

РАСКАЗОТ КАКО ЖАНРОВСКИ И ДИСКУРЗИВЕН ФЕНОМЕН ВО ЗБИРКАТА *ПРИПИТОМУВАЊЕ НА КУЧКАТА* ОД ВЕНКО АНДОНОВСКИ

Искра Тасевска Хаџи-Бошкова
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
iskratasevska@yahoo.com

Текстот претставува обид да се доближи творештвото на македонскиот писател и универзитетски професор Венко Андоновски низ интерпретација на расказите од збирката *Припитомување на кучкаџиџа*. Појавата на оваа збирка значеше преиспитување на авторовите творечки модели, како и ре-актуализирање на наследените жанровски, стилски, мотивски и други елементи од литературата воопшто. Нашата анализа го зема најпрво предвид класичното поимање на расказот како жанр, кое може да се следи преку испитувањето на неговите жанровски својства, за да бидат потоа тие тези преосмислени во врска со потенцијалот на расказот како дискурзивен феномен. Анализирањето на расказите на Андоновски е направено соодветно на нивниот распоред во збирката, бидејќи таквиот редослед упатува и на постепената промена на авторовата перспектива во однос на расказот. Очекувано е дека одредени прашања ќе останат отворени, особено оние во однос на поимањето на жанровската структура, или во однос на валидноста на жанровските претпоставки. Сепак, расказите од оваа збирка сведочат за активното конфронтирање со гласовите на епохата, односно со масовната литература, која нуди инстантни варијанти за многубројни, често едноставно разбрани аспекти на она што се нарекува вештина на творење литературни текстови.

Клучни зборови: расказ, жанр, македонска литература, дискурс, масовна култура

SHORT STORY AS A GENERIC AND DISCURSIVE PHENOMENON IN THE SHORT STORY COLLECTION *TAMING THE BITCH* BY VENKO ANDONOVSKI

Iskra Tasevska Hadji-Boshkova
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
iskratasevska@yahoo.com

This text represents an attempt of close-reading and interpretation of the work by the Macedonian writer and university professor Venko Andonovski and his short stories in the book titled *Taming of the Bitch*. The book represents a revalorization of author's creative models, as well as re-actualization of inherited generic, stylistic, motif literary elements, overall. The analysis investigates the classic concept of short story as a genre, which can be seen through the examination of its generic properties, and these theses are later re-evaluated according to short story's potential as a discursive phenomenon. We interpreted the stories following the same order of their appearance in the book, since this sequence refers to the subsequent change of author's point of view regarding short story (novel) as a genre. It is expected that several questions will remain open, especially the ones concerning the validity of generic expectations, or the notion of generic structure. These short stories affirm the active confrontation of various voices of the epoch, i.e., the literary mass-production that provides instant variants of lots of misunderstood aspects, concerning the phenomenon called proficiency in literary text creation.

Keywords: short story, genre, Macedonian literature, discourse, mass culture

1 Вовед

Проучувањето на творештвото на исклучителниот македонски писател и универзитетски професор Венко Андоновски претставувало и претставува предмет на многубројни научни трудови. Фасцинацијата што тој успева да ја предизвика кај читателот, особено преку техниката што ја применува во своите дела, е засведочена многупати, често и во различни импресионистички осврти кон неговото творештво. Сепак, она по што неговото дело се издвојува од делата на културолошки или жанровски блиските писатели е првенствено истражувањето на границите и ефектите од одредени облици на литературно искажување. Тие жанрови ги оневозможуваат дури и најдобронамерните обиди да се ограничат нивните својства на склоп од претходно исцртани белези, кои би го свеле на минимум продирањето на она што се смета за јазичен, стилски или жанровски исклучок. Во таа смисла е индикативен исказот на Андоновски кога вели: „Во романот се најдов себеси, и денес знам што за мене е роман; но *Пријатомувањеио на кучкаџа* мораше да настане, за да си расчитам што за мене е расказот. Живееме во време кога ги рedefинираме жанровите“ (Андоновски 2018a). Овој став, на одреден начин, претставува аргумент за потребата од внимателно читање и препрочитување на оваа проза, која во освртите најчесто се претставува како постмодернистичка, со сите нужни прерогативи што ги подразбира тоа именување (Димитрова 2018).

