно разобличење власти свој пуни израз доживеће у подужој прози, по неким критичарима и роману *Лазарево писмо и писаније*, у којој се већ од прве реченице открива застрашујућа и рушилачка сила власти:

„Вистина ет било Талаша, тоа што огнот не го горит, тоа што водата не го носит, тоа и чумата што не го берит, тоа човекот во своето зло најдобро го свршвот.“⁶³²

Основни начин да се зграби власт је шпијунирање. Због те „пуста, слатке“ власти пријатељ шпијунира и издаје пријатеља, брат брату очи вади, син убија оца, отац сина. Власт је људска пошаст. Стога ће Чинго са дозом резигнације завршити ову прозу:

„Дваесети век, Талаша. Догорува о, оганчето, крај.“⁶³³

Модел бирократске власти 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 направио велику буку и на прстима се приближава докторовим вратима дуго се премишљајући да ли да покуца или не, јер је доктор можда у најслаћем 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

⁶³¹ Ор. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 180.

⁶³² Живко Чинго, *Лазаревото писмо и писание*, Избрани дела, прир. Петар Т. Бошковски, кн. 2, Култура, Скопје 1992, стр. 165.

⁶³³ Живко Чинго, *Лазаревото писмо и писание*, стр. 219.

српском језику истакао и Петар Цацић⁶³⁴, 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!“⁶³⁵

У приповеци „Нешто о сунцу и замкама за вукове“ тематизиран је период резолуције Информбироа 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-сигејни заплет приповетке мотивисан је конфликтот главног јунака Целета Јолеског са Алексом Степаноским до кога је дошло на семинару одржаном о постављању замки за вукове. После семинара, Целе Јолески затвара се у кућу и ограђује од света данима водећи унутрашњи дијалог. Приповетка има снажан алегориски подтекст, содржан већ у самом наслову: замке за вукове су алегориски за лов и постављање замки за присталице стаљинизма. Алегориска фикција мотивисана је у даљем тексту техником сна. Друг Целе Јолески својој жени Мороски Костоској, чије име у симболичкој равни носи ознаку залеѓене, укочене од страха, приповеда како је сањао чудан сан у којем је заједно са другом Алексом Степаноским правил 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,

⁶³⁴ В. Петар Цацић, *Живко Чинго*, предговор у: Живко Чинго *Залубљени дух*, Нолит, Београд, 1976, стр. 221–232.

⁶³⁵ Оп. cit. *Селскиот библиотекар*, стр. 428.

ќе ме јаде, гледам душата му е во забите, ах, ќе ме јаде... Така, Мороска Костоска, најпосле, се пробудив, - искажа Целката.⁶³⁶

Расплет, мотивисан буђењем јунака и повратком из сомнабулног света у реалност, почиње ослобађањем од 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.“⁶³⁷

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 налазимо 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 состоји 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 вие ќе се смеете“⁶³⁸) 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:

⁶³⁶ Оп. cit. *Нешто за сонцето и стапците за волци*, стр. 226.

⁶³⁷ Оп. cit. *Нешто за сонцето и стапците за волци*, стр. 228.

⁶³⁸ Оп. cit. *Легенда о пасквелским момцима*, стр. 105.

„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 задоволно се мешколи на белиот коњ.“⁶³⁹

У другом сегменту аутор нас враќа „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 коментаром:

„ЕДЕН МЛАДИНЕЦ ДА СЕ ИСПРАТИ ВО ГРАДОТ ЗА ПОДИГНУВАЊЕ НА НАРОДНАТА ПРОСВЕТА (и потпис. Неразбирлив)“⁶⁴⁰

Другови су уплашени и одлучују да пошаљу најмлаѓег 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 ќерке 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“⁶⁴¹), деформише се одрицањем љубави због чега ће 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

⁶³⁹ Оп. cit. *Легенда за пасквелските момчиња*, стр. 107.

⁶⁴⁰ Оп. cit. *Легенда за пасквелските момчиња*, стр. 108.

⁶⁴¹ Оп. cit. *Орден*, стр. 316.

несигурним сећањем. У уводном наративном сегменту тематизована је проблема-тика миграција, која ће уводни део обојити носталгичним расположењима и водити ка активирању приповедачке ситуације:

„Всушнос за тоа и сакав да ви раскажам“.⁶⁴²

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 мотивације⁶⁴³, 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.“⁶⁴⁴

Међутим, до краја приповетке долази до потпуне негације тог привидног вредносног квалитета, али не „у смислу стварања антитезе, него деформације тезе“⁶⁴⁵. 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:

⁶⁴² Ор. cit. *Орден*, стр. 315.

⁶⁴³ Душан Иванић, *Хронотоп причања у српској реалистичкој прози*, у: *Облик и вријеме*, Просвета, Београд 1995, стр. 285.

⁶⁴⁴ Ор. cit. *Орден*, стр. 320.

⁶⁴⁵ Tamarin, *navedeno delo*, str. 30.

„- Јас така – промрморев, - јас така, другар секретар измислувам песна...
Песна за самокритика. Така од силни чувства, - велама и бргу ги бришам
солзите.“⁶⁴⁶

Дисонантност мотива у овој приповеци толико је снажна да читалац „не може сварити“, да се послужио 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 запретила 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 овог дела можемо закључити да извор поетике Живка Чинга треба тражити на месту укрштања магичног реализма у Маркесовом стилу и гротескне уметности у стилу Чарлија Чаплина.

⁶⁴⁶ Оп. cit. *Орден*, стр. 321.

МИТОПОЕТСКА ПРОЈЕКЦИЈА СТВАРНОСТИ: МИТСКО-МАГИЈСКА И БИБЛИЈСКА СИМБОЛИКА

Пишући о приповеткама Живко Чинго, Петар Цацић је истакао да „аура неизрецивог лебди над овом прозом и то јој даје један елемент исконске снаге и једну димензију поетске лепоте. Увек постоје два плана мотивације: прихватајући план реалистичке мотивације ми с лакоћом тумачимо извесна збивања у овој прози као пројекцију примитивне свести, односно сујеверја.“⁶⁴⁷ Разлажући и растапајући историјску, чињеничну стварност, задевајући је у митско, магијско и фолклорно рухо, Чинго пише сагу македонског друштва са уистину наглашеном поетском димензијом. Сегменти македонске стварности, делови великог мозаика живота села у југозападној Македонији и живота појединца у тешким и прекретничким историјским годинама, у „смутном времену“, углобљени су у слику тајанственог, недокучивог, необјашњивог, ирационалног да би постепено прерасли у интегралну визију једне магичне, али нарочито дубоке и смислене стварности, смисленије од оне коју уобичајено називамо објективном стварношћу.

Живко Чинго спаја реално са надреалним, историјско, фактографско и документарно са једним суптилним рефлексом митско-архетипског. Његове приче су историјске повести и интимне драме исказане митским категоријама. Оне су структуриране по митском обрасцу, о чему је већ писано у раду, повезане су са митским начином мишљења, обраћају се миту, извиру из мита, илуструју македонско друштво у коме је мит заиста мит, а његова вредност успостављена је тиме што је прихваћен као истина. Ово би, с једне стране, одговарало тумачењу Вилијама Баскома, који је на основу података и искустава фолклориста и антрополога, утврдио да су митови прозне приповести које се, у друштву у коме се казују, сматрају истинитим приказима онога што се догодило у прошлости (по томе се митови и легенде разликују од бајки), а, с друге стране, приближава се савременијим тумачењима мита у којима се мит обично дефинише као традиционална прича и све више посматра у контексту друштвене идеологије и функције коју има у друштву.

Као што наводи Мирча Елијаде, када год говоримо о миту, увек мислимо о „стварању“, увек мислимо о томе како је нешто створено и како је почело *постојати*. „Мит изриче само оно што се *стварно* догодило, говори о ономе што

⁶⁴⁷ Петар Цацић, *Живко Чинго*, поговор у: Живко Чинго, *Заљубљени дух*, Нолит, Београд, 1976, стр. 220.

се у потпуности очитовало⁶⁴⁸ и у друштвима у којима је још увек снажно жив и присутан разликују се „истините повијести“, под којима се подразумева мит, од „лажних повијести“, под којима се подразумевају приче или бајке.⁶⁴⁹ Заправо, Мирча Елијаде издваја следећа обележја мита која се могу препознати у архаичним друштвима: 1) сачињава Повест дела Натприродних бића; 2) та се Повест сматра потпуно *истинитом* (јер се односи на стварност) и *светом* (јер је дело Натприродних бића); 3) мит се односи увек на „стварање“ он саопштава како је нешто започело постојати, или како су настали начин живота, установе, одређен начин рада; стога митови сачињавају постанак сваког значајног људског чина; 4) да се упознавањем мита упознаје „извор“ ствари, и тада се њиме може овладати и руковати по вољи; не ради се о „спољашњој“, „апстрактној“ спознаји, већ о спознаји која се „проживљава“ путем ритуала, било свечаним причањем мита, било изводећи ритуал којем служи као оправдање; 5) мит се проживљава на један или други начин, тако да је свако обузет светом, заносном снагом догађаја којих се присећа и које поново доживљава.⁶⁵⁰

У корену „Пасквелије“ јесте „стварање“ једне комунистичке земље и описивање догађаја који су утицали на њено успостављање и постојање. Стога се „Пасквелија“ може читати и као космогонијски мит, и као Књига Постања (сви елементи настанка света су присутни: небо, земља, вода, светлост), али и као Апокалипса или Откривење о `последњим временима` и неминовној пропасти.

Када је реч о космогонијским митовима и митовима о постанку, њих је тешко раздвојити будући да „свака митска повијест која се односи на *поријекло* нечега претпоставља и наставља космогонију. Са стајалишта структуре, митови о постанку се подударају с космогонијским митовима. Будући да је стварање Свијета стварање *par excellence*, космогонија постаје примјерни модел за сваку врсту „стварања“. То не значи да мит о постанку опонаша или копира космогонијски модел, јер не ради се о утврђеној и систематској мисли. Али свака нова појава – животиња, биљка, институција – имплицира постојање неког Свијета. Чак и кад се ради о томе да се објасни како се, полазећи од различитог стања ствари, дошло до данашње ситуације (нпр. како се Небо удаљило од Земље или како је човек постао смртан), „Свијет“ је већ постојао, иако је његова структура била различита, иако

⁶⁴⁸ Elijade, Mirča, *Mit i zbilja*, preveli Mirna Cvetan i Ljekra Mifka, ПЛАТΩ, Beograd, 1998, str. 8.

⁶⁴⁹ Isto, str. 9.

⁶⁵⁰ Isto, str. 16.

то још није био *наш* Свијет. Сваки мит о постанку прича и оправдава неку „нову ситуацију“ – нову у том смислу што она није постојала од *Почетка Свијета*. Митови о постанку продуљују и употпуњују космогонијски мит: они причају како је Свијет био промењен, обogaћен или осиромашен.⁶⁵¹

Миту о постанку Пасквелије, земље комунизма и социјалне правде, претходи космогонија о „светој“ земљи пасквелској и повест о македонском племену „од самих његових почетака“. Та космогонија обликовала је македонског човека и учинила да постоји у данашњем виду. Из тих разлога, македонски архајски човек догађаје који су се одиграли у далекој, митској прошлости сматра светим и изнова им се враћа, јер тај повратак има регенеришуће и обнављајуће дејство за читаво његово племе. За њега је битно да ритуално обнавља митове, да их преноси даље не би ли „изворна стварност“ била стално оживљавана. То понављање има и терапеутску улогу, јер доприноси излечењу оболелих изданака племена.

„Захваљујући *повратку почецима*, постоји нада у поновном рођењу [...] А „почетак“ *par excellence* је чудесно избијање енергије, живота и плодности до којег је дошло за вријеме Стварања Свијета.“⁶⁵²

Космос је дело Творца и све што наликује космосу аутоматски садржи у себи божанску супстанцу која се огледа у тежњи ка савршенству, у тежњи ка креацији, хармонији и доброту. Стога се митске представе о космосу налазе у нераскидивој вези са системом вредности, са народном мудрошћу и философијом живљења. Из првобитних митских представа проистиче и старозаветно објашњење порекла света на која се надовезује и хришћанство.

На темељу митских представа македонског народа о томе да се свет састоји из три земље: Средње, Доње и Горње, те да је „средната Земја наша, населена со смртни луѓе. Во Долната Земја живеат најголем број на демонските суштества и луѓе за кои е карактеристична долговечноста. Најчесто таму се наоѓаат и телата на мртвите. Во горниот свет или небото живее Господ, светците, Ѓаволот и душите на мртвите. Значајно е тоа што, и Долната и Горната Земја ги поврзува атрибут на туѓото, со што секогаш јасно е одбележена границата меѓу нив, којашто ја преминуваат демонските суштества, а во строго утврдени обредни услови тоа го прават и

⁶⁵¹ Isto, str. 18.

⁶⁵² Isto, str. 24.

луѓето“⁶⁵³, Живко Чинго умногоне гради свет својих приповедака преклапајући га са старозаветним и хришћанским представама.

Мит о постанку комунистичке земље Пасквелије почиње у оквиру космогоније која нас враћа у првобитни тренутак постанка света и постанка архајске, „свете“ земље Пасквелије – чувара традиционалних, митских, али и хришћанских вредности. Према томе, нови мит о постанку једне комунистичке земље са друкчије постављеним вредностима и законитостима, земље која се исто тако рађа из Хаоса, али која на симболичан начин урушава и уништава стари свет са јасним циљем да крај старог света треба да буде почетак новог, ипак се, на изврстан начин, продужава и надовезује на претходни архајски свет ма колико да се налазио у супротности са њим. Међутим, у „Пасквелији“ се ово може и обратно сагледати: за архајског македонског човека крај света наступио је оног тренутка кад су комунисти дошли на власт. Читана у том контексту, „Пасквелија“ је само испуњење предсказања о ’последњим временима’ и пропасти, она је повест о разарању и уништењу македонског друштва. Странице ових приповедачких збирки испуњава мит о космичким катаклизмама, укључујући ту и мит о Потопу, митове о пожарима, земљотресима, сушама и другим пошастима које је Господ послао на Македонију како би казнио заблудели народ.

С обзиром на то да се у Чинговим приповеткама словенска паганска митологија укрстила са јеванђеоским и хришћанским учењем, укључујући ту и есхатолошко учење о спасењу, и да је тешко успоставити јасну линију која би раздвојила пагански од хришћанског света, ми ћемо се у даљем раду бавити митско-магијском и библијском симболиком ове прозе, која се односи на заокруживање пасквелског човека.

*Симболика неба и небеских појава:
грома, муње, ветра, кише, олује и снега*

Небо је део космоса и незаобилазан елемент митова о стварању. Оно представља „горњи“ свет, који је створио Бог. Према македонском народном веровању, када је Бог стварао небо, „го ставил над земјата „како вршник над црепна“. Земјата била поголема од небото, па Господ ја намалил, така што небото дојде над неа, во онаа

⁶⁵³ Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, Матица Македонска, Скопје, 2002, стр. 67.

состојба што ја имаме денеска. Господ на небото го обесил сонцето, месечината и ѕвездите „како некои кандила за некој таван“.⁶⁵⁴ Небо покрива целу земљу као неки заобљен капак, који својим крајевима додирује земљину плочу којом се подупире. Цео свет, укључујући и сунце и месец и ѕвезде, налази се под небом. Оно се понекад у македонским предањима упоређује и са тепсијом, решетом или ситом. Такође, код Македонаца се верује да небо није некада стајало високо, већ ниско, тако да је човек могао да га додирне руком. Тада су се анђели спуштали на земљу да пију воду, а нека баба је оставила хлеб да пече у фуруни, ударила је лопатом по небу и оно се подигло на данашњу висину.⁶⁵⁵

У Чинговим приповеткама небо је антропоморфизовано. Оно поседује способност да се љути, да грди, да кажњава, да се буни, али и да благонаклоно гледа на људе, да их награђује и та антропоморфизација води порекло из македонских народних веровања по којима Македонце Бог посматра са неба. С тим у вези, небо, то јест „горњи“ свет у овој прози не ретко комуницира са „доњим“ подземним светом у којем бораве душе предака, али и појаве на небу, попут муње или грома, могу да предсказују или најављују болест и несрећу. Ваља такође истаћи да се код Македонаца у најважније функције неба убраја функција управљања громом.⁶⁵⁶ Небо шаље на Пасквелце кишу, ветрове, олују, снег, муње и громове као би их казнило за почињене грешке, али уме и да им се благонаклоно осмехне и да ниско падне понад пасквелских башта као у приповеци „Породица Огулиновци“ и да на тај начин радосно и топло поздрави рођење детета. Покаткад ће нестанак неба носити у себи трагичну слутњу о престанку живота као у приповеци „Понекад кад задува јужни ветар“, у којој умире глава породице:

„Големото небо над градините исчезна, - од него остана само едно темно, парталаво клопче.“⁶⁵⁷

Небо, као што је истакнуто, припада „горњем“, свету узвишеног, свету Творца. Оно је директно испољавање трансцендијентности, моћи, вечности и светости: оно што ниједан смртник са земље не може досећи.⁶⁵⁸ Кад год би неки од Чингових ју-

⁶⁵⁴ Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 68.

⁶⁵⁵ Исто, стр. 68.

⁶⁵⁶ В. Танас Вражиновски, *наведено дело*, стр. 68.

⁶⁵⁷ Ор. cit. *Понекогаш кога ќе зајдува јужниот ветар*, стр. 56.

⁶⁵⁸ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 600.

нака упро поглед према небу или се просторно преко узвишења, брда или планина приближио небу, то је био сигуран знак, с једне стране, његовог сопственог уздицања, очишћења, испуњавања светошћу, а, с друге стране, то је молитва малог човека упућеног Богу свесног своје људске ограничености и моћи божанске трансценденције, која се открива у свој својој несазнатљивости, бесконачности, несагледивости, стваралачкој снази и вечности. Пасквелски свирач Зурло пре свог трагичног краја и свести о томе, а небо је и симбол свести⁶⁵⁹, да један леп дан вреди колико и цео живот, загледаће се у небо у потрази за потврдом за своју изречену тврдњу, али и за одговором о сврси живота:

„Потоа се загледа во малото парче небо над градините, - единствено бело и исполнето со птици.“⁶⁶⁰

Ту врсту одговора тражиће и Симон Бочкар, главни јунак приповетке „Дужници“ који ће гледати у небо тражећи звезде и шапћући нешто неразумљиво сам за себе. Одговор на питање о трагичној људској судбини и смрти Арне Рамзеске двадесетак Пасквелаца ће тражити од неба, али ће се и оно, у исто време постићено и бесно због људских поступака, изгубити и казнити људе пославши на земљу пожар:

„...се чинеше дека небото изгорело, од каде што огнена прав паѓаше врз земјата и сé изгоруваше.“⁶⁶¹

И Аргиле Костадиноски, главни јунак приповетке „Одрођени“, који је сурово казнио своју јединицу, када му кћи буде на самрти, застаће запитан под великим небом:

„Стрико то со тешка рака го избриша своето потно чело, се загледа којзнае зошто нагоре кон небото. Тоа не се гледаше, но тој подолго време остана загледан кон небото. Можеби ја бараше стрината Аргилица, таа беше одамна умрена и тој сите тие години остана сам и сосема така го живееше животот; ги растеше децата и ја гледаше куката. Малку беше чуден стрикото Аргил, чуден селанец, што не се прежени.“⁶⁶²

У време турбуленција изазваних доласком комуниста на власт, многи комунисти ће, парадоксално, бити загледани у небо иако су својом идеологијом негирали при-

⁶⁵⁹ Isto, str. 604.

⁶⁶⁰ Op. cit. *Најубавиот ден на Зурло*, стр. 46.

⁶⁶¹ Op. cit. *Молитва за спас*, стр. 263.

⁶⁶² Op. cit. *Одродени*, стр. 271–272.

суство виших сила и Бога и њихов утицај на људске животе. Међу првима ће Димко Костајчиновски Пловски, не сналазећи се у новонасталом комунистичком хаосу, замахнути рукама управљеним „некаде неодредено кон небото како ранета птица што се обидува да се врати во височината, веќе цел век се готви да отвори уста. И тој сака да знае, да му се одговори, збор да чуе“⁶⁶³, а одговор ќе потражити у небеским висинама. Сумњу у исправност комунистичког деловања и други представници партијске линије покушаће да умање погледом упртим у небо у нади да ќе добити жељене одговоре и благонаклону потврдлу за своје чињење на земљи. Друг Веселник из истоимене приповетке такође ќе се загледи негде незнано где у правцу високог неба и видеће „цвет, небото, целото небо му се смешка“⁶⁶⁴, што ќе за него бити доказ о узвишености револуционарне идеје. Климо Ангелоски и друг Тацко Настејчин своје револуционарне снове пројектују на небо: „Гледај бел облак, - му вели Тацко и со рака му покажува кон небото./ – Да, вели Климо, - навистина бел облак, - замолчуваат двајцата./ Лета белиот облак, лета, лета...“⁶⁶⁵, он не хода него лети небом, док, за разлику од него, друг Целе Јолески жели да полети ка небу и сунцу, јер небо у његовом случају симболизује слободу и ослобађање од информбироовских стега. Противуречност између комунистичке идеологије и веровања да Бог посматра људе са неба свој врхунац ќе достићи у приповеци „Пламен пуста земје“ у оксиморонском исказу:

„Народниот глас“ е во небото.“⁶⁶⁶

Архајски човек свестан је виших сила и свестан да могу бити добронамерне, али и погубелне, разорне. Чингови јунаци који се налазе на путу епистемичке потраге, који су отворили свој дух према освештењу, или они који носе велику љубав у срцу, редовно имају небеско плаветнило у очима и, опет парадоксално, многи од нив су припадници или су припадали Комунистичкој партији. У приповеци „Јабука“, девојка у коју се заљубљује главни јунак не може да стоји на ногама колико је слаба, али њена унутрашња лепота и унутрашња озареност божанском љубављу исијавају из њених крупних, светлих очију које наликују небу. Ујак Фром, кога су удаљили из Партије и узели му усвојену кћер, такође има светле очи које симболизују присуство божанске лепоте и љубави у њему. Вечито заљубљени мла-

⁶⁶³ Оп. cit. *Пожар*, стр. 74.

⁶⁶⁴ Оп. cit. *Пожар*, стр. 77.

⁶⁶⁵ Оп. cit. *Пожар*, стр. 89.

⁶⁶⁶ Оп. cit. *Пламенот на пустата земја*, стр. 288.

дић Лем, младић за којим су све девојке у Пасквелу полуделе, који је приповедао о лептиру са златном прашином, живео за љубав и сам био биће испуњено љубављу, имао је крупне, чудно плаве очи сличне пролећном небу после кише, после буре, а плави осмех у његовим очима стапао се са небом, цело небо било је у његовим очима. И непознати човек кога су ловци нашли на путу са болесним дететом у рукама из приповетке „Човек који је рађао снове“ носи божанску искру неба у својим очима:

„Како река ослободена од мразот во нив потече силно, големо светло. Тоа беше човек: кај ниедно друго суштество не ќе го сретнете тоа чудесно, благо светло. Таа единствена бистрина во очите.“⁶⁶⁷

Сам командант Тацко Настејчин, главни представник комунизма, има светле очи са бојом, овога пута зрелих трњина, тачније, тамно плава боја јунакових очију упућује на директну везу са трансценденцијом.

Небо у народном веровању Македонаца држи кључеве грома и муње у рукама и шаље их на земљу као својеврстан знак људима: као предсказање, као претњу, или као казну и, углавном, грмљавином изражава своју разјареност, бес и љутњу. Македонци верују да се „громот и светкавици појавуваат од неколку причини, заради: „буцањето на облаците“; од двоколката на св. Илија која се движи по небото; од бочвите кои Господ ги тркала, од стрелите кои Господ ги фрла по змевог; од св. Ѓорѓи и св. Илија кои се движат по небо и грмат.“⁶⁶⁸

У митским представама готово свих народа гром је приказан у облику стреле и објављује вољу и свемоћ врховног Бога. С обзиром на то да је та моћ биполарне природе, односно да истовремено ствара и разара, она може имати и позитивно и негативно дејство на људе, чак је постојало и схватање о директној одговорности човека за бешњење муња и громава на небу, јер је Бог на тај начин кажњавао кривце на земљи, а такво значење налазимо и у „Пасквелији“ Живка Чинга. Будући да је „Пасквелија“ књига о постанку, гром и грмљавину можемо довести у везу и са архајским предањима која су се сачувала и у македонском наслеђу, а по којима се грмљавина доводила у везу са тутњавом која долази из утробе земље, а која је у себи носила првобитна сећања на почетак света. Грмљавина, „татнеж“, који се разлеже Пасквелијом прати постанак комунистичке земље, те се у том контексту можемо

⁶⁶⁷ Оп. cit. *Човекот што раѓаше соншита*, стр. 385.

⁶⁶⁸ Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 100–101.

сагласити с тврдњом да је „гром, уопште узевши, симбол небеске делатности, пре-ображајног деловања неба на земљи.“⁶⁶⁹

За македонског човека архајског доба гром је божја стрела која може да уништи нечисте силе и у вези је са некадашњим словенским божанством Перуном. Место на које удари гром често се сматра светим и на таквом месту, како истиче Вражиновски, народ изводи разне свечане обреде, повезане са приношењем жртве, док дрвеће које је ударио гром добија посебну противдемонску и исцелитељску моћ.⁶⁷⁰ Очигледан пример за овакво схватање грома налазимо у приповеци „Отац“, у којој се отац, који је починио смртни грех, упоређује са орахом, који је симбол тајне, која је „како и неговата јатка скриена во корупката. Тој е симбол на гатањето, на плод-носта, на јачината и на трпеливоста“⁶⁷¹. Удар грома у стабло ораха би, према томе, требало да доведе оца до исцељења и очишћења душе од уплива демонских сила.

Живко Чинго користи сегменте веровања о паганским божанствима, како Бога Перуна који се јавља у пролеће заједно са муњом да би оплодио земљу кишамма и омогућио плодну годину, тако и Богова јесењег и зимског циклуса, Црнобога, Подзвижда и Поревита, Бога олује и непогоде, функционално их стапајући са поетским текстом. Иако се имена ових божанстава у самом тексту експлицитно не наводе, трагови њихових присуства итекако су видљиви. У прилог овој тези иде и чињеница да гром заједно са муњом удара или у пролеће („Можеби тоа го сторија и заради огнот што пролета над долината од источната кон западната страна. Некоје дрво во градините со тресок се струполи на земјата“⁶⁷²), што би одговарало деловању Перуна, или у зиму („Почнаа громови да удираат од ведро небо. Татни целото небо, грмежи шибаат од сите страни“⁶⁷³) када је све прекривено тешким и црним снегом, што би одговарало Црнобогу, јер и сама употреба атрибута црн упућује на везу са Црнобогом, хтонским божанством, Богом доњег света.

Гром у „Пасквелији“ превасходно симболизује поремећај космичког реда. До тог поремећаја дошло је кад су комунисти дошли на власт и својом идеологијом нанели дубоку повреду традицији. То изазива срџбу Творца, срџбу Космоса и природних сила и они шаљу громове и муње као знак опомене и казне. Муња, такође, поседује два лица и има и позитивни и негативни оплођујући аспект, јавља се и „као

⁶⁶⁹ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 254.

⁶⁷⁰ В. Танас Вражиновски, *наведено дело*, стр. 102.

⁶⁷¹ Исто, стр. 151.

⁶⁷² Ор. cit. *Одродени*, стр. 266.

⁶⁷³ Ор. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 204.

казна небеска која сатире човечанство огњем и потом“⁶⁷⁴, што је и једно од њених основних значења у овим приповедачким збиркама. Међутим, муња „симболизује искру живота и плодовиту моћ“⁶⁷⁵. Она производи унутрашњи блесак и приморава човека на то да остане присебан, јер испољава енергију која успоставља равнотежу. На тај начин, друго значење муње у „Пасквелији“ треба тражити у муњи као симболу интуитивног и духовног разјашњења и изненадног просветљења, које подстиче и покреће дух, као на пример у приповеци „Пожар“ где се на небу појављује чудо оличено у плаво-зеленим муњама или у приповеци „Нова Пасквелија“ када муње почињу да светле са стране на којој се налази манастир Св. Наум, позивајући на отржење и на пут ка Истини. Муња није само пука појава светлости на небу, нити је само плодовита, нити је само злокобна, нити је само рушилачка. Она је у „Пасквелији“ симбол стварности која се не може рационално описати, симбол оног `иза`, симбол онога што досеже блиставе и сјајне светове без мрака и таме. Муња осветљава таму и човеку помаже да својом интуицијом спозна и схвати бесконачност света и енергетску повезаност између свих бића на земљи и космоса.

Попут муње и грома, и симболизам ветра има више аспеката: он је симбол испразности, непостојаности и несталности, с једне стране, али и симбол духовног утицаја који се са неба шири преко њега, с друге стране, будући да је ветар синоним *даха* и, према томе, Духа и из трансформација ветра рађа се просветљујућа светлост која, блистајући, протерује таму.⁶⁷⁶ У веровању Македонаца, а нарочито у сачуваним фолклорним текстовима, могу се уочити остаци, како истиче Вражиновски, архаичних представа о ветровима као митским бићима која имају своју мајку и најчешће живе на крају земље или у Доњој земљи, чиме се још једном потврђује њихова веза и порекло са оног света, јер ветар стоји у истом реду са неким демонским бићима, као што је ђаво и слично.⁶⁷⁷ Веселин Чајкановић такође указује на то да је тешко повући оштру границу између демона и његовог елемента и да се они често јављају као *хтоничне* силе. С тим у вези је и врло раширено веровање, сматра Чајкановић, да ветрови долазе из земљине унутрашњости, а да је „ветар демон, дакле личност, говоре и извесни анимистички изрази; тако се каже да ветар дува, носи, бесни [...] То се види и из разних апотропајских средстава против ветра, која

⁶⁷⁴ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 590.

⁶⁷⁵ Isto.

⁶⁷⁶ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 1039.

⁶⁷⁷ В. Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 99–100.

се иначе употребљују само против демона: на ветар се пљује [...], или се у њега баца нож [...], или се пали крпа или опанак [...], од кога ће смрада демон да побегне.⁶⁷⁸

Ветар је у Чинговим приповеткама персонификован, он лута, руши, пишти, трешти, љути се, бесни, свира, шуми, може бити моћан, снажан, али и заклан, може бити црвен, хладан, топао, добар, зао и дат му је статус митског бића које се простире на све четири стране света са космичком функцијом обнављања и разарања. У приповеци „Јабука“, на пример, јунаци су погођени љутим ветром, у приповеци „Дужници“ са језера дува неки снажан ветар, изразито демонског карактера, плав и црвен и почиње да спаљује цвеће у баштама, у приповеци „Пожар“ ветар такође има демонски карактер: са језера почиње да дува неки хладан ветар и да захвата све предмете околу претварајући их у лед. У приповеци „Мишеви свемоћног Бога“ ветар доноси несрећу, у неким приповеткама руши све пред собом као у приповеци „Болест Атанаса Иваноског или дува неки украден топао ветар и слично. „Тај ветар који стално шуми, или се као каква митска грдосија ваља „падинама“ Чингове прозе, уобличен је као жив, легендарни створ, који попут музике истискује нека значења свог присутног говора, с тим што та значења не можемо да одгонетнемо,⁶⁷⁹ каже Петар Цацић.

