Година LI, бр. 77-78, Скопје 2020

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР

Година LI, Број 77-78
Скопје, 2020

UDC 398
DOI https://doi.org/10.55302/MF

ISSN 2671-3993 (онлајн)
ISSN 0542-2108 (принт)

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР

СПИСАНИЕ НА ИНСТИТУТОТ ЗА ФОЛКЛОР
„Марко Цепенков“ - Скопје

ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“
“MARKO CEPENKOV” INSTITUTE OF FOLKLORE IN SKOPJE

UDC 398
https://doi.org/10.55302/MF2077-78

ISSN 2671-3993 (онлајн)
ISSN 0542-2108 (принт)

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР

MACEDONIAN FOLKLORE

ГОДИНА / YEAR LI
БРОЈ / VOLUME 77–78
СКОПЈЕ / SKOPJE 2020

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР
Списание на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

Редакција
КРИСТИНА ДИМОВСКА, главен и одговорен уредник
ЗОРАНЧО МАЛИНОВ
ЕРМИС ЛАФАЗАНОВСКИ
РОДНА ВЕЛИЧКОВСКА
ЈАСМИНКА РИСТОВСКА-ПИЛИЧКОВА
АЛЕКСАНДРА КУЗМАН, секретар

Меѓународна редакција
ГАБРИЕЛА ШУБЕРТ (Германија)
ДИМИТРИЈЕ О. ГОЛЕМОВИЌ (Србија)
ОЛГА ПАШИНА (Русија)
ЈОАНА РЕНКАС (Полска)
РЕНАТА ЈАМБРЕШИЌ-КИРИН (Хрватска)
АРМАНДА КОДРА-ХИСА (Албанија)
АДЕМ КОЧ (Турција)

Адреса на Редакцијата
Институт за фолклор „Марко Цепенков“
Рузвелтова бр. 3, П. фах 319, 1000, Скопје, Република Македонија
Тел.: + 389 02 308 01 76; Факс: + 389 02 308 01 77
Email: ifmarkocepenov@mt.net.mk, izfmarkocepenkov@gmail.com

MACEDONIAN FOLKLORE
Journal of the Institute of Folklore "Marko Cepenkov"- Skopje

Editorial Board
KRISTINA DIMOVSKA, Editor-in-Chief
ZORANCHO MALINOV
ERMIS LAFAZANOVSKI
RODNA VELICHKOVSKA
JASMINKA RISTOVSKA-PILICHKOVA
ALEKSANDRA KUZMAN, Secretary

International Board
GABRIELLA SCHUBERT (Germany)
DIMITRIJE O. GOLEMOVICH (Serbia)
OLGA PASHINA (Russia)
JOANA RENKAS (Poland)
RENATA JAMBRESHICH-KIRIN (Croatia)
ARMANDA KODRA-HYSA (Albania)
ADEM KOCH (Turkey)

Address of the Editorial Board
Institute of Folklore "Marko Cepenkov"
Ruzveltova 3, POBox 319, 1000, Skopje, Republic of Macedonia
Tel.: + 389 02 308 01 76; Fax: + 389 02 308 01 77
Email: ifmarkocepenov@mt.net.mk, izfmarkocepenkov@gmail.com

МАТЕРИЈАЛИ ОД XX СИМПОЗИУМ ЗА БАЛКАНСКИ ФОЛКЛОР:
„ФОЛКЛОРИСТИКА: ПРЕДИЗВИЦИ И ПЕРСПЕКТИВИ“
22 – 23 ноември 2019. година, Скопје

УДК 30(049.3)
УДК 316.7(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78007v

Боне Величковски

КРАТОК ПРЕГЛЕД НА ТЕОРИИТЕ ВО ФОЛКЛОРИСТИКАТА ОД ДЕНЕШНА ПЕРСПЕКТИВА

Апстракт: Во трудот авторот го насочува своето внимание кон проследувањето на она што се случуваше во областа на хуманистичките науки последните декади од XX век, а што беше обележано со нова, можеби, најтешка криза на позитивизмот и како време на напуштање на „големите теории“ и универзалните толкувачки шеми со краток преглед на актуелната состојба во фолклористиката и сродните дисциплини во светот.

Идентификувањето на сличностите и совпаѓањата во антрополошките, етнолошките и фолклористичките трудови му отстапи место на приоритетот во барањето на оригинални толкувања и на „локалното знаење“, а посебно внимание беше посветено на методологијата, сопствените претпоставки и размислувања во однос на истражувачката оптика. Линеарното гледиште на културните феномени се смени со појавата на динамичните врски меѓу сите чинители на сложениот мрежен систем.

Се појави една нова ера на чистење од „идеолошки очила“ и апологија на „новата фолклористика“ на крајот од минатиот век, која се одрази и врз домашното хуманистичко знаење. Бегството од цензура, напуштањето на воспоставените пристапи и познатите модели на толкување станаа плодна почва за појава на свежи теми и перспективи на истражување, откривајќи ја реалноста од нетривијалната страна.

Клучни зборови: теории, теоретизација, хуманистичките науки, антропологија, фолклористика.

Намерата на авторот не е да репродуцира некоја историја на теории во антропологијата, ниту да рангира теории по некој посебен редослед и во крајна линија, да бара предимство на една над која било друга. Во однос на антрополошките теории, сведоци сме дека нема недостаток од прирачници на оваа тема, како што се вовед во теоријата, историјата и збирките со анотирани антрополошки и фолклористички текстови. Намерата не оди во насока да се наведуваат теориски трудови, кои аргументираат и промовираат одреден теоретски проект во однос на другите. Наместо тоа, ова е краток осврт на теоретизирањето, обид да се истражи што се подразбира под „антрополошка теорија“ во врска со теориите што ги користат антрополозите, да се проследи оваа цел во рамките на дискурсот што се однесува на антропологијата во поширок контекст, пред сè, во трудовите на американските истражувачи, од половината на XX век, попрецизнао од 1965 до 2007 година, период доволно долг за да се овозможи идентификација на некои значајни линиски отстапки.

Подемот на антрополошката теорија на Марвин Харис (Harris, 1969), го доведе во прашање интегритетот на антрополошката теорија. Таа книга е

огромен опус со сите антрополошки теории што постојат уште од Просветителството, од гледна точка на културниот материјализам и секоја теорија се мери како успех или неуспех против идеалната точка омега на она што Џонатан Фридман (Friedman, 1974, 444) подоцна требаше да го опише како „вулгарен материјализам“ на Харис.

На чуден начин, овој симплистички и селективен пристап му дозволува на Харис да понуди „едностран“ или „еднонасочен“ извештај за еволуцијата на теоријата и иако постојат разлики во нагласката и редот, стандардните истории на антрополошката теорија меѓу, да речеме, 1850 и 1970 г., генерално се претставени на овој начин. Во целина, една лекција што е научена од новите истории на темата иницирана од Стокинг (Stocking, 1968) е дека ретроспективните обиди на антрополозите „презентисти“ да ја периодизираат интелектуалната историја како многу други последователни и меѓусебно ексклузивни парадигми (еволуционизам, проследен од дифузионизам, по кој доаѓа функционализмот итн.) се прилично неубедливи кога ќе се подложат на поблизок увид.

По 60-тите години од дваесеттиот век, на почетокот дојде до теоретски бум на општествените и хуманистичките науки – настана разноликост во теоретизацијата и се доби чувство дека теоретизацијата е можеби највисоката форма на интелектуална активност, што му беше дотогаш позната на човештвото. Групата „Теоретска археологија“ е основана во 1977 година и е одговор на наводната атеоритичност на темите на истражување од средината на 60-тите години на дваесеттиот век, во обид да ја имитира социокултурната антропологија, што отворено го признаа нејзините основачи. Но, ова свртување, како што забележа Брус Тригер (Trigger, 2006), имало тенденција да ја репродуцира фрагментацијата и сектаријанизмот на социокултурните теории, при што теоретичарите биле заробени во одделни некомуникативни дискурси (Hodder, 2003). Кога малку повеќе ќе се осврнеме на ова, ќе се види дека повеќе се барало полемичко внимание и намерен култ на еретичка догма отколку сериозно тестирање на идеи. И во антропологијата и во археологијата постоела вистинска мешавина на тврдења (голем дел од тоа е неприфатен), предводена од Шели Ортнер (Ortner, 1984, 126), наоѓајќи одзив и кај Лои (Lowie, 1920, 33), за да го окарактеризира како „нешто составено од парчиња и закрпи“. Тоа беше тешка задача. И покрај сè, оваа анархија на идеи, со нејзините спротивставени идеолошки уверенија, се чинеше дека одразува вистинска фрустрација со сиромаштијата на мислата во темите. Најочигледен и епистемиолошки далекусежен развој во оваа криза на контрадикторно теоретизирање, дискредитирање и поткопување на „стабилните“ парадигми, а што доведува до „губење на визијата“, би се кажало, е неуспех на самиот „проект за социјална наука“, на позитивистичките закони и на предизвиците на „социјалната антропологија“.

Ова беше постигнато делумно преку постмодерната критика, особено преку симплистичката наука наспроти антинаучните тврдења, во која науката стана „метанаративна“ за да се третира со неверување и со теорија со скептицизам (Reyna, 2001, 10). Многумина беа убедувани да ја избегнуваат целокупната теорија или барем да ја маскираат со пристапот: „етнографија

како теорија“ или „практика“. Но, тоа исто така претставуваше практично неизбежен исход од внатрешните противречности во потрагата по голема „природна наука на општеството“. Многу е полесно да се види ретроспективно како постмодернизмот и кризата на претставеност резултираа со: реформулација на антрополошките практики, отфрлање на грандиозната голема теорија, редефинирање на поимот теорија и „повлекување во“ етнографија, па дури и повлекување од проектот на антропологијата. Како што забележува Хенриета Мур, овој натпревар – меѓу оние што тврдеа дека етнографијата е фикција и оние што тврдат дека е наука (Moore, 1999, 6) го карикатурирале внимателниот и втемелен начин на кој многу антрополози се обидувале да теоретизираат (уште еден термин користен во антрополошката наука) во тоа време. Постојат неколку набљудувања што можеме да ги направиме во врска со овие случувања, кои би можеле да ги групираме во два очигледно спротивставени тренда: еден (антитеорија и антинаука), оддалечувајќи се од позитивистичките и научно базираните идеи на теоријата, и втор (протеорија, но не и нужно пронаука – во тесна смисла на значењето), која ламентира по своето занемарување. Во однос на првиот тренд, повлекувањето во етнографијата, иако во својата најлоша самореференцијална, нејасна и ирелевантна форма, барем теоретизирањето, го премести на едно поинакво ниво на разбирање и толкување и нè принуди сериозно да размислуваме за квалитативните истражувачки практики и пишување. Големата теорија, со еден главен исклучок – Дарвинизмот во своите различни манифестации – е немодерна, додека од влијателниот преглед на Ортнер (Ortner, 1984), теориите станаа покомпозитни, парцијални и еклектични, поскоро може да се каже „понејасни“.