Целта на нашата анализа е подлабоко да се промислат претходно дадените квалификации во однос на расказот како жанр, како и во однос на творештвото на Андоновски. Искуството што тој ни го пренесува преку оваа збирка раскази претставува своевидна иновација и во неговиот творечки свет (за што сведочи и третиот циклус на збирката). Со оваа збирка раскази македонската литература несомнено се збогатува и прави исчекор кон осовременувањето на литературните постапки, што се потврдува и преку фактот дека е таа збирка наградена со Рациновото признание за проза. Со цел подиректно и подлабоко да нурнеме среде таа творечка длабочина и богатство, ќе се послужиме и со книжевнокритичките ставови на критичарот Андоновски, што ни овозможува да стекнеме и поинаков, во таа смисла проширен увид во аспектите на оваа специфична прозна постапка.

2 Малите и големите жанровски форми – стварност или илузија?

Расказот како жанр, во рамките на поширокото подрачје на она што современо се нарекува проза, односно раскажување, претставува појава со специфична поставеност во историска и во културна смисла. Сведоштво за тоа тврдење може да се најде во необичната дефиниција на Чарлс Меј, која ги потцртува контрадикторностите во развојот на жанрот расказ. Имено, Меј (Maу 2002: 113) ја истакнува неможноста од пронаоѓање еднонасочна дефиниција за жанрот расказ, потцртувајќи ги противречностите во неговата структура: тој е истовремено древен и модерен, природен и конвенционален, склон кон фак-

тичната, но и кон произволната страна на човековото искуство. Оттука произлегува нужноста од негово соодветно промислување во рамките на целосниот систем на жанровите, кој треба да ги земе предвид и маргинализираните пројави во еден литературен систем (од аспект на т.н. централистичка теорија на жанровите). За етаблирањето на расказот како жанр, во рамките на доминантната струја на раскажувањето, сведочат најразлични критички пристапи. Повеќето од нив ја поврзуваат предисторијата на жанрот со митот и со кратките жанрови од фолклорот, додека неговиот вистински зародиш се поврзува со појавата на *Декамерон* од Џовани Бокачо во XIV век.

Од друга страна, проблемот на разликувањето меѓу малите и големите жанровски форми наликува на прашањето за валидноста на критериумот факт наспроти фикција, кој најчесто се разгледува во контекст на жанровите што го варираат таквиот модел на мислење и на поимање на уметничкиот свет. Сосема е валидна тезата дека прашањето за условната краткост на расказот не може да се разреши само со броење на страниците или на параграфите во едно дело, исто како што и прерогативот долга форма не може да ја земе предвид само таа формална особеност. Плеоназмите од тој вид ги истакнува и Нортроп Фрај, кој смета дека фикцијата не може да се разбере еднонасочно (како нешто измислено), па оттука, потребно е да се разгледа раскажувачката книжевност во нејзината целина (Frye 1979: 342).

Во современото промислување на раскажувачката книжевност, критериумот фикционалност станува полека невалиден параметар, па се смета дека тој се врамува во природата на самото раскажување. Од друга страна, должината на раскажувачката форма е сè уште аргумент што се зема предвид при испитување на природата на делото. Уште од времето на рускиот формализам, истакнувањето на феноменолошките разлики меѓу кратките и долгите раскажувачки форми задираше во природата на жанровите воопшто. Осврнувајќи се кон популарноста и рецепцијата на новелите на О'Хенри во Русија, Борис Ејхенбаум (Ejhenbaum 1972: 67–70) ја истакнува важноста на брзината на дејството, ненадејните промени и вештата конструкција во рамките на расказот (новелата). Оттука, тој доаѓа до неколку клучни дефиниции, кои ги потцртуваат суштиските разлики меѓу расказот и романот. Тие се однесуваат на нивниот нерамномерен развој во рамките на одредена литература (затоа и ги нарекува „непријателски форми“), синкретичноста на романот наспроти елементарноста на расказот, но и историчноста наспроти приказничноста, односно анегдотската природа на расказот. Во таа смисла, уште од ова време формалниот критериум е здружен со содржинскиот, што се согледува во барањето на „мал обем и сижеен акцент на крајот“ за расказот.