Као основни предложак приче о ветру који се надвија над Пасквелијом, Чингу је послужила македонска народна легенда, чиме се још једном потврђује да добар део грађе за своје приповетке преузима из фолклора. Наиме, у македонском народу постоји више назива ветра у складу са странама света и издвајају се четири основна вида ветра: источни, западни, северни и јужни. Ова легенда свој пуни израз налази у приповеци „Гробља у пољу“ у дијалогу деце, Веселина, Лема и Мене, главних јунака ове приповетке, с тим да у чинговском духу преко наизглед обичне приче долази до онеобичајења и превођења у заумну реалност:

„Тоа е тешко да се зборува“, рече тој, „тоа е проклето да се зборува“, се бранеше тој. „Јас ништо не можам да речам за тоа, сосема ништо особено кога дува овој ветар. Овој источен ветар“, рече тој, а со рака показуваше на запад. „Не, ништо не можам да знам кога дува овој ветар,“ рече спуштајки ја главата кон земјата. „Источниот ветар ми ја исполнува главата со бучотија“, рече тој сè так упорно показувајќи на запад.

⁶⁷⁸ Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Сабрана дела из српске религије и митологије, приредио Војислав Ђурић, књ. 5, Београд, 1994, стр. 309–310.

⁶⁷⁹ Петар Цацић, *наведено дело*, стр. 228.

„Тоа не е источен ветар“, се спротиви Мена, „Тоа е северен ветар“, рече таа, „дува од северната страна“, така рече Мена, а со рака покажуваше на југ.

„Не“, рече Веселин, „тоа не може да биде северен ветар. Како може да биде северниот ветар толку топол. Тоа е само источен ветар“, рече сè така упорно покажувајќи кон западните планини.

„Кажи ти, Леме“, молеше Мена, „кажи ти каков е овој ветар.“

„Не е овој ветар ниту источен ниту северен“, реков, „овој ветар е западен“, така рекоа покажувајќи кон јужна страна на долината. „Сигурно тоа е западен ветар“, реков мавтајќи со рака кон таа страна, „зар не гледате дека дува од западните планини“.

„Да“, рече Мена. „Тоа е тој ветар западен“. Веселин и јас повторно го нишнаваме главите, иако не бевме сосема сигурни, всушност, каков ветар беше тој.⁶⁸⁰

Народ разликује и друге видове ветра, који су углавном локалног карактера и то у зависности од правца у којем ветар дува, а које Македонци називају „горнио“, „долнако“, „белио“ и слично. Потом, постоје називи повезани са местом одакле дува ветар, на пример: „кочанскио“, „велешкио“, „перинјако“. Овакав начин именовања има за циљ конкретизацију просторног представљања и ветрови постају топонимско-географски оријентири. Овакав начин није редак ни у Чинговим приповеткама који ветар назива „кичевски“, „дебарски“, „језерски“ и слично. Исто тако, постоје називи ветра, повезани са временским променама, на пример када дува кад опада лишће, када се сече дрвеће, када ветар носи кишу. „Во својата целокупност“, наводи Вражиновски, „овие именувања одразуваат разни нивои и начини на осмислување на соодветните појави на природата.“⁶⁸¹

Ветар у Чинговим приповеткама функционише као *интерлудијум*, као међустав, самостална мелодија која раздваја наративне ставове пасквелијске циклусне форме. Он је онај неопходни дурско-молски акорд који обезбеђује музичку хармонију овим причама нежно извлачећи из фолклорних дубина меланхоличне тонове о људској трагици, страдању и кривици.

Прича о пасквелском свирачу Зурлу је својеврсна кантата која елегичне тонове постиже мотивом ветра који се појављује у функцији интермеца у завршном делу

⁶⁸⁰ Оп. cit. *Гробишта во полето*, стр. 343–344.

⁶⁸¹ В. Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 99.

уводног оквира („А веќе сонцето беше зајдено и низ градините задува вечерниот ветар. Дуваше од езерото кон долината и носеше сладок мирис на зрело грозје“⁶⁸²) и у епилошском делу приповетке („А ветрот долго шумеше низ градините ширејќи го златниот глас на Зурловата грнета. И секогаш во пролет кога доаѓа овој ветар луѓето помислуваат дека тоа е Зурловата душа неизнаствирена, неизнапиена“⁶⁸³). Ова прича има хомофону структуру са водећом деоницом о пасквелском свирачу Зурлу, неговој хуманости, доследности, етичности, доброты и љубави према природи, слободи, људима и бројним члановима своје породице и пратећом деоницом – рецитативом, којим се мотивишу разлози због којих је Зурло одбио да свира на свадби кметакрвника и тиме изазвао не само личну пропаст него је и судбину властите породице довео у питање. Ова деоница, у којој су мелодијске линије гласова рецитативно третиране (осим Зурловог, ту је и Најденков глас, и глас Ангела Јорданоског, и глас кмета и официра), подупире емоционално дејство текста у којем се открива дубока психолошка повезаност речи и мелодије, асоцијативно везане, преко извођења свирача Зурла, за осећања која народ одводе на сам почетак музичког стварања, које је одредило и нивов сопствени идентитет. На тај начин ова приповетка уобличава време у коме се прошлост и садашњост путем музике сједињују у вечном сада.

Инструменталну увертуру приповетке „Најлепши Зурлов дан“ чини идилични хронотоп природе и арија пасквелског свирача Зурла „Претворићу се у птицу у пролеће“ коју допуњује арија његове жене „Долази мој драги соко да ме понесе на својим снажним крилима“ и деца која весело трче ка њему, грле га и шапућу му нешто тајанствено на уво. Већ аутоиронијски Зурлов коментар да долази врапчић, очерупани врапчић, а не соко, отвара простор за пратећи став који ће деловати разорно и рушилачки. Пратећој деоници претходе два хорска пасажа Зурлове деце. Првим се прича смешта у социјални оквир: неухрањена деца играју игру просјака, а другим се продубљује семантика (деца говоре о смрти као о природној појави) и тишином са пасквелских гробља доноси вест о томе да у Зурловој кући на самрти лежи парализована девојчица. Хијерархија тензивних елемената расте до Зурловог унутрашњег конфликта. Под дејством снажне унутрашње борбе, он поприма изглед човека коме на грудима стоји огромна стена, дише тешко, уморно, а руке су му хладне и згрчене у песницу. Припрему за рецитал, који представља уметнуту причу, чини и дијалог између супружника. Како га Пасквелци не би сматрали „шупљогла-

⁶⁸² Оп. cit. *Најубавиот ден на Зурло*, стр. 47.

⁶⁸³ Оп. cit. *Најубавиот ден на Зурло*, стр. 55.

вом пијаницом“, која ставља на коцку живот своје породице, Зурло почиње рецитал, почиње да прича о догађају када је кметов син, ловeћи у шуми, у једној смреки открио бегунца војника и убио га као пса што је изазвало грохотан смех код официра и самог кмета. Једини који је протествовао против безразложног и страшног злочина био је Ангеле Јорданоски због чега му је сам кмет извадио око. Морални принципи предводе пасквелског свирача Зурла, јер не жели да свира на свадби једног злочинца и убице. Те године свадбе у долини прошле су у тишини. Зурлово свирање, које је могло да пробуди људе и из најчвршћег сна, да их оживи и дирне, јер Зурло није био обичан свирач, утихнуло је. У трагичном финалу, претходно симболизованом кишом која без престанка лије, Зурло још једном узима „грнета“⁶⁸⁴ у руке и свира неке чудесне песме којима буди цео Пасквел:

„Стоеше тој така висок и исправен, како некогаш, со раскопчана кошула, со отворени гради и долго, занесено свиреше во својата грнета. Градинарите ги оставаа своите работи и доаѓаа во малата Зурлова градина. А тој непрестајно извива, се простува од луѓето, од градините, од дрвјата и од птиците, од својата Пасквелија, се простува од сè што го опкружува, - неговиот глас зафаќа сè наоколу, ги разбудува сите предмети и ги раздвижува во просторот. Срцето на веселиот свирач беше пак полно со радост како некогаш, и тоа измислуваше толку чудни и убави песни.“⁶⁸⁵

Молски акорди ветра одзвањају и приповетком „Понекад кад задува јужни ветар“. Музичка оркестрација јужног ветра и јечања језерских таласа прати драматичну атмосферу у једној македонској породици која ишчекује вести о оцу са војне вежбе:

„Беше тоа убаво попладне и така долго го прислушкуваме доаѓањето на јужниот ветар. Човек имаше впечаток дека сето тоа е само некаков нестварен сон.“⁶⁸⁶

Ветар се у овој приповеци преко исказа да добар ветар дува са језера и савија дрвеће према долини, те да такав ветар долази само пред пролеће, имплицитно доводи у везу са Богом Перуном, балтословенским божанством муње и грома. Мирча

⁶⁸⁴ Грнета је народни дувачки инструмент сличан кларинету.

⁶⁸⁵ Оп. cit. *Најубавиот ден на Зурло*, стр. 55.

⁶⁸⁶ Оп. cit. *Понекогаш кога ќе зајдува јужниот ветар*, стр. 56.

Елијаде тврди да су за Перуна знала сва словенска племена и да се сећање на њега очувало у народним предањима и богатој топонимији:

„Његово име је индоевропског порекла од корена *пер/перк*, ’ударити’ ’распрснути’ и означава Бога олује, који је сличан ведском Парјањи и балтичком Перкунасу“⁶⁸⁷

Код Македонаца, посебно у западномакедонским говорима и данас се очувао глагол *пери* са значењем ударити, лупати, наносити ударе. У охридском и струшком региону глагол *перам* повезан је са начином на који се пере веш, односно удара се по вешу. Исто тако, на тлу Македоније среће се више топонима повезаних са култом Бога Перуна, попут: Перин, Перен, или врх Перун изнад села Витолишта у мариовском крају. Име божанства Перуна сачувало се и у македонској народној песми („Пуста си Перун планина/ Та шчо си лична прелична, /Уште да не си поморна“), а са Перуном се доводи у везу и назив биљке „перуника“, за коју постоје основане претпоставке да је играла велику улогу у некадашњем култу Перуна. Код Македонаца се перуника још назива и „мртвачким цвећем“ и често се сади на гробљу. Име Бога Перуна очувало се и у облицима властитих имена Перун и Перуника, која се исто тако могу пронаћи у македонском народу.⁶⁸⁸

Сретен Петровић сматра да са доста вероватности „можемо казати да је древнословенски *Перун* био *громовник* и *давалац кише* = *даждевник*. Јужнословенски фолклор је управо полазећи од тога, пренео позната два атрибута на хришћанског св. Илију, који је заменио Перуна.“⁶⁸⁹ Перун се превасходно сматра божанством кише које се кретало по високим местима и бреговима и које је, с једне стране, било плодотворно, а, које је, с друге стране, било синоним за страх. Ово друго значење се посебно сачувало код македонског народа. У македонским веровањима Перун је и Бог „на луѓето што растаат“. Семантиката на овие зборови евентуално би се састојела во: од зрелоста на човечкиот живот“⁶⁹⁰ Перун је и *ратни Бог*, који често добија, као и сви сунчани Богови, атрибут ратника.⁶⁹¹

Наведена значења Бога Перуна проналазимо и у приповеци „Понекад кад задува јужни ветар“. Прво значење Бога Перуна као плодотворног божанства налази-

⁶⁸⁷ Цитирано према: Сретен Петровић, *Систем српске митологије*, I књига, Просвета, Ниш 2000, стр. 219.

⁶⁸⁸ В. Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 21–23.

⁶⁸⁹ Сретен Петровић, *наведено дело*, стр. 223.

⁶⁹⁰ Танас Вражиновски, *наведено дело*, стр. 22.

⁶⁹¹ В. Сретен Петровић, *наведено дело*, стр. 225.

мо у перспективи наде која се отвара код деце да ће ветар који наликује пролећном ветру, иако није пролеће, донети и добре вести; друго значење кроз афективни набој манифестован страхом деце због зле слутње која се надноси над породицу; треће, јер је ова приповетка семантички постављена на „људима који расту“, односно приповеда о деци која прерано сазревају услед друштвених прилика и трагичне вести о погибији оца; и, последње значење Перуна као ратног Бога, кроз саму војну вежбу, која чини друштвено-историјски оквир ове приповетке.

Дакле, у овој приповеци акценат је стављен на субјективни план атмосфере састављен из неколико делова од којих сваки за себе има висок емотивни набој. Први је уводни део којим се остварује драматични ефекат и наговештава трагичан исход. Породица јунака-приповедача живи у тишини, у „глувотији“, више нико не навраћа у њихову кућу иако се налази на главном путу према долини. Њиме се такође уводи и веровање у магијску моћ речи, јер мајка опомиње сина да не спомиње име „ђавола“ како тиме не би призвао невољу и несрећу. У следећем делу сугерише се друштвено-историјски контекст: сви мушкарци били су позвани на војну вежбу, а улогу главе породице преузима најстарије четрнаестогодишње дете које својим речима позитивно делује на осталу децу ублажавајући психолошку напетост. Успоравању приповедног тока и смиривању напетости доприноси опис опустелих пасквелских поља којим је још изразитије потенцирана друштвено-историјска позадина приповетке. Техником емоционалне градације напетост се поново остварује у наредном делу приповетке путем дијалога у виду питања („Кога ќе се врати татко, - прашав./Ох, ќе дојде веќе тој, - рече мајка ми бацувајќи ме в чело“⁶⁹²) и увођењем на сцену новог јунака, стрица Ангела. Поступком дескрипције у функцији представљања психолошког стања („Стрико то веќе не се смееше и неговите очи не беа весели. Тој дури и ги затвори очите во еден момент како да се присетуваше што треба да рече. Потоа со испитувачки поглед гледаше наоколу... Приземно студено душеме со неколку дупки на средината... Од неразгореното огниште мал сноп бледникава светлина лази низ сидовите од собата како отровна змија и исцртува чудни ликови чиа очи беа празни и суви“⁶⁹³), све је очигледније да се одиграла трагедија, што ће бити потврдено сценом у којој се слика „замрзава“, то јест стриц Ангел и најстарији члан породице целе ноћи стоје укочено на истом месту. Драмском паузом у тексту, предоченом и интерпункцијским знаком трима тачкама, емоционални набој добија

⁶⁹² Оп. cit. *Понекогаш кога ќе зајдува јужниот ветар*, стр. 59.

⁶⁹³ Оп. cit. *Понекогаш кога ќе зајдува јужниот ветар*, стр. 59.

на интензитету и води причу ка трагичном финалу. У завршном делу приповетке на сцену ступа мала група људи коју испрва прати мистериозност да би постепено дошло до распознавања њених чланова: стриц Ангел, ујак Филип, Грул, Шчипек, Зурло, Голтак Пумпалоски. На крају те невелике колоне указује се мртвачки сандук, а емоционални врхунац приповетка достиже у хорском плачу деце:

- Татко, - рече Елена и почна да плаче.
- Татко, - рековме и ние помалите и сите почнавме да плачеме.
- Потивко, - рече постариот брат плачејќи.
- Потивко, - рече Илко, а солзите непрестајно му течеа низ лицето.
- Потивко, рекоа браќата шмркајќи.⁶⁹⁴

На основу ове приповетке можемо се сагласити са констатацијом Атанаса Вангелова да је афективна доминанта у приповедању Живка Чинга превасходно вербалне (стилске) природе.⁶⁹⁵

Уз ветар, муњу и гром, као значајни симболи који обједињују све Чингове приповетке, појављују се киша, бура, олуја и снег. Киша се сматра знаком магијског, односно небеског утицаја на земљу, она пре свега оплођује земљу, тј. садржи у себи симболизам праведности, плодности, оживљавања, небеске милости, мудрости, али и казне. Према Гербран/Шевалијеовом *Речнику симбола* киша је „кћи облака и олује, сједињује симболе ватре (муња) и воде. Она тако представља двојако значење духовне и материјалне оплодње [...] Будући да долази с неба, она изразува и наклоност Богова, такође двозначну, духовну и материјалну“⁶⁹⁶.

У приповеткама Живка Чинга киша има вишезначну симболику. Она је еквивалент за божју казну: Бог шаље са неба кишу на пасквелску земљу како би казнио грешнике било да су се колективно огрешили о традицију, култ предака, обичаје, било да су се огрешили о појединце. Потом, она је и симбол наступајуће колективне трагике, као на пример у приповеци „Глад“, где киша прати архетипски мотив глади. Да би умилостивили Бога, Пасквелци прибегавају магијско-обредним радњама:

„Во ноќта долго шумеа пролетните дождови. Луѓето го чувствуваа нивно-то доаѓање и за да го умолат пролетниот Бог се претвораа во молитва.“⁶⁹⁷

⁶⁹⁴ Исто, стр. 61.

⁶⁹⁵ В. Атанас Вангелов, *Морфологија на бо(љ)шевизмот*, ауторско издање, Скопје, 1998.

⁶⁹⁶ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 365.

⁶⁹⁷ Оп. cit. *Глад*, стр. 91.

Киша симболизује и појединачну трагедију као што је то случај у приповеци „Кћи“, у којој трагични крај девојке Евдокије Ивановне, која ће свој живот окончати самоубиством, јер је издала Партију на тај начин што је изрекла лаж да је трудна како би добила народну пропусницу и спасила сигурне смрти чланове своје породице, бива назначен кишом у иницијалној реченици:

„Дождовите почнаа да паѓаат...“⁶⁹⁸

И, најзад, киша у овој прози има и катарзично дејство и у знаку је духовног, колективног или индивидуалног, прочишћења:

„А дождовите непрестајно паѓаа целата таа пролет и земјата добиваше нови предели“.⁶⁹⁹

У сагласју са македонским народним веровањима, Чинго своје приповедање семантички поставља и на симболици буре, која код Македонаца представља феномен два међусобно крајње супротстављена ансамбла: први подразумева вихор, односно олују, ваздушна и водена струјања, облаке који доносе град и поплаве, односно појаве које изазивају велика разарања и наносе штету људском роду. Други ансамбл сачињавају гром и муње.⁷⁰⁰ С обзиром на разорну моћ буре и олује, Чинго им у својим приповеткама првенствено даје демонска обележја, што се види и у начину њиховог именовања. Као синоним за олују појављује се Луда Мара („Одвреме навреме како близок истрел се слуша писокот на Луда Мара; гола, фрлајќи од себе дел по дел од облеката танцува низ полето“⁷⁰¹), снажна метафора за непредвидљиву опасност. Трагови легенде о Лудој Мари, која је посве сигурно била позната и Живку Чингу као добром познаваоцу македонског фолклорног наслеђа, сачувани су и данас у Македонији у називу истоимене реке која протиче кроз Кавадарце, хировите и непредвидљиве реке која час пресуши, а час се излије и однесе све пред собом.

Међутим, не треба занемарити ни значење буре у Чинговој прози као теофонског симбола, испољавања божјег гнева, али и казне.⁷⁰² Олуја, такође, означава божанско посредовање, и то љутњу Бога. Она у исти мах може значити и осветничку покору, симболизује божанску славу и моћ која обара непријатеље, али се

⁶⁹⁸ Оп. cit. *Керка*, стр. 96.

⁶⁹⁹ Оп. cit. *Љубовта на задружниот колар*, стр. 420.

⁷⁰⁰ В. Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 100.

⁷⁰¹ Оп. cit. *Човекот што раѓаше соншита*, стр. 383.

⁷⁰² В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 96.

у њој показује и стваралачки рад.⁷⁰³ Са доласком комуниста на власт бура захвата пасквелску земљу. Комунизам се у неописивом космичком преокрету рађа из олујног хаоса означавајући како почетак новог историјског, комунистичког раздобља, тако и његов свршетак.

Поред буре и олује, значајно место у Чинговим приповеткама заузима и „фортуна“. Иако је значење ове речи блиско значењу које имају бура и олуја, оне, ипак, не стоје у синонимном односу. Ми овде користимо македонску реч фортуна (наша је претпоставка да је у македонски језик ушла у употребу преко римске Богиње Фортуне, Богиње среће и најнесталније од свих Богиња, управо због своје несталности и непредвидљивости), јер у српском језику немамо адекватан превод. Она се најчешће преводи као вејавица или мећава, али фортуна означава и снажну снежну олују, снажну олују праћену кишом и снегом, или само кишом. Скривено симболично значење фортуне треба тражити у непредвидљивости и непокорности саме природе, али и у тежњи човека за срећом и њеном сталном измицању, као и у несталности људских поступака. Као илустрација за наведену тврдњу може нам послужити приповетка под истоименим насловом „Фортуна“, која је код нас преведена као „Мећава“.

Приповетка „Фортуна“ отвара се уношењем елемената фантастичног дискурса:

„Беше при крајот на февруари и почетокот март кога во долината надојде некој залутен ветар некаде од зад Петринските планини. Доаѓаше обично изутрината и постојано по цел ден дуваше од сите страни на селото како да бараше нешто изгубено по куките. Кога доаѓаше овој ветар некоја чудесна леснина ја исполнуваше околината; човек можеше да помисли дека дошло време на големите преселби; дрвјата се издигаа кон небото, реките доагаа поблиску до селото, замрените покриви на куките се будеа, а олуците светкаа како да процутуваат. И самата земја се ослободуваше; со нечујна команда ги разместуваше предметите на нови места во просторот.“⁷⁰⁴

Као што је запазио Христо Георгиевски, Живко Чинго у овој приповеци „стереотипну и рудиментарну представу о времену [...] допуњује и поетизује смислом који носи синтагма „залутали ветар“. Тај *залутали ветар* нарушава укореењени по-

⁷⁰³ Isto, str. 634.

⁷⁰⁴ Op. cit. *Фортуна*, стр. 207.

редак времена. Аутор у почетном ступњу слике прибегава антропоморфизацији: то је *ветар – биће*, несрећно биће...⁷⁰⁵ А несрећно биће у овој приповеци је невеста Петрана Исаилоска Колеска, о чијој ће смрти ретроспективно приповедати њен супруг Трене Исаилоски. Његово приповедање је искидано, неповезано, а сам догађај скициран и недовољно мотивисан. Након свадбе, Трене Исаилоски Петрану оптужује за неморал и избацује из куће. Сурови и нечовечни патријархални кодекс не допушта алтернативу, девојка не сме да се врати очевој кући, и после три дана моли свог супруга да је прими назад. Трене јој дозвољава да остане, али се према њој неће односити као према живом бићу. Неће је посећивати, нити ће, пак, знати када је умрла. Пронашли су је када је снег почео да се топи у малој башти пред самом кућом склупчану крај корена једног дрвета, а нагађало се да је умрла почетком зиме када је село захватила мећава.

Преко фортуне, вејавице или мећаве долазимо до још једног значајног симбола који ће битно одредити „Пасквелију“, а то је симбол снега. Уз снег обично стоје атрибути „водени“, „тежак“, „крвав“, „црвен“, „зао“ и најчешће атрибут „црн“:

„И снегот поцрне. Никој не знаеше каков е тоа црн снег. Никогаш уште не пагал црн снег во долината, не се памтеше. Лош беше овој снег, каде ќе удреше рани отвараше, земјата ја правеше шуплива. Празна.“⁷⁰⁶

С обзиром на то да је снег представљен као зао и црн, оправдано се може довести у везу са Богом зимског циклуса Црнобогом, хтонским божанством, по неким тумачима и заменом за хришћанског ђавола. Да је Црнобог био познат и код Македонаца потврђују и легенде, посебно оне из мариовског краја, у којима се помиње постојање Дајбога и Злибога, односно Црнобога, које Чингу свакако нису биле непознате. Демонско деловање Црнобога оличено је у „Пасквелији“ снегом који у дебелим наносима покрива пасквелску земљу, непрекидно и дуго пада, понекад чак и 27 дана, прекрива куће и срањује их са земљом, капље са дрвећа и окива Пасквелију хладноћом, како спољашњом тако и унутрашњом, урезује се у срца људи, трансформишући је у земљу без тоpline и љубави, у ђаволу земљу – Пустелију испуњену самоћом, тугом и смрћу.

⁷⁰⁵ Христо Георгиевски, *Фантастично и митско...*, стр. 82.

⁷⁰⁶ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 183–184.

Симболика небеских тела: сунца, месеца и звезда

На небеска тела преносе се особине неба у смислу трансценденције и светлости „с нијансом неумитне **правилности**, којом управља истовремено и природни и тајанствени разлог. Крећу се кружно, што је знак **савршенства** [...] Небеско тело је симбол савршеног и правилног понашања, као и симбол удаљене лепоте која не може увенути“⁷⁰⁷.

Небеска тела имала су важну улогу у религији, магији и култу. Највећи значај у том смислу имало је сунце. Сунце се пре свега схвата као један од темељних елемената универзума, стоји у одредници о сунцу у Гербран/Шевалијеовом *Речнику симбола* и даље се наводи да сунчеви зраци представљају **небеске** – или духовне утицаје које прима земља, оно ствари на земљи чини *видљивим*, и то не само тако што омогућује да буду примећене, већ и тиме што представља *проширење* изходисне тачке, јер мери свемир. Сунце се налази у *центру неба*, као што се срце налази у *центру* бића. Светлост коју зрачи сунце је интелектуално сазнање, а сунце је само космички разум, као што је срце у бићу седиште сазнајне способности.⁷⁰⁸

Култ Бога неба се код Македонаца преплитао са култом Бога сунца. Буђење живота је у очима примитивног, архајског човека директно зависило од сунца које је ширило топлоту, благодарност и љубав, па су му се стога и клањали. Соларно начело, један је од основних принципа на којима се темељи Чингова проза. Симболици сунца као извору топлоте и љубави Чинго даје примарно место у својим приповеткама. Сунце је „велико“ и „топло“, револуционари слободу поистовећују са сунцем, са свитањем, са изласком слободног сунца које дарује живот. Топао, животворни сунчев пламен огледа се и у очима Чингових јунака, испуњених љубављу према својој породици, људима и земљи. Тако је, на пример, у оку пасквелског свирача Зурла, и поред тешких животних околности, сачуван „оној топол пламен на сонцето наутро во летен ден“⁷⁰⁹, очи заљубљеног Ангела из приповетке „Дужници“ светле као млади јутарњи цветови „кога ќе го почувствуваат првиот сончев зрак на себе“⁷¹⁰, а очи усвојене Фромове ћерке, која не пристаје на то да буде одвојена од Фрома и по зидовима пише да је она његова кћи, налик су јутарњем сунчевом зраку „и светкаа

⁷⁰⁷ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 600.

⁷⁰⁸ B. Gerbran/Ševalije, *navedeno delo*, стр. 898-899.

⁷⁰⁹ Оп. cit. *Најубавиот ден на Зурло*, стр. 52.

⁷¹⁰ Оп. cit. *Должници*, стр. 138.

и самата таа прилегаше на дел од тоа сонце што свонеше над долината како големо, празнично своно⁷¹¹.

Веза измеѓу сунца и живог света на земљи присутна је у безмало свим македонским легендама о сунцу. За Македонце сунце је најважније небеско тело, каже Танас Вражиновски, и најважнија појава у природи. Оно се у великој мери меша са хришћанским Богом. У македонским народним веровањима и у усменом стваралаштву Вражиновски проналази два објашњења за настанак сунца и у оба случаја Господ се појављује као творац сунца.⁷¹² Полазећи од од оваквих веровања, као и од охридских легенди да су сунце и месец били натприродна бића, те да је сунце представљало мушки, а месец женски принцип, Живко Чинго сунце у својим приповеткама приказује на тај начин што спаја стара словенска и македонска веровања о сунцу са представама сунца као сина врховног Бога, односно лица Господњег и божјег сина који би одговарао Исусу Христу.

Хаотични долазак комуниста на власт за Пасквелију има значење укидања космичког реда и разума и симболички је представљено губљењем сунца. Сунца нестале истовремено са престанком поштовања македонске традиције и култа предака, јер је сунце најуже повезано код словенских народа са овим култом, са поништавањем онога што чини суштину македонског националног бића. Молба секретара Тацка Настејчиног упућена сунцу да се врати у Пасквелију, заправо је молба за успостављањем реда и буђењем свести и разума:

- Гледам сонце.
- Не измислувај, - му рече другарот Тацко, - ти си слеп.
- Гледам сонце, - повтори човекот. – Гледам младо сонце што се раѓа на врвот на Пинската планина... Тоа доаѓа, слепи луѓе.
- Што не дојде, - тихо изусту другарот Тацко, - зошто не побрза, по ѓаволите, тоа кај нас ќе биде пречекано како кај свои, - занесено мрмореше секретарот разубедувајќи го сонцето за да се врати над Пасквелија.⁷¹³

На овај начин сунце у „Пасквелији“ прераста у симбол спознања и просветлења.

Опште је позната чињеница да је сунце амбивалентан симбол: оно је извор светлости, топлоте и живота, али и уништител. Оно, дакле, има двојаку функцију

⁷¹¹ Оп. cit. *Фромовата ќерка*, стр. 300.

⁷¹² В. Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 71.

⁷¹³ Оп. cit. *Глуvcите на семокниот Бог*, стр. 219.

смртоносног психопомпа и иницијатичког хијерофанта, као што сме већ указали, и обе ове функције налазимо у „Пасквелији“. Сунце се у „Пасквелији“, дакле, појављује и као принцип супротан плодотворности, као принцип суше која уништава („Двајцата луѓе гледаа кон онаа страна на градините каде што се чинеше дека небо-то изгорело, од каде што огнена прав паѓаше врз земјата и сè изгоруваше./Наскоро почна сушата во 1947.“⁷¹⁴) и као принцип ватре која пржи све пред собом. Култ Бога сунца мешао се са култом ватре преваходно полазећи од веровања да је сунце представљало велики пламен, небеску ватру. „Огнот е еден од симболите на сонцето. Палењето на огнови во некои празнични денови е симболично претставување на сонцето. Како негов симбол се јавува и кругот, и венците кои се плетат од цвеќиња“, каже Вражиновски.⁷¹⁵ У приповеци „Пожар“ и дословце стоји да се животворна енергија сунца преобразила у „оган на небото, оган на земјата“⁷¹⁶, у другим приповеткама, попут приповедака „Дужници“ или „Гробља у пољу“, сунце се спушта на земљу, пузи земљом и пали је претварајући је у пламен и сенке.

Соларно начело се у „Пасквелији“ приказује и у облику цвета, као на пример у приповеци „Породица Огулиновци“, где се у епипошом делу приповетке сунце упоређује са нежним црвеним цветом, или у облику каквог предмета, најчешће сача, као што је то случај у приповеци „Отац“.

У „Пасквелији“, такође, проналазимо значење „бесмртног сунца које се сваког јутра диже и сваке вечери силази у царство умрлих; зато оно може да са собом поведе људе и, на заласку да их одведе у смрт.“⁷¹⁷ У приповеци „Пламен пусте земље“ смрт главног јунака Спасета Шикалоског метафорички је конотирана заласком сунца:

„...со лице свртено кон сонцето и, како да е приквечерен час, неговото лице слично на сончоглед прикложува, се склопува на земјата“⁷¹⁸.

Залазак сунца везује се за смрт и у приповеци „Последња ратна прича“:

„Наоколу џан-џин, есенско време, прва есен, топло. Полека капит листот, разбираш. Насекаде разиграна светлината, како во пролетно време. Зајдвит сонцето, разбираш, а наоколу болскоти, ти се чини угрева... Раз-

⁷¹⁴ Оп. cit. *Молитва за спас*, стр. 263.

⁷¹⁵ Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 71.

⁷¹⁶ Оп. cit. *Пожар*, стр. 74.

⁷¹⁷ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 898.

⁷¹⁸ Оп. cit. *Пламенот на пустата земја*, стр. 293.