Постојат многу причини да се слави разноликоста, но она што некои го карактеризираат како „теоретска промена“, особено во последните четириесет години, всушност повеќе личи на „концептни метафори“ со огромни „сиви“ области на преклопување и двосмисленост меѓу различните парадигми. За Мур, целта на концептната метафора е да се „одржи двосмисленоста и продуктивната напнатост меѓу универзалните побарувања и специфичните историски контексти (Moore, 2004, 71), на пример: „глобално“, „пол“, „себство“, „тело“, или (во науката): „ум“, „мем“ или „мим“, „природа“. Ова се повеќе применливи „претпоставки“, еден вид концептуална скратувачка стимулативна мисла. Тие „дејствуваат како описен сјај или претставуваат причинско-последични сили, кои остануваат неистражени [и] во суштина страдаат од поттеоретизација“ (Moore, 2004, 80). Може да се спори дека она што важи за теорија во хуманистичките и општествените науки, е токму овој вид. Но што станува со „теоријата на уметноста“?

Вториот тренд, очигледен од приближно доцните 80-ти години на минатиот век, се спротивстави на ова. Повлекувањето во етнографијата, емпиризмот и партикуларизмот сугерираше дека и антропологијата и археологијата биле „theory-lite“, односно се здобиле со погрдниот термин „лесна теорија“, па затоа и немаат соодветна научна строгост. Тоа беше расположението што доведе до основањето на „Групата за дебати во антрополошката теорија“ од 1987 година (Видете кај: Ingold, 1996) и до

објавување серија книги за теоријата, во исто време. Исто така, во 2001 година се појави едно ново списание „Антрополошка теорија“.

Иако видот на теоретизирање беше далеку над конвенционалните модели на природната наука и честопати беше непријателски настроен кон неа, во некои аспекти порастот на пристапи засновани на науката може да се смета како дел од оваа реакција. Така, трендовите опишани во последните четириесет години парадоксално ги охрабрија и субверзијата и пролиферацијата на теоријата. Проблемите со експлицитно одобрување на посебни универзални теории, плус пост-постмодернистичкиот скептицизам, исто така ги охрабрија теориите во антропологијата, па „антрополошката теорија“ се повлекува во етнографијата. Навистина, се прашуваат некои антрополози, веројатно „веќе не постои ниту една антропологија“, додека пак карактерот на „теоретското“ е ставено под знак прашање. Така теоријата стана прилично една „разновидна група на критички стратегии што вклучува во себе критика на сопствените локации, позиции и интереси“ (Moore, 1999, 9, 18). Во зависност од личниот вкус, ова е или храбар нов свет на теоретска конфузија, целосно отфрлање на теоријата, или нешто од што нема излез. Што може да направи теоријата? Со оглед на овие контрадикторни трендови, присуството од изобилие на делумно рециклирани нови идеи и порастот на антитеоријата, треба да се види која е всушност функцијата на теориите.

Како прво, тие се рамка во која можат да се објаснат и да се интерпретираат податоците на еден што поекономичен начин. Рој Елен тврди дека теоријата може да се дефинира како „претпоставка или корпус на претпоставки со цел да ги објаснуваат феномените или податоците“ (Ellen, 1984, 9). Но, Мур исто така генерално се согласува дека „теориите“ се богати со апстракција и по обем кога се споредуваат со други видови на генерализација, која е ниска по апстракција и по обем, а која произлегува од набљудувањето и од кое се поттикнати тие (Moore, 1999, 19). Некои теории едноставно ќе бидат концептни метафори и не треба да имаме проблем со тоа. Повеќето „теории“ во социокултурната антропологија не генерираат лесно проверливи хипотези или квалитативни корелации, делумно затоа што обидите за корелација во минатото ни покажаа колку е ова ризично и несигурно. Значи, ако ја поврземе „матрилинијата“ со статусот на жената, последователно откриваме дека матрилинијата не е ‘предмет’ и нејзините граници се нејасни. Тоа е она што нè предупредува да стоиме далеку од опасностите од симплистичкото квантифицирање и мерење и повеќе да се осврнеме на статистичките манифестации со поширок компаративистички потфат, како што е изработката на етнолошки атлас (на пр. Murdock, 1967).

Второ, каква и да е нивната форма, различните теории овозможуваат да се видат истите податоци на алтернативен начин, кои се всушност еднакви претстави, додека не се тестираат, наспроти податоците. Тие можат да бидат совршено интуитивни, но често се најкорисни кога се контраинтуитивни, пружајќи неочекувана перспектива за некои познати податоци, како во верзии на добро познатата наопаку свртена мапа. Без разлика дали ќе избереме една или друга теорија – квантна механика или теорија на брановите, теорија на размена или реципрочен алтруизам – со тоа ќе се утврди претставеноста и

толкувањето на тие факти, но во согласност со доктрината за контрадикторните извесности во кога и двете позиции можат да бидат истовремено точни. Според тоа, теориите не се меѓусебно ексклузивни, ниту апсолутни; туку само подобри, полоши или едноставно различни претстави и објаснувања за нашите податоци.

Трето, теориите подразбираат методологија, но не се сосема иста работа. Значи еден проблем, со кој се соочуваме, веднаш на ова ниво на апстракција е како треба да ги разделиме двата термини кога, за жал, редовно се користат „теорија“ и „методологија“, кои значат различни работи за различни луѓе (Holzner, 1964, 425 – 426). Од една страна, методологијата е систематско проучување на принципите што го водат (во овој контекст) антрополошкото истражување и начините на кои теоријата ја наоѓа својата примена. Така, на пример, ако зборуваме за марксистичка методологија, етнометодологија, па дури и за дарвинистичка методологија, мораме да имаме на ум дека сите тие се гранка од философијата, која ги анализира принципите и процедурите на истражување во определена дисциплина, а исто така и систем на методи што се користат во таа дисциплина (Moore, 2004, 75).

Во ова време на таканаречен „животворен хаос“ почнаа да се отвораат нови патишта и канали, кои се покажаа како мошне привлечни за хуманистичката заедница. Со текот на времето, некои од овие патеки на истражување започнаа да се менуваат во разгазени патишта. Движењето на научната мисла во последните децении помина низ низа свртувања – материјални, онтолошки, историски итн.

Тоа што се случува пред нашите очи може да се нарече враќање на постмодернизмот или критичко движење кон модернизмот, односно со други зборови, како каталогизирање и универзализација на едно ново ниво, како „нови пресврти и вртења, односно свртувања“, кои сугерираат согледување на други начини на научното движење и можат да се претворат во подлабока патека и тесна рамка за проектите од хуманистичните науки.

На крајот од втората декада на XXI век почнуваме да ги сфаќаме последиците од напуштањето на „големите теории“ и последиците од напуштањето на ова напуштање. Врз основа на стекнатите теоретски позиции вреди да се обидеме да се проучува еден така комплексен систем како што е, на пример, човечката култура. Во рамките на оваа тема се направи обид да се даде осврт на тековната методолошка состојба во фолклористиката и во сродните дисциплини со посебно внимание на проблемите што искрснуваат околу новите теории и перспективи.

ЛИТЕРАТУРА

ELLEN, R. F. (1984) (ed.) Introduction. In: *Ethnographic research: a guide to general conduct*.

FRIEDMAN, J. (1974). *Marxism, structuralism and vulgar materialism*. Man (N. S.) 9, 444-69.

HARRIS, M. (1969). *The rise of anthropological theory: a history of theories of culture*. London: Routledge & Kegan Paul.

HODDER, I. (2003). “Archaeology as a discontinuous domain”. In: *Essential tensions in archaeological method and theory* (eds) T. L. Van Pool & C. S. Van Pool, 5-9. Salt Lake City: University of Utah Press.
HOLZNER, B. (1964). “Methodology”. In: *A dictionary of the social sciences* (eds.) J. Gould & W. L. Kolb, 425-6. London: Tavistock.
INGOLD, T. (1996). *Key debates in anthropology*. London: Routledge.
Lowie, R. (1920). *Primitive society*. New York: Bonni & Liveright.
Moore, H. L. (1999). “Anthropological theory at the turn of the century”. In: *Anthropological theory today* (ed.) H. L. Moore, 1-23. Cambridge: Polity.
MOORE, H. L. (2004). “Global anxieties: concept-metaphors and pre-theoretical commitments in anthropology”. *Anthropological Theory 4*, 71-88.
MURDOCK, G. P. (1967). *Ethnographic atlas*. Pittsburgh: University Press.
ORTNER, S. (1984). *Theory in anthropology since the sixties. Comparative Studies in Society and History* 26, 126-66.
REYNA, S. P. (2001). “Theory counts: (discounting) discourse to the contrary by adopting a confrontational stance”. *Anthropological Theory 1*, 9-29.
STOCKING, G. (1968). *Race, culture and evolution: essays in the history of anthropology*. New York: Free Press.
TRIGGER, B. C. (2006). *A history of archaeological thought*. Cambridge: University Press.

Bone Velichkovski

A BRIEF OVERVIEW OF THEORIES IN FOLKLORISTICS FROM TODAY'S PERSPECTIVE

Summary

In the present paper, the author focuses his attention on what has been happening in the field of humanities in the last decades of the 20th century, which has been marked by a new perhaps most severe crisis of positivism, as a time of abandoning the "grand theories" and universal interpretive schemes, and with a brief overview of the current state of folklore and related disciplines in the world.

The identification of similarities and coincidences in anthropological, ethnological and folkloric works gave priority to the quest for original interpretations and "local knowledge", with particular attention to methodology, its own assumptions and research considerations. The linear view of cultural phenomena has changed with the emergence of dynamic links between all the factors of a complex network system.

A new era of cleansing of "ideological glasses" and apology of "new folkloricism" has emerged at the end of the last century that has also affected domestic humanistic knowledge. Escaping censorship, abandoning established approaches and well-known models of interpretation has become fertile ground for emerging fresh themes and perspectives of research, revealing the reality of the non-trivial.

At this time of so-called "life chaos" new roads and canals were opened which proved to be very attractive to the humanitarian community. Over time, some of these research paths have begun to change into trampled paths. The movement of scientific thought in recent decades has gone through a number of turns – material, ontological, historical, etc.