Промислувањето на специфичните елементи на расказот во врска со романот се забележува и кај Миливој Солар (Solar 1985: 67–75), кој како критериум за споредба ги зема тематското единство и начинот на кој е обликуван ликот во делото. Во однос на првиот проблем, Солар се задржува на фрагментарноста, стегнатоста и специфичната поставеност на „судбината на единката“ среде случајноста и апсурдноста, кои не бараат дури ни специфична раскажувачка мотивираност на дејството. Оваа теза Солар ја илустрира повикувајќи се на репрезентираните објективности на Ингарден, а неговите тези за раз-

ликата меѓу светот во поезијата и во раскажувачките жанрови, во суштина, фрла светлина врз специфичниот хронотоп – „репрезентираниот простор“ во раскажувањето наспроти „имагинацискиот простор“ во поезијата (Ingarden 1973: 224–225). Според Солар, тематското единство на расказот е повеќе од само разликувачки критериум, бидејќи тој го подразбира суштинското својство, според кое расказот останува да биде она што е во различни епохи и стилски формации. Објаснувајќи го процесот на историското развивање на жанрот, Солар потцртува дека новите облици на новелата (расказот) секогаш ги предизвикуваат и ги преобликуваат старите, но тие промени не смеат да го засегаат тематското единство, кое во сите одделни случаи треба да се реализира соодветно – како фрагментарност и случајност, наспроти „фиктивното барање на смислата на животот“ во романот.

Вториот момент, кој според Солар претставува неминовност при релациското разгледување на жанровите, претставува ликот. И покрај тоа што Солар забележува дека ликот во расказот може да се формира во состав на еден или повеќе настани (за што се илустративни новелите на Сервантес), негово разликувачко својство претставува неговата специфична поставеност среде претставениот свет. Во тој контекст, Солар прави една интересна аналогија, заклучувајќи дека ликот во расказот е поставен како „фигурата во шаховскиот проблем“, додека ликот во романот соодветствува на „фигурите во шаховската партија“. Оваа констатација би можела да се протолкува во врска со слободата и условната неограниченост, која ја покажуваат ликовите во романот, дејствувајќи среде различните настани, наспроти проблематичната ситуација во која најчесто се наоѓа ликот во расказот, што, од друга страна, оневозможува тој да биде фостеровски рамен или, на некој начин, предвидлив и типизиран (за разлика, да речеме, од ликовите на јунаците во легендите или во бајките).

Релациско промислување на жанровските форми се забележува и кај Венко Андоновски, кој во книжевнокритичкото дело *Досџоевски и Мекдоналдс (Книжевни и културолошки ситуации)* се осврнува кон природата на македонскиот роман и неговата жанровска појава. Упатувајќи на авторитетите што го проучувале романот (Хегел, Кајзер, Лукач, Голдман, Вот, Бахтин и др.), Андоновски ги издвојува реалистичноста, документираноста, „епскиот фокус“ и романескната мотивација (веројатност) како елементи што го разликуваат овој жанр од другите (Андоновски 2019: 109–116). Овие елементи претставуваат своевиден аргумент за суштинско разликување на сказната и нејзиниот фантастичен/чудесен дискурс од, да речеме, расказот или романот. Така се објаснува и неможноста (во македонската средина) автобиографијата да претставува иницијална форма за појава на романот. Задочнетото раѓање на македонскиот роман е условен од ненавременото израснување на малите форми и нивно групирање околу еден тематски, „епски“ фокус, како и од отежнатиот развој на граѓанската класа во Македонија во XIX век. Оттука, сфаќањето на расказот како нужен експеримент, кој ги преиспитува сопствените потенцијали, изнедрова и во контекст на ставот на Андоновски дека „расказот (...) е најтешка прозна форма“ (Андоновски 2018а).

3 Расказот на Андоновски и неговата моделативност

Расказите во збирката *Пријатомување на кучкаџа*, како што истакнува и самиот автор, неслучајно се поделени во три циклуси, кои соодветно сведочат за етапната промена на творечката перспектива во однос на главната тематска компонента, која е назначена и во поднасловот на делото – „раскази за лудилото“. Во расказите од циклусот *Фрески*, во кои зазвучуваат доминантните мотивски јадра и раскажувачки постапки од претходната сеопшта (но и автопоетичка) литературна традиција, особено може да се издвојат мотивите од фантастичната литература, низ кои се градат ликовите на еден мошне специфичен начин. Во таа смисла, предмет на нашата анализа нема да бидат само интертекстуалните својства на специфичната раскажувачка постапка на Андоновски туку и тенденцијата да се нурнеме подлабоко во необичниот свет на раскажувачкиот дискурс. Тоа е секако олеснето од фактот дека сме привилегирани да имаме автентично сведоштво за творечките постапки од самиот автор.