бираш, нешто како неvistинско, просто не можеш да поверуваш оти сето тоа е така, човече. – Што е ова олку што светит, татко, - ми велит, - што е овој силен оган, светло, - боже левото окце му се подотвора. – Сонцето, - му вела, - сонцето, синко... А тој: - Крени ми ја малку главата, татко, за да го видам...⁷¹⁹

У опозицији са сунцем налази се месец који је владалац ноћи, мрака и смрти. С обзиром на то да је лишен своје властите светлости, појављује се само као сунчев одраз. Антагонизам измеѓу сунца и месеца видљив је у томе што је сунце активни, а месец пасивни принцип, сунце је мушки, а месец је женски принцип, „сунце представља интуитивну непосредну спознају; месец напротив спознају путем *одраза*, рационалну, спекулативну. Према томе, сунце и месец одговарају души, односно духу (анима и спиритус) као и нивовим *боравиштима*: срцу и мозгу⁷²⁰.

Интересантна је симболика месеца у традицијским представама Македонаца од којих полази и сам Живко Чинго. Наиме, код Македонаца је циклична промена месеца добила чак и бисексуалну конотацију, што се јасно види у посебним језичким облицима: „месечина“ или „луна“ користе се за означаваше пуног месеца и представљају принцип женског, док се именица „месец“ корист за означаваше младог месеца и представља принцип мушког. Симболизам месеца се у приповедачким збиркама Живка Чинга испољава у форми периодичног обновљања, смене дана и ноћи, биолошког ритма, преображаја, раста и плодности и то како плодности жене, тако и плодности земље. С тим у вези месец се појављује и као аграрни симбол, јер су Пасквелци пре свега земљорадници. Тако се, на пример, у приповеци „Глад“ преко метафоре „месец, мртов воденичен камен се кикотеше“⁷²¹ сугерише неплодност земље која је људе оставила без брашна и хлеба и довела их на сам руб смрти, јер управо месец управља „свим космичким нивоима који се подвргавају закону цикличне еволуције: водама, кишом, вегетацијом, плодношћу...“⁷²², али има и демонска обележја. С друге стране, месец као изразито женски принцип, симбол плодности, али и симбол човековог прелаза из живота у смрт свој пуни израз добија у приповеци „Кћи“ („Огромниот месец со бојата на зрелите плодови во оградите тивко плива

⁷¹⁹ Оп. cit. *Последниот расказ од војната*, стр. 434.

⁷²⁰ Gerbran/Ševalije, *navedeno delo*, стр. 900.

⁷²¹ Оп. cit. *Глад*, стр. 94.

⁷²² Цитирано према: Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 568.

над сребренестите вршки над дрвјата⁷²³), где отац захтева од своје најстарије кћери да затрудни. Због лажне трудноће партијци ће је протерати из Пасквела, али ће она свој избор наћи у самоубиству.

Уз сунце и месец на небу се појављују и ѕвезде, „палат ѕвездите, се полнит небото со ѕвезди. Малата кола, Големата кола, Квачката со пилињата, Попот, Орачот, Јужната ѕвезда... Разбираш, до последно се исполни небото со ѕвезди, цели стада си пасат, сè си е на своето место, другар⁷²⁴. ѕвезде се у Чинговој прози „роне“, оне се појављују или као симболи духа, који разбијајући таму продире до простора несвесног, симболи духовних снага у човеку, али и човека свесног своје пролазности који свој поглед меланхолично управља ка ѕвездама у потрази за остварењем сна или за путоказом у животу („Под мекиот сјај на ѕвездите се чинеше дека секој предмет има свој сон“⁷²⁵; „Гледаше во небото како да бараше ѕвезди и зборуваше нешто неразбирливо сам за себе“⁷²⁶; „...по ден гледав ѕвезди, очите ми истекоја“⁷²⁷), или услед веровања да сваки човек има своју ѕвезду која настане на небу када се он роди и нестане је са неба када умира, или, пак, са народним веровањем да ѕвезде представљају душе умрлих:

„Со чадот низ оцачето душата излеговит и одит високо, многу високо во небото. Можит не сте знаеле, така станват ѕвездите, али ѕвездите и душите на луѓето, затоа и толку високо, затоа не се факет, затоа дедо господ денот го делил на две, вечно е тоа, вечно Само се множит, само се малит, едното со друго е врзано, бескрај е тоа, бескрај. О, високи ѕвезди! Тие слушаат, слушаат не молчат, таму е душата.“⁷²⁸

Ово су речи које „изговара примитивни, архајски човек. Али тај „магијски“ начин мишљења“, тврди Петар Џацић, „стално увлачи ову прозу у закулисна збивања у којима осећамо не само режију човека, већ и режију нечег што човека превазилази.“⁷²⁹

⁷²³ Оп. cit. *Керка*, стр. 98.

⁷²⁴ Оп. cit. *Последниот расказ од војната*, стр. 435.

⁷²⁵ Оп. cit. *Керка*, стр. 100.

⁷²⁶ Оп. cit. *Должници*, стр. 125.

⁷²⁷ Оп. cit. *Селскиот библиотекар*, стр. 425.

⁷²⁸ Оп. cit. *Духови в куќи*, стр. 378.

⁷²⁹ Петар Џацић, *наведено дело*, стр. 230.

Симболика земље

Земља стоји у симболичкој супротности према небу. За разлику од неба који је активни принцип, земља се сматра пасивним принципом и женским аспектом. „Она је“, наводи се у *Речнику симбола*, „потпора, а небо покров. Сва бића се из ње рађају, јер она је жена и мајка, но она је сасвим потчињена активном принципу неба. Женка животиње има *природу земље*. У позитивном смислу њене су особине *нежност* и *потчињеност*, *кротка* и *трајна чврстина*. Томе би требало додати *humilitas*, што је етимолошки везано за *humus*, чему је склона и од чега је човек сачињен. Првобитни знак ту указује на то да земља производи бића.“⁷³⁰

У „Пасквелији“ земља се првенствено доживљава као *tellus mater*, родна грудa са наглашеном мајчинском функцијом, која даје живот и обликује пасквелског човека. У том смислу, она је и симбол плодности и обнове. Самој Пасквелији се из тих разлога даје атрибут „света земља“, а Пасквелу атрибут „светог села“ иако у њима живот није ни лак ни угодан, иако ту земљу и имају и немају, али без ње такве живот је немогуће замислити, јер је „среќа [...] ова стопанка земјава наша“⁷³¹.

Пасквел и Паквелија стоје изоловано, они су измештени и удаљени од осталог света не само у физичком и географском смислу. Они стоје усамљено, живе и пулсирају у сопственом ритму и владају се по властитим законитостима. Архајски пасквелски човек у земљи проналази животну моћ, животворну снагу која му омогућава опстанак и продужење врсте, а, с друге стране, сама земља прераста у симбол конфликтне ситуације и изопачења до којих је дошло са доласком комуниста, партијаца. Она се понаша попут живог бића, љути се, тутњи, грми, нариче, кажњава постављајући се као највиши морални ауторитет. Земља носи наглашено персонификована обележја, саосећа и разговара са људима, животињама, биљкама („А кога житата ќе добиеја бакарникава боја, кога отежнуваа и приклонуваа кон земјата, тогаш целата околина ја исполнуваше некаков тивок шепот. Којзнае за што су зборува зрелите житата со земјата. Можеби го довикуваа луѓето“⁷³²), означавајући бојно поље сукоба у свести Пасквелаца притиснуте нечим непојмљивим, демонским, чудовишним и злокобним што са собом доносе комунисти и под тим притиском и теретом се суши, прска, гори, трансформише се у ватру, огањ и пакао, у симболе баналног пада и безобзирне разуларености, да би, на крају, посве опустела и ишчезла.

⁷³⁰ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 1087.

⁷³¹ Оп. cit. *Глад*, стр. 93.

⁷³² Оп. cit. *Понекогаш кога ќе зајдува јужниот ветар*, стр. 58.

Земља се у „Пасквелији“ често доводи у везу са водом, тачније успоставља се нераскидива веза између земље и воде, јер је вода оплођује, али и уништава ледом и поплавама. Земља производи живе облике за разлику од воде која претходи уређивању космоса, те у том контексту представља још увек неуобличену масу, о чему ћемо писати у следећем делу.

Симболика воде

Симболика воде заузима веома важно место у митско-магијском систему Живка Чинга. Вода је један од главних елемената универзума. Она је средиште очишћења, напајања, освежавања и обнављања, она је неопходан услов живота на земљи. У народним веровањима, наводи се у енциклопедијском речнику *Словенска митологија*, вода је извор живота и ослонац на коме се држи земља, али и средство за магично чишћење. Истовремено, у народу живе и представе о води као о опасном и „туђем“ свету и улазу у онострани свет. У том смислу, водени простор замишљен је као граница између земаљског и загробног света, као место на коме повремено обитавају душе мртвих и средина у којој бораве нечисте силе.⁷³³

Осим тога, вода представља почетак и крај готово свих космичких деловања. Она у себи крије почетке и често се употребљава у магијским обредима, јер се води приписује огромна магијска моћ. Симболика воде у народним обичајима и обредима Македонаца састоји се из две основне функције. Прва функција везана је за очишћење, а друга за плодност. Води се даје значење магијске чистоте, она је симбол здравља, па отуда води порекло ритуално купање у води „кое се смета за враќање на состојбата пред добиената форма или облик, а по излегувањето од неа ќе се добие нешто ново, ќе настапи повторно раѓање. Тоа значи и повторно оживување, подмладување и оздравување благодарение на магиската моќ на водата, и тоа, не само за време на овоземскиот живот, туку и по смртта“⁷³⁴.

Вода у „Пасквелији“ има многострука значења. Она је пре свега извор живота, извор плодности, снаге, реинтеграције, обнављања и очишћења. Само село Пасквел смештено је надомак воде, надомак Охридског језера – божјег места и рајског предела на земљи. Познато је да је крајем IX века Охрид постао центар

⁷³³ В. *Словенска митологија* (енциклопедијски речник), стр. 87–88.

⁷³⁴ Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 102.

ширења хришћанског учења међу свим осталим словенским народима и да су рад на томе започела браћа Ћирило и Методије заједно са св. Наумом, првим словенским монахом и његовим учеником св. Климентом, првим словенским епископом. Светом Науму и светом Клименту приписује се и подизање манастира и црква на обалама Охридског језера. Манастир Свети Наум налази се на југоисточној обали Охридског језера, односно Lihnidosa, што у преводу значи Бело језеро. Свети Наум је подигао овај манастир пред крај свог живота 895. године „на исходу Белаго Језера“ да буде школа и расадник хришћанства. Црква Свети Климент и Пантелејмон налази се на брду Плаошник у Охриду. У овој цркви је св. Климент учио ученике да читају и пишу на глагољици како би завршили прву Библију на старословенском, те се стога ова црква, коју је св. Климент подигао 863. године, сматра и првим словенским универзитетом.

У македонском народу, а посебно у Охриду и околини високо је развијена свест о томе да се хришћанство међу Словенима почело ширити из тих крајева и да су први словенски народ који је усвојио хришћанска начела и примењивао их у свакодневном животу. Свест о важности хришћанског учења и о томе да је сам Господ одабрао Охрид за средиште хришћанства, прожима и сваког становника рођеног у Пасквелу. Пасквелци се не могу одрећи Христа у име комунизма и стрепе од праведне одмазде светаца св. Наума и св. Климента, који су поставили темеље хришћанству управо у Охриду и ту, на охридским стенама, подигли манастир и цркву који се дијагонално протежу једно наспрам другог.

Божански изглед и природу Охрида потврђује и велестовска лоза засађена на самој обали Охридског језера („Тоа велестовските лозја, насадени на самиот брег од езерото, се распукнуваа во приквечерината и испуштаа младо вино на земјата“⁷³⁵). Лоза је од давнина сматрана светим и божјим дрветом, док је вино сматрано пићем Богова, симболом радости и дарова које је Бог дао људима. Ноје, који се налази на почетку новог циклуса, прво је лозу засадио. Винова лоза је веома важан хришћански симбол. Сам Христ се упоређује са лозом, а његова крв је вино Новог завета. С друге стране, вино је симбол који је слика спознаје⁷³⁶, а под лозом се алегоријски мисли на самог Бога који нам шаље плодове. Приказ Охридског, Белог језера оивиченог виновом лозом јесте приказ божјег поседа – хармоније, среће, мира и спокојства на земљи. Пасквелци у виновој лози проналазе своју радост зато је с љуба-

⁷³⁵ Оп. cit. *Најубавиот ден на Зурло*, стр. 47.

⁷³⁶ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 512.

вљу негују ишчекујући њене драгоцене плодове. Сами Пасквелци део су те божје лозе све док пребивају у Христу и владају се по његовим поукама. У противном, они постају изданак који једино вреди бацити у ватру, а под нездравим изданком подразумевају се комунисти.

Охридско језеро је, дакле, слика раја, слика божјег поседа, слика радости, божанске мудрости и спознаје. Оно директно утиче на живот Пасквелаца, јер је у њему самом огромна интуитивна моћ. Персонификованим јечањем таласа, буром, ветровима предвиђа несрећу, негодује због деловања Пасквелаца и, онако како се оно после буре и олује смирује и ствара најлепши охридски бисер, тако исто нуди и спасење пасквелском човеку враћајући га благости, спокоју, мудрости и разуму.

Вода „чисти“ пасквелску земљу од тешких и црних болести, кроз Пасквел протиче река и доноси плодност баштама, њивама, виноградима и воћњацима, све буја, живи и расте: класје се њише на њивама, жита зру, дозревају смокве, јабуке и брескве, лоза се шири и увија рађајући плодове од којих мирише цела пасквелска земља. Са нестанком воде, ишчезнуће и Пасквелија, претвориће се у Пустелију, што је и експлицитно назначено у приповеци „Губљење воде“, у којој се у облику легенде приповеда о нестанку воде и последицама које су уследиле када је вода почела да се губи:

„Сè исчезнало, изминало, живот што просвирел под стреите, што искапил во некоја пролет, што, ете, понекогаш пак се враќаше заедно со сонцето за да ја потпали старата земја, за да го разбранува скаменетето срце на мајките и татковците... Сето тоа беа само спомени од еден живот што профучил.“⁷³⁷

Вода потом означава и комуникацијски мост између оностране и оностране реалности, између света људи и света духова. Она је пут којим се стиже у свет духова и свет мртвих. Када Пасквелци почну да напуштају земљу наликујући на духове, они се упоређују са реком, што у симболичкој равни представља прелазак у неку другу, „туђу“ и непознату стварност:

„Секој ден се забележуваше таа матна кривулеста река од луѓе, о господе, се чинеше дека пошле на погреб.“⁷³⁸

⁷³⁷ Оп. cit. *Губењето на водата*, стр. 279.

⁷³⁸ Оп. cit. *Гробишта во полето*, стр. 338.

С тим је у блиској вези и симболика воде као одраза унутрашњих стања, расположења, превирања и немира у човеку. Мутна река ће обузети старца Луканског чији је син настрадао у рату, а он сам згрешио са снајом, низ пут ће потећи нека непозната вода када коњушар Арцо Исаилоски, који је изневерио свог најбољег пријатеља Орсета оженивши се његовом женом Арном Деспотовом, заједно са синовима донесе одлуку да заувек напусти пасквелску долину:

„Низ патот потече непозната вода и закануваше сè да однесе. Но тие пој-
доа низ ритчето и непрестајно се пробиваа напред свртувајќи се кон онаа
страна каде што земјата и водата правеа релјефи.“⁷³⁹

Симболизам воде у “Пасквелији” везује се и за смрт једног историјског раз-
добља, за покушај његовог брисања и за настајање новог и другачијег доба. Велике
воде захватиће Пасквелију са доласком комуниста, али, као и у Библији, и овде
велике воде најављују и нова искушења. Вода садржи у себи и злу силу и кажњава
грешнике због почињених недела у сваком тренутку показујући своју рушилачку
снагу. Вода угрожава и уништава људски живот било у виду поплава, било у виду
леда којим окружује Пасквелију и она крцка од хладноће и леда спремна да се уру-
ши. Вода садржи све што је безоблично, још увек неиздиференцирано, заметке за-
метака комунистичке идеологије, али и претњу, регресију и дезинтеграцију, најаву
`страшног суда`, о чему ће више речи бити у поглављу под насловом *Апокалипса*.

Митопоетска пројекција дрвећа

Митопоетска пројекција дрвећа у приповеткама Живка Чинга, посебно у при-
поветкама „Одрођени“, „Градинарова смрт“, „Кад дрвеће умире“ и „Јабука“, има
функцију употпуњавања традиционалне слике македонског села. Дрво је симбол
који се среће у безмало свим митолошким традицијама света и већина значења веже
дрво за идеју „живог космоса у непрекидном обнављању“⁷⁴⁰, „његова круна досе-
же до небеса, а корени до пакла“⁷⁴¹, па је зато медијатор између овоземаљског и

⁷³⁹ Оп. cit. *Љубовта на задружниот колар*, стр. 410.

⁷⁴⁰ Gerbran Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 171.

⁷⁴¹ *Словенска митологија* (енциклопедијски речник), редактори Светлана Толстој и Љубинко Раден-
ковић, ZEPTEK BOOK WORLD, Београд 2001, стр. 163.

оностраног света. Претпоставља се да обожавање култа дрвета код старих Словена сеже у дубоку прошлост и да највероватније потиче, како истиче Танас Вражиновски, од веровања да су људи постали од дрвећа и да после смрти настављају да живе у њима „или, пак, дека тие се седиште на повисоки суштества, од кои примитивниот човек ја правел зависно својата среќа или несреќа во животот“⁷⁴²

У средишту баладичног сижеа антологијске приповетке „Одрођени“, за коју је Миодраг Рацковић написао да представља једно од највећих остварења у југословенској прозној књижевности и да је „право мало чудо које је до те мере савршено да престаје да траје у склопу саме књиге и почиње да живи као књижевно дело за себе“⁷⁴³, налази се прича о Аргилу Костадиновском и његовој јединици Агатки која је затруднела са неким Другаром и тако прекршила строги патријархални канон. Аргил ће је због тога најстроже казнити, одсећи ће јој косу и истерати је из куће да живи са стоком у плевњи, а сам ће се оградити од људи, претворити у тишину и без престанка дељати неке велике, тешке и црне трупце. Иако га сељаци и друг Тацко наговарају да опрости кћери која је затруднела са неким Другаром ког је упознала на митингу у граду, он ће остати попут дрвета, не базирујући се ни на молбе своје кћери која га на самрти дозива тражећи опроштај.

Приповедање тече из субјективне „непоуздане“ дечје перспективе са карактеристичним непознавањем читавог тока догађаја и изразитом емоционалном обојеношћу. Приповетка почиње негативним коментаром Трајана Невенота: „Главата ќе си ја скинеш Аргиле, ништо од тебе не ќе остане. Не си ти татко, туку скот...“⁷⁴⁴ и приказом Аргила Костадиновског како у дворишту пред својом кућом деље неке велике, црне трупце. Увод у трагику симболично је наговештен акустичним ефектима одзвонања секире који су у контрасту са општом тишином и молитвом приповедача да Господ сачува стрица Аргила и да му истргне секиру из руку. Секира се, с друге стране, упоредо са другим оштрим предметима од гвожђа узима као заштитно и претеће средство против нечисте силе и болести. У народним веровањима секира се асоцира с мушким начелом.⁷⁴⁵

Техника контраста остаје доминантна и у следећем делу приповетке посвећеном убеђивању сељака и друга Тацка да опрости кћери и укине јој казну. На једној

⁷⁴² Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 140.

⁷⁴³ Миодраг Рацковић, *Функција наративног симбола*, стр. 274.

⁷⁴⁴ Оп. cit. *Одродени*, стр. 264.

⁷⁴⁵ *Словенска митологија* (енциклопедијски речник), стр. 490.

страни срећемо говор сељака, на другој Аргилово ћутање. Драматичне промене његовог душевног стања разоткривају се радњом, мимиком и гестовима. Аргил „делка“ трупце, потом оставља секиру, подиже главу према људима и „со мижурливи очи, како и тие да беа заградени со остри колци, погледна во луѓето“⁷⁴⁶. Потом му поглед немоћно и изгубљено лута околином да би се опет вратио „делкању“ црних и тешких трупаца. Топос природе има функцију описивања психоемоционалног стања јунака и антиципације трагедије. Аргил је „сличен на зракот од болното сонце на зимата“⁷⁴⁷, почиње да пада „боцлив дожд“ и одједном од источне ка западној страни прелеће неки огањ. Ту су и пролеће и зима као симболи рађања и смрти. Кључни, пак, симбол је дрво које се појављује у различитим манифестацијама: у облику трупаца, оштрих колаца, даске и доводи се у везу са хтоничном сфером као местом боравка демона у које удара гром („Некое дрво во градините со тресок се струполи на земјата“⁷⁴⁸).

У веровању многих народа дрво је теофонија, лик космоса, симбол живота, централна тачка света, алегорија природе која се стално обнавља.⁷⁴⁹ Дрво, као што је наведено, симболизује живот и то на свим нивоима, од елементарног до мистичког, и изједначава се са мајком.⁷⁵⁰ Уколико пођемо од тога да је Агатки мајка умрла у раном детињству и да се Аргил потпуно посветио одгајању ћерке („Јас имам ја мојата Агатка, - ќе речеше не без гордост и тоа беше сè“⁷⁵¹), сеча, односно сакаћење дрвећа у симболичкој равни спаја фаличко значење - представља кастрацију (Аргил је подбацио као отац; жеља за кастрацијом Другара који је завео невину Агатку) са материнским значењем (Агатка ће постати мајка). С друге стране, сеча дрвећа означува и приношење жртве која би требало да обезбеди небески благослов када је грех већ почињен. У том контексту треба тумачити и поступак Аргила Костадиновског, који ће на крају приповетке на црном трупу одсећи руку која је одбацила властито дете:

„Но откако луѓето беа далеку, откако луѓето беа изминати, тој веќе не издржа. За да може на глас да залипа како човек, за да може на сиот глас како човек да си го отвори срцето, ја стави својата рака на трупот и најсилно

⁷⁴⁶ Оп. cit. *Одродени*, стр. 265.

⁷⁴⁷ Оп. cit. *Одродени*, стр. 265.

⁷⁴⁸ Оп. cit. *Одродени*, стр. 266.

⁷⁴⁹ В. Танас Вражиновски, *наведено дело*, стр. 140.

⁷⁵⁰ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 174.

⁷⁵¹ Оп. cit. *Одродени*, стр. 272.

што можеше замавна со секирата врз неа. И тогаш како ранета сверка се струполи на земјата, залелека тихо, придушливо, почна да се превртува, по целиот двор влечејќи се кон плевната. Таму остана цел ноќ да лелека, да ја гризе земјата под себе. Сам.⁷⁵²

Дрво у овој приповеци пре свега има психолошку ознаку. Метаморфоза Аргила Костадиновског у дрво симболизована је оштрим, црним колцима. Ти оштри, црни колци, који носе ознаку демонског, услиће се и у Аргилове очи „заградени со оштри колци“⁷⁵³, чиме су симболично представљени интимна драма, дубоки унутрашњи ломови и његова изолација од света. Аргил се од света ограђује тим оштрим колцима, јер у људима види непријателе који су му узели најмилије. Кулминативна тачка у приповеци достигнута је у тренутку кад Аргил одлучује да проговори. Његовој одлуци претходила је рефлексивна у виду коментара Колета Брдароског:

„Ах, стопанка и живот наш, ќе пцовисаме како глумци, срцево ќе ни прсне, а збор не ќе речеме... А стопанка и судбина наша, македонска, луѓе ли сме ние или не сме луѓе, што сме, мајка ли му мајчина и на господ што нè создал, има ли место на земјицава наша во овој свет или да испукамо сите како костени, - сè така пцуеше Коле Брдароски.“⁷⁵⁴

Овај коментар послужиће као повод Аргилу Костадиновском да тешким и рапавим гласом, као најтежи лопов ухваћен у замку, проговори:

„Што тоа, другар секретаре, што сите сте удриле на мене, што сакате од мене... Тоа што ви требаше го зедевите.“⁷⁵⁵

Из говора Аргила Костадиновског избија свест о томе да неправедно кажњава невиност у име неписаних патријархалних закона, наводи Атанас Вангелов.⁷⁵⁶

Снажна емоционалност и поетизација природе обележја су и приповетке „Градинарова смрт“, у којој главни јунаци, стари Грулови, страдају зато што су отворено иступили против цара и против рата у којем је погинуо нџихов син јединац. Кроз анегдотску структуру засновану на причи о градинарима који у свом врту, у својој

⁷⁵² Оп. cit. *Одродени*, стр. 272.

⁷⁵³ Оп. cit. *Одродени*, стр. 265.

⁷⁵⁴ Оп. cit. *Одродени*, стр. 267.

⁷⁵⁵ Оп. cit. *Одродени*, стр. 267.

⁷⁵⁶ В. Атанас Вангелов, *наведено дело*.

градини, узгајају смокве, Чинго разоткрива трагику не само македонског човека уопште него и индивидуалну трагику родитеља који су у рату изгубили децу.

Приповетка има прстенасту композицију, уводни и завршни део безмало да су идентични (уводни: „Беше август, најубавиот месец во годината. Тоа е времето кога во Пасквелија зреат смоквите“⁷⁵⁷; завршни: „Тоа беше август, најубавиот месец на годината, август кога во Пасквелија зреат смоквите“⁷⁵⁸), приповедач је ауторски који у форми трећег лица јединине извештава о несрећној судбини и крају Грулових, спремних да дају и свој живот како би очували духовне вредности. С тим у вези је и семантика наслова, јер се баштован, градинар односи на човека који уређује башту, градину, врт, а врт је „место раста, гајења животних и унутрашњих појава“⁷⁵⁹, он је симбол земаљског раја, раја небеског чији је он слика, духовних стања вечного блаженства.⁷⁶⁰

У иницијалном делу приповетке „Градинарова смрт“, након идиличног хронотопа природе, наступајућа трагика, индикована већ самим насловом, допуњује се исказом да су војници уперили пушке према малим смоквама у градини Грулових. Овим исказом уједно се проширује и семантичко поље текста. Уз маслину и лозу, смоква представља једно од стабала којима се симболизује изобиље. Она је свето стабло и често се повезује са обредима оплођења.⁷⁶¹ Ева носи на себи лист од смокве. Према Жану Сервијеу, пошто су препуне безбројног зрневља, смокве су симбол плодности; постављају се као жртвени принос на стене, мејаше и светишта духовна чувара и невидљивих; тај жртвени принос сме да подели путник у невољи, јер смоква је дар невидљивога⁷⁶². Сходно последњем значењу, старица ће у приповеци нудити војницима смокве.

Стабло смокве у градини Грулових прераста у алегорију смрти нивовог сина јединца. На командантово питање да ли имају децу, Грулови дају одговор којим се открива сва несрећа, туга, бол и огорченост које лече алкохолот:

- Имаме, - рекоа старите во еден глас.
- Колку ги имате?

⁷⁵⁷ Op. cit. *Смртта на градинарот*, стр. 67.

⁷⁵⁸ Op. cit. *Смртта на градинарот*, стр. 72.

⁷⁵⁹ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 1070.

⁷⁶⁰ Isto, str. 1068.

⁷⁶¹ B. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 851.

⁷⁶² Цитирано према: Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 852.

- Се вика Спаско, - рече Грулица тивко.
- Каде живее, - процеди командант.
- Овде, со нас, - рече стариот Грул.
- Во градиниве, - рече старата.
- Лажете, - процеди командант. – Гадови!
- Тоа е вистина, - рече Грул мирно. – Тоа... и не сме гадови.⁷⁶³

До трагичног исхода долази наизглед без икаквог повода. Командант подиже руку према пркосном лицу старе Грулице и пре но што је успео да је удари, стари Грул се испречио између њих и војници ће га убити. Стара Грулица, попут мајке Југовића из познате народне песме, остаје тврда срца:

„Ни писн, ниту пак прозборе, само усните тивко го произнесува Грулово-то име како да сакаше да го разбуди за да појдат во градините.“⁷⁶⁴

И стари Грул и стара Грулица на крају приповетке добијају ореол херојске трагичности.

Оштру подељеност између војника и Грулових Чинго подвлачи и вербално-стилским елементима. Насупрот мирном и спокојном тону Грулових, говор војника препун је увреда и псовки („гадови“, „пци“). Постоји и очигледна разлика између поступака војника и осталих градинара који у финалу приповетке достојанствено и ћутке крећу ка караули односећи Грулово беживотно тело.

Прибегавајући афективном тону оствареном кроз форму првог лица једнине и приповедању из дечје перспективе, приповетком „Кад дрвеће умире“ Чинго нас још впечатљивије уводи у атмосферу ратног страдања и суровог наличја рата:

„Секогаш најпрво ги земаа сиромасите, а потом, редум, сите.“⁷⁶⁵

У уводном делу приповетке приповедач нас упознаје са главним јунацима, благородном, осамљеном и помало заборављеном седмочланом породицом Шчипекових. У следећем наративном сегменту јунак, који је у исто време и приповедач, даје карактеризацију лика главе породице Шчипекових, при чему изричито контролише интересовање читалаца упадицама типа „о тој навистина беше чуден човек“. Две су маркантне особине које Шчипека чине чудним и другачијим од осталих издвојене

⁷⁶³ Ор. cit. *Смртта на градинарот*, стр. 70–71.

⁷⁶⁴ Ор. cit. *Смртта на градинарот*, стр. 71.

⁷⁶⁵ Ор. cit. *Кога дрвјата умираа*, стр. 64.

у тексту. Прва је фатализам, то јест прихватање судбине као испуњења божје воље („...едноставно тој мислеше дека е така напишано да се живее. Таква била божјата волја и попусто би било тука секакво оплакување од животот“⁷⁶⁶), а друга је способност да измишља чудесне и фантастичне приче. Друга Шчипекова особина није издвојена случајно будући да је сижерна конструкција приповетке организована око приче о чудесној брескви која је рађала плодове величине песнице и коју је Шчипек донео из Солуна. Та чудесна бресква представљала је највеће благо и највећи понос у Шчипековом животу. На тај начин, преко приче о чудесној брескви, концепт природног човека (човек и дрво се поистовећују, сам Шчипек се упоређује са великим дрветом које се повија час лево, час десно, а његова кућа личи на старо, трошно дрво), у овој приповеци добија пуни смисао. Овде, такође, треба имати у виду и веровање, које су етнологзи констатовали код многих примитивних народа, да се душа, после човекове смрти, може склонити и у *дрво*⁷⁶⁷, па је стога сеча дрвећа најстроже забрањена.

Поступком дескрипције у функцији спољашње карактеризације лика блиском реалистичком детаљисању, остварена је успешна уметничка мотивација даљег развоја приповетке. Шчипек је описан као висок и мало погрбљен човек, са огромним дугим рукама и великим ногама, али лаког и брзог хода. Преко његовог високог чела лебди неки неугасиви пламен, па се има утисак да су тим пламеном захваћене и његове очи боје зреле смокве, која симболизује „бесмртност, али не и дуг живот“⁷⁶⁸. Шчипек не уме да се љути, његово лице увек је обасјано благим и пријатељским осмехом.

Средишњи део приповетке посвећен је ратним дешавањима. Акустичним елементима повезаним са сновима жена, а познато је да сан означава уплив у трансцендентно, несвесно, који су овде доведени у везу са потиснутим страхом да им се мужеви неће вратити са фронта, појачава се ратна психоза. Темпо приповедања нагло бива успорен изменом временског плана (хладноћа, зима) и потпуном тишином (престаје да се чује вика жена, не чују се више пуцњеви), што ће представљати увод у трагедију. Старци на магарцима крећу у Томорос да доведу мртве са фронта. Неколико дана крцкала су кола претоварена телесима. Призор погинулих Македонаца из југозападних крајева, „од Прилепско до Охридско“, натуралистички је обојен.

⁷⁶⁶ Оп. cit. *Кога дрвјата умираа*, стр. 62.

⁷⁶⁷ В. Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, стр. 93.