What happens before our eyes can be called a return to postmodernism or as a critical movement towards modernism, in other words, as cataloging and universalizing to a new level, as "new twists and turns," which suggest the perception of other modes of the scientific movement and can turn into a deeper path and a narrow framework for humanities projects.

At the end of the second decade of the 21st century, we begin to understand the consequences of abandoning the "grand theories" and the consequences of abandoning this abandonment. Based on the theoretical positions we have acquired, it is worth trying to study such a complex system as, for example, human culture. Within this topic, an attempt has been made to address the current methodological situation in folklore and related disciplines with particular attention to the problems of new theories and perspectives.

УДК 061.6:398:[378.14(497.7)”2008/2019”
https://doi.org/10.55302/MF2077-78015m

Зоранчо Малинов

ВИСОКООБРАЗОВНАТА ДЕЈНОСТ ВО ИНСТИТУТОТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ ВО ПЕРИОДОТ 2008 – 2019 ГОДИНА

Апстракт: Освен на полето на: истражувањето, архивирањето, публикувањето и популаризирањето на македонската традиционална култура, Институтот за фолклор од 2008 год. е регистриран и за високообразовна дејност, односно се има стекнато со акредитација за организирање студии од втор (постдипломски) и трет циклус (докторски) студии. На тој начин на научниот кадар во Институтот му беше овозможено да го искористи својот потенцијал и на полето на високообразовната дејност, односно можноста стекнатото знаење и искуство од своите дециниски истражувања да има можност да го пренесува и на помладите генерации.

Во изминатите 10-ина години со научната титула магистер по фолклористика се имаат стекнато вкупно 12 кандидати (9 според старата студиска програма и 3 според новата) и се промовирани 12 доктори по фолклористика.

Клучни зборови: високообразовна дејност, Институт за фолклор, фолклористика, студии од втор и од трет циклус.

Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје е јавна научна установа формирана во далечната 1950 година со Одлука на Владата на тогашна Народна Република Македонија, како самостојна научна институција од посебен национален интерес.

Првичното име, при основањето на Институтот, е Фолклорен институт на НР Македонија, во 1962 год. се преименува во Институт за фолклор, а од 1979 година во својот назив го носи и името на прилично плодниот собирач на македонски фолклорни и етнографски материјали од крајот на 19 век, Марко Цепенков.

Во своето речиси седумдециниско постоење оваа научна институција има постигнато солидни резултати на полето на: истражувањето, архивирањето и публикувањето на македонската традиционална култура, но и на народната култура на останатите народи што живеат во државава. Во овој контекст е доволно само да ги споменеме реномираниот Меѓународен симпозиум за балкански фолклор, кој вообичаено, до 2008 година, се одржуваше биенално во Охрид, како и стручното научно списание „Македонски фолклор“, кое редовно се публикува од 1968 година и досега се испечатени 75 броја.

Во областа на издавачката дејност, Институтот за фолклор може да се пофали и со публикуваните над 150-ина книги од сите области на истражувањето на народната култура: народната проза и поезија, обичаите, народните музички инструменти, вокалната традиција, ората, народните носии, традиционалната архитектура итн.

Институтот за фолклор, во својата организациска структура, во актуелниов момент (2019 год.) има пет научноистражувачки оддели, кои низ деценииите наназад носеле и поинакви називи, а денес се именувани како: 1. Оддел за народна литература и етнотеатрологија (порано: Оддел за народна литература), 2. Етнолошки оддел (порано: Оддел за народни обичаи и игри), 3. Оддел за традиционални уметности и архитектура (порано: Оддел за народна орнаментика, па Оддел за материјална култура), 4. Оддел за етномузикологија и етнокореологија (порано: Оддел за народна музика и ора) и 5. Оддел за истражување на фолклорот и етнологијата на другите народи што живеат во Република Македонија (порано: Оддел за истражување на фолклорот на народностите), во кој работат научни работници, коишто ја истражуваат народната култура на: Албанците, Турците, Власите и Ромите.

Во оваа реномирана научна институција досега свој белег имаат оставено над 60-ина реномирани македонски истражувачи од областа на: фолклористиката, етнологијата, етномузикологијата и другите сродни научни дисциплини, а во оваа пригода ќе издвоиме некои од нив, кои дадоа свој придонес не само на македонската научна мисла, туку и пошироко во балкански рамки, како што се на пример, фолклористите: Блаже Ристовски, Лазо Каровски, Цветанка Органџиева, Танас Вражиновски, Александра Попвасилева, Блаже Петровски, Татјана Каличанин, Севим Пиличкова, Боне Величковски, Клеанти Ановска, Ермис Лафазановски, Лидија Стојановиќ-Лафазановска, Катерина Петровска-Кузманова, Изаим Муртезани; етнолозите: Ангелина Крстева, Галаба Паликрушева, Ѓорѓи Здравев, Анета Светиева, Трајко Петровски, Весна Петреска, Зоранчо Малинов; етномузиколозите: Живко Фирфов, Ганчо Пајтонџиев, Ѓорѓи Ѓорѓиев, Боривоје Џимревски, Трпко Бицевски, Родна Величковска; етнокореологот Михаило Димовски и др.[1]

Институтот за фолклор од 2006 година е препознатлив и на полето на заштитата на нематеријалното културно наследство, благодарение на сообразеноста со Законот за заштита на културното наследство, која се одвива во согласност со препораките на светската организација за образование, наука и култура – УНЕСКО. Институтот досега има изготвено 60-ина елаборати за валоризација и реваloризација на нематеријални добра, од кои, пет се наоѓаат и на листите на УНЕСКО за нематеријално културно наследство на човештвото: „Чет'рсе – празнувањето на Св. 40 маченици во Штип“ и „Копачката – машко соборно оро од с. Драмче, Пијанец (Делчевско)“ – и двете на репрезентативната листа на нематеријалното културно наследство на

[1] За историскиот развој на Институтот за фолклор, организацијата на научноистражувачките оддели, како и за вработените научни работници, повеќе информации можат да се добијат во монографиите по повод 30-годишниот и 50-годишниот јубилеј од неговото формирање: *30 години Институт за фолклор „Марко Цепенков“*, Редакција: д-р Лазо Каровски (претседател), д-р Цветанка Органџиева и Танас Вражиновски, Скопје, 1980, стр, 11-87 и *50 години Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје (1950-2000)*, подготвила Мирјана Анастасова, Скопје, 2000, стр. 143-151.

човештвото, додека „Гласоечко – машко двогласно пеење од Долни Полог (Тетовско)“ е впишано на листата на нематеријалното културно наследство на човештвото за ургентна заштита. На репрезентативната листа на нематеријалното културно наследство на УНЕСКО се наоѓаат и две културни добра, кои се номинирани од Република Македонија, заедно со уште неколку држави, и тоа: „Мартинки – културни практики поврзани со 1-ви март“, кое е номинирано заедно со Романија, Молдавија и Бугарија, и „Х’д’рлез – пролетно прославување“, кое е номинирано заедно со Турција.[2]

Но, на сите тие успеси на оваа реномирана научна институција на полето на истражувањето на традиционалната култура како да им недостасуваше верификација и од аспект на високообразовната дејност, со оглед на фактот што некои од вработените научни работници во Институтот веќе се имаа стекнато со извесно искуство во изведувањето на настава по соодветни предмети од своите области на истражување на додипломските или на постдпипломските студии на некои од универзитетите во државава.[3] Во прилог на желбите на вработените научни работници во Институтот, за започнување со едукација на кадар од областа на фолклористиката, им одеа и законските одредби со кои, на научните институти, им се овозможуваше организирање на постдипломски студии од соодветната научна област и на стекнување со научната титула доктор на науки на кандидатите што успешно ќе ја одбранат својата докторска дисертација. Оваа можност, неколку години претходно, благодарение на законските прописи што ги регулираа високообразовната и научноистражувачката дејност, веќе ја имаше искористено Институтот за национална историја, уште во академската 1998/1999 год., а со подготовки за акредитација на студиските програми во рамките на своите дејности беа започнати и останатите сродни научни

[2] Повеќе информации за овие нематеријални културни добра, кои се наоѓаат на листите на нематеријалното културно наследство на човештвото можат да се добијат на веб-страницата на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“: http://ifmc.ukim.mk/index.php, а оттаму со линкови се достапни и официјалните веб-страници на секое од овие нематеријални добра, кои се поставени на официјалната веб-страница на УНЕСКО за нематеријалното културно наследство.

[3] Во периодот кога се аплицираше за акредитација на студиите по фолклористика, како наставници по соодветни предмети од областа на: фолклористиката, етнологијата, етномузикологијата и културната антропологија на разни факултети на неколку универзитети во земјава беа ангажирани: д-р Ермис Лафазановски, д-р Весна Петреска, д-р Лидија Стојановиќ-Лафазановска, д-р Изаим Муртезани, д-р Зоранчо Малинов и д-р Родна Величковска. Поконкретно за ангажманот на споменативе научни работници, како наставници на соодветните високообразовни институции, може да се погледне на официјалната веб-страница на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“: ifmc.ukim.mk, каде што секој од вработените од редот на научните работници има презентирано свои биографски податоци, како и во делот кој ги презентира информациите за високообразовната дејност, односно студиите од втор и од трет циклус.

институти: Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје и Институтот за македонска литература.[4]

Конечно, започнувајќи од академската 2008/2009 година, на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, освен со примарната научноистражувачка дејност, му е овозможено да извршува активности и од доменот на високообразовната дејност. Имено, благодарение на предлог-проектот за организирање на постдипломски (магистерски) и докторски студии што го изготви д-р Боне Величковски, како и со соодветните одлуки донесени од страна на надлежните тела на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ и Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, тогашниот Одбор за акредитација на високото образование со Решение бр. Сл. 12 од 26.2.2008 год. му овозможи на Институтот за фолклор за првпат во својата историја да се јави во улога на организатор на постдипломски (магистерски) студии и на докторски студии по фолклористика.

Акредитацијата на студиската програма на постдипломските студии по фолклористика од 2008 год. се однесуваше на 4-семестрални (двегодишни) студии, со вкупно 120 кредити според ЕКТС, така што шесте задолжителни и трите изборни предмети обезбедуваа вкупно 90 ЕКТС, а одбраната на магистерскиот труд – 30 ЕКТС. Задолжителни беа предметите: светска фолклористика, балканска фолклористика, методологија на фолклористичката наука, духовна и материјална култура, теренска фолклористика и странски јазик, а како изборни беа понудени 20-ина предмети, од кои, студентот требаше да одбере три според својот афинитет, кои би биле компатибилни со темата на магистерскиот труд.