Ефектите од вештото творење на расказот и неговата хармоничност може да се забележат уште на првите страници од збирката, каде што необично се моделира фантастичниот мотив за сенката и за двојникот. Средиште на сеопшта амбивалентност и полифоничност на дискурсот се забележуваат јазичните игри со негацијата, како и амбивалентностите, кои дополнително го бојат раскажувачкиот стил. Така, во расказот *Сенкаџа на мајстор Свездан* можеме да прочитаме: „Во немањето – имање нема, како што во имањето – немање има, велеше татко ми, сидар. Или поедноставно кажано: кога ќе те занема, не може да те има, оти никој од царината на смртта не се вратил ваму; а кога те има во секој момент може да те снема“ (Андоновски 2018b: 9). Јасната варијација на двојноста во поглед на постоењето и непостоењето како онтолошка и јазична категорија добива целосна реактуализација во ликот на мајсторот Свездан, кој го промовира непрекинатото митолошко и циклично поимање на времето. Во тој фантастичен хронотоп, кој е одреден со специфичната коегзистенција и хармонија на просторот и времето, алудирајќи на фолклорно-митолошкиот хронотоп на Андреевски или на Чинго, губењето на двојникот (сенката) е обмислено како соочување со крајниот недостиг. Тој истовремено сведочи за исклучителноста и посебноста на таквиот човек. Можните асоцијации или интерпретации на овој контекст одат од египетското поимање на сенката во задробниот живот, која живее и го храни физички распадливото тело, кому му е овозможено да ’рти и наизменично да се спојува со сенката, осмислувајќи се во новиот живот, па до поимањето на вампиризмот и архетипот на анима и на сенката кај Јунг.

Проблемот на ликот и играта на раскажувачките светови средиште кои е поставен, како специфично својство на жанрот расказ (според укажувањата на Солар и другите критичари), се реактуализира и преку хармонијата на мноштво специфични гласови на епохите (минати и сегашни), кои се чувствуваат во ткивото на овој расказ, но и на другите раскази во збирката. Како што укажа Михаил Бахтин (Bahtin 1980), својство на доброто раскажување е проникнувањето на различните гласови и тоналитети, често најразлично интонирани,

во историска, општествена и идеолошка смисла. Сложеноста на оваа појава, која тој ја нарекува хетероглосија (односно туѓ говор – различни гласовни насочености и интонираности, кои се вметнуваат во ткивото на еден врамувачки исказ), највидливо може да се проследи во исказните можности и сложености на романот. Сепак, за оваа специфична појава сведочат и подобрите раскази, па во тој контекст, расказите од првиот циклус на оваа збирка се мошне индикативни, бидејќи тие илустрираат склоп од различни изразни можности. Во расказот *Сенкаша на мајстор Свездан* силно се чувствуваат тоналитетите (акцентите) на легендата, митот, преданијата, но и на апокрифниот дискурс, кој на некој начин го разрушува доминантниот контекст, но и желбата на емпирискиот читател да го сведе расказот на она што се очекува и се препознава од другите популарни жанрови.

Своја Библија си имаше мајстор Свездан, свој псалтир и каноник, така да речам, и свои мисли според кои се управуваше и според нив ученици и наследници оставаше. На пример: славна беше уката негова дека куќата два темела има – еден што го копа човек, овде на земјата, а другиот што го копа Господ, таму на небото. (...) И затоа, мајстор Свездан, пред да биде нападен и отфрлен од луѓето, во пладнето на својата слава, така да речам, кога секаде беше викан и ред се чекаше за него, секогаш при ставање на темелот молитва усрдна чинеше гледајќи кон небото: ‘Господи милостив, утврди ја оваа градба моја и на небото; услиши ја Господи оваа моја молитва и земи сè што сакаш како капара за твојот темел небесен, благословен да си Господи, спаси и прости, прости и подај, подај и чувај нè, Господи’ (Андоновски 2018b: 12–13).