⁷⁶⁸ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 851.

Лешеве су без капи крви и у тој мери изобличени да их више нико не може препознати. Поновним увођењем акустичних елемената, персонификованим јечањем таласа, Чинго дочарава сабласну атмосферу смрти.

Ратне невоље и немаштина зближиле су људе и по неколико породица живело је у истој кући. Породица јунака-приповедача преселила се у Шчипекову хладну кућу - „зимницу“, пред којом је била „вистинска пустелија“, јер су Шчипекови посекли сво дрвеће из своје мале баште како би се угрејали. Трагични догађај одиграо се једног фебруарског дана. Шчипеково дрво, „измислено“, најлепшу и плодородну брескву у долини, када притегну мраз и хладноћа, а дрва ниоткуда за огрев, нити има гласа од самог Шчипека, можда је и погинуо на фронту, посећи ће секиром његова жена.

Захваљујући ефектној дескрипцији у уводном делу приповетке као и причи о чудесној брескви датој у виду дијалога између Шчипека, сељака и оца јунака-приповедача:

- Ехе, ехе, пријателе мој, ќе речеше чичкото Шчипек, мафтајќи со својата голема рака и потсмевнувајќи се весело. Праска како сите праски. Не, не е тоа како сите други. Не е, пријателе мој. Тоа е нешто друго... Вакво дрвце не ќе најдеш во целава долина. Тоа е измислено, пријателе мој...
- Такво дрвце, ќе речеше татко ми вртејќи ја главата како да се исчудува. Кој би рекол...
- Ах, кој би рекол, ќе воздивнеше чичкото Шчипек. Тоа ти е цела приказна. Ова е чудно семе. Сум го носел дури од море, од Солун. Само на море се најдува такво семе. Тоа е нешто за приказание, пријателе мој.
- Ѓаволски знае да измислува, ќе речеа луѓето смеејќи се весело. Голем враг стана овој Шчипек,⁷⁶⁹

можемо потпуније разумети снажну драму Шчипекове жене у завршном делу приповетке. То што је својом руком посекала Шчипеково дрво за њу је једнако убиству, она стаје укопана „со чудно ококоравени очи“⁷⁷⁰ као највећи злочинац и под дејством снажног психичког и емоционалног потреса почиње да нариче на сав глас над посеченим стаблом:

- Прости ми, господе, шепна жената. Богородице, мајко наша! И ти, свети Климент...

⁷⁶⁹ Оп. cit. *Кога дрвјата умираа*, стр. 65–66.

⁷⁷⁰ Оп. cit. *Кога дрвјата умираа*, стр. 66.

Потоа брзо ја зафрли секирата настрана и безумно залипа.

- Тоа беше Шчипековото дрво, липаше таа на глас. Липаше и изговорува-
ше бесмислици, како пред неа да лежеше самото Шчипеково тело. Липаше:
- Малечко мое... Мако наша... добро мое.⁷⁷¹

С обзиром на то да природа у поетској прози Живка Чинга има имагинативну вредност, Шчипеково дрво идентификује се са самим Шчипеком. Кад томе додамо и семантику плода брескве, која је амблем венчања, брака и верности, јасно је зашто Шчипекова жена сечу овог дрвета доживљава као дубоко личну и породичну трагедију.

У лирско-баладичном сижеу приповетке „Јабука“, као што се из самог наслова да запазити, плод и дрво јабуке постају централни симболи. Јабука у обредном животу Јужних Словена, а самим тим и Македонаца, како истиче Танас Вражиновски, игра веома важну улогу. Та улога је очигледна у односима између момака и девојака и за време свадбе, а момак бацањем јабуке изражава љубав према девојци. Поред тога, јабука има везу са Доњим светом, односно са светом мртвих.⁷⁷² Према анализи Пола Дила, јабука због свог облика кугле уопште означавала сваку земаљску жељу или задовољство у таквој жељи⁷⁷³, а у Гербран/Шевалијеовом *Речнику симбола* овим значењима придружује се и значење јабуке као средства спознаје, али средства које је једном плод Стабла живота, а други пут плод Стабла спознавања добра и зла: сједињујућа спознаја која дарује бесмртност или дистинктивна спознаја која узрокује *пад*.⁷⁷⁴ Према томе, јабука је плод који симболизује младост, плодност, па се отуда и до данашњих дана у македонским свадбеним обредима задржао обичај да младенци једу јабуку како би имали што више деце. Иако је родно дрво, плод јабуке везује се и за други свет. Њено стабло је сеновито дрво које се често сади крај гробова. На темељу тог семантичког дуализма постављена је и приповетка „Јабука“: главном јунаку мајка шаље на поклон јабуку као симбол младости и плодности и у исто време јабука је знак њене смрти у смислу сједињујуће спознаје којом се дарује бесмртност.

Приповетка „Јабука“ има форму приче-сећања у којој је доминантан ретроспективни поступак. Јунак-приповедач са одређеног временског одстојања прича о

⁷⁷¹ Ор. cit. *Кога дрвјата умираа*, стр. 66.

⁷⁷² Танас Вражиновски, *наведено дело*, стр. 149.

⁷⁷³ Цитирано према: Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 301.

⁷⁷⁴ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 301.

догађајима који су остали дубоко урезани у његово сећање, а пошто се ради о већем временском распону, прича је испуњена празнинама, на шта се у тексту и експлицитно указује („не си спомнувам“). У функцији што успелијег обликовања теме одласка дечака на школовање у град и мотива мајчине смрти је и позиција приповедача дата у форми првог лица једнине ради потпунијег исказивања личних утисака које су на јунака оставили градски амбијент и интернатска „грда и тажна“ зграда, као и субјективног доживљаја поводом вести о смрти мајке, Веселе Ангелоске.

Прича почиње у пролеће када се млади курсиста заљубљује у девојку са великим и светлим очима и када му другови из Пасквелије долазе у посету носећи му на дар од мајке јабуку. Јабуку му предаје Мали Шчипек, чиме се додатно потенцира веза између дрвета и човека (сетимо се старог Шчипека из приповетке „Када дрвеће умире“). Главни јунак узима јабуку и „силно, силно го стиснав во своите дланки како тоа да беше нејзиното срце“⁷⁷⁵, присећајући се једног догађаја из детињства када га је мајка ваљано изгрдила. Био је слабе телесне конституције, па су га зато прозвали ђаволом. Нико га није волео, а он се све јаче и јаче заљубљивао. Тако се заљубио и у девојчицу Даринку Николовску, која је због те његове љубави постала најнесрећнија девојчица у селу. Једном, у време великих празника, када је у цркви заједно са другим девојчицама чувала Исусово тело, личила му је на малог анђела и он ће је тада уштинати отпозади. Деформацијом и снижавањем, узвишено се разграђује у банално и смешно. Девојчица ће на сав глас почети да плаче, а стари поп ће у томе видети божје предсказање:

„Луѓе, браќа мои, рече стариот поп, тоа е божјо претсказание... Добриот Бог го испраќа по чистите и невини души.“⁷⁷⁶

Комични елементи ће такође послужити као подлога за увод у трагично, које ће у тексту бити назначено црним трупцима јабука, симболима другог света и смрти:

„Насекаде наоколу сè уште се забележуваат црни трупишта јаболкници како мртви селани.“⁷⁷⁷

Најбоља мајка у Пасквелији Весела Ангелоска умрла је, а све што је јунаку остало у сећању од тог дана може се сажети у једну реч – јабука.

⁷⁷⁵ Оп. cit. *Јаболко*, стр. 111.

⁷⁷⁶ Оп. cit. *Јаболко*, стр. 112.

⁷⁷⁷ Оп. cit. *Јаболко*, стр. 113.

Фантастична слика појавног света узнемириће стрица Брула, епизодног лика приповетке „Фортуна“ у којој је тематизирана прича о чудној смрти невесте Петране Исаилоске Колеске. У немогућности да схвати сурови и нечовечни патријархални етички кодекс који ће довести до трагичног краја младе невесте, стриц Брул конструише сопствену причу-привиђење о чудесној јабуци коју је посадио испред куће, а она се на неки волшебан начин преместила иза куће, те тако јабука има амбивалентну симболику као и у претходној причи: с једне стране симболизује младост и плодност, а с друге умирање и смрт.

Митема камен

Према Гербран/Шевалијеовом *Речнику симбола* камену у народном предању припада посебно место будући да се верује да између душе и камена постоји уска веза и да камен и човек, посматрани заједно, представљају двојако кретање успона и силаска – човек се рађа од Бога и враћа се Богу. У сагласју са хришћанском симболиком камен је симбол Бога, Христа и Цркве, он симболизује мудрост и први олтар.⁷⁷⁸

Танас Вражиновски у студији *Македонска народна митологија* наводи да је камен у свести религиозног човека изазивао религиозни страх и поштовање и да је указивао на виши начин опстанка, давао је осећај вечног постојања, али да се, ипак, побожни људски страх не односи на камен као такав, него на реалност која се крије иза материјалне појаве ка ономе што је „друго“, што припада вишем свету. У македонском народном предању представе о натприродној моћи камена, наводи Вражиновски, пре свега су анимистичке природе, јер се веровало да у камену постоји душа или дух. Анимистички карактер имају и представе метаморфозе човека у камен, па су тако каменови антропоморфног облика често пута замишљани као окамењена људска бића.

По мишљењу Танаса Вражиновског, народна веровања у вези са каменом могла би се разврстати на пет основних група:

„Првата група ја сочинуваат камењата сврзани со нивната функција, втората – по именувањето, третата – камења сврзани со клетви или проколнувања, четврта – камења крстови, петата – надгробни камења. Тука треба да нагласиме дека овие верувања важно место заземат во преданијата,

⁷⁷⁸ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 349-355.

односно во нивното создавање. Некои од нив се од носечки карактер, а други имаат објаснувачки карактер. Во многу преданија тие взаемно се преплетуваат.⁷⁷⁹

Фалусна симболика камена и симбол камена као прелаза од непросветлени души до души просветлени божанском спознајом свој пуни израз имаће у приповеци „Отац“, у чијем се средишту проблематизује табу – инцестни однос свекра са снајом.

Приповетка „Отац“ компонована је из два дела. У првом делу тематизирана је погибија сина јединца главног јунака старца Луканског. Први део приповетке заснован је на антитези: наспрот општенародном весељу због доласка слободе и револуционарне победе, стоји крајње усамљена и отуђена личност старца Луканског. Старац Лукански није био одвише одушевљен првим општенародним весељем. Друге мисли мучиле су његово срце. Два потамнела, уморна старачка ока, испуњена мутним пламеном и слична оном сјају који се појављује у очима пребијених животиња, неуморно су лутала околинотом. Испуњен самоосудом и снажним осећањем кривице, он синовљевоу смрт доживљава као божју казну због греха почињеног са снајом:

„Господ, тој семоќниот, те казни тебе татко Лукански, те казни за твојот грев. – Ти татко, го уби родениот син, ти татко ја уништи својата крв, само ти и никој друг... Ова е божја казна, проклет старче, господ ти плаќа тебе за гревот, за црниот грев, мрмореше старецот, во него фучеше некој црн ветар којзнае од кои долишта пробуден.“⁷⁸⁰

Успомене, евоциране трагичном вешћу о погинулом јединцу, коју му преноси секретар Тацко Настејчин, биће повод за исповест и старац Лукански ќе своју причу отпочети крај железних решетака на прозору властите куће, погледа упереног у рогозину на којој је седела снаја са његовим дететом у рукама:

„Стариот Лукански го залепи своето лице врз студените железни прачки на прозорецот и со оној матен поглед се загледа во приземната соба каде што живееше. Жолтеникавата светлина од огништето му го откри лицето на жената, - таа со некој загрижен зрак што ѝ лебдеше низ целата лика го успиваше малечкото на своите отворени гради. Таа беше снаата Ирина Василеска Луканска, тоа дете во нејзиниот скут, беше неговата рожба, негов син, син

⁷⁷⁹ Танас Вражиновски, *Македонска народна митологија*, стр. 108.

⁷⁸⁰ Оп. cit. *Татко*, стр. 248.

на стариот Лукански и снаата Ирина Василеска. Проклетство, некој непознат глас го удри старецот право в чело, како секавица, а од сидовите на собата виде кон него пролазе некаква црна сенка слична на мачка.⁷⁸¹

У моменту очевих исповедних реминисценција, тамном и мрачном собом, која симболизује затворен и ограѓен свет самог Луканског, на зиду се појављује сенка која наликује црној мачки. Код словенских народа, а посебно код Македонаца, мачка је злослутна животиња, она је слуга пакла и демон. Сенка црне мачке овде не само да упуѓује на трагику него и на присуство демонске силе у души главног јунака што ќе до краја приповетке бити још експлицитније исказано сценом у којој црна мачка са зидова скаче према прозору и урезује се у старчево лице. С друге стране, сам Лукански посве сигурно зна да то није црна мачка, већ неки светац и да му се пружа могућност да исповешћу, причом о свом животу и о ономе што се догодило са снајом оправда такав свој поступак, очисти душу од демонских сила и искупи је пред Богом и људима. Тако и долази до активирања приповедачке ситуације:

„Ќе раскажам за сè, и се обрати на мачката, ќе раскажам за сè по ред. Сакам за сè да раскажам па потоа нека ме нема во виделово.“⁷⁸²

У искиданом монологу старац Лукански аргументује разлоге који су довели до греха. Он најпре наводи да је био рат, пролеће 1942. и да због тога његов син Дамјанко није могао да доведе у кућу своју вереницу Ирину Василевску. Друштвено-историјски контекст условиће даљи развој догађаја. Због гладних година за време рата отац Ирине Василевске је предаје старцу Луканском, јер не може да храни туѓег човека у својој кући. Тако Ирина Василевска и старац Лукански почињу свој заједнички живот оца и ћерке у ишчекивању да се Дамјанко жив и здрав врати из рата. Старац Лукански даље наставља своју исповест са жељом да се ситуација сагледа у свеукупној објективности указујући на „игру случаја“, на „сплет судбинских околности“ условљених социолошким, биолошким и психолошким факторима. Годинама без жене, јер му је жена рано умрла, у ноћи према Духовима, старац Лукански ће заборавити на патријархалне обзире и препустиће се елементарном биолошком нагону. У часу највећег сладострашћа са снајом чинило му се да се заувек одродио од свог сина, да никада нису ни били исте крви. Након задовољења телесних порива, наступа отрежњење испуњено грижом савести.

⁷⁸¹ Оп. cit. *Татко*, стр. 249.

⁷⁸² Оп. cit. *Татко*, стр. 249.

Старац Лукански настоји да оправда свој поступак мучним и тегобним животом, смрћу деце и жене:

„А и целиот живот ти беше таков, скотски, потоа си приспомнуваше. Роди се и ајде на буниште, во животот и раѓај- раѓај душа низ нос да ти излезе. Издржи, издржи, тоа е живот, ти вели некој, и ете издржуваш, и божем живееш, а не знаеш што живот живееш. Пак и самиот си се разродил и убаво ти е и радосно и си велим, еве, зошто си живеел, зошто си се мачел... А пак тоа што се случи со мене никому господ да не му го даде, велеше таткото. Роди се детенце, умри ми; роди се, умри, поцрне животот. Најпосле ми остана Дамјанко, пак умре жената... А пустиот живот пак вели дека треба да се живее сега за синето, за срцето свое... И живееш – живееш и тоа само за тоа детенце, а го стори ли човек, и мислиш, имало Бог и за народијава, а ете, како ѕвезда дувнало нешто и гасне, ќе си го убиеш најмилото.“⁷⁸³

Разочаран у себе, живот и судбину, наводи се у приповеци, старац Лукански одлази према каменолому и минира га:

„Изутрината целата долина ја пробуди татнежот на каменоломот. Се чинеше дека се откорнала целата планина, целата стара планина од корен се превртила, се претумбала, се растркалала кон долината. Сè наопаку беше свртено. Тешки камења летаа во воздухот.“⁷⁸⁴

Завршна слика приповетке подлеже вишеструком тумачењу. Уколико појѐмо од тога да је душа магичним начином везана за камен, да камен може бити „седиште, стан какве душе“⁷⁸⁵, да необраѓени камен у каменолому може симболизовати слободу, да се сматра „двополним, пошто је двополност савршенство исконскога стања“⁷⁸⁶, камење које лети ваздухом у семантичкој равни могло би означавати душу покојног Дамјанка и ослобаѓање старца Луканског, његов излаз из унутрашњег амбиса, успон, повратак небу и прелаз ка души која се, прочишћена и оплемењена, враќа свом Творцу. Меѓутим, камење је и симбол банализованих жеља, камен може

⁷⁸³ Оп. cit. *Татко*, стр. 254.

⁷⁸⁴ Оп. cit. *Татко*, стр. 254.

⁷⁸⁵ Веселин Чајкановић, *наведено дело*, стр. 166.

⁷⁸⁶ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 349.

бити и „седиште моћнијих демона и божанстава“⁷⁸⁷ и то „тешко камење које лети ваздухом“ могло би се повезати како са појединачном, тако и са колективном кривоцом за грех који је почињен у ноћи према Духовима – кривци су засути камењем и на тај начин кажњени.

Анимистичка веровања

Приповетке „Духови у кући“, „Заљубљени дух“, „Луди рођаци у борби са злокобним пилетом“, „Псећа смрт“ и „Лептирица са златном прашином“ почивају на анимистичком веровању да људска душа може да пребива у предметима, животињама и биљкама, у чему се приближавају претходно анализираној приповеци „Отац“, или на веровању у загробни живот душе када покојников дух не налази мир на ономе свету, него још увек неспокојан лута овим светом у сталном процепу између овострани и онострани реалности.

Анимизам у ширем значењу подразумева веровање да ствари и појаве у природи могу да имају своју душу, односно, како наводи Макс Милер, то је „веровање у егзистенцију душа покојника и култ који им се чини на бази тог веровања.“⁷⁸⁸ Код Словена су оваква веровања врло раширена и воде порекло из далеке паганске прошлости. „Словенско паганство“, како стоји у енциклопедијском речнику *Словенска митологија*, „носило је у себи не само аниматска веровања (убеђеност да је све у природи живо → камен, ватра, дрво, гром), него и анимистичка веровања (тј. представе о души), која су се, вероватно, везала за касније погледе о трансцедентности душе (тј. њеној способности да прелази у друго тело) и о способности различитих метаморфоза натприродних бића која се преображавају час у јарца, час у пса, у мачку, у дете и сл. После преласка Словена у хришћанство, натприродна бића, добивши назив → нечиста сила, имала су људски, антропоморфни, животињски – зооморфни или помешан антропоморфно – зооморфни облик. Та натприродна сила, по убеђењу старог Словена – паганина, насељавала је целу васељену, с њом су се сретали, и она је била опасна, мада није увек доводила до лошег и трагичног завршетка. Та сила се могла умилостивити и чак уплашити, што је и чињено у складу с посебним ритуалима и традицијама. Изгледа да су Словени у VI веку имали не само нешто

⁷⁸⁷ Веселин Чајкановић, *наведено дело*, стр. 166.

⁷⁸⁸ Цитирано према: Веселин, Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, стр. 66.

попут пантеона Богова или низ месних „племенских“ пантеона, него су били близу монотеизма, веровања у врховног, али још не и једног, хришћанског Бога.⁷⁸⁹

Пишући о души, Веселин Чајкановић наводи да „према народним схватањима душа може бити или *органска*, дакле динамичка, везана за један део тела, или и за цело тело, или је она нешто што је од тела различито и што од њега може бити, привремено или једном заувек, одвојено. У овом другом случају она је *слободна*, и има карактер засебне *личности*; она је, углавном, човеков »духовни« дупликат, његов alter ego, његова *психа* [...] Такву душу наш народ, полазећи од разних схватања, назива час именом (речју) *душе* (у њеном најужем значењу), час опет именом *сен*. Реч *душа* (која је, и по облику и по значењу, заједничка словенска и према томе су и реч и појам врло стари) етимолошки је сродна са *дувати* [...] према томе, она је првобитно човеков *дах*, односно *последњи дах*, са којим се гасе све животне функције.⁷⁹⁰

Значење душе као човековог »духовног« дупликата проналазимо и у Јунговој дефиницији. Јунг сматра да је анима архетип женског, који у човековом несвесном игра веома важну улогу. Сходно томе, ако је анима женска ознака човековог несвесног, анимус је мушка ознака у несвесном жене, или, анима је женска компонента мушке психе, а анимус је мушка компонента, женске психе.⁷⁹¹ Заправо, Јунг указује на то да је душа појам са многоструким тумачењима, да „она одговара психолошком стању које у границама свести мора да има извесну независност... Душа се не подудара са свеукупношћу психичких функција. (Она означава) однос са несвесним, а и...персонификацију несвесних садржаја. Етнолошке и историјске концепције душе јасно показују да је она пре свега садржај који припада субјекту, али и свету духова, несвесном. Због тога душа увек у себи има нечег земаљског, и нечег натприродног.⁷⁹²

Веселин Чајкановић сматра да душе имају извесне особине које им дају велику, супранормалну моћ, јер могу да нас чују, виде, да се крећу, да раде, могу бити *невидљиве*. Друге особине душа јесу *брзина* којом се оне крећу, потом, оне су *свуда присутне*, оне су *свезнајуће*, јер пред њима будућност није сакривена, а душе мртвих чак знају и када ће и ко умрети. Због своје необичне снаге, али и због своје

⁷⁸⁹ *Словенска митологија (енциклопедијски речник)*, стр. XIII–XIV.

⁷⁹⁰ Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, стр. 71–74.

⁷⁹¹ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 193.

⁷⁹² Цитирано према: Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 192.

тајанствености, недокучивости и често рђавог расположења, живи према њима имају велики респект. Примитивни човек, по Чајкановићевом мишљењу, верује да душе могу боравити на сваком месту и свугде, али најчешће у *угловима кућним*, *затим у огњишту*, или у *ватри* у огњишту, или у *оцаку* који се налази изнад огњишта. Оне се могу наћи и *под прагом*, *на тавану*, *крову*, *на буњишту* или *сметлишту* и слично. За најпознатије место на коме се душе окупљају сматра се *раскриће*, а душа луталица има у великом броју и по *шумама* и *планинама*. Оне се радо инкарнирају у дивљим животињама, а могу да бораве и на небеским телима, нарочито на Месецу. Чајкановић сматра да је за душе *вода* нарочито привлачна, јер у доњем свету влада вечита жеђ. Поред воде, душама је привлачна и *слама*, *метла*, могу се везати за наше *руке*, *лице*. Једном речју, душа има свуда. У каснијим тумачењима станишта душа рађа се, како наводи Чајкановић, идеја о *организованом доњем или «оном» свету*, који је уређен попут државе и који се налази под влашћу неког нарочитог божанства. Код Словена је реч *рај* рано означавала царство мртвих, а «онај» свет замишљан је првенствено *испод земље*, а народ га назива *доњим светом* или *јамом*. Понекад се замишља и као *лепа*, *зелена ливада* или као *башта са цветним воћем* (рај значи и башта), или се налази *с ону страну мора*. Душе се на дуже или краће време, истиче Чајкановић, могу привремено или стално везати за неки посебан предмет или за неко тело. Човечја душа може се настанити и у камену, дрвету, биљки, или у животињи, то јест може се инкарнирати и материјализовати у свим облицима живе и мртве природе.⁷⁹³

По основној замисли, приповетка „Духови у кући“ приближава се концепцији античке трагедије у аристотеловском смислу речи. Поштује се јединство времена. Временски опсег траје од часа када Непознати долази у кућу, а завршава се убрзо након његовог одласка, дакле, за непуна 24 сата. Јединство места такође је у целости испоштовано. Сва збивања ситуирана су у дворишту пред кућом. И треће драмско јединство, јединство радње поштује се и односи се на убиство пса који недељама завија.⁷⁹⁴

Поред поштовања три драмска јединства, уочљиве су и друге везе са античком трагедијом. Сливени гласови деце имају улогу истоветну оној коју има хор у античкој трагедији, описи и коментари, не ретко и засебно издвојени заградама, у функцији су дидаскалија, иницијатива припада Божанству (овде оличеном у лику Непознатог), а

⁷⁹³ В. Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, стр. 77–89.

⁷⁹⁴ Треба имати у виду да је Аристотел у *Поетици* прецизно дефинисао само јединство радње.

акцију спроводи сам јунак (овде отац). Богови се преображавају и силазе на земљу међу људе. Затим, ту је и „космичко проширење“ збивања, односно невреме повећава тензију и антиципира трагичан исход. Свакако, треба истаћи да су метеоролошки феномени карактеристика и фолклорне, магијске свести примитивног човека.

Међутим, најважнија спона са античком трагедијом је метатекст. Античка трагедија своје извориште налази у миту, а приповетка „Духови у кући“ у народном веровању у постојање злих духова који могу да се настане у разним предметима, у дрвећу, у води, а неки и у животињама. Зао дух се у овој приповеци уселио у пса који недељама завија и самим тим не само да призива и предсказује зло и несрећу него су они и у њему самом.

У безмало свим митологијама пас се поистовећује са подземним светом и паклом, а у српској и македонској митологији псу се приписује и моћ прорицања, односно својим завијањем слугује смрт у кући. Пас је чувар границе социјалног и дивљег простора „и то од центра социјалног, где се налази човекова кућа, па до додира с дивљим простором“⁷⁹⁵, те управо од граничног обележја пса проистиче и схватање да он може да најави болест или смрт⁷⁹⁶, као што је и случај у овој приповеци. Примитивна душа, како је приметио Пол Дил, пројцира сопствену интенционалност (људске побуде) не само у трансцедирану слику божанства него и у све што у стварности постоји: у животиње, биљке, па чак и у неживе предмете као предмете жеља и страхова. Човеку изгледа да је цела природа надахнута добрим или лошим намерама према њему, у зависности од његових заслуга или згрешења.⁷⁹⁷

Спона са античком трагедијом упућује на закључак да је Чингов приповедачки поступак у појединим приповеткама близак драмској техници, што не треба да нас изненађује будући да се Чинго бавио, додуше мање успешно, и писањем драмских текстова и да је радио као управник скопског позоришта.

Кроз свет приповетке води нас дечак који из „непоуздане“, наглашено субјективне перспективе првог лица једнине приповеда о „страшном“ догађају из свог детињства. Приповедач је истовремено и учесник и сведок збивања. С обзиром на то да се ради о детету, а познато је да се истина виђена очима деце може разликовати од истине виђене очима одраслог човека, његово приповедање испуњено

⁷⁹⁵ Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена, Балканолошки институт*, књ. 67, САНУ, Београд, Просвета, Ниш 1996, стр. 99.

⁷⁹⁶ Исто.

⁷⁹⁷ Пол Дил, *Симболика у Библији*, стр. 21.

је уверавањима типа „уистину вам говорим“, „можда ми нећете веровати“, као и фантастичним пројекцијама стварности. Основу фантастике у овој, као и у другим приповеткама, чине мотиви страха и смрти.⁷⁹⁸ Приповедач отворено комуницира са фиктивним слушаоцима, што потврђује и честа употреба заменице другог лица множине „ви“. Поред тога, наилазимо и на смењивање заменице првог лица једнине заменицом првог лица множине, о чему је већ било извесних напомена.

Приповетка „Духови у кући“ компонована је по моделу „оквир+унутрашња прича“, радо коришћеном у епоси реализма. Уводни оквир приповетке дат је у облику констатације: „Сите говореа немаат веќе духови, а ете нив да ги имало“⁷⁹⁹, којом се активира приповедачка ситуација. Приповедач у даљем тексту тендира ка томе да причом потврди и оправда иницијалну констатацију.

У наредном сегменту приповетке дат је опис куће која се налази у близини пута чиме се, у исто време, проблематизује тематика миграција. Дечак из дворишта посматра пут којим одлазе људи, посматра реку људи која отиче ка непознатим крајевима. Природа болно реагује због њиховог одласка слутећи крај света:

„Коренот од старите дрвја почнал да пушта глас, а тоа се тумачеше за несреќа, за суши, за големи гладиа, за болести, говореа: - Крај е, дваесети век, Исус рекол илјада деветстотини и...“⁸⁰⁰

Уводни оквир реализован је следећим редоследом: констатација приповедача+човек (људи)+природа. Завршни оквир, пак, реализован је обрнутим редоследом. Најпре је дат опис природе:

„Отпрвин оние големи, топли капки, а потоа како небото да се отвори, цели реки потекоа.“⁸⁰¹

Након метеоролошких феномена, прелази се на човека, тачније на опис дечаковог оца:

„Тате, сè до изутрината не се помрдна од местото под тремот, седеше на оно црешово корениште. Лулето му беше в уста, како воопшто да не го тргна!“⁸⁰²

⁷⁹⁸ Вид. Христо Георгиевски, *Фантастично и митско...*, стр. 81–83.

⁷⁹⁹ Ор. cit. *Духови в куќи*, стр. 373.

⁸⁰⁰ Ор. cit. *Духови в куќи*, стр. 373.

⁸⁰¹ Ор. cit. *Духови в куќи*, стр. 381.

⁸⁰² Ор. cit. *Духови в куќи*, стр. 377.

У финалној секвенци још једном се враћамо уводној приповедачевој констатацији:

„А тоа ти било вистина, постоеле, живи били духовите. Искриени живе-еле во разни предмети, во дрвјата, во водите, во животините, о господи, понекогаш и во човекот.“⁸⁰³

Унутрашња прича, грађена техником емоционалне и психолошке градације, мотивисана је доласком Непознатог са „далеког, пустог“ пута. Непознати моли главу породице да преноћи у њиховој кући. У складу са народним обичајем да се гост не одбија са кућног прага и да му треба указати гостопримство, отац дозвољава Непознатом да преноћи у кући. Док тече дијалог између Непознатог и оца, отац безуспешно покушава да запали кућни фењер, јер му ветар који се спушта са језера утуљује пламен, што је у функцији симболичког знака да се у тој кући гаси нечији живот. Очева узалудна радња праћена је молитвом и захвалношћу Непознатог што га је примио у кућу. Та молитва изазива осмех на лицу оца, јер он на њу гледа као на сујeverје и празноверицу:

„Будалиште, каков Бог ако јас не те пуштем во кукава.“⁸⁰⁴

Дакле, истакнута је сумња у постојање Бога као доминантна ознака која одређује главу породице. Сумња у постојање трансцедентног, божанског, у постојање Апсолута заслепљује га у тој мери да он није у стању да види да се пламен кућног фењера непрестано гаси.

У средишту следећег наративног сегмента је слика Непознатог пред бунаром. Место које одабира Непознати није случајно будући да је вода елемент који је „за душе нарочито привлачан [...] Привлачну снагу има зато што у доњем свету, према општим схватањима и семитских и индоевропских народа, влада вечита жеђ.“⁸⁰⁵ У моменту када буде чуо злокобно завијање пса, Непознати ће заборавити на воду и, готово скамењен, пажљиво ће ослушкивати злокобно завијање и обратити се деци која су се играла у дворишту. Дијалог Непознатог са децом уводи тему смрти и страха, јер у кући на самрти лежи најмлађе дете и стога се друга деца боје да уђу унутра. Овај дијалог на кратко ће бити прекинут реминисценцијом јунака-приповедача и њего-

⁸⁰³ Оп. cit. *Духови в куки*, стр. 382.

⁸⁰⁴ Оп. cit. *Духови в куки*, стр. 374.

⁸⁰⁵ Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, стр. 82.