Така, според двегодишната (4-семестралната) студиска програма, од вкупно запишаните 12 студенти, магистерските студии успешно ги завршија 9 студенти, кои се стекнаа со научната титула магистер по фолклористика:

1. Ермаљ Мехмети (тема на магистерскиот труд: „Полифоното пеење кај Албанците во Република Македонија, со посебен осврт на Преспанскиот Регион“, ментор: проф. д-р Рецеп Муниши);
2. Џенгис Ибрахим (тема: „Народниот музички инструмент баглама кај Турците во Македонија“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);
3. Тимко Чичаковски (тема: „Чалгиската традиција во Берово“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);

[4] Ова беше овозможено со член 53 од Законот за насоченото образование од 1985 год. (Сл. весник на СРМ бр. 16/85) и член 11 од Законот за научно-истражувачката дејност (Сл. весник на РМ бр. 13/1996), па така, од сродните научни институти ова право најпрвин го искористи Иститутот за национална историја во 1998 год., а потоа, во 2008 година, со донесувањето на Законот за високото образование (Сл. весник на РМ бр. 35/2008) и Законот за научно-истражувачката дејност (Сл. весник на РМ бр. 46/2008), речиси паралелно со Институтот за фолклор, со соодветни акредитации, се стекнаа и Институтот за литература и Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје. Сите овие четири институти имаат статус на придружни членки на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје и со по еден свој претставник се застапени во Сенатот на УКИМ.

4. Сашо Митев (тема: „Народните музички инструменти и инструменталната традиција во Струмичко-радовишкиот Регион“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);

5. Марко Петрушевски (тема: „Психоаналитичката фолклористика на Алан Дандес“, ментор: проф. д-р Лидија Стојановиќ-Лафазановска);

6. Рини Усеини (тема: „Албанските народни носии во Струшко“, ментор: проф. д-р Изаим Муртезани);

7. Трајан Ристовски (тема: „Традициски верувања и обредна пракса околу раѓањето кај Овчеполците“, ментор: проф. д-р Зоранчо Малинов);

8. Зоран Џорлев (тема: „Ороводните песни како дел од македонската обредно-пејачка традиција“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);

9. Антонија Гугинска-Јорданоска (тема: „Традиционалната текстилна орнаментика во Скопска Блатија“, ментор: доц. д-р Јасминка Ристовска Пиличкова).

Но, со оглед на фактот што во меѓувреме се донесоа нови законски регулативи во однос на акредитациите за студиите од втор циклус, односно на постдипломските (магистерски) студии, Институтот за фолклор, врз основа на предлог-проектот изработен од раководителот на постдипломските (магистерски) студии, д-р Весна Петреска[5], во мај 2013 год. усвои нова студиска програма, со која се предвидува студиите од втор циклус да бидат двосеместрални (едногодишни), а како новитет се јавува и можноста за студирање на еден од двата предвидени модули: Интермедијални студии по фолклористика и Фолклористички истражувања на културата. И двата модули имаат вкупно по шест предмети, од кои три задолжителни и три изборни, со вкупно 30 ЕКТС, додека со одбраната на магистерскиот труд, кој носи исто така 30 ЕКТС, студентот, со завршувањето на овие студии, се стекнува со вкупно 60 ЕКТС. Структурата на предметите и стекнувањето на кредитите според ЕКТС и на двата модули се исти, со тоа што и двата модули имаат еден заеднички задолжителен предмет: Фолклористика – методи на научно истражување, а останатите два се различни, со тоа што едниот од предметите има идентичен наслов како и самиот модул на студиската програма. Од изборните предмети студентот може да бира од 20-ината предмети што ги нуди Институтот за фолклор, така што, едниот мора да е од понудената листа за соодветниот модул, вториот може да е кој било предмет од целокупната понудена листа на Институтот за фолклор, т.е. од листите на двата модула, а третиот треба да биде избран од понудената листа на изборни предмети на

[5] Со самото започнување на постдипломските (магистерските) студии за прв раководител беше избран проф. д-р Ермис Лафазановски; во периодот 2009 – 2011 год. раководител на студиите беше проф. д-р Боне Величковски; во периодот 2011 – 2012 год. со студиите раководеше проф. д-р Зоранчо Малинов; а од 2012 год. до актуелниов момент раководител на студиите од втор циклус по фолклористика е проф. д-р Весна Петреска.

УКИМ, каде што се поставени и изборните предмети понудени од Институтот за фолклор.[6]

Вака структурираната студиска програма на студиите од втор циклус по фолклористика се официјализираше со почетокот на академската 2014-2015 год., бидејќи Решението за акредитација на студиската програма, издадено од Одборот за акредитација и евалуација на високото образование (бр. 13-130/2), беше донесено на 30.10.2013 год., а Решението од Министерството за образование и наука за започнување на студиите (бр. 13-869/2) беше издадено на 24.1.2014 год.[7] По новата, двосеместрална (едногодишна) студиска програма до сега се запишаа вкупно 10 студенти, а студиите ги завршија тројца студенти:

1. Мелита Ивановска (тема: „Обредната пејачка традиција кај Македонците со исламска религија во Долна Река“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);
2. Горан Василески (тема: „Женските обредни поворки во Брсјачката етнографска целина“, ментор: проф. д-р Зоранчо Малинов);
3. Ружица Самоковлија-Барух (тема: „Обредноста при воведувањето во статусот жена во македонската традиционална култура“, ментор: проф. д-р Весна Петреска).

До започнувањето на академската 2019-2020 год., со статус на активни студенти се четворица, кои се во различни фази од студирањето.

Што се однесува до добиената акредитација за докторските студии во 2008 год., таа не го дочека своето вистинско заживување, со оглед на фактот што веднаш по здобивањето со акредитацијата настанаа измени во законската регулатива, бидејќи постоеја извесни недореченост во организирањето на докторските студии, односно студиите од трет циклус, како што подоцна беа наречени. Но, во секој случај оваа акредитација му овозможи на Институтот за фолклор да организира одбрани на докторски дисертации на заинтересираните кандидати од областа на фолклористиката, што беше овозможено според законските регулативи што дозволуваа стекнување со научната титула доктор на науки само со пишување и одбрана на докторска дисертација. На тој начин во Институтот за фолклор успешно беа одбранети 12 докторски дисертации, а ректорите на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во периодот од 2010 до 2018 год. ги промовираа следниве доктори по фолклористика:

---

[6] Подетални информации за студиската програма на студиите од втор циклус постдипломски академски студии по Фолклористика можат да се проследат на официјалната веб-страница на Институтот: http://ifmc.ukim.mk/images/PDF/StudiskaprogramaFolkloristika-elaborat-za-vtor-ciklus-studii-31-05-2013.pdf

[7] Повеќе информации за целата постапка да се види во документот Извештај за самоевалуација на институцијата и студиската програма по Фолклористика на ИФМЦ, објавен на официјалната веб-страница на Институтот: http://ifmc.ukim.mk/images/PDF/studii/Samoevaluacija-2017.pdf.

1. Марија Кукубајска (тема на докторската дисертација: „Смртта и вечноста во народните приказни од САД и од Македонија“, ментор: проф. д-р Ермис Лафазановски);

2. Лидија Чуковска-Робева (тема: „Ерминиите и македонската зографска традиција“, ментор: проф. д-р Донка Барџиева-Трајковска);

3. Благица Хаџи-Јовановска (тема: „Религиозните мотиви во македонската народна поезија“, ментор: проф. д-р Лидија Стојановиќ-Лафазановска);

4. Етхем Бајмак (тема: „Народните преданија кај Турците од Косово и од Македонија“);

5. Јасминка Ристовска-Пиличкова (тема: „Македонската традиционална текстилна орнаментика – класификација, типологија и семиотика на ликовните елементи“, ментор: проф. д-р Никос Чаусидис);

6. Велика Стојкова-Серафимовска (тема: „Македонската вокална музичка традиција во процесот на општествената транзиција од 80-тите години на минатиот век до денес“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);

7. Гоце Гавриловски (тема: „Фолклорот и неговата уметничка транспозиција во дел од симфониското творештво кај македонските композитори“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);

8. Гордана Вренцоска (тема: „Македонски визуелен идентитет: дизајнот како можност за еволуција на традициите од визуелното културно наследство“, ментор: проф. д-р Антоанела Петковска);

9. Стојанка Манева-Чупоска (тема: „Естетските и структуралните особености на македонските народни носии, со посебен осврт на мијачката носија и нивните трансформации во современиот моден дизајн“, ментор: проф. д-р Зоранчо Малинов);

10. Владимир Јаневски (тема: „Етнокореолошка класификација на ората во Македонија“, ментор: проф. д-р Родна Величковска);

11. Есмије Весели (тема: „Фолклорните елементи во каноното на Лека Дукаѓини“, ментор: проф. д-р Изаим Муртезани);

12. Беким Рамадани (тема:„Развојните патишта на албанскиот музички фолклор во Тетово и Тетовско“, ментор: проф. д-р Родна Величковска).

Согледувајќи ја потребата од нова акредитација за студиите од трет циклус (докторски студии) по фолклористика, Институтот за фолклор во 2017 год. донесе одлука за прифаќање на предлог-проектот (елаборат) што го изготви проф. д-р Лидија Стојановиќ-Лафазановска, која подоцна беше и избрана за раководител на докторските студии по фолклористика. Решението од одборот за акредитација и евалуација на високото образование беше донесено на 23.11.2017 год. (бр. 1409-163/2), а Решението за почеток со работа на студиската програма од трет циклус по фолклористика МОН го издаде во јануари 2018 год. (УП1 бр. 14-145).

Студиската програма од трет циклус (докторски студии) по фолклористика има два модули: Рефлексивна фолклористика и Апликативна фолклористика, кои имаат иста структура на предметите, според бројот на задолжителните и на изборните предмети, како и останатите активности што

треба да ги реализираат студентите, што впрочем е регулирано и со законските акти и со правилниците на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“. Вкупниот број кредити што се стекнуваат со завршувањето на студиите од трет циклус по фолклористика изнесува 180 кредити според ЕКТС, кои се распоредени во шесте семестри, колку што траат студиите.[8]

По објавувањето на Конкурсот на УКИМ за академската 2018-2019 год., Институтот за фолклор ги доби и првите студенти на студиите од трет циклус, така што на редовниот упис во октомври 2018 год, се запишаа тројца студенти, а на дополнителниот во јануари 2019 год. се запиша уште еден кандидат. Со оглед на тоа што еден од кандидатите имаше завршено 4-семестрални магистерски студии по фолклористика (120 ЕКТС), според тогаш актуелниот Правилник на УКИМ за студирање на трет циклус (докторски студии) нему му беше овозможено директно да се запише во третиот семестар и да биде ослободен од полагањето на предвидените испити во првите два семестри, а наскоро потоа можеше да пријави и тема на докторската дисертација.