Начинот на кој се спојуваат различните елементи и тонови во рамките на стилизаторската постапка на полифоничниот дискурс на Андоновски може да се согледа и преку играта на преобликуваните гласови на проектираните фактори во раскажувачкиот дискурс – имплицитниот автор и читател, според Изер (Iser 1974), односно авторот и читателот модел, според Еко (Еко 2005). Со оглед на поимањата на овие двајца критичари, кои авторот и читателот, како инстанции на текстот, ги согледуваат и во склоп на претпоставките што тој ги „пропишува за нив“, може да се заклучи дека тие не се само проекции што ги предвидува текстот туку се препознатливи и во сржта на прозниот израз, па затоа можат да се согледаат дури и во наједноставните искажувања. Тоа донекаде е во корелација и со поимањето на „говорните жанрови“ на Бахтин (Бахтин 1986), кон кои припаѓаат не само развиените литературни форми туку и наједноставните говорни видови од секојдневниот живот, кои го преобликуваат доживеаното во одреден стереотипен облик. Во таа смисла, Бахтин зборува за едноставни и за сложени (односно, примарни и секундарни) видови, кои претставуваат и средство преку кое се дава смисла на произволноста и на непредвидливоста на одредени аспекти од животното искуство.

Во расказот *Пријатномување на кучкаша* својствата на изразот, кој дише со ефектите од раскажувањата на Чинго (особено од неговите романи), го втемелуваат читателот модел во контекстот на едно дамнешно, но не и заборавено време. Тој треба напрегнато да го следи раскажувањето во форма на директни обраќања до главниот лик (односно, во второ и во прво лице еднина). Тоа

условно изедначување на авторите замисли со гласот на оној што ги пренесува информациите, т.е. со посредникот, односно со раскажувачот, овозможуваат да се постулира и главниот проблем, кој се однесува на сопоставеноста меѓу Западот и Истокот во една имаголошка и морално-етичка смисла. „Те навредила кучката, ага. Ти рекла веројатно, дека си од Ориентот, каде сè е валкано, темно и нејасно, каде сè мириса на слама и гној, и нема шампанско (...)“ (Андоновски 2018b: 23). Во овој контекст, љубовната навреда на „кучката“ Сара Бернар произведува мотивација за појава на жолтата кучка на агата, која не може да биде пленета ниту скротена. Асоцијативноста што ја создаваат текстуалните врски нè поттикнува, во овој контекст, да ја препознаеме и „кучката“ на Достоевски, која беше симбол на моралниот пад на прерано остарениот младич Коља Красоткин. Слично, бегството на кучката на агата е причина за неговата прерана смрт, а тоа овозможува проектираното авторско јас на текстот да стане пленик на француската актерка Бернар, копнеејќи по слава и моќ.

Потенцијалот на моделираниот свет во расказот, кој истовремено сведочи и за сопствената моќ за преобликување и разгранување, можеме на директен начин да го согледаме читајќи го расказот *Отсекување на главата на Фердинанд де Сосир*. Тука може да се забележи она што Еко го нарекува „self-voiding fiction“ (Еко 2005: 100), односно градење на свет во кој принципите на веројатноста на раскажувањето се изместени преку постојаното варирање и контрадикторно сопоставување на различните времиња, простори, често и во однос на природата на самиот настан. Во расказот на Андоновски тој феномен е потсилен и со фантастичната рамка, која го спојува историскиот контекст за ослепувањето на Самуиловите војници и богомилите со „откривањето“ на шахот (односно, чутурангата на постмодернистичките автори). Во функција на варирањето и на поништувањето на временско-просторните граници како темел на класичното раскажување, се појавува фантастичната тема за промената на идентитетот на војсководецот Јоаким Брут и неговото изедначување со Фердинанд де Сосир, во врска со што се изведени мноштво метаисториски, метакритички (низ фактички цитати) и метапоетички ставови за природата на јазичниот знак и неговата произволност. Отсекувањето на главата на Фердинанд де Сосир, кое се случува на еден симболичен начин низ играта и прекршувањето на кодовите на текстот, во историска смисла ќе биде засведочено и низ критиката на Емил Бенвенист за нужноста на јазичниот знак и произволноста на односот меѓу знакот и предметот на стварноста.