ве сестре, који имају улогу преносилаца колективног наслеђа о фатализму људског постојања дубоко укорененом у подсвест македонског примитивног човека:

„Ех, несреќа! Што можеш, чкртнато, од таму уште никој не се вратил, сите нè чека тоа, кој порано, кој подоцна, кому како му е писано.“⁸⁰⁶

У следећем дијалогу између Непознатог и девојчице у циљу детензије јављају се елементи комике ради олакшања створене психолошке напетости. Привидно смиривање бива нарушено изненадним вриском Непознатог праћеним и његовом метаморфозом:

„Мал, неубав, слабо, грдо човече, со црни болчиња на лицето, лицето му беше како грбот на крастава жаба, но како мавташе со рачињата, како тупотеше со ножињата, како испушташе некои гласови, - некако почнуваше да се престорува во друг. Како да не беше тој, туку некој друг, поголем, поубав од него, силен, не некој со краста на лицето, туку со добри очи, светли. Едно време толку многу ме занесе што моравме да помислиме, - сигурно тој беше некој старински човек, божем, во старо време малите луѓе биле големи, слабите најсилни, секако се престорувале, - навистина така било во старо време, - сосема ја оставивме играта и се загледавме о него сиромашкиот, - како деца проклето кога ќе се загледаат во нешто. Но тој веќе не гледаше во нас, еден момент вресна како јаре, викна.“⁸⁰⁷

Метаморфозу Непознатог можемо приписати дечјој имагинацији. Деца су преплашена због болести, а нивном страху доприноси и ноћна атмосфера без покрета и звукова. Тишину разбија тек повремено хујање вечерњег ветра који се са језера разлива попут „ноќне свирке“. Психолошки набој и трагичну слутњу дочаравају и фантастична збивања у природи:

„Најпосле дојде и ветрот, почна да брише по земјата, да корни, секакви предмети залетаа во воздухот, цели куќи, дрвја, се чинеше како да се борат два силна змеја, ветрот и земјата. Тој ветар, пријателе, ти се чини сака да навлезе длабоко во земјата, да ја преврти, сè ничкум да преправит, водата да ја донесат насекаде, сè да потопит.“⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Оп. cit. *Духови в куќи*, стр. 375.

⁸⁰⁷ Оп. cit. *Духови в куќи*, стр. 376.

⁸⁰⁸ Оп. cit. *Духови в куќи*, стр. 377.

Природа, наводи Петар Цацић, овде се „надноси над људе, узима их под своје и ми као да нисмо на измаку двадесетог века, у срцу једне високоурбанизоване цивилизације, већ као да преживљавамо драму једне робинзијаде у којој се човек препушта добру и злу стихије. Природа је код Чинга и чинилац поетске атмосфере, оног „неухватљивог“.⁸⁰⁹ Након промена у природи, наступа апсолутна тишина. У тренутку када се учини да је успостављена равнотежа и да је дошло до смиривања напетости, одједном ће одјекнути злокобно завијање пса. Тада Непознати преузима иницијативу и стаје на праг куће из које се чују молитве и рефлексije јунака-приповедача о животу:

„О боже, тука смо се родиле, тука господ ни ја дал душата, тука првиот глас се чул, ете од тука и си одеше, така со искрите, со чадот.“

Непознати наређује оцу да убије пса који злокобно завија и потом нестаје у тами. Његова наредба означава почетак конфликта у оцу, који своје извориште налази у тотемистичком веровању да једно братство или племе може стајати у сродничким везама са неком животињом, та животиња је табуирана и не сме се убијати, јер би то нанело штету братству, односно племену. Тај конфликт у оцу симболично је представљен грмљавином и невременом, као и фантастичним приказима појавног света. Дрвеће у башти лети, први пада велики дедин орах. Потом се ветар великом јачином обрушује на кућу и она почиње да се љуља, прозори и врата са горњег спрата лете, а и сама кућа би одлетела да се није појавила мајка која симболизује стуб куће. У њеним рукама налази се разрешење драматичне ситуације. Она ће убедити оца да убије пса и тако спаси породицу. Отац без речи узима пушку и усмрћује пса. Техником телеграфског извештавања описује се разрешење конфликтне ситуације:

„Еден долг лавеж. Смрт.“⁸¹⁰

На крају приповетке, у функцији симболичног знака олакшања напетости појављује се киша.

Приповетка „Заљубљени дух“, која представља праву поетску минијатуру, убраја се у ред најуспелијих Чингових приповедачких остварења. Заснована је на веровању у вечни живот људске душе:

„... Човекот умира, ама духот живее, духот не се закопува, има едни такви души кои остануваат вечно, не се губат...“⁸¹¹

⁸⁰⁹ Петар Цацић, *наведено дело*, стр. 228.

⁸¹⁰ Ор. cit. *Духови в куќи*, стр. 381.

⁸¹¹ Ор. cit. *Вљубениот дух*, стр. 404.

Основу лирско-баладичног сижеа чини прича о трагичној судбини учитеља Цветана Цветаноског, који се после смрти вољене жене отуђио од света и у једном забитом селу часове осамљености кратио уписивањем властитих размишљања о животу у дневник. Као што је приметио Христо Георгиевски, Чинго у овој приповеци примењује сложенији поступак у грађењу јунакове ирационалности:

„Со воведување на дневничарскиот текст авторот-сведок го одвојува од надворешните настани кон несвесното, кон опсесивниот мотив и кон продлабочување на идентификацијата на неговиот јунак трагичар.“⁸¹²

Фабуларно-сижејни заплет приповетке „Заљубљени дух“ мотивисан је сусретом ловаца на путу са учитељем Цветаном Цветаноским и школским служитељем Јанчулом. Учителј Цветан Цветаноски се након женине смрти повукао у школу, где је живео потпуно сам веќе три године. Његов унутрашњи немир предочен је бесциљним лутањем унаоко и сталном жељом да нешто уради. Прича, дата у ретроспективном виду, почиње са доласком школског служитеља Јанчула. Бура која се подиже упућује на унутрашња превирања у јунаку и на његово окретање ка метафизичком свету, повезаним са сталним зазивањем одсутног и умрлог:

„Не издржа, како некој да го викаше однадвор, па кроце, на прсти, плашејќи се да не ги пробуди луѓето, целиот растреперен, чудно немирен излезе на двор, на снегот. Навистина како да го викаше некој, брзаше да се јави, како да се плашеше да не задоцни. Чиј глас можеше да го вика? Зимскиот ветар бришеше, сè беше завиено во снег и мраз. Седно кога се врати беше среќен, очите му искреа, целото лице му светеше, беше радосен, оставаше впечаток на човек кој бил тешко болен и наеднаш оздраве. Повторно се наведна над тетратката, но не веќе така брзо и нервозно, туку спокојно и со убав краснопис бележеше, секој збор го изговораеше наглас и пишуваеше: - „Зимско цвеќе, зимско цвеќе некој ти фрлил во гробот, љубов!“ Потоа уште еднаш, или двапати излегуваше и сè посреќен и порадосен се враќаше, со нов стих, истиот, непрестајно повторувајќи ги и запишувајќи ги тие чудни зборови зимско цвеќе ти фрлил во гробот, љубов!“⁸¹³

⁸¹² Христо Георгиевски, *Поетиката на македонскиот расказ*, стр. 121.

⁸¹³ Ор. cit. *Вљубениот дух*, стр. 399.

Фигура просопеје и дневничарски запис постају главни повод за активирање приповедачке ситуације:

„Продолжете, Цветане Цветаноски, ве молам! Раскажувајте, вели, не плашете се, та вие толку чисто, смирено раскажувате, срцето ви го гледам... Живи Бога, не запирајте!“⁸¹⁴

Иако учителј Цветан Цветаноски каже да је све што стоји записано у дневнику само привиђење, лаж и празан сан, дневник није само плод фантазије. Усред језиве зимске пустоши планинског села, учителј приповеда о младој жени из Зовича која је умрла три дана након порођаја. Њен муж није могао да је преболи и свакога дана је односио цвеће на гроб. Прича је испуњена веровањем да смрт не значи и коначан престанак и да превелика жеља и снажна љубав могу да дозову умрлог. Покојна невеста ће се једног пролећа појавити на прозору учителјеве собе. „Пошто се други свет“, наводи Љубинко Раденковић, „схвата као простор где влада вечита тишина, једна од ограда према њему јесте звучни „бедем“.⁸¹⁵ С тим у вези, у приповеци „Заљубљени дух“ појави покојне невесте претходиће звоњава прозорских окана. Кад је звоњава постала интензивнија, учителј је подигао главу и на прозору угледао прекрасан женски лик. Испрва му се чинило да фантазира, али њен смех и коса опточена срном били су више него истинити. Невеста се губи онога тренутка када учителј прилази прозору и отвара га да би потом и сам учителј нестao у ноћи као да га је однео ветар.

Приповетка „Луди рођаци у борби са злокобним пилетом“ блиска је и приповеци „Духови у кући“ и приповеци „Заљубљени дух“. Она у себи спаја веровање да животиња, у овом случају пиле, може бити злокобни весник смрти и веровање да превелика жеља може да дозове умрле. Пиле симболизује раскршће између оностраног и ононостраног света, знак је универзума у његовом кружном кретању и у веровању словенских народа такође има моћ да предскаже смрт. На том веровању темељи се приповетка „Луди рођаци у борби са злокобним пилетом“.

Главни јунак приповетке враћа се из Франкфурта у родно село како би јавио својој сестри од стрица Венди да јој је вереник настрадао. Венда је живела са бабом Анђом и биле су му сва родбина. План реалистичке мотивације у оквирном сегменту уступа у унутрашњој причи, стилизованој у виду сна, пред магијском реалношћу – границе између сна и јаве, живота и смрти потпуно се бришу.

⁸¹⁴ Оп. cit. *Вљубениот дух*, стр. 400.

⁸¹⁵ Љубинко Раденковић, *наведено дело*, стр. 40.

Опис куће и дворишта дат у уводном делу приповетке повезан је са перцепцијом главног јунака. Опширно описивање дворишта и поклањање пажње сваком детаљу мотивисано је чињеницом да се јунак враћа из иностранства, да је дуго био одсутан и сада жели да открије да ли се нешто у међувремену променило. Док разгледа двориште, *déjà vu* доживљај преплављује јунака:

„Со половина душа се довлечкав во дворчето и денес не знам колку време сум останал така нем и не верувајќи во тоа што го гледав, чувствував дека нешто слично сум доживеал. Тука, во малото дворче пред куќата имаше секакви предмети, а најповеќе железарија, ламариништа, разни садови, котли казани, тенцериња, војнички капи, од големите унрини конзерви, тепсии, тенекиња за млеко, синцири, чекани, делови од бугарската воена музика (кога побегнаа ја оставија во градините оти таму свиреа и ги учеа „хората“ на танц) дури и малата печка што нагалено ја викавме „собулче“, „пампурче“, велама се некои такви работи.“⁸¹⁶

Визија појавне стварности битно је измењена. Јунак је дошао из иностранства, разгледа двориште, а ни баба, ни Венда га не виде иако се налазе у дворишту. Реални моменат спојен је са ирационалним, имагинарним. Венда се потом пење на таван и почиње виртуозно да свира на неком чудноватом инструменту, а баба одобрава и хвали њено музицирање.

Ретроспективним поступком у даљем тексту приповетке приповеда се о рату у којем су учествовали отац и стриц главног јунака. Погибија оца главног јунака наговештена је масовном сценом – велики број људи немо је стајао у њиховој градини. Тада се појавило и злокобно пиле. Баба се упушта у немилосрдну борбу са злокобним пилетом и то је борба за живот преосталог сина:

„Од тој момент почна таа ужасна борба меѓу баба и тоа пиле, ни секунда не губеше баба. Како ветар влезе во куќата, најде некое тенেকে за жито, го зеде тоа и со него како некоја чергарка тропажки, викајќи појде низ нашата градина. Одеше од дрво до дрво, удираше сè посилено и посилено, а глас како да имаше за илјада луѓе, и сигурно сите тоа го слушаа во долината, и поблиску и подалеку ечеше.“⁸¹⁷

⁸¹⁶ Оп. cit. *Лудите роднини во борба со прекобнато пиле*, стр. 437–438.

⁸¹⁷ Исто, стр. 441.

Завршни део приповетке грађен је техником сна и привиђења. Јунака буди из сна познати глас злокобног пилета и чудесна музика која допире из дворишта. Доле, у дворишту, нека непозната деца са једне гомиле одабирају инструменте. Венда, одевена у белу невестинску хаљину, лепа као вила, одмерено корача држећи у рукама неки волшебан инструмент. Иза ње, заједно са другом децом, трчи баба маестрално изводећи неку песму на неком инструменту. Цела долина испуњена је том чудесном и до тада никада чујеном музиком. Ради се, заправо, о обреду магијског карактера којим се, свирањем у чудесне и необичне инструменте, разгоне нечисте силе како би отишле тамо где се не чује ни глас пилета, нити било који звук, а који своје упориште има у веровању да је други свети простор у којем влада вечита тишина, па се као и у претходној приповеци, јунаци звуковима штите од продора нечистог. Субјективни доживљај представљен је магијском пројекцијом стварности: јунак и сам постаје део магијско-обредног ритуала, узима инструмент и придружује се својим рођакама у борби против смрти.

Попут приповетке „Људи рођаци у борби са злокобним пилетом“ и приповетка „Псећа смрт“, по концепцији, блиска је сну на шта се у тексту и експлицитно указује. Прича почиње релативизацијом, „можда је то био сан“, а сам сан приписује се болести Песниковој:

„Сон е, сон, велам, а тоа не слуша, сè така бум-бум да искочи!“⁸¹⁸

Прича поседује све елементе сна: обрађује супротности скривеног сна и преображава скривени сан у очигледни, пролазећи притом кроз четири фазе (сажимање, померање, претварање мисли у визуелне слике и секундарна обрада, која се односи на логичко повезивање наизглед неповезаних сећања, опажања и друго).⁸¹⁹

У сну се главном јунаку, који се обраћа Професору, појављује слика пастира са својим стадом и он у том пастиру види себе самог. Залутао је са овцама у планини, ухватило га је невреме, киша помешана са снегом и он је бос потрчао једном удолицом заједно са својим овцама. Говорио је детету које је било са њим да не страхује и да је то само сан. А у долини је било тихо, грејало је пролећно сунце, поред реке је све било расцветано, а испод расцветаног дрвећа седели су људи празнично одевени. Под једном трешњом седео је деда, а око њега, као лептирица, вртела се његова сестра Бевцена која је умрла као дете, а познато је да је лептир атрибут хтонских бо-

⁸¹⁸ Оп. cit. *Смртта на кучето*, стр. 449.

⁸¹⁹ В. <http://sr.wikipedia.org/sr/Сан>

жанстава и да се доводи у везу са смрћу. Поред овог, и други знакови су показатељи да се наш јунак обрео са „оне“ стране, односно да се сан изједначава са смрћу. Са „оног“ света враћа га деда речима да му још увек није место тамо и да треба да се врати назад. Границу између „овог“ и „оног“ света успостављају два украдена стиха поеме која је Песник незнано како заборавио, а изговориће их јасно руководиоц радника за дезинфекцију, и мала звонца која одзвањају у његовим ушима. Њима он покушава да се одбрани од нечистих сила након повратка у реални свет.

Песник је живео повучено, без пријатеља, без иког свог на свету. Студије је запоставио, са Професором се посвађао, а потом се растао и са оперском певачицом са којом је био у вези и која је, након фијаска, пала у тешку депресију и наводно пресекла вене на рукама. У очају самотњаштва, Песник је почео да се губи у халуцинацијама јасно не успостављајући разлику између сна и јаве. Часове самотиње лечио је у друштву малог пса Срца, који му је поклонила оперска певачица, а и тај пас није имао језик:

„Јазикот за песот е сè, јазикот за песот е душата на песот, - да умее тоа да зборува сигурно и самото би го рекло истото, попрво животот би си го дал песот отколку јазикот.“⁸²⁰

Песник приповеда о томе како је псић угинуо ограђујући се од претходне надреалне слике:

„Сега ова не е никаков сон, од збор до збор како ви кажувам, така и беше, стоотстотна вистина.“⁸²¹

Техником оштрог контраста, са описа расцветалог и идиличног пролећа из уводног дела приповетке, прелази се на хладну зиму. Одједном је почело нешто чудно да се дешава. Све је наједном замрло, све као да је заробила хладноћа, све се заледило. Псић је стајао на ивици тротоара. У његовим очима биле су чисте и светле сузице. Неки човек казао је да умире, а дете је одговорило да је од јутрос ту, да се не испушта душа лако и да су псићу ишчупали језик. У натуралистички језивој сцени са одређеним назнакама хорора, дете узима језик и показује га човеку. Човек уплашено бежи, а дете остаје на тротоару смејући се, да би се до краја приповетке преобразило у самог пса:

⁸²⁰ Оп. cit. *Смртта на кучето*, стр. 454.

⁸²¹ Оп. cit. *Смртта на кучето*, стр. 458.

„Смеејќи се, така, со некоја победоносна палавштина, јазичето го плесна на прозорецот, токму на моето лице. Не знам зошто тогаш побрзав да му го дадам чоколадото што беше на масичката, веројатно, малку да си ја заблажи душичката. Се разбира, тоа ниту да го помириса, не сакаше чоколадо, туку жедното се нафрли врз моите раце, врз моето лице, почна да ме лиже, да ме погани, а јас никако да се одбранам...

„Мојот јазик“, - пискаше, - мојот јазик, мојата душа“, - виеше.⁸²²

Пас је веома сложен симбол и о његовој симболици веќе је у раду било извесних напомена у делу у којем смо се бавили анализом приповетке „Духови у кући“. Осим поменутих предсказивачких значења, за ову приповетку чини нам се битном и првобитна митска функција пса, која се посвуда потврђује, а то је улога **психопомпа**, човековог водича кроз ноќ смрти пошто му је био пратилац кроз дан живота, потом значење пса као посредника измеѓу овога и другога света и као познаваоца оностраног и овостраног људског живота и на крају окултно, женско значење пса везано уз трилогију елемената земља-вода-месец, што његовом симболизму додаје и сексуална својства⁸²³ (овде изразено кроз везу главног јунака са оперском певачицом која му и поклања пса).

Љубинко Раденковиќ је у студији *Симболика света у народној магији Јужних Словена* забележио да је од најранијих времена човек „забраном додира с појединим животињама изразио схватање да се иза њихових појавних облика могу скривати преобработени души или демони с онога света, а тиме и потребу спречавања да уђу у људски род“⁸²⁴. У приповеци „Лептир са златном прашином“ малом јунаку Лему приписују се демонска својства будући да је био најзаљубљенији од свих момака на целом свету, последњи, најзаљубљенији у целом људском роду. Поседовао је моќ да се претвори у семе, у клас, у зрно, могао је у све да се претвори и по тим својим особинама близак је јунацима са митским статусом. Зато што се веровало да се у њему скрива преобработени демон који има способност да омађија девојке, сви су га избегавали:

„Од него веќе од поодамна дигнаа раце сите, сите од нашиот род. И стриковците и вујковците, не го сакаа дури и другите братучеди, речиси, ос-

⁸²² Оп. cit. *Смртта накучето*, стр. 460.

⁸²³ В. Gerbran Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 666–672.

⁸²⁴ Љубинко Раденковиќ, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, стр. 81.

тана уште со мене од целиот наш сој. Беше сосема сам. И заљубен. Ох, заљубен, слободно речете луд. Сосема изветреа братучедот Лем, беше заљубен како ѓавол.⁸²⁵

Лем приповеда о лептирици са златном прашином на крилима, о царици лептира, самовили и у те његове приче некако су сви веровали, чак су га девојке прозвале лептиром са златном прашином. Између лептира и душе често се успостављају аналогии и од давнина код многих народа постоји веровање по коме душа која напушта тело умрлог има облик лептира. Поред тога, лептир се сматра симболом лакоће и непостојаности, а у хришћанској симболици лептир симболизује душу лишену свог телесног омотача.⁸²⁶ У приповеци „Лептир са златном прашином“ симболика лептира је изразито повољна и односи се на чисту, насмејану душу испуњену једино осећањем љубави. Лем као да је увек био у ваздуху „сината насмевка во очите му се стопуваше со небото, целото небо беше во неговите очи, се смееше тихо, копнежливо, ги береше рамениците од тага поради нашата разделба, - но тој беше вљубен, љубовта можеше од сè да го раздели. Ех, Леме – Леме, братучед Леме, последен, најзаљубен во целото човечко племе. Проклетство!“⁸²⁷

Различите концепције и традиционалне слике душе Живко Чинго је превео на раван својих приповедака као симболичне знакове невидљиве стварности, али стварности која снажно делује на човека. И само напуштање Пасквелије - рајске баште, необориви је материјални доказ да сада у њој само мртве душе бораве, али и далеки одјек веровања у двојност душе (anima и animus), и симболизује губитак суштине, егзистенцијалне суштине пасквелског човека. Пасквелија је сенка и као таква она је само материјални симбол напуштене душе, која више не припада светлу, већ постоји и опстаје у свету таме. Трансформација Пасквелије у Пустелију последњи је знак да је нестало и светлости и конзистенције.

⁸²⁵ Оп. cit. *Пеперуга со златна прав*, стр. 308.

⁸²⁶ В. Gerbran Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 488.

⁸²⁷ Оп. cit. *Пеперуга со златна прав*, стр. 310.

Функција бројева са магичном вредношћу

Системски приступ симболици бројева у Чинговој прози подразумева уочавање веза и зависности између плана садржаја и семантичке постављености његових приповедака. С обзиром на то да бројеви носе у себи огроман семантички потенцијал и да својим фолклорно-магијским значењем и симболиком имају велику улогу у свету архајског пасквелског човека, њихово тумачење омогућава и дубље продирање у његов систем мишљења и потпуније сагледавање историјског тренутка у којем се он налази. На извештајан начин, употреба бројева културолошки и социолошки одређује пасквелског човека распетог унутар митско-магијског, фолклорног, библијског и комунистичког идеограма.

Централно место у Чинговом систему бројева заузимају број један, број три, број пет, број седам, број девет и број четрдесет, с тим да су бројеви један, три и седам најфреквентнији, а број четрдесет се појављује само једном и то у приповеци „Нова Пасквелија“. Такође, помиње се и број једанаест о чијој је симболичкој вредности у раду већ било речи, те се из тих разлога овде нећемо на њему задржавати.

На првом месту по фреквентности примера у приповеткама Живка Чинга налази се број један. Приповетке каткад имају стереотипан почетак какав се среће у бајкама и народним причама (био једном, то је било једног пролећа, или једне вечери, једног јутра, једне зиме и слично), или се број један среће у самом тексту (један човек, једно небо, једне јесени) и односи се или на неког неодређеног и непознатог, или на неки неодређени период, односно бројем један указује се на прошлост, на нешто што се некада давно догодило.

Честа употреба броја један у Чинговим причама вероватно проистиче из два разлога: први је тај што се Чинго и буквално угледа на фолклорни образац приповедања, на народне приче и бајке, што смо већ више пута у раду истицали, а други из саме симболике броја један, који представља темељ и полазиште. Један је праначело, стоји у *Речнику симбола*:

„Мада сам нема појавности, свака појавност потиче од њега и враћа се њему кад се исцрпи њена пролазна егзистенција. Један је симболично место бића, извор и крај свега, космичко и онтолошко средиште.“⁸²⁸

⁸²⁸ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 318.

Број један, такође, означава јединство, савршену недељивост која би се могла приписати Богу или космосу и у легендама и фолклорним причама често симболизује јединога Бога.

Број три је први непаран прост број и он претпоставља два плус један. У преносном значењу односи се првенствено на целовитост и јединство, те се стога и у Библији везује за Свето Тројство: Оца, Духа и Сина, чији је израз божја суштина. У индоевропском систему број три представља крајњу границу изван које нема рачуна и има значења „многа“, „веома“, „јачо“. Према Гербран/Шевалијеовом речнику три је свуда темељни број. Он је израз интелектуалног и духовног реда, божанског, и у космосу и у човеку. Он синтетизује тројединство живог бића у ком је он резултат споја 1 и 2, у овом случају продукт *сједињења неба и земље* [...] Три је и појавност, откриватељ, показатељ двају првих: дете је слика свога оца и своје мајке, дебло стабла у висини човека слика је онога што надвисује у ваздуху, грана и лишћа, и онога што се скрива под земљом, корења. Напокон, три је исто што и превладано надметање (два); три је израз мистерија, превладавања, синтезе, споја, сједињења.⁸²⁹

Број три у “Пасквелији” указује на целовитост, на цикличност и на понављање: збирке у целини имају тријадну структуру, самим утројавањем приближавају се моделима бајке и мита, а ови модели могу се идентификовати и на нивоу појединачних приповедака, којим се одређују не само фазе настанка и нестајања једне земље него и фазе прочишћења и просветљења као и различитих аспеката људског живота – материјалног, телесног и рационалног, односно духовног, ирационалног и божанског. У том контексту, прве две етапе дате су у смислу понављања и појачавања значења последње треће етапе која нас уводи у преображај Пасквелије у Пустелију.

Бројем три интензивира се, такође, интензитет трајања („Потоа уште три дена и три ноќи Целката остана буден и слеп“⁸³⁰; секретара Тацка Настејчиног је три године и три месеца тресла грозница) или завршетак временског тока радње када се обично користи редни број („Тоа беше на трети ден откако појде од куќата“⁸³¹; „...на трети март, тој ден кога од тоа исто ритче можеа да се видат првите цутови во градините“⁸³²). С обзиром на то да симболизује поступност са етапом почетка, средине и краја, фигурира и у обављању магијских радњи које се редовно обављају три пута („Три дена и три ноќи

⁸²⁹ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 982–985.

⁸³⁰ Оп. cit. *Нешто за сонцето и стапциите за волци*, стр. 222.

⁸³¹ Оп. cit. *Фортуна*, стр. 210.

⁸³² Оп. cit. *Љубовта на задружниот колар*, стр. 411.

жените злобно шепотеле: - Момичката Варвара родила ѓавол. И додека жените му се молеле на добриот светец...⁸³³; „Три дена и три ноќи се молеше народијата за да ја собере господ...“⁸³⁴). Трократна молитва не представља само традиционално обраќање Богу, већ и људску понизност у нади да ће добити помоћ с неба, да ће умиловити небо.

Број три садржан је и у оквиру других бројева. На пример, у приповеци „Мишеви свемоћног Бога“ зима траје 2333 дана, где се понављањем броја три указује на интензиван, хиперболизован израз временског обележја, док број два истиче смену дана и ноћи и увећава и јача број три.

Три се схвата и за симболички број мушког принципа и плодности, а Фројд га чак сматра и сексуалним симболом. Овакво симболичко одређење могло би се потражити у приповеци „Отац“. На почетку своје исповести старац Лукански констатира да је његов син три године био у рату. Број три нас, према томе, уводи у грех који ће старац Лукански починити са снахом из ког се рађа и дете, а средишњи део приповетке је изразито сексуално и еротски конотиран.

У суштини, три је број са позитивним симболичким одређењем. То је број добра и среће и има улогу заштитника и помагача у људском животу.

Други непаран број је број пет и он претпоставља два плус три. Симболизам броја пет проистиче из „чињенице да је он збир првога парног и првога непарног броја (2–3), а и да је *средина* првих девет бројева. Знак је **сједињења**, *свадебни* број, како кажу питагорејци; он је број средишта, склада и равнотеже. Биће то дакле број хијерогамија, спајања небеског принципа (3) и земаљског принципа (2)⁸³⁵, а у Библији се везује првенствено за учење (пет Књига Мојсијевих).

У „Пасквелији“ имамо само примере редног броја пет, чиме се указује на заокружување неког временског процеса. На пример, у приповеци „Нова Пасквелија“, изморени глађу, Пасквелци одлучују да напусте село и оду у град како би набавили храну. Петог дана стижу у Гостивар, што је у складу са симболиком броја пет у смислу успостављања склада и равнотеже, који су нарушени неродном годином.

Иако се ретко среће, број пет у овим приповеткама симболизује индивидуалног човека у односу на макрокосмос, те с тим у вези треба тумачити реализацију неке тежње или плана Пасквелаца управо петог дана, што се да уочити и на примеру горепоменуте приповетке.

⁸³³ Оп. cit. *Легенда за пасквелските момчиња*, стр. 105.

⁸³⁴ Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 181.

⁸³⁵ Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 695.

По својој фреквентности седам је на другом месту у овим приповедачким збиркама. Број седам настаје из збира два основна бројчана параметра: три и четири. Број три представља Тројство, он је симбол неба и душе, а броју четири одговара симболика земље, односно свеобухватност. Броју седам одговара општа идеја васељене, он је знак савршенства, знак Бога и божанске свеобухватне владавине. Броју седам приписује се значење кружне довршености и обнове. Бог је установио седми дан за дан одмора, у *Причама Соломоновим* праведник пада седам пута и устаје са опростом, из потопа бива спасено седам чистих животиња и слично, односно број седам се седамдесет седам пута понавља у Старом завету. Даље, у Откривењу имамо седам цркава, седам рогова, седам анђела, седам свећњака, седам печата, седам труба..., ⁸³⁶а с обзиром на основно библијско језгро *Пасквелије* и на то да једну од доминантних тема заузима пророчко предвиђање краја света, то јест Апокалипса, разумљива је и учестала употреба овог броја.

Број седам, такође, садржи у себи и свеукупност моралног живота, „кад се саберу три теологалне врлине, вера, нада и милосрђе, и четири основне врлине, опрез, умереност, праведност и снага“⁸³⁷, он је увек симбол свеукупности у непрекидном кретању и тоталном динамизму. Функција броја седам као мултипликатора, као броја који указује на неограничено и непрекидно кретање, на неизмерни, интензивни израз нечега присутна је безмало у свим приповеткама „Пасквелије“ у којима се појављује овај број као лајт-мотив који указује на бесконачно трајање („Веќе седум дена и седум ноќи непрестајно врне дожд“⁸³⁸; „Анастасија слаткарката веќе седум години седи пред својот Блажен паун и исто толко години била набљудувач на луѓето од Пасквел“⁸³⁹).

Број седам садржан је и у оквиру децималног броја двадесет и седам у приповеци „Нова Пасквелија“ („Двадесет и седум дена леб со око не видовме“⁸⁴⁰), где се симболици броја седам додаје симболика броја двадесет, која се односи на човека и његово првобитно ратарско-сунчано-архетипско одређење, што је у складу са тематском равни ове приповетке, као и у оквиру сложеног броја од броја седам – седамдесет и три у приповеци „Нешто о сунцу и замкама за вукове“ („Седумдесет и три

⁸³⁶ В. Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 816.

⁸³⁷ Isto.

⁸³⁸ Оп. cit. *Ќерка*, стр. 104.

⁸³⁹ Оп. cit. *Празничен ден*, стр. 117.

⁸⁴⁰ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 182.

дена и седумдесет и три ноќи другарот Целе Јолески со око не го виде сонцето⁸⁴¹), где исказује жељу Целета Јолеског за физичким ослобођењем тела (затворен је у својој кући у време Информбироа), његову пуну свест о емоционалном и менталном стању у којем се налази, што је додатно потврђено и употребом редног броја седам, јер ће Целе седмог дана тражити своју жену како би јој исповедио разлоге због којих се нашао у специфичном психоемоционалном затвору, са чим је у дубокој вези и његова свест о рацију, како у односу према Партији, тако и у односу према својеврсном страху да ће помрачити умом уколико и даље остане затворен у кући, потом свест о интуитивном кроз сан о замкама за вукове, што је истовремено и продор у несвесно, свест о потреби предузимања акције и, најзад, свест о животу, о вредности и значају живота, што је пут ка његовом личном спасењу, а то је потврђено и симболиком броја три о којој смо већ писали.

Број седам је, према томе, у “Пасквелији” број не само космичке него и народне и индивидуалне снаге која не стари и која се вечно обнавља.