Со стартувањето на докторските студии, односно студиите од трет циклус по фолклористика, конечно целосно се заокружи интенцијата на научниот кадар во Институтот за фолклор да го искористи својот потенцијал и на полето на високообразовната дејност, односно можноста стекнатото знаење и искуство од своите деценискиистражувања да го пренесува и на помладите генерации. Така, освен претходно споменатите научни работници, кои се имаа стекнато со искуство како наставници на некои од универзитетите во земјава[9], со акредитациите на студиите од втор циклус (магистерски) и од трет циклус (докторски) студии по фолклористика, целиот научен потенцијал на Институтот за фолклор беше мобилизиран и ставен на располагање за потребите на студиите по фолклористика.

Во актуелниов момент, односно со почетокот на академската 2019-2020 год., Институт от за фолклор располага со 8 научни советници, чие звање според Законот за високото образование е еквивалентно на наставно-научното звање редовен професор, 2 виши научни соработници – вонредни професори и 3 научни соработници – доценти. Од осумте научни советници/редовни професори, 5 се имаат стекнато со акредитација за ментор на докторските студии: проф. д-р Родна Величковска, проф. д-р Лидија Стојановиќ-Лафазановска, проф. д-р Весна Петреска, проф. д-р Катерина Петровска-Кузманова и проф. д-р Зоранчо Малинов.

---

[8] Подетални информации за студиската програма по Фолклористика на студиите од трет циклус – докторски студии можат да се проследат на официјалната веб-страница на Институтот: http://ifmc.ukim.mk/images/PDF/studii/STUDISKA-PROGRAMA-FOLKLORISTIKAIIIciklus.pdf. Од академската 2019-2020 год. со докторските студии по фолклористика раководи проф. д-р Катерина Петровска-Кузманова.

[9] Во меѓувреме и дел од помладиот научен кадар, како д-р Актан Аго и д-р Велика Стојкова-Серафимовска се имаа стекнато со искуство како наставници на некои од универзитетите во земјава.

Освен ангажманот на својот научен (и наставен) кадар, Институтот за фолклор, во рамките на постдипломските и на докторските студии, има ангажирано како ментори и членови на комисии за одбрана на магистерски трудови и докторски дисертации и извесен број истакнати научни и наставно-научни работници од научните и високообразовните установи од земјава и од странство, главно од: Бугарија, Србија, Косово и Босна и Херцеговина.

Што се однесува до самата структура на студентите што се запишуваат на студиите од втор и од трет циклус по фолклористика може да се дојде до заклучок дека добар дел од нив доаѓаат од областа на етномузикологијата, вклучувајќи ги овде како сродни дисциплини и етноорганологијата и етнокореологијата, потоа од областа на етнологијата и од областа на истражувањето на народната литература. Аналогно на нивната квалификација во однос на додипломските, односно магистерските студии, тие најчесто избираат и теми за нивното понатамошно научно усовршување – теми за нивните магистерски трудови, односно нивните докторски дисертации од истата научна дисциплина, иако имаме и неколку случаи кога дипломиран филолог или етнокореолог одбира тема, која е поблиска до етнолошката проблематика. Впрочем, испреплетувањето на научно-истражувачките полиња и области на релација: етнологија – фолклористика или обратно (фолклористика – етнологија), често пати било тема на дискусија и на самите работни тела на Институтот за фолклор, со оглед на фактот што според официјалната класификација на научноистражувачките подрачја, полиња и области, според Меѓународната Фраскатиева класификација (Сл. весник на РМ бр. 103/2010), фолклористиката се класифицира во научноистражувачкото подрачје: Хуманистички науки (шифра: 6), научноистражувачко поле: Етнологија и етногенеза (шифра: 610) и научноистражувачка област: Фолклористика (шифра: 61008), иако според некои други класификации, фолклористиката се класифицира во науката за книжевност.

Во секој случај, фолклористиката сфатена како наука за народната култура нуди доста предизвици за истражувањето на феноменот на народното творештво, за што ни говори и приложениот список на темите на магистерски трудови и докторски дисертации, одбранети на Институтот. Истовремено, Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ може да се пофали дека продуцирањето на магистри и на доктори по фолклористика е уникатен случај не само во нашава држава, туку и пошироко во балкански рамки, со оглед на фактот што темите на научните трудови што се одбранети на оваа институција, во странство главно се продуцираат на катедрите по: етнологија, филологија, историја на уметноста или на музичките академии, што впрочем тоа истото целосно се спроведуваше и во нашата држава до акредитацијата на студиските програми по фолклористика што ги организира Институтот за фолклор, започнувајќи од академската 2008-2009 година.

Што се однесува, пак, до применливоста на дипломите на завршените магистранди и докторанди по фолклористика на Институтот за фолклор, според нашите сознанија неколку од нив се вклучени во образовниот процес како наставници во средни училишта (ДМБУЦ „Илија Николовски-Луј“), некои се на разни катедри во високообразовни институции (Музичката

академија и Филолошкиот факултет при УГД Штип, Филолошкиот факултет ДУ во Тетово, Филолошкиот факултет во Приштина, Косово), некои се вработени во научни институти (Институт за фолклор, Институт за духовното и културно наследство на Албанците – Скопје), некои се професионално ангажирани во НУ Ансамбл „Танец“, а некои немаат речиси никакви допирни точки со нивниот професионален ангажман (новинар, службеник и сл.).

На крајот, може да се заклучи дека високообразовната дејност во рамките на ангажираноста на научниот кадар на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ претставува уште еден предизвик во придонесот на развојот на македонската фолклористика, како наука, која ја истражува и ја афирмира традиционалната култура на македонскиот народ, но и на останатите етнички заедници што живеат во државава. Истовремено, создавањето на млади научни кадри од областа на фолклористиката дава гаранции дека оваа наука има перспективи и во иднина, што во секој случај го зголемува и општественото значење на Институтот за фолклор, како јавна научна установа од посебен национален интерес.

ЛИТЕРАТУРА

30 години Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Редакција: д-р Лазо Каровски (претседател), д-р Цветанка Органциева и Танас Вражиновски, Скопје, 1980.
50 години Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје (1950-2000), подготвила Мирјана Анастасова, Скопје, 2000.

Користени линкови (сите посетени на 24.1.2020)

http://ifmc.ukim.mk
http://ifmc.ukim.mk/index.php
http://ifmc.ukim.mk/images/PDF/StudiskaprogramaFolkloristika-elaborat-za-vtor-ciklus-studii-31-05-2013.pdf
http://ifmc.ukim.mk/images/PDF/studii/Samoevaluacija-2017.pdf
http://ifmc.ukim.mk/images/PDF/studii/STUDISKA-PROGRAMA-FOLKLORISTIKAIIIciklus.pdf

Zorancho Malinov

HIGHER EDUCATION ACTIVITY IN THE INSTITUTE OF FOLKLORE "MARKO CEPENKOV" IN THE PERIOD OF 2008-2019

Summary

In addition to the field of researching, archiving, publishing and popularizing of Macedonian traditional culture, The Institute of Folklore since 2008 is also registered for higher education activity, that is, it has gained accreditation for organizing studies of second (postgraduate) and third cycle (doctoral) studies. That way, the scientific staff at the institute was enabled to use its potential in the field of higher education activity, that is, the

opportunity to transfer the knowledge and experience gained from their decades of research to the younger generations. In the past 10 years, 12 candidates have achieved the scientific title of Master of Folklore (9 according to the old study program and 3 according to the new) and 12 folklore doctors are promoted.

УДК 39 (049.3)
УДК 398 (091)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78027d

Arbnora Dushi

FOLKLORISTICS AND THE CHALLENGES OF DEFINING ITS DISCIPLINE: THE RELATION OF FOLKLORISTICS AND ORAL HISTORY

Abstract: For two centuries folklorists around the world have attempted to define the boundaries of their discipline but their efforts have never been considered complete. There are even some who have given up considering that the "definition of folkloristics is not really necessary" (Elliot Oring). But there are also many disciplines that were born out of folkloristics and developed in other directions, enabling the illumination of other aspects of this matter.

In my paper I will see the relation of folkloristics with oral history, which in many respects meet but differ in the concept and methodology of research. What connects folklore and history? Where are the differences and similarities between these two disciplines?

Oral history is a practice and it is a research method which in recent decades is finding application in many areas of life practice, but also in many social sciences. By oral history we refer to the act of recording the words of people who have something interesting to say, recording their memories of a past event and then analyzing these materials (Lyn Abrams). Memory and storytelling connect history with folklore, which further develop to the oral history. The presence of the research subject often brings closer folklore to oral history but concepts and methodologies differentiate their approaches to the same matter. In this paper we will address this relation, looking at the research practice, as well. I will base my research on the research publications of Dan Ben-Amos, Richard Dorson, Jan Vansina, Alessandro Portelli, Lyn Abrams and others.

Keywords: Folkloristics, oral History, oral Narrative, life Story, memory.

Challenges of Folkloristics: some examples from international schoolarships

Dan Ben-Amos, author of the well-known article "Toward definition of folklore in context" (Ben-Amos, 1971), in a review that he made later (Ben-Amos, 1983) which was based on previous article about defining folklore, considers that the primary features of folklore in a confrontation with new changes, cannot be accepted by the modern man. According to him, the attributes that dominated concept of folklore for many years, like traditionality, irrationality, rurality, communality, orality, anonymity etc. cannot incude new folk genres that are result of a new way of living (Ben-Amos, 1983, 11-17).

Similar existential dilemmas for the discipline that preoccupied folklorists since the second half of the twentieth century, when industrialism penetrated many spheres of life meant that archaic forms of folklore were "contaminated" by modernity. More than forty years ago (1972) Richard Dorson stated that "in a few years there will be no more folklore, and science will no longer need folklorists"

(Dorson as cited by Blank, 2009, 1). One such concern was expressed by Dan Ben-Amos himself, who said that "if there are the initial suspicions for subject of folklore that is heading towards extinction, then it's possible for its science to follow the same path" (Ben-Amos, 1983, 13). In such a situation, folklorists had to make a choice. There is the example from Finland. The members of Finnish school of folkloristics, in the period of industrialization, seeing that the folk world of the Finns is going to be "modified" by the influences of new technological opportunities, were organized among themselves to discuss about the status of folkloristics. On this occasion, Maatti Kuusi, was head of the Department of Folklore at the University of Helsinki, proposed that national folklore studies should focus on comparative studies, thus opening up opportunities to study the folklore of other peoples in line with the Finnish one. Also pop culture, mass media and Internet, as well as youth culture, should be included as parts of the research of folklore (Hakamies, 2003, 6-9). There is also the example from Slovenian folkloristic, when the conceptual boundaries of national folkloristic were not "fit" for materials from the fieldwork. Facing new methodological trends, folklore scholars were faced with the dilemma "What to do with folklore?", as stated in the article of Slovenian ethnomusicologist Zmaga Kumer. Such a definition that characterized folklore as the traditional culture of uneducated people as in conflict with social progress (Golež Kaučič, 2017, 4-9). This kind of experience has been followed by scholars of folkloristics in many countries of Europe and the region, where the confronting developments on the ground with outdated folklore methods has led folklorists to think of modifications or enhancements to the discipline's definition. Some have been able to overcome and adapt to change, but there are other schools that continue to face such challenges.