Преpletувањето на автобиографското и на „поимот на возвишеното“ е доминантно во циклусот *Иконки*. Од митолошките слики за „боговото јајце“, кое е прекршено низ свеста на автобиографскиот субјект и неговата средба со професор Конески на Филолошкиот факултет, преку едноставните настани што се проектираат како тек на свеста на обичниот човек, ние доаѓаме до дилемата за разликата меѓу веродостојното и веројатното во раскажувањето. Истовремено, расказите од овој циклус ја преиспитуваат валидноста на тврдењето на Филип Лежен (Lejeune 1982), кое може да се согледа во перспективата на четирите елементи што го бојат и го дефинираат автобиографскиот израз – прозата (раскажувањето), индивидуалниот живот,

поистоветувањето на авторот и нараторот и изедначувањето на ликот и на нараторот. Истовремено, овие специфичности на автобиографскиот дискурс ја потенцираат и природата на она што Лежен го нарекува „автобиографски договор“, кој ја подразбира инволвираноста на читателот во овој начин на пишување, бидејќи тој ја прифаќа бескрајната игра меѓу историски засведоченото и проектираното (можното, односно веројатното), кое произлегува од природата на самото раскажување.

Во расказот *Биџијазарскиот ваџар*, на мошне ефективен начин се илустрираат прекршувањата меѓу автобиографското и она што се нарекува фикционално, кое пак се темели врз читателовата согласност да ги прифати како можни настаните за кои нема доволно увид и можност да ги провери во постојниот свет (или, не е нужно да ги проверува). Иако настанот за кој станува збор се обвиткува во склоп од низа автобиографски интонирани изрази, кои ги исполнуваат Леженовите предуслови, приказната што се поместува во фокусот е, во суштина, илустрација на првичната теза – за гледната точка и нејзината релативност. Во таа смисла, скриеното значење, кое избива од нумеричките записи на вагарот, подоцна добива и своја лексикализирана форма, како во прозата на Толстој.

Како и кај секоја тајна, скриеното мораше да има и нешто скриено на највидливото место. А највидливото место и во животот и во книгите, ќерко е – крајот. Дури со смртта нашите животи стануваат видливи, па стануваме свесни не само дека тој што умрел – живеел, туку и како живеел, исто како што со крајот на романот и целиот роман добива смисла, и одново се раѓа пред наши очи токму во моментот кога текстот умира, со последната реченица (Андоновски 2018b: 71).

Во врска со многуте упатувања на Лежен за идентичноста на името на авторот со ликот, односно појавата на автобиографското јас на авторот, во расказите на Андоновски можеме да забележиме случаи каде што автобиографското изникнува како ефект од мета-/паратекстуалното (еден пример за тоа се посветите на почетокот од расказите *Соној на Прличев и Палама и Свеџи Никола*). Тоа е развиено и во рамките на ткивото на раскажувањето, иако во првиот расказ тоа е поиндиректно направено отколку во вториот. Длабоко промислената суштина на постоењето, како и природата на божествената есенција, проникнуваат во речиси сите раскази во збирката, а начините за нивно манифестирање во ткивото на раскажувањето варираат – од директни сигнали и констатации, па до затскриени поенти, кои најчесто се чувствуваат во последните неколку реченици или зборови од расказот (како во *Неверството* или *Забелешката на библиотекарката*).

Творечкиот потенцијал на расказот, кој изникнува како сцена за борбата на различните идеолошки и општествено интонирани гласови, се забележува јасно во циклусот *Кариќаџури и Ѓројески*. Тука се огледуваат вештите раскажувачки постапки на Булгаков и Чехов, кои проблеснуваат низ необичните, гротескни и неочекувани ситуации. Во дел од расказите од овој циклус како карактеристичен лик се појавува Јоја Ѓуѓекан, кој час е ветеринарен професор, кој поставува и побива противречни тези, час е праведник кого сите

сакаат да го видат понижен, а понекогаш е едноставно вешт раскажувач и актер, односно редактор на драмски текстови, „самодеклариран како независен интелектуалец“. Секако, тука е и сетилно-телесниот аспект во манирот на Рабле, особено видлив во расказите *Партијски џушачи* и *Смртиџа на лекторираниџа лекторка*, кои го варираат ликот на Љубомир Доналд Прч, еден од заслужните луѓе за партијата. Смеата тука го разобличува вештачки воспоставениот поредок, кој носи благосостојба само за одредени и избрани луѓе. Ваквиот свет истовремено израснува и како сопствена негација, поткопувајќи ги слабите темели врз кои е изграден, а кои се, главно, делови од пошироката општествена контрола и симулација. Кажано во стилот на Бодријар, тие светови се општествени и културни симулакруми, чиј потенцијал се базира врз подразбраната „рамнотежа“ меѓу правдата и неправдата, односно доброто и злото. Во дел од расказите проблемот на човековата егзистенција се разгледува и како проблем на индивидуалното постоење, ефективно преобликуван низ активен дијалог со поетичките ставови на Умберто Еко (*Шумар in fabula*).