Број девет добија се троструким понављањем тријаде (3+3+3), па према томе означава моћ и највећу духовну снагу, савршенство у савршенству. Сматра се једним од бројева небеских сфера и бројем њима симетричних кругова пакла.

„Симбол сваког света је троугао, тројство: небо, земља, пакао. Девет је целина која се састоји од та три света.“⁸⁴²

Ако имамо у виду да број девет с једне стране представља духовну снагу, а да с друге стране представља тројство неба, земље и пакла, може се објаснити и неочекивани обрт у већ поменутој приповеци „Нешто о сунцу и замкама за вукове“, имплицитно већ назначен тиме што Целе Јолески деветог дана, покренут унутрашњом снагом, устаје из кревета да сруши кров, али са тавана пада на земљу.

У “Пасквелији” број девет има двојаку симболику: најављује у исто време и крај и почетак - крај старог традиционалног света и прелазак на нови комунистички ниво, који, пак, с друге стране, садржи у себи и идеју смрти и идеју пакла.

Број четрдесет, као што је истакнуто, појављује се само једном у „Пасквелији“ у примеру „Поминаа толку четириесет дена без леб“⁸⁴³ и његова функција иманентна је симболичком аспекту слутње смрти због глади која је наступила (познато је

⁸⁴¹ Оп. cit. *Нешто за сонцето и стапциите за волци*, стр. 221.

⁸⁴² Gerbran/Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 154.

⁸⁴³ Оп. cit. *Нова Пасквелија*, стр. 196.

да се број четрдесет код словенских народа, па и Македонаца везује за посмртне обичаје и да је и данас присутно веровање да је четрдесет дана потребно да се душа одвоји од тела. Овакво веровање има и конкретну ознаку у самом тексту припове-тке: „Пчејнца ви раздаваат на гробишта во Велгошти, велат дебрчаните, помин ви прават, мислат не сте живи“⁸⁴⁴), али и искушења и казне. Неверни Пасквелци су, попут Мојсија и Израелаца у Библији, који су лутали четрдесет дана пустињом, осуђени на лутање преко планина до Гостивара и, попут Исуса, који је доведен у храм четрдесетог дана након рођења и који је савладао искушења којима је био из-ложен четрдесет дана и ускрснуо након четрдесет сати проведених у гробу, након четрдесет дана без хлеба спашени, али и освешћени.

Уз број четрдесет, у приповеци „Легенда о секретаровој смрти“ срећемо и број четрдесет и један у вези са описом времена које се мучи четрдесет и један дан, где број један појачава вредност и даје додатну семантичку снагу броју четрдесет.

Свечи и хришћански празници

Светац или светитељ је особа која је канонизирана због свог живота посвеће-ног Исусу Христу. То су ликови хришћанског култа и књижевности писане у духу хришћанства у којима се описује живот и страдање светаца за веру и у име вере, али су опште прихваћени и у усменој традицији. Многе народне приче, легенде и песме приказују свеце и њихов благотворни утицај на људе. У обредном фолклору, наводи се у енциклопедијском речнику *Словенска митологија*, као и у словенским верова-њима, ликови Христа, Богородице и анђела претрпели су битну трансформацију и приближили се ликовима ниже митологије. Многи хришћански свеци заменили су, у народном сазнању паганске Богове, преузевши њихове функције и место у сло-венском пантеону: Св. Илија је заменио громовника Перуна, Св. Никола и др. - Бога стоке Велеса (Волоса), св. Петка (Параскева) петак – Богињу Мокош и слично.⁸⁴⁵

Живот пасквелског човека је од давнина преко манастира Св. Наум и Св. Кли-мент на Охридском језеру био повезан са свецима. Пасквелци су веровали да их свеци могу избавити у злим временима, да их могу спасити од било каквог зла и зато су им указивали посебно поштовање молећи се пред иконама, које изража-

⁸⁴⁴ *Нова Пасквелија*, стр. 206.

⁸⁴⁵ *Словенска митологија* (енциклопедијски речник), стр. 487–489.

вају божанску стварност и имају улогу посредника између трансценденције и човека. Пасквелци су у свецима видели не само своје спасење него и приближавање душе Богу и овакво поимање вере преносило се са генерације на генерацију.

Када „црвена мечка“ ступи у пасквелску земљу, када комунисти дођу на власт, они Пасквелцима покушавају да наметну свет без религије, без светаца и без Бога. Затечени пред великим и суштинским питањем како се може и да ли се уопште може живети у земљи која не познаје свеце и Бога, Пасквелце испуњава страх од казне и одмазде, а казна која може задесити невернике неће бити мала, јер ће свеци заплакати зато што нису до краја саслушани, заплакаће дубоко увређени:

„Светците плачат неислушани докрај. Навредени.“⁸⁴⁶

Свеце и иконе ће међу првима од комунистичког зла и безбожништва безуспешно покушати да спаси епитроп у приповеци „Пожар“, а његов говор имаће карактер опомене:

- Иконите, - вели епитропот шмркајки, - светците! Златните свеци! Свети Климент наш, света Петка, мајката Исусова... сè ќе изгориме, сè пламен, сè пепел ќе стане...⁸⁴⁷

Страх од одмазде светаца најпре ће испунити старце: „Старците неспокојно ги нишаа главите погледнувајќи во каменот на светецот и секој час исчекуваа да се случат некое големо чудо, што би ги предупредило неверните луѓе за да се свртат на правиот пат,⁸⁴⁸ али ће се постепено пренети на све становнике Пасквела, па чак и на поједине представнике комунизма, који ће у свецима и иконама тражити спас и утеху.

Колика је комуникација са свецима и молитва пред иконама за пасквелског човека била битна, потврђује и приповетка „Молитва за спас“, у којој секретар Тацко Настејчин провоцира исповест главног јунака Кирила Давидовског тако што га оптужује да је издао линију, јер се молио пред иконома и да је уништио и отерао у смрт своју жену Арну Рамзеску. Након сазнања о томе да је против њега поднео тужбу Арнин брат Денко Илиески, а посебно након Денкових прејакних речи да нема срца и да у њему живе само вукови и да ће задавити и рођену децу, Кириле Давидовски одлучује да исприча о својој невољи.

⁸⁴⁶ Ор. cit. *Пламенот на пустата земја*, стр. 288.

⁸⁴⁷ Ор. cit. *Пожар*, стр. 78.

⁸⁴⁸ Ор. cit. *Празничен ден*, стр. 120.

Поступком ретроспекције и у форми сказа Кириле Давидовски приповеда о романтичној љубави, идили и породичној хармонији са Арном Рамзеском. Међутим, догодио се рат и супружници су се раздвојили: Кириле је отишао на фронт да се бори са комунистима, а Арна је остала у селу да брине о кући и о деци. Када се Кирил вратио из рата, затекао је своју жену парализовану. Арну Рамзеску, док је жела, на њиви је разнела бомба. Живели су они тако извесно време, али су све више тонули. О деци није имао ко да се стара, а Кирилу част није допуштала да доведе другу жену. Традиционални обичаји у судару са инстинктивно биолошким нагонима, условили су избијање на површину Кириловог подсвесног „ја“, његових потискиваних емоција и страхова манифестованих у виду сомнабулних и халуцинантних представа о ђаволу који га искушава:

„Гледам ђаволот е, поштук фатил, со рокчиња и опашка потскокнува околу постелата моја. Очите му светкаат како живи јагленчиња, и уште се кикоти хи-хи-хи – и сеедно со некој чуден глас зборува (...) Ме испратија мене за да те поучам, вели ђаволот, потоа ми дава едно црно јаже и вели: - Врзувај ја Арна Размеска околу вратот и ми покажува на највисоката греда...“⁸⁴⁹

У немогућности да пронађе одговоре пред непознаницама живота, сломљен и збуњен, Кириле Давидовски се окреће свецима и иконама и у потаји се моли како га комунисти не би открили. Молибдено обраћање свецима и иконама је и својеврстан облик одбрамбеног механизма од нечистих мисли које су га мучиле, од онога што је било дубоко прикривено у његовој подсвести, а што ни самом себи наглас није смео да призна. Његова унутрашња страдања препознаће Арна Размеска (само име јунакиње је амблематично: Арна значи добра) и сама ће почети да се моли да је Бог узме што пре како би својом смрћу спасила свог човека и децу:

„Земи ме, господе, - се моли Арна Размеска, - земи ме во твоите раце, спаси ми го човеков мој Кирилета Давидоски и дечињата малечки мои, земи ме еден ден порано...“⁸⁵⁰

Завршни део приче испуњен је горкоотужним и црним хумором. Арна Размеска се молила Господу цео дан, сва се у молитву претворила, а Кириле је прекоревала да је сасвим довољно да се за своју смрт моли ујутру и увече, а ако Господ постоји,

⁸⁴⁹ Оп. cit. *Молитва за спас*, стр. 260–261.

⁸⁵⁰ Оп. cit. *Молитва за спас*, стр. 262.

смиловаће јој се. И Господ је услишио молитве Арне Размеске. Згаснула је пред иконама тихо, са светлом у очима.

Владимир Огнев је истакао да ова приповетка има прекрасан крај, који је написан особеним горким хумором у маниру Бабелјевог сказа, где се романтика и стварност сливају у задивљујућем, сложном јединству, али у коме има и нечег посебног, типичног за Чинга – страшна горчина страдања.⁸⁵¹

Што се, пак, празника тиче, у „Пасквелији“ је извршена оштра поларизација између комунистичких и хришћанских празника о чему је у раду већ било речи у одељку у којем смо се бавили гротеском и поступком карневализације у Чинговим приповеткама. Комунистички празници се не именују, то су антипразници и Пасквелци их првенствено доживљавају као пошаст која им је наметнута од црвених неверника и безбожника. Хришћанским празницима се посебно место и улога коју су имали у животу Пасквелаца даје самим именовањем, понекад се наслов саме приповетке односи на хришћански празник, као што је то случај са приповетком „Уочи Макавеја“, а доминантну позицију осим Светих мученика Макавеја, чије се страдање може поистовети са страдањем народа у време колективизације, заузимају Петровдан и празновање Силаска светог Духа на апостоле или празник Духови, тројица или педесетница.

Свети мученици Макавеји су старозаветни јеврејски свештеници и мученици из 2. века пре нове ере и њихов животни пут приказан је у Књигама Макавејским које се налазе у склопу Светог писма. Браћа Авим, Антонин, Гурије, Елеазар, Евсевон, Адим и Маркел заједно са својом мајком Соломоном и учитељем Елеазаром пострадали су 166. године пре нове ере од стране императора Антониа XI Епифана. Добили су венац мученички, јер се нису одрекли своје вере, као што то не чине ни Пасквелци којима се Бог и земља насилно одузимају, што представља и тематску окосницу ове приповетке („Што ќе ни е овој живот, како ќе живееме без земјата и Бога, како ќе го гледаме сонцето без жените и децата наши“⁸⁵²), која се и старозаветним стилем приповедања приближава Књигама Макавејским.

Овај празник договорно су установили Грци и Руси у време грчког цара Мануила и руског кнеза Андреја, као спомен истовремене победе, Руса над Бугарима и Грка над Сараценима. И Руска и Грчка војска пред собом носиле су крстове, из којих је засветлела небеска светлост. Установљено је да се тог дана, тачније 13. августа, изно-

⁸⁵¹ В. Владимир Огнев, *Живко Чинго и его герои*, предговор у: *Пожар*, прево Ј. Бељевой, Прогресс, Москва 1973, стр. 7.

⁸⁵² Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 176.

си крст из цркве Свете Софије, и то најпре на средину цркве, а потом на улице ради поклоњења народа и спомена на помоћ крста у ратовима. Није изношен обични крст, него управо Часни Крст, који је чуван у храму царског двора. Дан раније, он је пренешен у цркву Свете Софије, одакле је ношен улицама Цариграда, ради освештавања земље и ваздуха. Након 14 дана поново је враћан у храм царске палате.⁸⁵³

Овај хришћански празник означава и почетак Госпојиног поста, посвећеног Мајци божјој и траје две недеље, а некада се празновао и као заштита од душевних болести.

Из свега наведеног, јасно је да избор Макавејских празника код Чинга није случајан, јер се и овде комунистичке идеје донекле посматрају као душевна болест коју треба лечити како би се из таме изашло на светлост. Такође, занимљиво је да приповетка само у наслову садржи одредницу Макавејски празници и да у својој завршници најављује, са одређеном дозом стрепње, страха и слутње, овај празник, а да сама радња приповетке прати временски ток и дешавања у Пасквелији од Светог Николе, који је зимски празник и који својим чудесним моћима помаже људима у болести, немоћи и душевној патњи, до Макавеја, који се прослављају у лето („Беше зима, сам ден Свети Никола, зафати невидена фортуна и целата земја ја покри дебел снег./Потоа дури, потоа дојдоа скакулците и сè запустија во долината и полињата пасквелски. Тоа беше спроти макавејските денови“⁸⁵⁴).

Приповетка „Губљење воде“ почиње на Петровдан, црквени и народни празник посвећен апостолима Петру и Павлу који се прославља 12. јула по грегоријанском календару. Петровдан се, уз Ивањдан, сматра једним од главних празника летњег циклуса и календарском границом у години, јер после овог празника долази до промена у природи које најављују долазак јесени. На исти начин и приповетка „Губљење воде“ означава својеврсну границу у структури ових приповедачких збирки, јер од ове приповетке почиње да се испуњава пророчанство о нестанку Пасквелије, односно почиње трећи, завршни део трилогије. Петровдан овде не симболизује само промене у природи манифестоване кроз губитак воде на овај празник него и промене у Пасквелији из које одлазе млади људи, а остају само старци, она се претвара у земљу јесени и умирања:

„Сега селото беше сосема пусто, празно: се чинеше дека во него веќе никој, никој не живее. Меѓутоа, насекаде по селските сокаци можеа да се

⁸⁵³ http://www.spc.rs/sr/iznosenje_casnog_krsta_makaveji_pocetak_posta

⁸⁵⁴ Оп. cit. *Спроти Макавеите*, стр. 181.

видат старците како со своите уморни погледи силно зачадиле кон чистото лице на младото сонце. Старците беа слични на исфрлени крпи што изгоруваат во правта на земјата. Сè крај нив беше пусто.⁸⁵⁵

Радња приповетке „Отац“ одвија се на Духове. Духови, Тројица, Силазак Светог Духа на Апостоле је празник који представља ројендан хришћанске Цркве; а празнује се 50. дан после хришћанске Пасхе (Васкрса), па се зове и Педесетница (грч. Πεντηκοστή). Овај хришћански празник одговара јеврејском празнику Педесетнице, који се светковао као Празник седмица (недеља) или Празник жетви (2 Мој 34,32), исто у 50. дан после Пасхе. У хришћанској Цркви на Педесетницу светкује се спомен на Силазак Светог Духа на Апостоле.

Духови су један од највеличанственијих хришћанских празника из апостолског времена (Дап 2,1-22). Богослужења на Педесетницу одликују се вечерњом службом, која се обавља у наставку Литургије, као спомен на то што су се Апостоли одмах разишли по свету да проповедају; на њој се читају молитве Св. Василија Великог; у њима се Црква моли за даривање Духа благодати, за исцељење телесних и душевних тегоба, и да нас он све удостоји небеског Царства. На овај празник, Богословски назван и Тројице, јер се појавило и физички Треће Лице Свете Тројице - Свети Дух, Православна Црква украшава храмове, у које се уноси зелена трава, а у време старе Цркве зеленило се уносило и у куће (Св. Григорије Богослов, Проповед 44).

У приповеци „Отац“, празник Духова превасходно има преобразни смисао: онако као што је јављање Бога на Синају било поновно рођење јеврејског народа и како је новозаветна Педесетница представљала ројендан хришћанске Цркве, а истог дана, после проповеди Св. Петра обраћено три хиљаде верујућих, тако и Духови⁸⁵⁶ симболизују преображај старца Луканског, који је после свог мучног и тегобног живота у ноћи према Духовима доживео поновно рођење, буђење емоција и оживотворење, али и пао у грех са снахом после чега ће наступити кајање и жеља за искупљењем.

⁸⁵⁵ Оп. cit. *Губењето на водата*, стр. 279.

⁸⁵⁶ Информације о хришћанским празницима преузели смо са сајта: <http://www.spc.rs/sr/>

Мит о потопу

Мит о потопу сачуван је у предањима многих народа. Проналазимо га у сумерско-вавилонском *Епу о Гилгамешу*, у грчком *Деуклиону*, у индијској *Махабхарати* и у *Првој књизи Мојсијевој (Постању)* у *Светом писму*. Основу свих легенди о потопу чини љутња Богова који због људских грехова шаљу потоп на земљу како би их казнили, а из потопа бива спасен у ковчегу или у лађи божји изабраник који се владао у складу са божјим принципима.

У сумерско-вавилонском *Епу о Гилгамешу*, насталом око 1700. године пре нове ере на вавилонском језику akkadianu, потоп и спашавање од потопа описују се у 11. плочи. С обзиром на то да овај опис садржи у себи доста сличности са сликом библијског потопа, врло је вероватно да су старозаветни писци били упознати са овим епом. Старом граду Шурипаку на Еуфрату Богови дуго нису били наклоњени и одлучили су да на овај град пошаљу потоп. На саветовању Богова седео је и Еа, Бог дубина и Утнапиштимовој кући од трске пренео одлуку Богова. Саветовао је Утнапиштиму, сину Убара-Тутуа да сагради дрвену кућу, да је подигне у лађу и да у лађу унесе животно семе сваке врсте, да презре поседовање и спаси живот. Потом да лађу спусти у слатководно море и да је покрије кровом. Потоп је у *Епу о Гилгамешу* трајао седам дана и од страховите кише коју су пустили Богови таме били су спашени само они који су се налазили у Утнапиштимовој лађи.

Основна идеја мита о потопу из *Епа о Гилгамешу* да Богови кажњавају људе јер се међу њима намножило зло у чињењу и мишљењу пренета је и у Библију, где се Бог покајао зато што је створио свет и хтео је да потопом истреби све што је створено, од човека, преко стоке и ситних животиња до птица небеских будући су се људи покварили и земља се напунила безакоњем. Једини који је нашао милост пред Богом био је праведни Ноје, који је са својом лађом нашао спас на планини Арарат.

Старозаветна легенда о Ноју и потопу послужила је Живку Чингу као својеврстан идејни предложак у „Пасквелији“, који се заснива на греху и кривици и праведној божјој казни. Везу са старозаветним предањем Чинго остварује и честим понављањем имена „дедо Ное“, а и алузивни коментар о смрти Пасквелије изговара јунак симболичног имена Ноер Левковски.

Потоп се у „Пасквелији“ пре свега доводи у везу са новим обликом друштвеног система – комунизма. Он је, с једне стране, симбол клијања, настанка и препорода, симбол трансформације старе у нову, како се веровало, историју човечанства. У том

новом временском раздобљу када народ коначно буде узео власт у своје руке и када све буде народно, оствариће се и сан о идиличном друштву који се не супротставља хришћанској визији поновног успостављања Божјег краљевства на земљи. Потоп је у овом контексту знак прочишћења и колективног крштења.

Супротно очекиваном, чинећи низ повреда према древним законима и древним правилима, комунисти се оглушују о иницијалну идеју општег бољитка и среће, што на сцену уводи неку вишу силу која их кажњава потопом. Као илустративан пример за наведену тврдњу може нам послужити приповетка „Кћи“, конструисана на основу трагичне приче о девојци Евдокији Ивановној, припадници омладинске комунистичке организације. Трагедија другарице Ивановне појављује се као судбинска неминовност. Због глади која прети да однесе у смрт млађе чланове њене породице, отац ће најгрубље прекршити традиционални канон захтевом упућеним својој кћери да затрудни и трудноћом обезбеди народну пропусницу, чиме ће несвесно гурнути у унутрашњи понор своју најстарију кћер. Иако ће одмах схватити тежину речи изговорених у очајању и замолити Евдокију Ивановну за опроштај, неће успети да заустави трагичан крај. Сама Евдокија Ивановна измислиће причу о властитој трудноћи, а када партијска организација буде разоткрила њену лаж, протераће је из Пасквела после чега ће она извршити самоубиство.

У овој приповеци имамо двоструку кривицу: једну чини отац који крши патријархални кодекс и другу сами комунисти услед своје заслепљености једном идејом преузимајући улогу праведног судије. Оног тренутка када девојку протерају из села, почеће да лију старозаветне кише:

„Веќе седум дена и седум ноќи непрестајно врне дожд. Полето, градините, патиштата и куќите исчезнаа, - пред очите се открива огромно темно море. Водата бргу ги исполнува сокаците во населбата. Покривите на куќите личат на мали залутани кајчиња што ненајдена бура ги тргнала од мирниот брег.

Седум дена и седум ноќи непрестајно врне, целото небо над Пасквел потреперува во пресмртна треска.

- Потоп, - викаа исплашени луѓе.

- Потоп, - избежумени пискаа жените.⁸⁵⁷

⁸⁵⁷ Оп. cit. *Керка*, стр. 96.

Потоп у овој, али и у другим Чинговим приповеткама, указује на то да људски и било који други живот на земљи може бити вреднован само од стране више свес-ти, од стране Бога. Он једини има право да кажњава људе због почињених грехова.

Потоп, такође, има и функцију ресорпције и препорађања. Он води ка новој спознаји. С тим у вези, Бог који шаље потоп на пасквелску земљу не само да упозорава већ и отвара могућност учења, нове апсорпције и очишћења од греха после којих ће се појавити ново и боље друштво.

Апокалипса и знакови `последњих времена`

Апокалиптичка фикција је књижевни жанр који се бави крајем људске цивилизације због потенцијалних егзистенцијалних катастрофа. Реч апокалипса (Αποκάλυψις) је грчког порекла са значењем подизања вела, откривења. У религији и теологији то је деловање којим Бог открива себе свету како путем саопштавања свог учења, тако и путем знакова, чуда и симбола. Апокалипса је, такође, и наслов последњег дела Новог завета, Књиге Откривења у којој се говори о крају света.

Апокалипса се као књижевни жанр развила веома рано у оквиру тзв. религиозне литературе која је своје тематско средиште заснивала на `судњем дану` и пророчки најављивала катастрофе које ће довести до `последњих времена`, краја света и коначног успостављања божјег краљевства на земљи. У том смислу, апокалиптична књижевна врста директно се надовезује на пророчку, али за разлику од пророчке у којој су пророци слушали и преносили божје објаве, виђења у апокалипси углавном имају симболичка значења.

Упркос разноликости саме апокалиптичне литературе, визија будућности је у скоро свим апокалиптичним текстовима готово једнака. Открића на небу најчешће објашњавају разлоге због којих се нешто дешава на земљи. На првом месту ту су свакојакe несреће које ће задесити грешнике подлегле искушењу: глад, потреси, епидемије, ратови иза којих следи доба `велике жалости`, доба страховите патње и бола. Кроз целокупну апокалиптичку литературу провејава веровање да ће само изабрани бити заштићени од `велике жалости` и спашени и да ће врхунац бити достигнут када се Син божји појави на небу у свом сјају и слави.

У позната дела старе јеврејске апокалиптичке литературе убрајају се Књига Давидова и Књига Енохова. У раном хришћанству апокалипса је била изразито по-

пуларан књижевни жанр, односно били су популарни тзв. дијалози откривења у којима се кроз конверзацијски процес аргумената и контрааргумената приповедало о катаклизмичном крају који ће уследити јер ће се Бог умешати у земаљске послове да би збацио зле силе и успоставио своје царство на земљи. Једна од најпознатијих је и поменута апокалипса Јованова, која је придружена Новом Завету.

За прво дело савремене апокалиптичке фикције може се узети роман *Последњи човек* (*The Last Man*, 1826) Мери Шели, у којем је изнета прича о човеку који живи у будућности у 2037. години као последњи преживели припадник људске врсте после глобалне епидемије кугом. Овај роман утро је пут апокалипси као поджанру научне фантастике, који ће се развити у XX веку.⁸⁵⁸

Писци магичнореалистичног проседеа такође су у својим делима посезали за апокалиптичким предвиђањима краја света углавном као одговором на тоталитарни режим о којем су писали. Тако на пример, Габријел Гарсија Маркес у својим романима *Сто година самоће* и *Јесен патријарха*, али и у другим остварењима комбинује магични реализам са апокалиптичком фикцијом о чему су исцрпно писали Луис Паркинсон Замора и Брајан Кониџ⁸⁵⁹.

Главне теме приповедачких књига *Пасквелија*, *Нова Пасквелија* и *Заљубљени дух* јесу подизање једног социокултурног модела против другог, традиционалног – религијској против комунистичког – атеистичког, подизање једног друштва против другог, што се узима и за главну тему *Старог Завета*, односно подизање човека на човека, што је и водећа тема *Новог Завета*, те се у том смислу прича о земљи Пасквелији може читати као македонско *Свето писмо са Апокалипсом* или *Откривењем* на крају. У настојању да одговори на постављене теме, Живко Чинго Пасквелију претвара у симбол који обухвата судбину пасквелског народа у историјском тренутку после Другог светског рата, народа који је искушаван комунизмом, који је пао под комунистички јарам и у чији се живот уплиће Бог са својим претњама, опоменом и казном. Историјска збивања у овим приповедачким збиркама од почетка до краја прожета су симболичким елементима и симболичким језиком проговара се о неминовној пропасти народа који је заборавио свој митски темељ падајући у грех комунизма и нарушавајући тиме универзални склад. Након што су се препустили

⁸⁵⁸ О апокалиптичкој фикцији видети: en.wikipedia.org/wiki/Apocalyptic_literature

⁸⁵⁹ B. Lois Parkinson Zamora, *Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez*, in *Gabriel García Márquez*, ed. Harold Bloom, Chelsea House publishers, New York, 2007, pp. 183–217; Brian Coniff, *The Dark Side of Magical Realism: Science, Opression and Apocalypse in One Hundred Years of Solitude*, in *Modern Fiction Studies*, John Hopkins University Press, Vol. 36, N° 2, 1990, p. 167.

егзалтацији и револуционарном заносу, следи освешћење и буђење осећаја кривице, тако да из домена психолошког, колективно несвесног и архетипског долази до трансформације једног метафизичког симбола у етички, односно, долази до преображаја, како наводи Пол Дил, Бога – Створитеља у Бога – Судију.⁸⁶⁰

Фикција Живка Чинга презентује временску реалност после Другог светског рата од тренутка када су комунисти дошли на власт и када је „ослобођену“ пасквелску земљу захватио пожар до тренутка када се село Пасквел и Пасквелија претварају у Пустелију. У том не тако дугом временском распону настанка и нестанка једне земље, из митске и есхатолошке перспективе, описује се трагика људских бића и трагика македонског народа у целини. Аутор, при томе, у структури својих збирки користи елементе који се срећу у *Откривењу* или *Апокалипси* Јовановој како би представио крај једног времена и једне земље, која је због огрешења својих становника трансформисана у Пустелију.

С обзиром на то да почетак краја Пасквелије можемо повезати са деградацијом македонског друштва под утицајем безбожничког комунистичког режима, намеће се закључак да су `последња времена` резултат политичког деловања револуционара. Будући да се сам комунизам и његови представници, као што је истакнуто, доводе у везу са ђаволима и демонима, као и да је долазак комуниста у карневалско-гротескном духу симболично најављен кукурикањем црвеног петла, комунистичка власт и комунистичка идеологија могли би се поистоветити са звери из *Откривења* са седам глава и десет рогова, која изговара охولة речи хуљења Бога, чији је знак распознавања црвена боја. Комунистички сатански покушај да створи државу противну Богу неминовно ће водити ка Страшном суду.

Круцијални проблем у „Пасквелији“ је однос према историјском времену и последицама које историјско време узрокује у појединачним судбинама и народу, док је приповедни акценат стављен на крај тог историјског времена. Везу између појединачних судбина и историјске датости Чинго учвршћује и проблематизује погледом на историју са значајне временске дистанце. Улога хроничара у „Пасквелији“ препуштена је детету коме је тешко да сагледа, чак и да замисли да време и збивања имају свој ток, свој почетак и свој завршетак, да све долази и пролази, да се све губи и нестаје, да је историјско време ефемерно. Тек из перспективе одраслог човека способног да искорачи из митског *сада* и успостави церебралну дистанцу према историјској прошлости, различити симболи бивају протумачени као најав

⁸⁶⁰ В. Пол Дил, *Симболика у Библији*.

‘последњих времена’, времена ‘страшног суда’ и краја света. Управо оваква симултана перспектива обезбеђује Живку Чингу да на митској и митолошкој основи постави обрт историје заснован на апокалиптичким предлошцима. Он ангажује историјске чињенице у широко постављеној елегичној и баладичној причи о земљи Пасквелији, о њеном народу и појединачним судбинама, доводећи колективни и индивидуални крај у исту раван. Визија историје је попут приче која иде од једног до другог причаоца, прича се наставља како би остала да траје и онда када Пасквелије више не буде било, јер човек и земља могу једино живети ако остану сачувани у некој причи.

Из тих разлога сваки догађај у „Пасквелији“ има своју апокалиптичну реплику и свој дубљи теолошки значај. Дошли су комунисти на власт и истовремено се отворило небо, одјекнули су добоши и загрмеле трубе као у *Откривењу* („Некаде далеко грмат барабани, труби, тоа револуцијата чекори, се отвора небото...“⁸⁶¹), затим је сунце поцрнело, удариле су муње и громови, земља се заледила, пророчки гласови одјекнули су својим злокобним предсказањима о крају света. Пасквелија се претвара у огањ и блато, а на белом коњу појављује се секретар Тацко Настејчин. Колективизација је праћена глађу, сушом, болестима, мишевима и скакавцима, који запоседају пасквелску земљу симболизујући невоље духовне и моралне природе:

„Гледам глад настана. Во нивјето и семето ни се исуши. Зафати голема суша. Земјата испука, поцрне како ровја да ја удри. Од неа се намножија многу лоши животинки. Познати и непознати. Некои и зборуваа со глас, како луѓе да беа. Али кога дојдоа скакулците, сè занеме. Тие ги изедоа житата, ги оголеа дрвјата, како со ножици ги истрижаа градините, лозјата се исушија, дури и сама планина оголе. Насекаде наоколу израснаа големи камења. Куќите се скаменуваа, како пештери стануваа. Луѓето бегаа во реката. Скакулците се нафрлија и на луѓето. Нови болести страшни и мачни донесоа тие црни животинки. На некои рацете и нозете им се сушеа [...] На некои пак и очите и мозокот им истекоеа и тоа не се знаеше што болест беше – ама многу момички и мажи од тоа поулавеа.“⁸⁶²

Све што се у „Пасквелији“ догађа има своје негативно исходиште у будућности. На тај начин се и код јунака и код читалаца твори интензивна напетост која

⁸⁶¹ Оп. cit. *Пожар*, стр. 83.

⁸⁶² Оп. cit. *Глуvcите на семокниот Бог*, стр. 215.

је у знаку ишчекивања свршетка и остварења предсказања и пророчанстава о крају свете земље Пасквелије.

Оно што „Пасквелију“ значајно удаљава од *Откривења* јесте временска организација. Време у „Пасквелији“ није линеарно, него, као што смо већ истакли, циклично. Цикличном организацијом времена омогућено је непрекидно понављање: смењују се трагичне судбине, смењују се смрти и рођења, али све као да и даље стоји, све као да је замрзнуто у вечном *сада* и на том истом месту које постоји у два паралелним димензијама: једној у којој Пасквелци живе и другој у коју залазе. То су они међусветови и међупростори у које залазе Огулиновци, секретар Тацко Настејчин и други јунаци Чингове прозе. Већ се од приповетке „Пожар“ зна да ће Пасквелија бити избрисана и ми се из приче у причу само приближавамо њеном крају.