Two folklorists from the Ohio State University, Martha Sims and Martine Stephens, were aware for the need of redifining the boundaries of the folklore, seeing the continued emergence of new concepts for folklore settings. Their book "Living Folklore" was soon embraced by school curricula. Its applicability is very present today in many academic studies of folklore. So, according to them, folklore is not a fiction, it is not an unrealistic thing found only in fairytales, as it is not another form of anthropology or literature, as we were used to acknowledge. Folklore is neither an elite nor a folk culture; rather, it is our informal and non-formal learning of life that we accept daily, in the family, from generations, and we, more or less, express it artistically through words, actions, behavior. The authors give the definition that:

> Folklore is informally learned, unofficial knowledge about the world, ourselves, our communities, our beliefs, our cultures and our traditions, that is expressed creatively through words, music, customs, actions, behaviors and materials. It is also the interactive, dynamic process of creating, communicating, and performing as we share that knowledge with other people
>
> (Sims & Stephens, 2005, 8).

Such a widespread extension of the concept of folklore, gradually justified and elaborated by theorists of this science decades ago, has been witnessed by folklorists during their work on recording folklore. So, we see that the definition of folklore has changed since it was coined as a term by William Thoms in 1846. Thus, redefining folklore is a constant requirement of time and the development of academic theories should go hand in hand with developments in the fieldwork.

Folklore between memory and testimony

Recordings of oral prose and narratives, of the consolidated genres such as fairytales and anecdotes, confronted folklorists in the field with another type of narratives that were not initially considered folklore. There were these stories from personal life experiences, real life stories, that people wanted to tell, in the style of *I don't remember any fairytale but I can tell you what happened to me once* ...or *Instead of an anecdote I will tell you what happened to my mother last year ... !* These narratives were based on personal experiences and were not connected to any traditional genre, neither any transmitted narratives nor they were inherited from past generations.

What connects these kinds of narratives with folklore? How folklorists have considered them? Folklore collectors, in almost all academic schools recorded these units while including them in the category of memory narratives (memorates). But initially they did not elaborate them, because they believed that the elements of the real happenings present within these narratives, removes them from considering parts of folklore. (Heimo, 2001, 153). This was due that the given definition of folklore was narrow. The fictional element, the fantasy and imagination were the dominant aesthetic categories that characterized a folk creation. In addition to excluding the presence of the real (the truth), the folklore definition as well did not accept the concept of the individual and the personal, meaning expression of the personal world (Dushi, 2015, 91-98). Traditionality, anonymity, communality that were considered general attributes of folklore (Ben-Amos, 1983, 12), excludes from folklore these units whose authorship was known.

All the creators, respectively the performers, were seen as transmitters of an inherited tradition, which passed from one generation to the next and their individual authorship was unnoticeable. Vladimir Propp also addressed this phenomenon in his study of the nature of folklore, where he divided the question of authorship in folklore by a time factor. Folklore of the first kind, or *pure folklore*, which comes to us from prehistoric times, whose versions are widespread throughout the world and spread through word-of-mouth transmission, has no authorship. Whereas the *second kind of folklore*, is that of literary origin. This is, a creation liked and accepted by the people, which is also transmitted orally, but that its origin is recognized by a literary creation. Such creation is also called folklore, but the author is known (Propp, 1984, 9). This fact, evidenced by Propp, extends the definition of folklore by acknowledging the authorial element as well as the feature of writing. Such developments which were influenced by the advances and dynamics of the development of human society, which came as a result of industrialization, technological developments and social movements, but which in

turn were direct inflows of "folk wisdom", researchers have faced the dilemma of "where to get them place?" They have created new categories and subdivisions of the discipline, with the aim of incorporating new folk productions into the domain of folklore. Walter Ong did the same thing, given that his preoccupation was the process of transmitting from oral to written and the relation they had to the world of technology, as well as their effects from one to the other. He recognized this orality which was created in the time of modern technology as a *secondary orality*. This is this orality of the telephone, of the radio, the television which without writing and typing cannot exist (Ong, 2002, 2). Today the same can be said about folklore that continues to be present in social networks, where oral communication with all its expressive features is there, the same as always, except that it has changed the medium and expressive form (Dushi, 2015, 7-29). Now It has become *digital* (derived from Latin in the meaning of "digit-finger") and it is spread over the Internet. Even American folklorist Simon Bronner claims that the Internet acts folklorically: "Folklore as an expression of tradition has to be present on the Internet because it has become the primary way people "message", "connect" and "link" (if not talk) to one another; hence the Internet incorporates the symbolic and projective functions that folklore distinctively provides" (Bronner, 2011, 402). In such circumstances, the definition given by Sims and Stephens makes sense and can be reasonably accepted.

Folklore, regardless whether it is expressed, narrated, sung, transmitted, evidenced, or written, in whatever form it has reached us, among other things, is considered heritage, memory, and evidence of a retrospective assessment of the past, but also it is a reflection of the present and a reflection of ourselves. Viewing folklore as a memory, be it collective, social or cultural, gives the opportunity to give light to its other sides, thus making it a valuable material for memory studies. Analyzing and treating folk songs of the heroes and events that took place, from the point of view of historical events, but also of the national features and human relations in them, will enable us to identify and understand many facts about history, as well as to know ourselves by constructing our identity in the past. The combination of historical studies and oral tradition, under the prism of memory studies, brings new results and gives a different look to this material from the past. Oral traditions have served as banks of memory, where for centuries past events have been preserved and cultivated. According to the concept of Maurice Halbwachs, unlike history which, through the inclusion and synthesis of facts, aims to compile memory for the general past, collective memory implies the memory of the group and it is seen internally during a period that does not exceed, and is often shorter than the average duration of a human life (Halbwachs, 1980, 83-87). Consequently, a ballad or a folk song can easily serve as a collective memory.

Author David Rubin, who deals with the cognitive psychology of oral traditions in memory, says: "Songs, narratives and verses have been stored in a consistent form in memory for centuries without having to be written while an observer today finds it difficult to remember what happened yesterday, unless he takes notes" (Rubin, 1995, 3). Through unraveling the oral heritage from the past, with the methods of social and cultural anthropology, we can build the social, class, family, national identity of a community, but also of a society and its people.

Thus, as the boundaries of the discipline of folklore expanded, this category of narratives found a place in folklore by the term *personal narrative*. This genre also finds its theoretic structure in the work of American folklorist Sandra Dolby Stahl on oral personal narrative as an oral/literary genre (Dolby Stahl, 1989). She previously addressed many theorists' dilemmas and disagreements about whether or not to accept this particular genre, while also presented clearly and arguably features of the personal narrative. The features that characterize this type of literary folklore, according to her, are: 1. the dramatic structure of the story; 2. the logical implicit search that the story is true, and 3. the same identity of the storyteller and the main character of the narrative (*Ich-Bericht* Form) (Dolby Stahl, 1989, 15). The indirect presence of tradition, expressed through the narrators' beliefs, ideas, and concepts, which are unavoidable during personal narrative even in the form of recollections of legacies inherited from ancestors, was also acceptable in the settings she gave to this type of narrative (Dushi, 2009, 100).

Oral narratives in folkloristics and history: differences and similarities in their approach and methodology

Narration is the first feature that characterizes this kind, whether it is a testimony or an oral prose. Past experiences stimulate this kind of narrative. That is why even the term known in the world today - Oral history - implies linking the oral and the past; narration and the memory; folklore and the history.

This intercession, which is often accepted as a research method, brings closer to many points, the folklorist and the historian. But it is their different viewpoint on the same oral source that differentiates the concepts of the folklorist and of the historian. American folklorist Richard Dorson, in his essay on the roles of oral historians and folklorists, distinguishes their method at work: "Before comparing notes from interview techniques and archiving systems, the oral historian and the folklorist must bear in mind their great divergences in methods and in concepts (…) The folklorist collects (stories) and the historian interviews" (Dorson, 1986, 284). It is obvious that while the folklorist allows the narrator to express emotion, fantasy flow, and creativity in the story, the historian seeks to extract the dates and the factual side of the narrator by dividing the story into pieces of history interviews. The folklorist is interested in anyone's narrative and oral creation, while the historian seeks to interview certain witnesses. Oral narratives, more than facts, show the narrator's emotion, imagination, fantasy and creativity, which are not very important to the historian, but to the folklorist they are. The oral historian is not interested in the facts but rather to the truth behind the facts, as Portelli said. He is also interested not only in what it is said but also in what hasn't been said. Moreover, he continues, the specific usefulness of oral resources for an oral historian is, not so much in the ability to preserve the past as in the work that memory has done to change it (Portelli, 2003, 63- 74).

Oral history is, in fact, the emotional side of history. Personal history means a subject for the oral historian, but not for the historian, nor for the writer of general history. Even Portelli, for these evidences from personal experience, which might divert the historical fact, says that if they can be historically incorrect, they still

remain 'psychologically' true, because as such, they provide important evidence to the oral historian, respectfully to the folklorist (Portelli, 2003, 68). The oral history sources require multiple proofs by the historian in order for these to become historical facts, but for the folklorist there is no need for the verification of these "facts". The fantasy, the imagination allowed by folklore, risks to distort the facts of history. As Alistair Thomson writes:

> In England, despite initial links, oral history and folklore studies tended to travel different paths; Paul Thompson argues that English folklore studies "never escaped from the stigma of amateurism" (Thompson, The Voice of the Past, 71-2). While the nationalist politics of Britain's Celtic nations – Wales, Scotland and Northern Ireland – have forged closer relationships between folklore studies and oral history, and in Scandinavia folklore studies has had a profound impact upon the development of oral history, studies of memory and 'oral tradition' in non-Western societies and indigenous cultures have also made important contributions to our understanding of the nature and meaning of oral history accounts
>
> (Thompson, 2006, 53).