Вистинско преиспитување на жанровските и на дискурзивните можности на расказот забележуваме во *Најкрајкиот расказ на светиот*. Овој расказ, како што упатува и самиот наслов, ја варира претпоставката за должината на делото како валиден критериум за одредување на жанрот, а тоа е, истовремено, дополнето со изневерувањето на очекувањата дека текстот ќе претставува најкраток расказ. Како во роман, во него е импрегнирана цела драмска пиеса, која не само што ги исполнува основните претпоставки за драмскиот жанр туку и непрестајно комуницира со остатокот од текстот, односно со раскажувањето. Во таа смисла, Андоновски ја варира Женетовата претпоставка за времето на раскажувањето, односно читањето, што може највидливо да се забележи во еден драмски текст. Дневнополитичките превирања и анегдоти, отворениот дијалог со минатото и со текстовите на Прличев и на современите, ефективното судско иследување, чие средиште е кафеаната, воскреснатите Кузман Капидан, Скендербег, Неда и Марија, како и реактуализациите на античкото наследство – сè е тука, во тоа средиште на расказот. Тој треба да ја отелотвори проблематичната ситуација во мигот на само еден здив (или преку неколку ликови), нудејќи можности за постојано активно преосмислување на оној минимум што го претпоставува.

4 Нескротливата моќ на расказот

Нашата анализа тргна од претпоставката за можноста да се дефинира минимум својства што го определуваат она што се нарекува расказ, соодветно на тезите за неговиот жанровски спектар. Од друга страна, раскажувачката постапка на Андоновски покажува свесна и сосема валидна трансгресија на жанровските својства, кои се преиспитуваат на најразлични начини, сè до целосното имплодирање на жанрот, што се забележува во последниот текст од збирката. Поливалентно сфатениот жанр претставува основа за отворениот и имплицитен дијалог со книжевноста за масовна потрошувачка, која ги поткопува темелите на она што се нарекува национална книжевност (Андоновски 2019: 9). Можноста за победа на естетски валидните критериуми во

таа битка е минимална, но се задоволуваме со помислата дека творештвото од рангот на оваа збирка на Андоновски е, сепак, минимална точка на отпор среде глобализацискиот симулиран хронотоп.

Библиографија

- Андоновски, В. (2018b). *Припитомување на кучкаџа (раскази за лудилоџа)*. Скопје: Три.
- Андоновски, В. (2019). *Досјоевски и Мекдоналдс (Книжевни и културолошки сџуџи)*. Скопје: Три.
- Бахтин, М. М. (1986). Проблема речевых жанров. В С. Г. Бочаров и В. В. Кожин (eds.). *Литературно-критические статьи*, 428–472. Москва: Художественная литература.
- Еко, У. (2005). *Шесџ ирошеџки низ нараџивниџе шуми*. Скопје: Култура.
- Bahtin, M. (Vološinov, V. N.). (1980). *Marksizam i filozofija jezika*. Prev. Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.
- Ejhenbaum, B. (1972). *Književnost*. Prev. Marina Bojić. Beograd: Nolit.
- Frye, N. (1979). *Anatomija kritike (četiri eseja)*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
- Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art*. Trans. G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, W. (1974). *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lejeune, Ph. (1982). The Autobiographical Contract. In T. Todorov (ed.). *French Literary Theory Today*, 192–222. Cambridge: Cambridge University Press.
- May, Ch. E. (2002). *The Short Story (the reality of artifice)*. New York and London: Routledge.
- Solar, M. (1985). Teorija novele. In Z. Konstantinović (ed.). *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija (I)*, 37–83. Beograd: Rad.
- Андоновски, В. (2018a). Се забавував тестирајќи ги можностите на мојот расказ. Интервју со Венко Андоновски. *Нова Македонија*, [Интернет] 29.12.2018 Достапно на: <https://www.novamakedonija.com.mk> [Пристапено на: 15.2.2020]
- Димитрова, А. (2018). Куса рецензија на збирката раскази „Припитомување на кучкаџа“, автор Венко Андоновски, издание на „Три“, 2018. *СловоКулџ: Литератуџа*, [Интернет]. Достапно на: <http://www.slovokult.eu/index.php/osvrsti/03-raskazi-2018-venko-andonovski/> [Пристапено на: 15.2.2020]