Као и читалац и јунаци „Пасквелије“ осећају да ће доћи крај, да је он неминован. Јунаци су најдубљим и најчвршћим спонама везани за прошлост и у њиховим животима фолклорно-митолошко наслеђе и култ предака има веома важну, ако не и пресудну улогу. У оквиру тог општег трајања између времена пре и времена после преклапају се судбине пасквелских јунака смештених у процепу између прошлости и садашњости. Они једини излаз виде у бекству како од себе самих, тако и из Пасквелије која постаје одраз одсуства Бога, што они нису у стању ни да схвате, ни да прихвате. Сећање на Пасквелију притом је само илузоран покушај да се отргне и задржи један тренутак као победа трајања над пролазношћу. У епохи поплава, пожара, леда, суша, болести, скакаваца пред Пасквелцима се протеже неиздеференцирано време. Сходно апокалиптичкој конвенцији, све што би се могло очекивати је крај времена самог.

Апокалипса ће задесити Пасквелце у смислу есхатолошке осуде. Пали су у грех и све што сада следи је испуњавање провиђења божјег плана. С тим у вези, у „Пасквелији“ се појављује и велики број апокалиптичних наратора (поп Антим, епитроп, Кулмо Бунташоски, колективни лик старца, жена – шумски дух), који имају функцију успостављања комуникације између Пасквелаца и натприродних појава. Визије библијских проповедника имају упозоравајући карактер. Епитроп ће у приповеци „Пожар“ први пронети глас о `последњим временима`: „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, иска-

риотите, злодеите...⁸⁶³; неки глас ће у приповеци „Кћи“ наслутити: „Исус рекол илјада и...“⁸⁶⁴; у приповеци „Празничан дан“ неки глас ће запиштати: „Пожар! пожар, луѓе!/На ваков ден господ го испраќа својот знак“⁸⁶⁵; жена – шумски дух у приповеци „Болест Атанаса Ивановског“ предсказује да ће се и по трећи пут појавити огањ „ќе почне од сите страни, ќе гори небото и земјата, ќе се изгуби сета вода, луѓето како во котел ќе се варат... Сè ќе почне во три години, човек од човека ќе биде преку триста земји, ќе се бара ден и ноќ“⁸⁶⁶. Ове пророчке визије, које иду ка апокалиптичном и есхатолошком, требало би да доведу до успостављања блажене заједнице до које се може доћи једино радикалном променом и радикалним прекидом постојећег историјског тренутка. Живко Чинго у Пасквелији, пре него што је оскрнављена доласком комуниста, налази рај у којем су становници попут Зурла, Шчипека, Грулових живели у времену уједињене невиности. То што комунисти и многи Пасквелци не обраћају пажњу на опомињуће пророчке гласове указује, с друге стране, на временски дисконтинуитет. Пасквелија више није рајска, света земља, него земља која се дегенерише у пакао. Диспаратност између првобитног рајског, светог и идиличног потенцијала Пасквелије и агресије комуниста на идеале о Богу, свеце, обичаје и претке даје апокалиптички тон у којем се могу препознати акорди носталгије и жаљења за изгубљеним рајем и осуда оних који „разградуваат светите огради на дедо Ное“⁸⁶⁷.

Наговештај јаза између природе, божанске супстанце и деловања партијаца резултоваће испуњењем пророчанстава о крају света. Међутим, ни комунисти, ни Пасквелци у тренутку победе социјалистичке револуције неће бити свесни чињенице да су оба стварносна модела угрожена и да ће оба нестати. Из Пасквелије ће отићи људи, комунизам као такав на том простору престаће да постоји. Пасквелија ће опустети, проклета. Младачачки оптимизам комуниста с почетка приче у додиру са суровом реалношћу водиће ка свом апокалиптичном завршетку. У том временском опсегу комунисти ће починити многа зла, али и бити у стању да спознају своје заблуде и утопизам и двосмисленост сваке, па и комунистичке идеологије. Комунисти ће и сами хтети и желети да направе дистанцу према историји, јер ће увидети друкчији етички значај комунизма и многи ће, а међу њима и сам секретар Тацко Настејчин, пасти у очај.

⁸⁶³ Оп. cit. *Пожар*, стр. 86.

⁸⁶⁴ Оп. cit. *Керка*, стр. 96.

⁸⁶⁵ Оп. cit. *Празничен ден*, стр. 121.

⁸⁶⁶ Оп. cit. *Болеста на Атанас Ивановски*, стр. 333.

⁸⁶⁷ Оп. cit. *Керка*, стр. 97.

Сама апокалиптичка перспектива у „Пасквелији“ је дуалистичка и детерминишућа. Она диференцира две стране, два различита погледа на свет, две дијалектике које покушавају да се међусобно контролишу. Обе, и комунистичка безбожничка и традиционална верујућа, позивају се на морал, на праведност, на успостављање реда у неред, Космоса у Хаосу. Обе су дубоко аргументоване, обе се владају по строго утврђеним канонима, обе су искључиве и, у крајњој линији, догматичне. Отварање апокалиптичне перспективе у „Пасквелији“ омогућава им поновно преиспитивање и превредновање ставова. То се у првом реду односи на комунистичку идеологију и преиспитивање односа између историјске нужности и људске слободе, између Пасквелаца и њихове традиције и ограничења која им против њихове воље намећу. Комунисти им одузимају земљу, а она је за архајског, ратарског човека светиња, мајка и хранитељка. Али, ни то није највећи грех комуниста. Њихов највећи грех је губитак памћења, раскид са прошлоћу, непоштовање култа предака и родитеља, што се може илустровати приповетком „Син“ у којој син не признаје „личне интересе“, свог оца који је певао неку контрареволуционарну песму затвара у собу у којој ће отац исте ноћи и умрети. Заборављајући своју културну прошлост, своје претке, своје родитеље, комунисти губе свест и о сопственом бићу и зато и сами страдају.

За апокалипсу је од посебног значаја језик који је уједно и једина преостала одбрана од историјског хаоса. Живко Чинго се служи митским симболима да осветли свет Пасквелије од његовог постанка до краја покушавајући да ухвати и задржи време када је Пасквелија постојала и пулсирала животом и да од фрагмената двају разорених светова, комунистичког и традиционалног, склопи јединствену општу слику и сачува историју Пасквелије изван њеног апокалиптичног краја.

Првобитни утисак који оставља комунистички свет је да је то свет без моралних начела, да је то политика ђавола, политика Антихриста, која иза себе оставља пустош. Комунизам се доживљава као пошаст већа и од пожара, и од потопа, и од суша, и од леда. Приповетке „Пожар“ и „Кћи“ су у знаку прелазног периода, дисфункционалних односа, конфузије у сагледавању стварности и то ће природно пробудити страх од будућности и код Пасквелаца и код комуниста. Дошло је до потреса, до поремећаја, до изокретања моралних начела, јер је дошло време Антихриста. Комунизам постаје симболом `времена жалости` и људске патње.

Апокалиптични мит у својој суштини, познато је, треба да активира промену. Међутим, нада у могућност обнове и позитивне промене у „Пасквелији“ не опстаје, јер долина пасквелска остаје затворена са све четири стране вечним катанцем.

V ЗАКЉУЧАК

Примарни задатак рада *Елементи магичног реализма у прози Слободана Џунића и Живка Чинга* био је да се помоћу различитих књижевно-научних метода (компаративна, аналитичко-интерпретативна, дескриптивна), испитају, проуче и одреде предмети дискурса магичнореалистичног поетичког модела на примерима задатих романескних и приповедачких остварења Слободана Џунића и Живка Чинга. Том приликом, дошли смо до следећих резултата.

Магични реализам је тековина философске мисли XVIII века и ликовне уметности прве половине XX века, а у науку о књижевности овај термин увео је венецуелански писац Алберто Услар Пјетри 1948. године, како би њиме означио особен жанр венецуеланске приповетке, у којој је главни јунак фикције био представљен као тајна окружена стварносним подацима. Термин магични реализам дуго се користио искључиво за одређивање прозних жанрова (романа и приповетке), насталих у специфичним условима латиноамеричке постколонијалне културе XX века, док је данас употреба овог термина проширена не само у географском већ и у значењском и садржинском смислу. Наиме, ради се о изразито флексибилном, хибридном, субверзивном поетичком моделу, који представља фузију или коегзистенцију природних, могућих и вероватних и натприродних, немогућих и невероватних светова и у којем, како наводе Замора и Фарис, долази до прекорачивања онтолошких, политичких, географских или жанровских ограничења.

Због сличности концепата надреалистичног и фантастичног са магичнореалистичним моделом, проистеклом услед постојања два наративна слоја стварности у магичном реализму, реалног и иреалног, у уводном делу рада настојали смо да што прецизније успоставимо границе између ових поетичких модела, изводећи закључак да се магични реализам разликује од надреализма и фантастике, јер се у њему миметичка заснованост текста ниједног тренутка не доводи у питање, он не представља деконструкцију традиционалног културног модела као надреализам, нити натприродно, као што је истакла Беатрис Шанади, полазећи од рецепцијског момента као најважнијег чиниоца разграничења магичног реализма од фантасти-

ке, узнемирава читаоца, што је унеколико омогућено и стратегијом оспоравања поузданости приповедача, симултаном перспективом и иронијском дистанцом према фикционалном свету.

Додатне потешкоће у раду представљала је и чињеница да су се у латиноамеричкој постколонијалној књижевности издвојиле три различите струје, чудесни реализам, магични реализам и фантастични реализам, међу којима је веома тешко повући, будући да су се бавиле природом и границама несазнатљивог, оштру демаркациону линију. У покушају да разграничимо магични реализам од чудесног и фантастичног, руководили смо се тезом да је магични реализам артифицијелнији, друштвено-историјски и социокултурно утемељенији у стварности, те да дестабилизацијом и трансформацијом просторно-временских категорија, цикличном формом, елементима хумора, ироније, пародије и гротеске, литераризацијом метафора, потупком карневализације и поступком инверзије, објективну, историјску стварност представља као привидну и фантастичну, а натприродни, фантастични свет као реалан и једино могућ.

Полазећи од тога да се латиноамерички магични реализам разликује од европског или светског, да сваки уметник чије се стваралаштво подводи под овај метод и правац креира другачији модел, детерминисан фолклорно-митолошким наслеђем земље из које потиче, прозном стваралаштву Слободана Џунића и Живка Чинга приступали смо као засебним књижевним системима међу којима се, с друге стране, могу успоставити и многе сличности.

Слободан Џунић и Живко Чинго припадају различитим књижевним историографијама – српској и македонској. Обе, и српска и македонска књижевност, баштине (пра)словенско, античко, византијско, па и оријентално наслеђе, јер су се и Србија и Македоније дуго налазиле под турском влашћу. О међусобном књижевном, историјском и културном дијалогу два у свему блиска словенска народа, сведочи и чињеница да се међу претплатницима на списе и књиге македонских препородних писаца XIX века, Јоакима Крчовског и Кирила Тетоеца Пејчиновића, који су своја дела углавном штампали у ћириличној штампарији у Будиму, налазе и имена угледних српских трговаца и свештеника, попут Георгија Тодоровића из Лесковца или извесних Димитрија, Стојана и Јована из Ниша, потом да је Кирил Тетоец Пејчиновић водио активну преписку са кнезом Милошем поводом издавања списа *Утјешјеније грјешним*, да је свој други спис *Огледало* публиковао у Будиму 1819. године захваљујући материјалној помоћи призренског свештеника Косте Стошића,

да су се многи македонски писци школовали у Србији, а да су, с друге стране, многи угледни српски интелектуалци, попут Велимира Живојиновића Massuke, Душана Недељковића, Радивоја Караџића, Слободана А. Јовановића, били на челним местима најзначајнијих културних институција у Македонији у периоду између два светска рата када се Македонија налазила у саставу Краљевине Југославије, те да су у великој мери допринели да македонски писци почну да пишу на свом матерњем језику. Тако је, на пример, тадашњи лектор Народног позоришта Краљ Александар I у Скопљу, Слободан А. Јовановић, сугерисао Василиу Иљоском да драму *Нагазио човек*, коју је написао на српском језику, преведе на македонски говор.

С друге стране, почев од XIX века, од последње хагиографије у балканским књижевностима *Житија кнеза Лазара* Кирила Тетоеца Пејчиновића или *Горке чаше књаза Лазара. Последње тајне вечере*, као и драмске сцене *Србија шета својим земљама* Јордана Хаџи Константинова Џинота, македонског препородног писца, који је активно сарађивао са Друштвом српске словесности, па све до друге половине XX века, до песама Блажета Конеског, Славка Јаневског, Ганета Тодоровског или прозе Петрета М. Андреевског и других македонских песника и приповедача, теме и мотиви везани за косовски мит, за српску ближу или даљу националну прошлост, у позитивној или негативној контацији били су присутни у македонској књижевности. То не би требало нимало да нас чуди с обзиром на историјску чињеницу да је Македонија, пре но што је пала у турско ропство, била у саставу српске средње-вековне државе, да је српска властела на том подручју имала своја утврђења и своје задужбине, а да је након Балканских ратова (1912-1913) поново враћена Србији.

Такође, посебно смо истакли македонски билингвизам, односно појаву да су многи писци македонског порекла до Другог светског рата паралелно стварали и на српском и на македонском језику (Томо Смиљанић – Брадина, Коча Рацин, Васил Иљоски, Стале Попов, Војислав И. Илић и други), а главни узрок томе било је непостојање кодификованог македонског језика. Кодификација македонског језика извршена је тек 1945. године када је 5. маја усвојена македонска азбука и 7. јуна македонски правопис. Сходно томе, у раду смо посебно нагласили да се о македонској књижевности у пуном смислу речи може говорити тек после Другог светског рата, што је за последицу имало и њен нарочити и дисконтинуиран развој у односу на српску и остале јужнословенске књижевности. Закасна кодификација македонског књижевног језика и, упоредо с тим, касно конституисање прозних жанрова (прва збирка приповедака *Стрељање* Јована Бошковског, објављена је тек 1947.

године, а први роман *Село иза седам јасенова* Славка Јаневског пет година касније, 1952. године), с друге стране, допринела је бржем продору књижевних поступака који су се у српској књижевности спорије и умереније усвајали. Организација македонске књижевности око вертикалне осе и континуитет фолклорне традиције на простору Македоније, као што је у раду истакнуто, пресудно су утицали на приповедачки манир самог Живка Чинга.

У време када су Слободан Џунић и Живко Чинго ступили на књижевну сцену, а појава Слободана Џунића незнатно претходи појави Живка Чинга (Џунић прву приповедачку збирку *Зрна* објављује 1951. године, а Чинго своју прву приповетку „Кад сунце залази“ 1955. године у часопису „Млада литература“), јужнословенском књижевношћу доминирао је дух соцреалистичке поетике и схватање да књижевно дело треба да кореспондира са друштвено-политичким контекстом, што је даље значило да књижевност треба да буде ангажована и тенденциозна. И Џунић и Чинго појавили су се у време конфронтације између `традиционалиста` и `модерниста`, који су полемике водили на страницама српских, односно македонских књижевних часописа. И Џунић и Чинго су, на изванредан начин, платили дуг традиционалном реалистичком поступку и ратној тематици у првим приповедачким остварењима. Додуше, Слободан Џунић, након објављивања друге збирке приповедака *Глади* из 1957. године, готово у потпуности напушта традиционални реалистички поступак, да би романом *Пагани* из 1964. године, учинио дефинитиван заокрет ка једном специфичном виду реалности, ка супрареалности, како би казао Петар Џаџић, у којој магијско долази у први план, а Живко Чинго већ 1958. године, другом по реду објављеном приповетком „Пожар“ у „Студентском збору“, послератну комунистичку стварност гротескно разобличује.

У раду је, такође, истакнуто да су српска и македонска књижевна критика сагласне у томе да су приповедачке творевине Слободана Џунића, односно Живка Чинга унеле извесне иновације у српску, односно у македонску књижевност и да се у оба случаја ради о аутохтоним и самосвојним приповедачима, а изванредан број критичара их убраја и у завичајне писце. У том контексту, српска критика потенцира да је Слободан Џунић у српску прозу увео крај испод Миџора и Старе планине до тада недовољно познат српској књижевности, а македонска, али и шира јужнословенска критика да је Живко Чинго збирком приповедака *Пасквелија* из 1962. године, којом су обједињене приповетке претходно расејане по разним македонским часописима, успешно спајајући раније постављене соцреалистичке поетичке и тематско-мо-

тивске оквице са новијим модернистичким, иронијско-гротескним и имагинативно-симболичким поступцима, учинио значајан корак у осавремењивању македонске и уопште јужнословенске књижевности тог доба.

Ми смо у раду, даље, одредницима завичајни, аутохтони и самосвојни, прилазили са великом опрезношћу. Полазећи од биографског приступа стваралаштву Слободана Џунића и Живка Чинга, дошли смо до закључка да су они инспирацију за писање првенствено проналазили у родном крају, Џунић у Темској и околини Пирота, а Чинго у селу Велгошти и околини Охридског језера, али да их то аутоматски не сврстава у локалне и завичајне писце. Најпре, њихова проза се тематско-мотивски не везује само за завичајни амбијент, него додирује и градске, велеградске, а код Чинга и просторе ван граница Македоније. Потом, иако су полазили од локалне грађе, они су је надограђивали, стилизовали, модификовали, доводећи је на раван потпуно самосталне и нове књижевно-уметничке творевине универзалног карактера. Што се, пак, њихове самосвојности и аутохтоности тиче (и иначе овим категоријама приступамо са великом уздржаношћу), у раду смо их прихватили само у смислу да књижевно дело Слободана Џунића и Живка Чинга произлази из фолклорног и митско-магијског система њиховог завичајног поднебља, те да своје извориште има у народној традицији.

У свом највећем делу и проза Слободана Џунића и проза Живка Чинга, закључили смо, подражава стварност служећи се реалистичким наративним техникама. Међутим, специфичним спојем реалности са моделима фолклорне, митске, религијске и ониричке фантастике отвара се један план *супрареалности*, један нарочити вид *алтернације стварности*, у којој долази до укидања граница између сна и јаве, реалног и имагинарног, могућег и немогућег, вероватног и невероватног, што Џунићеве и Чингове приповедачке светове приближава поетици магичног реализма.

Интересантно је да су и српска и македонска књижевна критика безмало имале идентичан став о евентуалним утицајима латиноамеричке књижевности на дело Слободана Џунића и Живка Чинга. У вези с тим, у раду су издвојени следећи битни моменти који су наглашавани у критици:

- 1) Слободан Џунић и Живко Чинго развијали су се независно од утицаја магичног реализма;
 - 2) књижевна појава Слободана Џунића и Живка Чинга хронолошки је претходила својеврсном `буму` латиноамеричких писаца у Европи;
- и, крајње екстреман став,

3) књижевно дело Живка Чинга хронолошки је претходило појави магичнореалистичког правца.

Ми смо у раду указали на то да се оваквим тврдњама испушта из вида једна битна књижевноисторијска чињеница, а то је да магични реализам не почиње 1967. године, односно да година објављивања Маркесовог романа *Сто година самоће* не означава уједно и почетак магичног реализма. Он се тада налази у свом зени-ту. Први роман у магичнореалистичном кључу, *Људи од кукуруза* Мигела Анхела Астуријаса, написан је 1949. године, а годину пре тога Пјетри је писао о магичном реализму у венецуеланској приповеци. Опште је познато и да је термином магични реализам означаваан књижевни круг Буенос Ајреса између Првог и Другог светског рата, да је уругвајски писац Онети писао о имагинарној луци Санта Марија, Карпентјер о чудесном свету Кариба, даље, не можемо заобићи ни аргентинске писце Ернеста Сабата или Хорхеа Луиса Борхеса, кога Анхел Флорес сматра зачетником магичног реализма, односно, по Флоресовом мишљењу, магични реализам почиње 1935. године када Борхес објављује збирку приповедака *Универзална историја зла*. Занимљиво је да Астуријас пише и чувену *Трилогију банана* у периоду од 1950. до 1960. године, коју чине романи *Јак ветар* (1950), *Зелени папа* (1954) и *Очи покојника* (1960). Даље, када говоримо о латиноамеричком `буму`, он у пуном смислу речи почиње 1960. године и експанзију доживљава до 1970. године у делима колумбијског писца Габријела Гарсије Маркеса, перуанског писца Мариа Варгаса Љосе, мексичког писца Карлоса Фуентеса, аргентинског писца Хулиа Кортасара и тако даље. Из наведених разлога, ми смо у раду успоставили отклон према досадашњим тврдњама српске и македонске књижевне критике у вези са могућим утицајима латиноамеричке књижевности на прозу Слободана Џунића и посебно на прозу Живка Чинга, јер почињу да пишу у складу са магичнореалистичном провенијенцијом знатно касније. Указали смо на то да Џунић мења начин приповедања у роману *Пагани*, али ће интермедијарне светове „на сунчевој“ и „иза сунчеве стране“ креирати тек у збирци приповедака *Иза сунчеве стране*, објављеној 1975. године. С друге стране, Живко Чинго ће се потврдити као магичнореалистични писац романом *Велика вода* из 1971. године, али се, свакако, елементи магичног реализма у прози овог македонског писца могу утврдити и у ранијим приповедачким остварењима.

Током истраживања дошли смо до закључка да магични реализам у прози Слободана Џунића и Живка Чинга свој корен налази у добро познатом завичајном миљеу ових аутора, у фолклорном и митско-магијском моделу источне Србије и

југозападне Македоније, при чему су се Џунићеве и Чингове интенције кретале у правцу откривања и афирмације примитивног, фолклорног, архајског и религиозног старопланинског и македонског човека, чији је свет заснован на поштовању култа предака, магијско-ритуалним обредима, веровањима и празноверацима. Ни Џунић, ни Чинго, при том стриктно се нису придржавали било каквих образаца, шаблона и формула. Спајајући паганство са старозаветним и хришћанском представама и трансформишући у самом тексту митске предлошке из словенске митологије и Библије, народне легенде, бајке, приче и предања, они су креирали један магични нелинеаран свет у којем су се историјско и митско, стварно и привидно преламали у једном искошеном огледалу помоћу кога је постигнута симултана перспектива и остварени ефекти илузије. Приповедни акценат и код једног и код другог аутора није био стављен на митском или религијском супстрату, као ни на тематизованом историјском времену и догађајима који су дато време обележели, него на драматици и трагици појединачних судбина, на епистемичкој потрази за тајном разоткривања свеукупности човека и његовог смрћу предодређеног живота.

Међутим, поред наведених сродности, утврдили смо да постоје круцијалне разлике између Џунићевог и Чинговог магичнореалистичног модела. Слободан Џунић, за разлику од Живка Чинга, није имао за циљ да, укључивањем натприродних феномена, појава или бића, трансформацијом просторно-временских категорија, дословном, алегоријском, метафоричком, симболичком или инверзном структуром својих прозних остварења, проговори о владајућем, политичком режиму. Основна Џунићева мотивација била је откривање тајни човека, света, смрти и живота, тако да смо његов модел магичног реализма одредили као епистемолошки и онтолошки. Заправо, могли бисмо закључити да се приповедачка проза Слободана Џунића налази на граници између чудесног и магичног реализма.

Насупрот Џунићу, магичнореалистични модел Живка Чинга ближи је моделу латиноамеричких писаца и, иако прожет чудесним, остаје у оквирима магичнореалистичне поетике. Он је условљен, пре свега, сасвим одређеном друштвено-историјском и политичком ситуацијом на простору Македоније после Другог светског рата, али и самом историјом македонског народа који се вековима налазио под окупацијом. Чинго је мит, фантастику, библијске предлошке користио као одговор на комунистички режим, који је озбиљно претио да угрози традиционалне вредности македонског фолклорног човека. Он је не само хуманистички него и изразито друштвено ангажован писац, те смо из тих разлога његов модел магичног одредили и као политички.

Једно од главних обележја магичног реализма је хибридно. Стога смо један сегмент рада посветили изучавању хибридног карактера фикције Слободана Џунића и Живка Чинга, којом су илустрована друштва у којима је мит прихваћен као истина, материјализам западне културе анулиран и семантизована илузорност било које утопистичке идеје. Хибридност Џунићеве и Чингове прозе огледа се првенствено у комбиновању, мешању и укрштању реалног са иреалним, документарног, историјског, чињеничног са поетским и лирским наносима, реалистичног са романтичарским, натуралистичким и фантастичним, узвишеног са тривијалним, трагичног са комичним, традиционалног са савременим.

Хибридни карактер прозе Слободана Џунића и Живка Чинга извршио је и директан утицај на мутирање и мењање жанровских конвенција у њиховом делу, у смислу интерполације митова, легенди, предања, народних прича и својеврсног одступања од поменутих образаца. Током истраживања, дошли смо, такође, до закључка да су саме, пак, приче дате у виду минијатура које се поступком циклизације уланчавају творећи јединствени романескни и приповедачки свет, с том разликом што је Џунићево приповедање дисперзивног карактера, а Чингово редуktivног. Приповетке Живка Чинга ретко су дате у облику дужег прозног записа који настаје екстензивним ширењем различитих прича као што је то случај у Џунићевој прози. Оне су, углавном, компоноване по препознатљивом реалистичком композиционом обрасцу оквира са унутрашњом, иманентном причом, у којој је акценат стављен на драматичном, кризном и преломном моменту у животу јунака са јаким метафоричким, емоционалним и семантичким набојем у епилошком делу. По овим особеностима, Чингове приповетке блиске су жанру кратке приче, а поступак циклизације омогућен је захваљујући оквирним деловима.

Услед тематског и амбијенталног јединства, уједначености композиционог склопа, хронолошког следа историјских догађаја, у раду смо уочили да се приповедачке збирке *Пасквелија*, *Нова Пасквелија*, *Заљубљени дух*, и постхумно објављене књиге *Гроб за душу* и *Бунило*, могу посматрати у светлу романа-хронике и својеврсне саге македонског друштва, а да се роман *Ветрови Старе планине* Слободана Џунића приближава жанру историјског романа дијахронијског типа.

Будући да и један и други аутор својим делима афирмишу интертекстуалност, инверзију и отклон од митске структуре, ауторску игру са читаоцем, апострофирање читаоца, али и изневеравање `хоризонта очекивања` читаоца недвосмисленим сугестијама да су само преносиоци прича и стратегијом оспоравања, дошли смо до

закључка да би се Слободан Џунић и Живко Чинго могли сврстати и у приповедаче постмодерног сензибилитета. На овакав закључак навела нас је и цитатна конструкција њихових прозних остварења, која је отворила могућност евентуалног читања прозе Слободана Џунића као палимпсестног, а Живка Чинга као апокалиптичког рукописа.

У раду смо се даље бавили истраживањем просторно-временских категорија као важним елементима за укључивање у модел магичног реализма, при чему нам је као главни параметар за утврђивање постојања различитих временских и просторних модалитета у фикцији Слободана Џунића и Живка Чинга послужио приступ јунака поменутих категоријама. Одступање од каузалности реалног света и Џунић и Чинго вршили су превасходно трансформацијом времена и простора, који у делима ових аутора имају теолошко и есхатолошко значење.

Такође, дошли смо до закључка да се временска перспектива у роману *Ветрови Старе планине* и митско-фантастичним приповеткама Слободана Џунића и Живка Чинга испољава у друштвено-историјском, етичком и метафизичкиом виду. Јунаци делају у двоструком времену: историјском, објективном, линеарном и светом, митском, цикличном времену вечне садашњости. Међутим, за разлику од прозе Слободана Џунића, која обухвата дуг период, од паганских и ранохришћанских времена до краја XX века, у прози Живка Чинга тематизовано је конкретно историјско раздобље после Другог светског рата, обележено победом социјалистичке револуције, доласком комуниста на власт, стаљинизацијом и дестаљинизацијом, колективизацијом и, последично томе, миграцијама македонског становништва у иностранство.

Временска неодређеност, пак, потврдила нам је да се радња Џунићевог и Чинговог света одвија у митском и инверзном временском моделу, детерминисаном онтолошком чежњом за повратком на примордијални чин Постања. Стога је историјском времену дато значење привида и илузије, а мит је прихваћен као једино релевантно сведочанство прошлости. Кључна разлика између временског модела Џунићеве и Чингове прозе, закључили смо, састоји у томе да се време у Чинговој прози не схвата само у смислу периодичног стварања и периодичног уништења, што је назначено хиперболизацијом времена и изразито апокалиптичким знацима, али без могућности обнављања, реинтеграције и активирања позитивне промене.

У раду смо даље утврдили да су, попут временских, и просторне одреднице у прози Слободана Џунића и Живка Чинга прецизно одређене. Иако је Живко

Чинго радњу својих приповедака ситуирао у имагинарни простор села Пасквела и земље Пасквелије, бројне географске назнаке села, градова, планина и река упутиле су нас на закључак да је Пасквел алегорија на село Велгошти, родно место самог аутора, а Пасквелија алегорија на Македонију или бар на њен југозападни део. С друге стране, богата топономастика Слободана Џунића упознаје читаоце са старопланинским пределима источне Србије, а алегоријско-метафоричким поступком овај аутор градио је и замишљене просторе Главоломије, Вратоломије, Пизде Материне, или епистемички моделовао светове Мислилишта, Замислилишта и Измилилишта.

Током истраживања дошли смо до закључка да су Слободан Џунић и Живко Чинго простору дали и етимолошко значење хијерофаније, испољавања светог, обједињеног заједничким симболизмом сунца, који је условио и поделу Џунићеве прозе на свет „на сунчевој страни“ и свет „иза сунчеве стране“, на свет живих и свет мртвих. На овај начин, Стара Планина и Пасквел добили су статус Центра, Средишта, Осе света (*axis mundi*), што је водило ка успостављању дистинкције између нехомогеног и хомогеног простора, Хаоса и Космоса, и „нашег“, „свог“, „познатог“ и „њиховог“, „туђег“ и „непознатог“ простора. Такође, закључили смо да ова дистинкција у фикционалном свету Живка Чинга добија сасвим неочекивани обрт у тренутку када комунисти дођу на власт и када су житељи Пасквелије почели да напуштају своја вековна огњишта, што је водило ка преображају Космоса у Хаос и ка деформитету „нашег“, „свог“ и „познатог“ у „туђ“ и „непознат“ простор.

Основна концепција јунака као примитивног, фолкорног човека архајског доба условила је и поделу на отворен и затворен простор и на моделовање простора око вертикалне осе горе/доле, где је просторна позиција „горе“ упућивала на виша стања духа, а просторна позиција „доле“ генерисала духовни пад. Џунићеви и Чингови јунаци крећу се у отвореном простору, а у затвореном простору обитавају под притиском кривице религиозног порекла или под притиском потиснутих емоција.

И поред тога што су Џунић и Чинго трагичност својих јунака поставили на идеји о ограниченој могућности људског делања у односу на више силе (*conditio humana*), одакле је потекла и антропоморфизација природе у делима ових аутора, и поред тога што смо у делу и једног и другог писца сретали јунаке са митским статусом, који су ишчезавали у непознатим и заумним просторима, и што су и један и други приповдач својим делима отворили антрополошку, културну, социјалну и психолошку димензију стварности, суштинска разлика огледа се у томе да у Чин-

говој прози нисмо наишли на натприродна и необична бића зооморфног порекла, која би се директно уплитала у живот јунака, усмеравајући њихове даље поступке.

Проучавање просторно-временских планова, сажимања и обједињавања прошлости, садашњости и будућности, истраживање могућих и немогућих, вероватних и невероватних фикционалних светова Слободана Џунића и Живка Чинга, у раду је покренуло и питање идентитета и категорије другости, при чему смо закључили да је проза Слободана Џунића моделована у знаку епистемичке потраге за идентитетом, пре свега на личном плану и да се готово редовно кретала у правцу самознања, а да се, с друге стране, питање идентитета у прози Живка Чинга озбиљно угрожава, јер је његов јунак, под утицајем комунистичког, ненародног режима, заборавао на свој митски корен и нарушио култ предака.