Therefore, to justify this idea we refer to the thoughts of historian Jan Vansina, who in his appreciation of oral traditions as sources for history states:

> Oral traditions are the historical sources of a special nature. Their special nature derives from the fact that they are "unwritten" sources couched in a form suitable for oral transmission, and their preservation depends on the powers of memory of successive generation of human beings. These special features pose a problem for the historian. (…) Oral tradition is not necessarily untrustworthy as a historical source, but, on the contrary, merits a certain amount of credence within certain limits
>
> (Vansina, 1996, 122).

Oral history being related to the personal story expresses the narrator's personal views on a particular event or experience, so as such it is also a personal source, not necessarily credible to the historian. However, the choice of this source itself is the personal decision of the historian. Such a source is accepted *a priori*, without verification of its historical and factual truth, and thus, can be nothing more than folklore. The professionist who writes history must be guided by the historical truth, the proven fact and the document. The historian must be guided by authenticity, objectivity, which is also the basic scientific feature of making history. The historian writes general history, referring to many written sources such as documents, interviews, reports, articles, newspapers, diaries, and letters. First the collection of sources, then their analysis, and finally his position as the third stage of the work, presents the work of the historian, says British historian Edward Hallett Carr, in his book *What is History?* He claims that the role of the historian is crucial on distinguishing the facts of history from the other facts about the past (Carr, 1961,

10). Such a concept, essential to the historian's inclination to unravel historical facts, will certainly distinguish the historian from the folklorist. His tendency towards objectivity, unlike the folklorist who tends toward subjectivity, is in fact what makes these researchers different, respectively and different in their approach to oral sources.

Oral history, as a method started by folklorists, is finding application in many fields today. As the English oral historian Lyn Abrams, author of the wellknown book Oral History Theory claims:

> Oral history was partly preceded by the European tradition of folklore and ethnology recordings, which had always privileged the spoken voice as a repository of tradition, and then by the emergence of social history and historical sociology which employed oral history as a means of rescuing the voices of the laboring people
>
> (Abrams, 2010, 40).

Changes in the field when harmonized with changes in academia enable or facilitate the analytic decomposition of social phenomena. In fact, it is the new technical and technological developments that together with media are offering new creative possibilities, towards giving opportunity for personal versus collective creation. These new trends today are testing many of the characteristic features of social disciplines, pushing and expanding research beyond the old research field. The attributes of folklore today must be adapted according to production in the fieldwork. If we want for folklore to advance further, we need to move towards updating folklore attributes by adapting them to social reality because otherwise we risk of putting folklore in the museum. On the other hand, the advancement of the methods of searching for history has brought the historian to the field, out of archives, where he has to interview live witnesses in order to supplement the factual side of the evidence from the archives.

The paradigms of these two sciences (folklore and history) today are moving in the direction of their approach. The opportunity to give voice to the silent people (ex.: to the group of people who were marginalized in society and as consequence their voices were not heard), by recording their oral narratives, respectively their memory, by the method of oral history, is providing more and more material to the general history itself, as well as providing new sources to the folkloristics. The combination of disciplines makes easy finding of solutions for different problems, while simultaneously influencing the advancement of disciplines. As in this case the advancement of the research methods of history story has brought the historian to the field, out of the archive, where he has to interview live witnesses and narrators in order to supplement the factual side of the evidence from the archives. Whilst on the other hand folklorist has approached the real events that have taken place, not always seeking for the fantastic and unreal stories, in order to find the answer to the real spiritual phenomena that happen to oral culture and memory of the society. The intersections of these two disciplines, folklore and oral history, are indicative that interdisciplinarity is an immanent need for the existence of folklore in the face of challenges to new perspectives.

LITERATURE

ABRAMS, L. (2010). *Oral History Theory*. London: Routledge.

BEN-AMOS, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore*, 84. (331), 3-15. [Accesed: 15 January, 2020].

BEN-AMOS, D. (1983). The Idea of Folklore: An Essay. *Studies in Aggadah and Jewish Folklore*. Jerusalem: The Magnes Press.
https://www.sas.upenn.edu/folklore/faculty/dbamos/TIOF.html [Accesed: 15 January 2020].

BLANK, T. J. (ed.) (2009). *Folklore and the Internet*. Utah: Utah State University Press.

BRONNER, S. J. (2011). *Explaining Traditions – Folk Behaviour in Modern Culture.* Kentucky: The University Press of Kentucky.

CARR, E. H. (1961). *What is History?* London: Penguin.

DOLBY STAHL, S. (1989). *Literary Folkloristics and the Personal Narrative.* Bloomington: Indiana University Press.

DORSON, R. (1996). The Oral Historian and the Folklorist. *Oral History: An Interdisiplinary Anthology*. Plymouth: Alta Mira Press, 283-291.

DUSHI, A. (2009). *Homo Narrans: Rrëfimi personal gojor*. Prishtinë: Instituti Albanologjik.

DUSHI, A. (2015). Folklori ndërmjet mbijetesës dhe transformimit, *Java e Albanologjisë 5, 2014* Prishtinë: Instituti Albanologjik, pgs. 7-29.

DUSHI, A. (2015). Personalia in Folklore: Oral personal narrative as a folkloristic sub-genre. *Balkan Culture seen through the Folkloristic and Ethnological Researches*. Skopje: Institut za folklor "Marko Cepenkov", 91-98.

GOLEŽ KAUČIČ, M. (ed.) (2017). Introduction. *What to do with Folklore?* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 5-8

HAKAMIES, P. (2003). Oral History – A new paradigm in Finnish Folkloristics. *ЕТНІЧНА ІСТОРІЯ НАРОДІВ ЄВРОПИ*, 6-9.
www. irbis-nbuv.gov.ua › cgi-bin › irbis_nbuv › cgiirbis_64 › eine_2003_14_3 [Accesed: 23 November 2019].

HALBWACHS, M. (1980). *The Collective Memory*. New York: Harper Colophon Books.

HEIMO, A. (2001). Untold stories, twice told tales: How people narrate their own stories. In: KAIVOLA-BREGENHOJ A. & W. KNUTS U. (eds.) *Pathways: Aproaches to the Study and Teaching of Folklore.* Turku, NNF Publication 9.

ONG, W. J. (2002). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge.

PORTELLI, A. (2003). What makes oral history different. In: PERKS R. & THOMSON A. (eds.) *The oral history reader*. London: Routledge, 63-74.

PROPP, V. (1984). *Theory and History of Folklore.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

RUBIN, D. (1995). *Memory in Oral Tradition – The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes.* New York, Oxford: Oxford University Press.

SIMS, M. & STEPHENS, M. (2005). *Living Folklore: An Introduction to the Study of People and Their Traditions*. Logan: Utah State University Press.
THOMPSON, A. (2006). Four Paradigm Transformations. *The Oral History Review*, vol. 34, Issue 1. London: IOHA, 2006, 49–70.
VANSINA, J. (1996). Oral Tradition and Historical Methodology. In: DUNAWAY & BAUM (eds.) *Oral History an Interdisciplinary Anthology*. Playmouth: Alta Mira Press, 121-142.

Арбнора Души

ПРЕДИЗВИКОТ НА ДЕФИНИРАЊЕТО НА ФОЛКЛОРИСТИКАТА КАКО ДИСЦИПЛИНА (ВРСКИ МЕЃУ ФОЛКЛОРИСТИКАТА И УСНАТА ИСТОРИЈА)

Резиме

Фолклористите ширум светот веќе два века се обидуваат да ги дефинираат границите на фолклористиката како дисциплина, меѓутоа и покрај сите нивни напори, никогаш не се дојде до конечно решение. Постојат фолклористи што се откажаа од овој потфат (како Елиот Оринг), кои сметаат дека не постои потреба од дефиниција за фолклористиката. Сепак, постојат многубројни меѓународни фолклористи, кои се обидоа одново да го дефинираат фолклорот, земајќи ги предвид новите текови и предизвици со кои се соочи фолклористиката како дисциплина. Не треба да се заборави дека многу дисциплини се изродени од фолклористиката и се развија во различни, други насоки, со што се фрли ново светло врз предметот што го истражува фолклористиката.

Се обидов, во својот труд, да ја согледам врската меѓу фолклористиката и усната историја, како две дисциплини, кои се испреплетуваат заемно, но сепак се разликуваат по однос на концептот и методологијата на истражување. Се насочив на заемните места меѓу фолклорот и историјата, како и на сличностите и разликите меѓу овие две дисциплини.

Предметот на истражување често го приближува фолклорот до усната историја, но пристапот и методологијата се разликуваат кога пристапуваат подлабоко кон истражената материја. Заклучокот на мојот труд упатува токму на разликите меѓу фолклористиката и усната историја, преку ползување на издадени меѓународни студии, како и на истражувачка работа на терен, во последните неколку децении.

УДК 398:81’374
https://doi.org/10.55302/MF2077-78037t

Лидија Тантуровска

ПОТРЕБА ОД ТЕРМИНОЛОШКИ РЕЧНИК ВО ФОЛКЛОРИСТИКАТА

Апстракт: Како што е познато, под **термин** се подразбира збор или израз што се користи како стручен назив за именување на определен поим во некоја научна област и во уметноста, а под **терминологија** – севкупност од термини што се користат во определена научна област, во некоја струка или дејност.

Од лингвистички аспект, се препорачува термините да имаат едно и единствено значење.

Според ова, и фолклористиката, како научна област, е богата со соодветни термини.

Во нашиот труд ќе се обидеме да ја искажеме потребата од подготвување терминолошки речник од оваа област, на македонски јазик, за да се соберат и да се дефинираат (недвосмислено) термините од фолклористиката. Потребата ќе ја илустрираме со анализирање определен број примери, а за остварување на целта (подготвување терминолошки речник) е потребно да се ангажираат фолклористи и лингвисти.

Сметаме дека за нас ќе претставува научен предизвик, а за фолклористиката – одлична перспектива за понатамошен развој.

Клучни зборови: лексика, лексикографија, терминолошки речник, фолклористика.

Пријавата за темата на рефератот „Потреба од терминолошки речник во фолклористиката“ е потпишана со моето име. Дозволете ми веднаш да кажам дека овој реферат има соавтори/коавтори, а тоа се, пред сè, колегите од Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, со кои сум соработувала при објавувањето на нивните трудови.

Она што сакам да го истакнам е тоа дека благодарение на односот на колегите фолклористи кон македонскиот стандарден јазик и кон неговата норма, пред нас имаме долгогодишна научна соработка, која вроди плод. Имено, голем број од јазичните грешки и јазичните недоумици, постепено, од труд во труд се надминуваа(т) и се дефинираа(т) и за многу од нив веќе се најде и постои решение. Важен заклучок е дека за да излезе добра книга (во јазична смисла) е потребно да има соработка со лекторот, односно со јазичниот редактор.