Следећи сегмент рада био је усмерен ка испитивању конкретних наративних модела (реалистичног, фолклорно-митског, аутобиографског и фантастичног), ка утврђивању приповедних облика (форме исповести, приче-сећања, дијалога, монолога, полилога), приповедних поступака (поступка карневализације, ретроспекције, инверзије, алегоријског, симболичког, трагикомичног, хумористичног поступка, литераризације метафора, ироније, гротеске, парадокса и карикатуре), фокализације и позиције хетеродијегетичког и аутодијегетичког приповедача и њихове поузданости, од битног значаја за укључивање фикције Слободана Џунића и Живка Чинга у поетички оквир магичног реализма.

С обзиром на то да и један и други аутор извориште својих текстова налазе у словенским или библијским предлошцима, бавили смо се и испитивањем њихових симболичких и семантичких кодова и значењем имена, јер је у миту име комплементарно духовној егзистенцији бића.

Крајњи резултат нашег истраживања могао би се укратко сажети у следећем. Митско-магијско онеобичајење појавности у фикционалном свету Слободана Џунића и Живка Чинга ни на који начин не ремети, нити долази у конфликт са реалистичном, миметичком заснованошћу њихових прича будући да је мит саставни и нераскидив део културе старопланинског и македонског примитивног, фолклорног, архајског и религиозног човека и један од начина његовог постојања у двострукој стварности: реалистичној и митско-магијској. Двоструки светови условили су и двоструку природу јунака и двострук, симултан поглед на приказане објекте, људе, догађаје и збивања у делима ових аутора. И само у интермедијарним световима, световима на граници између могућег и немогућег, између вероватног и невероват-

ног, између смрти и живота, само у тој двострукој сфери, како је у *Деветом сонету првог дела* написао велики немачки песник Рајнер Марије Рилке, сваки глас може може постати вечан и благ. Стога су и Слободан Џунић и Живко Чинго емпиријском и историјском дали карактер привидног и пролазног, а фантастичном и митском карактер вечног и трајног, јер се у огледалу мита од самог Постања све једно у другом прелама: добро и зло, човек и жена, љубав и мржња, тамни вирови и сунчева вода, месец и звезде, живи и мртви. У потрази за светом тајном почетка и светом тајном стварања ови аутори пошли су од заборављеног, митског језичког знака, велики значај придајући речима, њиховој иницијатичкој и магијској вредности, а потом и самом чину причања и причи као спони између прошлости, садашњости и будућности. Њихово приповедање одвија се по народном обрасцу *причања прича*, они се само стављају у улогу `преносилаца прича`, са основном тежњом да прича буде предата даље, јер човек једино путем усмене нарације може ући у безвремени свет вечности. Писани трагови могу нестати, историјска времена, војске, ратови и силе су пролазни, а белег вечности носи само жива, изговорена, обична народна реч и прича која се преноси са једне генерације на другу. Зато се Џунић вратио народном приповедачу, који причи додаје бројне репиће, репове и оrepине и тимочко-лужничком дијалекту, а Чинго цепенковској, усменој традицији и охридском дијалекту, зато су у своју прозу унели низ паремија у којима су се столећима таложили народна мудрост и искуство, зато је њиховом прозом могла да одјекне и понека псовка, зато њихову прозу прате звуци древних инструмената, брујање ветрова, шум дрвећа, тихи говор биљака, јечање таласа, сетно извлачећи из праисторијских дубина мелодију људске душе. Највише ефекте магичног реализма Слободан Џунић и Живко Чинго остварили су управо помоћу једноставног, свакодневног говора којим су свог читаоца повели у једно необично, магијско путовање ван времена и простора, где је све могуће и ништа није могуће, где све може, али и не мора постојати.

Овим радом, свакако, нису дати сви одговори, нити су сви понуђени одговори и коначни. Наша тежња била је да укажемо на неке од елемената магичног реализма у прози српског писца Слободана Џунића и македонског писца Живка Чинга, а бићемо задовољни ако смо овим радом пружили макар и незнатан допринос научно релевантном сагледавању њихових поетика и отворили пут будућим истраживањима.

VI ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

1. *Антологија савремене хиспаноамеричке приповетке*, изабрао и приредио Бранко Анђић, превели Бранко Анђић, Весна Гаталица и Александра Стевановић, Српска књижевна задруга, Београд, 1980.
2. *Dvadeset godina jugoslavenske proze*, izbor Ivan Kušan, Slobodan Novak i Čedo Prica, Naprijed, Zagreb, 1966.
3. *Knjiga pripovedaka mlađih jugoslovenskih pisaca*, uredio Tode Čolak, Mlado pokolenje, Beograd, 1966.
4. *Savremena makedonska pripovetka*, izbor Petar T. Boškovski, prevela Cveta Kotevska, Matica srpska, Novi Sad, 1978.
5. *Suvremena jugoslavenska novela*, izbor Vasja Predan, Dimitar Solev i Augustin Stipčević, Znanje, Zagreb, 1965.
6. Чинго, Живко, *Кога сонцето зајдува*, *Млада литература /Скопје/* бр. 9 (1955), стр. 23–24.
7. Чинго, Живко, *Нокна фантазија*, *Разгледи / Скопје/* бр. 7 (1959), стр. 795–800.
8. Чинго, Живко, *Кћи, Поља* /Нови Сад/ 28. 2. (1961), стр. 51
9. Čingo, Živko, *Kći, Telegram /Zagreb/* 12. 5. (1961), str. 55.
10. Čingo, Živko, *Porodica Ogulinovci, Danas /Zagreb/* br. 6 (1961), str. 29
11. Чинго, Живко, *Творецот во своја душа треба да има многу луѓе*, *Студентски збор /Скопје/* 26.04. (1963) стр.7. Разговор водио Томе Саздов.
12. Чинго, Живко, *Се поголем интерес за наши дела*, *Културен живот /Скопје/* бр. 8 (1966), стр. 29.

13. Чинго, Живко, *Непрестано барање на човекот, Разгледи /Скопје/ бр (1970),* стр. 50–55. Разговор водио Петар Т. Бошковски.
14. Чинго, Живко, *Корените на Пасквелија, у: Македонско современо литературно творештво,* Просветно дело, 1972.
15. Чинго, Живко, *Пасквелија, Избрани дела,* кн. 1–4, Култура, Скопје, 1992. Приређивач Петар Т. Бошковски, аутор предговора Слободан Мицковиќ.
16. Џунић, Слободан, *Изабране приповетке,* Српска књижевна задруга, Београд, 1986. Приређивач и аутор предговора Павле Зорић.
17. Џунић, Слободан, *Доследан давном, Градина /Ниш/ бр. 2 (1988),* стр. 108–116. Разговор водио Благоје Глозић.
18. Џунић, Слободан, *Испод мртвачког моста (изабране приповетке),* Просвета, Ниш, 1996. Приређивач и аутор поговора Радивоје Микић.
19. Џунић, Слободан, *Литература – човекова последња одбрана, у: Пиротски зборник,* Год. 31, књ. 23/24, Пирот 1998, стр. 309–326. Разговор водио Милош Јевтић.
20. Џунић, Слободан, *Ветрови Старе планине,* II издање, Просвета, Ниш, 2004. Приређивач и аутор поговора Радивоје Микић.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

1. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* edited by J. A. Cuddon, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1998.
2. Аврамовска, Наташа, *Травестија на усната историја: раскажувачкиот криптограм на Петре М. Андреевски,* Институт за македонската литература, Скопје, 1999.
3. Ајдачић, Дејан *Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена,* www.rs/rastko/delo/10043
4. Андреевски, Цане, *Разговори со Конески,* Култура, Скопје, 1991.
5. Ann Bowers, Maggie, *Magic(al) Realism: New critical idiom,* Routledge, New York&London, 2004.

6. Антић, Момчило, *Округли сто о књижевном делу Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 5–8.
7. Аристотел, *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке републике Србије, Београд, 1966.
8. Аћин Јовица, *Паукова политика*, Просвета, Београд, 1978.
9. Auerbah, Erih, *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, preveo Milan Tabaković, Nolit, Beograd, 1978.
10. Bal, Mike, *Naratologija*, prevela Rastislava Mirković, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2000.
11. Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd, 1978.
12. Bahtin, Mihail, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989.
13. *Benet's Reader's Encyclopedia*, by Bruce Murphy, HarperCollins Publishers, New York, 2008.
14. Borges, Jorege Luis, *Sabrana djela*, Knjiga I, 1923–1932, preveli Marko Grčić i Tonko Maroević, Grafički zvod Hrvatske, Zagreb, 1985.
15. Бошковски, Петар Т., *Нова Пасквелија Живка Чинга, Израз /Сарајево/ бр. 6 (1966), стр. 631–635.*
16. Бошковски, Петар Т., *Раскажувачкото творештво на Живко Чинго, Разгледи /Скопје/ бр. 11 (1968), стр. 1250–1251.*
17. Бошковски, Петар Т., *Прилог кон творештво на Живко Чинго, SUM /Скопје/ бр. 1 (1994), стр. 99–105.*
18. But, Vejn, *Retorika proze*, preveo Branko Vučević, Nolit, Beograd, 1976.
19. Valentine, Genevive, *Top Ten Magical Realism Films*, u: fantasy-magazine.com Url:[http: www. fantasy-magazine.com/non-fiction/top-ten-magical-realism-films/](http://www.fantasy-magazine.com/non-fiction/top-ten-magical-realism-films/)
20. Вангелов, Атанас, *Морфологија на бо(љ)шевизмот*, ауторско издање, Скопје, 1998.

21. Vinogradov, Viktor, *Stilistika i poetika*, preveli Predrag Lazarević, Tatjana Šeremet, Milovan Milinković, Svetlost/Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo/Beograd, 1971.
22. Велек, Рене, *Критички појмови*, превели Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Вук Караџић, Београд 1966.
23. Velek, Rene/Voren, Ostin, *Teorija književnosti*, preveo Aleksandar I. Spasić, Nolit, Beograd, 1991.
24. Volš, Ričard, *Ko je pripovedač*, preveo Đorđe Tomić. http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/14.pdf
25. Вражиновски, Танас, *Македонска народна митологија*, Матица Македонска, Скопје, 2002.
26. Вукадиновић, Божо, *Топла проза са жигом револуције, Борба* /Београд/ 20.02. (1966), стр. 11.
27. Garaudy, Roger, *O realizmu bez obala*, preveo Traute Šegedin, Mladost, Zagreb, 1968.
28. Георгиевска-Јаковлева, Лорета, *Една книжевна паралела: Чинго и Платонов, Книжевен контекст* /Скопје/ бр. 3 (1999), стр. 177.
29. Георгиевски, Христо, *Фантастично и митско у приповедачкој прози Пасквелија Живка Чинга, Градина* /Ниш/ бр. 12 (1981), стр. 83.
30. Георгиевски, Христо, *Поетиката на македонскиот расказ*, Мисла, Скопје, 1985.
31. Георгиевски, Христо, *Македонски роман*, Научна књига, Београд, 1991.
32. Gerbran, Alen/Ševalije, Žan, *Rečnik simbola*, preveli i adaptirali Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić, Stylos, Novi Sad, 2004.
33. Gilbert, Ketrin Everet/Kun, Helmut, *Istorija estetike*, preveo Dušan Puhalo, Dereta, Beograd, 2004.
34. Guenther, Irene, *Magic Realism, New Objektivty and the Arts during the Weimar Republic*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Duhram and London, 1995, pp. 33–75.

35. Грковић, Милица, *Речник личних имена код Срба*, Вук Караџић, Београд, 1997.
36. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.
37. Дамјанов, Сава, *Фантастика у делу Драгутина Илића*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској фантастици*, уредио Предраг Палавистра, САНУ, Научни скупови, Књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, Књ. 9, Београд, 1989, стр. 351–363.
38. Danow, David K., *The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque*, University Press of Kentucky, 2004.
39. Дил, Пол, *Симболика у Библији*, превела Јелена Стакић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1991.
40. Doležel, Lubomir, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
41. Друговац, Миодраг, *Нова Пасквелија Живка Чинга или: време чуда*, *Израз /Сарајево/ бр. 9 (1966)*, стр. 95–96.
42. Друговац, Миодраг, *Историја на македонската книжевност (XX век)*, Мисла, Скопје 1980.
43. Ђурчинов, Милан, *Сонот за водата и слободата*, у: *Обид за будење*, Мисла, Скопје 1982.
44. Ђурчинов, Милан, *Одлазак 'заљубљеног духа'*, говор поводом смрти Живка Чинга, *Политика /Београд/ 15.08. (1987)*, стр. 11.
45. Ђурчинов, Милан, *Нема их више, остаде само прича*, *Књижевност /Београд/ бр. 11–12 (1990)*, стр. 2058–2064 .
46. Ђурчинов, Милан, *Пред еден заокружен опус*, *SUM /Скопје/ бр.1 (1994)*, стр. 17–18.
47. Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Библ. Замак културе, Врњачка Бања, 1980.
48. Елијаде, Мирча, *Мистична рођења*, превела Борислава Крушка, Панчево, 1994.

49. Elijade, Mirča, *Mit i zbilja*, preveli Mirna Cvetan i Ljekra Mifka, ΠΛΑΤΩ, Београд, 1998.
50. Елијаде, Мирча, *Слике и симболи: огледи о магијско-религијској симболици*, превео Душан Јанић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1999.
51. Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 2003.
52. Ženet, Žerar, *Figure*, odabrala i prevela Mirjana Miočinović, Vuk Karadžić, Beograd, 1985.
53. Zamora, Lois Parkinson, *Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. And Latin American Fiction*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Pres, Duhram and London, 1995, pp. 497–550.
54. Zamora, Lois Parkinson/Faris, Wendy B., *Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Pres, Duhram and London, 1995, pp. 5–15.
55. Zamora, Lois Parkinson, *Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez*, in *Gabriel García Márquez*, ed. Harold Bloom, Chelsea House publishers, New York 2007, pp. 183–21.
56. Зорић, Павле, *Приповедачки »прасвет« Слободана Џунића*, предговор у: Слободан Џунић, *Изабране приповетке*, избор Павле Зорић, Српска књижевна задруга, Београд 1986, стр. VII–XIX
57. Иванић, Душан, *Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања)*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској фантастици*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, Научни скупови, Књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, Књ. 9, Београд, 1989, стр. 339–351.
58. Иванић, Душан, *Хронотоп причања у српској реалистичкој прози*, у: *Облик и вријеме*, Просвета, Београд 1995, стр. 281–303.

59. Јанкуловски, Петар, *Живко Чинго, Студентски збор /Скопје/ 25.03.* (1966), стр.7.
60. Јеротић, Владета, *Компензаторна и стваралачка улога имагинативног*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској фантастици*, уредио Предраг Палавестра, САНУ, Научни скупови, Књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, Књ. 9, Београд, 1989, стр. 33–41.
61. Јовановић, Ивко, *Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 9–29.
62. Jones, Alfred, *Jone`s Dictionary of Old Testament Proper Names*, Kregel Publication, 1997.
63. Yurkievich, Saúl, *Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica*, *Revista Iberoamericana /Pittsburgh/* br, 110–111 (1980), pp. 153–160.
64. Кајзер, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, превео Томислав Бекић, Светови/Нови Сад, 2004.
65. Kayser, Wolfgang, *Tko pripovjeda roman, Umjetnost rječi /Zagreb/* br.3 (1957), str. 157–169.
66. Кајоа Роџе, *Од bajke до Science Fiction*, превео Петар Вујаčić, *Књижевна критика /Београд/* br. 5–6 (1971), str. 71.
67. Carpentier, Alejo, *On the Marvelous Real in America*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Pres, Duhram and London, 1995. pp. 75–89.
68. Carpentier, Alejo, *The Baroq and the Marvelous Real*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Pres, Duhram and London, 1995, pp. 89–109.
69. Carter, Erwin Dale, *Magical Realism in Contemporary Argentine Fiction*, University of Southern California, 1966.
70. Конески, Блаже, *Марко Цепенков*, предговор у: *Сказни и сторенија*, Скопје, 1954, стр. 13–15.

71. Coniff, Brian, *The Dark Side of Magical Realism: Science, Opression and Apocalypse in One Hundred Years of Solitude*, in *Modern Fiction Studies*, John Hopkins University Press, Vol. 36, № 2, 1990, pp. 167–179.
72. Костадиновић, Данијела, *Утемељивачи теорије митологије*, *Philologia Mediana* /Ниш/ бр. 1 (2009), стр. 294–302.
73. Kostić, Veselin, *Groteska*, u: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, str. 248–249.
74. Крњевић, Вук, *Изврстан почетак, Одјек* /Сарајево/ 1.02. (1966), стр. 9.
75. Leal, Luis, *Magic Realism in Spanish and American fiction*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Pres, Duhram and London, 1995, pp. 119–123.
76. Лукић, Света, *Свитац у свемиру*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 37–39.
77. Markjevič, Henrik, *Nauka o književnosti*, preveo Stojan Subotin, Nolit, Beograd, 1974.
78. Марковић, Миливоје, *Реалност и фантастика (Романи Слободана Џунића)*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 41–58.
79. Марковић – Шаргић, Ана, *Мит у роману, поступак митологизације Слободана Џунића*, Албатрос плус, Београд, 2011.
80. Марčetić, Adrijana, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 2004.
81. Meletinski, E. M., *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Nolit, Beograd, 1983.
82. Мена, Lusila Ines, *Ка теоријској формулацији магијског реализма*, *Delo* /Beograd/ br. 8–9 (1978), str. 60–72.
83. Menton, Seymour, *Magic Realism. Rediscovered, 1918–1981*, Art Alliance Press, London, 1984.
84. Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
85. Merivale, Patricia, *Saleem Fathered by Oskar, Midnight's Children, Magic Realism and The Tin Drum*, in *Magical Realism: theory, history, community*,

- ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 329–347.
86. Merrel, Floyd F., *The Ideal World i Search at Its Reference: An Inquiry into the Underlying Nature of Magical Realism*, *Chasqui*, 4, №2 (1975), pp. 5–17.
87. Микић, Радивоје, *Облици приповедања у романима Слободана Џунића (Поглед на романи Медовина, Оброк и Василијана)*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 59–70.
88. Микић, Радивоје, *Слика света у приповеткама Слободана Џунића*, поговор у: Слободан Џунић, *Испод мртвачког моста*, Просвета, Ниш 1996, стр. 323–348.
89. Микић, Радивоје, *Митопоемска прича*, поговор у: Слободан Џунић *Ветрови Старе планине*, Просвета, Ниш, 1998, стр. 637–674.
90. Mikics, David, *Derek Walcott and Alejo Carpentier: Nature, History and the Caribbean Writers*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 371–406.
91. Милосављевић Милић, Снежана, *Име у књижевнотеоријском дискурсу*, у: *Име у култури Срба и Бугара*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш, 2011, стр. 181–189.
92. Milošević-Đorđević, Nada, *Bajka*, у: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, str. 69–70.
93. Milošević-Đorđević, Nada, *Predanje*, у: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, str. 638–639.
94. Милошевић, Петар, *Свет затворен во себе*, у: *Обид за будење*, Мисла, Скопје, 1982, стр. 411–476.
95. Митрев, Димитар, *Случајот Чинго*, *Современост* /Скопје/ бр. 4 (1966), стр. 341.
96. Митрев, Димитар, *Македонскиот литературен кружок*, Современост, Скопје, 1977.

97. Мицковић, Слободан *Три мига на македонските литературни генерации*, у: *Размислувања*, Мисла, Скопје 1969, стр. 5–14.
98. Мицковић, Слободан *Поетиката на Живко Чинго*, у: *Збор и разбор*, Наша книга, Скопје 1990, стр. 105.
99. Мицковић, Слободан *Поетиката на Живко Чинго*, предговор књизи *Пасквелија/Нова Пасквелија/Вљубениот дух*, Избрани дела, том I, стр. 7–37.
100. Мојсиева – Гушева, Јасмина, *Трагикомично кај Живко Чинго*, Култура, Скопје, 1997.
101. Мојсиева – Гушева, Јасмина, *Чинговата апартна поетика*, Институт за македонска литература, Скопје, 2001.
102. Napier, Susan J., *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 451–477.
103. Недељковић, Саша, *Мит религија и национални идентитет: митологизација у Србији у периоду националне кризе, Етноантрополошки проблеми* (Београд), I/1, Одељење за етнологију и антропологију, Филозофски факултет Универзитета у Београду (2006).
104. Недић, Марко, *Проза Слободана Џунића у контексту књижевне савремености и књижевне традиције*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 87–96.
105. Николић, Милија, *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*, Научна књига, Београд 1973.
106. Novaković, Jelena, *Nadrealizam*, u: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, str. 494–495.
107. Огнев, В. Владимир, *Живко Чинго и его герои*, предговор у: *Пожар*, превод Ю. Беляевой, Прогресс, Москва 1973, стр. 3–13.
108. Палавестра, Предраг, *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, Службени гласник, Београд, 2012.

109. Пановски, Доне, *Борба за својата личност, Развиток* /Битола/ бр. 2 (1966), стр. 95–100.
110. Пантић, Михајло, *Приповедачки идиом Слободана Џунића*, у: *Пиротски зборник*, Год. 28, књ. 21, Пирот, 1995, стр. 31–35.
111. Peel, Ellen, *Psychoanalysis and the Uncanny*, Comparative Literature Studies, Vol. 17, № 4, Penn State University Press, 1980.
112. Первић, Мухарем, *Друг Тацко правду дели*, *Политика* /Београд/ 13.02. (1966), стр. 2.
113. Петровић, Сретен, *Систем српске митологије*, I књига, Просвета, Ниш 2000.
114. Platon, *Država*, превели Albin Vilhar i Branko Pavlović, BIGZ, Beograd, 1993.
115. Раденковић, Љубинко, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, *Балканолошки институт*, књ. 67, САНУ/Београд, Просвета/Ниш, 1996.
116. Рацковић, Миодраг, *Функција наративног симбола*, *Књижевност* /Београд/ бр. 3 (1966), стр. 273–275.
117. Ређејеп, Драшко, *Паскевилији у походе*, *Летопис Матице српске* /Нови Сад/ бр. 1 (1966), стр. 87–90.
118. *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992.
119. *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Матица српска, Нови Сад, 1976.
120. Rimon-Kenan, Šlomit, *Narativna proza*, превела Aleksandra Stević, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2006.
121. Ríos, Alberto, *Some various definitions of magical realism*, <http://www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/definitions/>
122. Roh, Franc, *Magic Realism: Post-Expressionism (1925)*, in *Magic Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 15–33.
123. Русе, Жан, *Нарцис романописац*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1995.

124. Samurović Pavlović, Ljiljana, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, Savremena administracija, Beograd, 1993.
125. Sadžak, Mladenko S., *Naturalistički narativni modeli u srpskoj prozi između realizma i moderne*, Čigoja štampa, Beograd, 2001.
126. Simpkins, Scott, *Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 145–162.
127. *Словенска митологија* (енциклопедијски речник), редактори Светлана Толстој и Љубинко Раденковић, ZEPTEK BOOK WORLD, Београд, 2001.
128. Soldatić, Dalibor, *Tri vida stvarnosti u hispanoameričkoj prozi; Magični realizam, čudesno stvarno i fantastična književnost*, *Treći program Radio Sarajeva / Sarajevo/ br. 52 (1986)*, str. 82–133.
129. Солев, Димитар, *Quo vadis scriptor*, Мисла, Скопје 1971.
130. Stam, Robert, *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Maiden, MA: Blackwell Publishers, 2005.
131. Старделов, Георги, *Светови*, Мисла, Скопје 1969.
132. Старделов, Георги, *Меѓу првиот и шестиот ден*, у: *Меѓу литературата и животот*, Култура, Скопје, 1989, стр. 291–299.
133. Tamarin, G. R., *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962.
134. Tartalja, Ivo, *Mit*, у: *Rečnik književnih termina*, uredio Dragiša Živković, Nolit, Beograd, 1992, str. 473–474.
135. Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
136. Тодоровски, Гане, *Подалеку од занесот поблизу до болот*, Мисла, Скопје, 1983.
137. Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци 20. века*, Просвета, Београд, 1994.
138. Урошевиќ, Влада, *Едно име Живко Чинго*, у: *Врсници*, Мисла, Скопје, 1971, стр. 122.

139. Урошевиќ, Влада, *Време на големите промени*, у: *Мрежа за неувловиво-то*, Македонска книга, Скопје 1980, стр. 149–159.
140. Урошевиќ, Влада, *Карневализацијата како отпор против домотската свест*, у: *Митската оска на светот*, Студентски збор, Скопје, 1988, стр. 80–89.
141. Uspenski, Boris, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, preveo Novica Petković, Nolit, Beograd, 1979.
142. Flores, Angel, *Magic Realism in Spanish American fiction*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 109–119.
143. Foreman, Gabrielle, *Past on Stories: History and the Magically real, Morrison and Allende on Call*, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 285–305.
144. Frejzer, Džonatan, *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, preveo Živojin V. Simić, Ivanišević, Beograd, 2003.
145. Freud, Sigmund, *The Uncanny*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed&trs. James Strachey, Vol. XVII, Hogarth, London, 1953, pp. 219–252.
146. Hanburger, Kete, *Logika književnosti*, preveo Slobodan Grubačić, Nolit, Beograd, 1976.
147. Harmon, William, *A Handbook to Literature*, 12th edition, Longman, 2012.
148. Hars, Luis, *Pukovnik igra školice*, prevela Silvia Monros Stojaković, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980.
149. Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma, istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi/Novi Sad, 1996.
150. Higgins, James. E., *Beyond the words: mystical fancy in children`s literature*, Teachers College Press, New York, 1970.
151. Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Methuen&Co Ltd, London, 1984, pp. 20–25.

152. Цветаноски, Саве, *Прилог кон трибината посветена на Живко Чинго*, SUM /Скопје/ бр. 1 (1994), стр. 94–97.
153. Чајкановић, Веселин, *Стара српска религија и митологија*, Сабрана дела из српске религије и митологије, приредио Војислав Ђурић, књ. 5, Београд, 1994.
154. Ђаро, Ерик, *Теорије митологије*, превела Данијела Стефановић, Clio, Београд, 2008.
155. Chatman, Seymour, *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.
156. Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1990, pp. 144–145.
157. Џацић, Петар, *Живко Чинго*, поговор у: *Заљубљени дух*, Нолит, Београд 1976, стр. 229–230.
158. Jackson, Rosmery, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen&Co Ltd, London, 1981, pp. 26–37.
159. Jameson, Frederic, *On Magic Realism in Film*, Critical Inquiry, Vol. 12, No. 2 (Winter, 1986), pp. 301–325. Published by: The University of Chicago Press
Url: <http://www.jstor.org/stable/1343476>
160. Џунић – Дрињаковић, Марија, *Раблеовски дух у делу Слободана Џунића*, у: *Српско-француски односи 1904–2004*, Међународни научни скуп одржан 18–20. октобра, Београд, 2004, стр. 357–370.
161. Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic Resolved versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing, New York, 1985.
162. Штанцл, Франц, *Типичне форме романа*, превела Дринка Гојковић, Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
163. <http://www.spc.rs/sr/>
164. http://www.spc.rs/sr/iznosenje_casnog_krsta_makaveji_pocetak_posta
165. <http://www.spc.rs/sr/pedesetnica>
166. <http://sr.wikipedia.org/sr/Марија>

167. [http://sr.wikipedia.org/sr/Павле_\(име\)](http://sr.wikipedia.org/sr/Павле_(име))
168. <http://www.znacenjeimena.com/dimitrije/>
169. <http://sr.wikipedia.org/sr/Сан>
170. http://en.wikipedia.org/wiki/Аpocalyptic_literature

VII ПРИЛОГ

С обзиром на то да се магични реализам као стилски правац најпре појавио у ликовној уметности одакле се проширио и на књижевност, у прилогу дајемо слике Анри Русо Цариника, претече магичнореалистичног сликарства, најзначајније радове Ђорђа ди Кирика и Франческа Каре, који су утрли пут магичном реализму у сликарству. Такође, у прилогу је дата и позната слика Роба Гонзалвеса, једног од најпознатијих магичнореалистичних сликара данашњице, као и чувена слика *Висећи сатови* Салвадора Далија, која представља парадигматичан пример за успостављање сличности и разлика између надреалистичког и магичнореалистичког уметничког стила.



Слика 1: Henri Rousseau, *Tigre dans une tempête tropicale, Surprise!* (1891)



Слика 2: Henri Rousseau, *La Bohémienne endormie* (1897)



Слика 3: Henri Rousseau, *Le lion ayant faim se jette sur l'antilope* (1905)



Слика 4: Henri Rousseau, *Femme se promenant dans une forêt exotique* (1905)



Слика 5: Henri Rousseau, *Portrait de Joseph Brummer* (1909)



Слика 6: Henri Rousseau, *La Rêve* (1910)



Слика 7: Ludwig Meidner, *Apokalyptische Landschaft* (1912)



Слика 8: Giorgio De Chirico, *Canto d'amore* (1914)



Слика 9: Giorgio De Chirico, *Ettore e Andromaca* (1917)



Слика 10: Giorgio De Chirico, *Il grande metafisico* (1917)



Слика 11: Carlo Carrà, *La musa metafisica* (1917)



Слика 12: Rob Gonsalves, *The Space Between The Words* (2004)



Слика 13: Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria* (1931)

БИОГРАФИЈА

ДАНИЈЕЛА КОСТАДИНОВИЋ (1973: Лесковац) – историчар књижевности, есејист, фолклориста и преводаца.

КЊИГЕ: *Психолошко у романима Абаџиева и Георгиевског: екстревртни и интровертни психолошки типови у роману Пустинја и тетралогии Црно семе* (1999); *Добра мисла оро игра: пословице, изреке и друге кратке форме лесковачког краја* (2000); *Одблесци, одјеци: српске теме македонске књижевности* (2010).

Радове је објављивала у стручним публикацијама и научним зборницима, и листовима и часописима: *Facta Universitatis* (Ниш), *Славистика* (Београд), *Савременик* (Београд), *Градина* (Ниш), *Современост* (Скопље), *ThinkTank* (Лесковац), *Philologia Mediana* (Ниш) и другима.

Преводи са македонског на српски језик књижевну критику, есејистику, поезију и прозу.

Ради као асистент на предметима *Упоредно проучавање јужнословенских књижевности* и *Књижевност за децу* на Филозофском факултету Универзитета у Нишу на Департману за српски језик и компаративну књижевност.

Добитник је награде књижевне заједнице „Вељко Видаковић“ за културни допринос Нишу.

Почасни је члан међународне књижевне академије „Македонија презент“.

Живи у Нишу.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Данијела Костадиновић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ЕЛЕМЕНТИ МАРИЧНОГ РЕАЛИЗМА У ПРОЗИ СЛОБОДАНА
УЧУЊА И ИВКА ЧУЊА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 18. 3. 2014.

Данијела Костадиновић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Данијела Костадиновић

Број уписа _____

Студијски програм Наука о књижевности

Наслов рада ЕЛЕМЕНТИ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА У ПРОЗИ СЛОБОДАН УЈИБА И АНДРИЈА УЈИГА

Ментор Проф. др Радивоје Милић

Потписани Данијела Костадиновић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 18.3.2014.

Данијела Костадиновић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ЕЛЕМЕНТИ МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА У ПРОЗИ
СЛОБОДАНА ЧУЊИЋА И ШИВКА ЧИНГА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 18.3.2014.

Сандра Косићковић