Ова е особено важно зашто во правописот и во речниците на еден јазик не може и не мора да се забележани сите јазични единици. Лекторот, односно јазичниот редактор, е тој што ги препознава, ги поправа јазичните грешки од една страна и ги канализира „новопојавените“ јазични единици во нормата на македонскиот стандарден јазик, од друга страна. Како и да е, конечната цел е да биде испочитувана нормата на македонскиот стандарден јазик, меѓу

другото, затоа што се повикуваме и на Законот за употреба на македонскиот јазик.

Кога станува збор за фолклористиката, како наука, треба да се подвлече дека за „новите“ специфични јазични единици (најчесто од областа на лексиката, односно терминологијата) обично треба да ги решаваат тимски фолклористот и лекторот/јазичниот редактор.

Јазичните „грешки“ и пропусти во еден текст можат да бидат различни, односно на сите јазични нивоа.

По овој повод ќе дадеме по некој илустративен пример со единствена цел – да ја потврдиме нашата научноистражувачка работа за овој реферат, што не треба да се разбере, во ниту еден момент, дека станува збор за критика на авторите. Впрочем, за спроведувањето на чистотата на јазикот се одговорни, пред сè, јазичарите.

Можеме да почнеме со употребата на придавките **фолклористички** и **фолклорен**, за кои, веднаш треба да ја подвлечеме нивната разлика во однос на тоа што се сака да се каже затоа што првата е изведена од именката **фолклористика**, а втората – од **фолклор**. Впрочем кога зборуваме за карактеристики, различно е дали зборуваме за **фолклористички** или за **фолклорни карактеристики**.

Изведувањето на придавките е важна работа и затоа треба многу внимателно да се употребува соодветната придавка. На пример, како јазичар, (се) прашувам зошто придавката **литерарен** е изведена од именката **литература**.

Во зборообразувањето, воопшто, може да се забележи дека се јавуваат повеќе „грешки“, што е и разбирливо поради фактот што при научноистражувачката работа се користи странска (словенска и несловенска) литература, која може да повлијае при употребата на образувањето на соодветните зборформи во македонскиот јазик.

Кога сме кај зборообразувањето, можеме да споменеме уште една придавка, изведена од именката **игра**: **игров**, односно **игрив**, за која, со авторката, „се договоривме“ дека треба да биде **игрив** (јазик).

Во продолжение, како пример, ќе ја наведеме сложенката **игроорец, игроорка**, како и изведената придавка од неа – **игроорен, -а, -о, -и**. Иако постојат и сложенката и придавката, изведена од неа, во Правописниот речник, оваа сложенка долго време низ печатените трудови од Институт за фолклор била со формите: **играорец, играорка** ..., односно со нејзината придавка: **играорен, играорна**... итн. Причината за ова е очигледна, односно текстовите не се видени од лектор.

Кога зборуваме за „повторувањето на делови од стиховите“, авторот констатира дека се создавани **еднодели, дводелни, тродели, четвородели** сложени форми на песни, што пак, според зборообразувањето во македонскиот јазик треба да стане збор за ... **триделни** и **четиридели сложени форми.**

Во продолжение ќе издвоиме уште неколку примери со конкретни лексеми.

На пример, во детскиот фолклор се среќава лексемата **залагалки** (обично во множина). Авторите го презеле овој термин од претходната научна литература што ја користеле, а јазичарот се прашува како е изведен овој термин. За да се добие точната форма е потребно да се види дефиницијата на поимот. Според дефинициите, „залагалките претставуваат посебни форми на традиционален детски музички фолклор, односно кратки мелопоетски целини, најчесто со хумористична и со шеговна содржина, фокусирани на играта кон која тежнеат детската природа и детскиот дух“ (Величковски, 2011, 26) и „суштината на залагалката е во нивната помош за развој на говорот кај детето и за развојот на способноста за негова комуникација со надворешниот свет“ (Величковска, 2012, 24). Ако се водиме од нормата на македонскиот јазик, терминот на овие форми од традиционалниот детски музички фолкор треба да биде **залажувалки (**изведена од еднинската форма **залажувалка)** доколку сакаме да биде изведена од соодветната глаголска форма **залажува**. Очигледно, при објавувањето на публикациите од каде што е земен терминот, немало лектор или пак, по пат на помал отпор („така се употребува во нашата литература“) се остава по „традиција“ терминот што се употребува(л).

Многу внимателно треба да се користи соодветна лексема кога станува збор за превод од друг јазик, на пример, од албанскиот. Авторот на текстот го користи терминот (свадбен) **колач** кога зборува за обред при почнувањето на свадбата во куќата на младоженецот при што ја дава и оригиналната лексема од албанскиот јазик **bukë**. Всушност, при преводот треба да се внимава и на културата на народот на чиј јазик се преведува. Ова би го поткрепиле со фактот што во македонската традиција обично станува збор за (свадбена) **погача** во обредната свадбена традиција на македонскиот народ, па лекторот би требало да сугерира на лексемата **погача**, наместо употребената лексема **колач**, која е својствена за обредна традиција на друг народ. Пожелно е во заграда да стои и оригиналната лексема. Ова е така, освен ако, навистина во рамките на албанскиот јазик, не се користи токму лексемата **колач** преземена од северните говори на македонскиот јазик. Дека е тоа така, потврда можат да ни бидат стиховите што се наведуваат на албански јазик, а во кои се употребува лексемата **колач**, со словенско потекло.

Кога зборуваме за стиховите, како материјал што е собиран од терен, па и воопшто за материјалите што се во архивата на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, сметаме дека треба да бидат погледнати од лектор зашто многу често, поради лекторски и кореткорски грешки (направени при собирање на материјалот) може да се протолкува погрешно од страна на авторот при правењето фолклористичка научноистражувачка анализа. Според јазичарите, многу е важно дали станува збор: за **л**ута или **љ**ута змија; за **в**тасано или **ф**тасано ... зашто според овие разлики можат да се следат карактеристиките на македонските говори, или пак, кога станува збор за небележење на надреден знак (отпрати н**е**, допрати н**е**) или постоењето на кореткорска грешка (да ни дајде Весо), може да не се разбере контекстот.

Ако се вратиме на користењето лексеми од друга културолошка средина, при пишувањето научен труд на македонски, многу е важно да се преведе соодветно, односно да се даде оригиналната форма во загради за да се

избегне нејасноста. Таков е примерот со лексемата **коло** кога се објаснува за обредно-магискиот карактер на формата **коло на коло**. Авторот може да ја даде оригиналната форма зашто станува збор за друга култура, а при објаснувањето и при дефинирањето на македонски може да ја употребува и лексемата **оро**, се разбира во определен контекст. Од друга страна, ако станува збор за име на некое оро, тогаш треба да се водиме според принципите на ономастиката – имињата не се преведуваат – и треба да се напише во оригинална форма според фонетската адаптација на македонскиот јазик. Како пример ќе го наведеме **чочекот** (во различни варијанти: **чочек**, **чучек**, **ќучек**, **тутек**), кој, ако претставува вид игра, синоним на ромска (циганска) игра, треба да биде напишано со мала буква, а ако е име на игра, тогаш како и сите имиња, треба да се напише со голема почетна буква. Значи, она што често прави забуна при лекторирањето е сознанието дали станува збор за вид на нешто или пак за име на нешто, што се поврзува со соодветно правописно бележење на малата, односно на големата почетна буква. Во таа насока се и лексемите: **лазарки**, **иванденки**, **додолки**, односно: **џаломари/џоломари**, **бабари**, **василичари**, **суровари**, потоа – **помаци**, кои не можат да се најдат во Правописниот речник на македонскиот јазик, па јазичарот, според своите познавања од правописот на македонскиот јазик, овие лексеми предлага да се пишуваат со мала буква. Така, во примерот, преземен од авторот што ја обработува оваа тема, би требало да стои: „... во обредните поворки среќаваме и низа различни маргинални или сомнителни ликови, кои не ѝ припаѓаат на локалната средина. Тоа се: Турци, Цигани, були, патувачки трговци, просјаци, бабари, порезници, крадци, војници, претставници на власта, свештеници и др.“, во зависност од тоа дали станува збор за име на народ или пак за име на етничка или на друга група.

Големата односно малата почетна буква е поврзана и со употребата на **сонцето**, **месечината**, **земјата** итн. во зависност од тоа дали станува збор за небеско тело или за општа именка (на пример, Сонце – како термин што спаѓа во небески тела и сл. наспрема сонце – како општа именка).

При анализата на именската група „разурнатото црковно **звоно**“ станува збор за директен превод од српскиот јазик. Сугестијата останува иста: може да се даде оригиналниот назив на соодветниот јазик, а при дефинирањето и при објаснувањето треба да ни помогне културната традиција на македонскиот народ, односно да се каже дека станува збор за црковна **камбана**.

Особено сакаме да го истакнеме фактот дека понекогаш е многу тешко да се најде соодветен термин ако авторот, со право, покрај интернационалниот збор што се употребува во македонскиот јазик **анксиозност**[1], сака да даде и превод на македонски (на пример, за лексемите: **тескоба, зебња** и сл.) .

Бидејќи уште сме кај дефинирањата на лексемите (од културата од друг народ) од друг јазик на македонски јазик, ќе ги споменеме и лексемите **ергенки** и **беќарки**, кои не можат да останат во соодветните преводи на

[1] Анксиозноста, обично, се дефинира како чувство на општа возбуденост, нејасен страв без очигледен надворешен повод, голем стрес и загриженост итн.

македонски, со оглед на фактот што овие турцизми во македонскиот јазик се само во машки род и се однесуваат само на машки пол.

Од друга страна, пак, кај лексеми што се наоѓаат во културата кај повеќе народи, може да се јави друг проблем. Имено, тапанот, како музички инструмент го има во културата кај повеќе народи, меѓутоа, во македонската традиција дејството е изразено со глаголот **чука** (на тапан), а не со глаголот **свири**. Па, така, кога се зборува за глаголското дејство, треба да се внимава при неговата употреба.

Од заедничката работа со фолклористите може да се збогати лексичкиот фонд на македонскиот јазик. Како пример ќе ја дадеме лексемата **сценка**, за која авторката има дадено соодветна дефиниција.

Лекторот може да укаже и во однос, на пример, на употребата на македонски јазик (фонетски адаптирано) на името на христијанскиот светец и великомаченик **Георгиј/Ѓорѓи/Ѓорги Победоносец** (од 3/4 век).

Со овој мал број илустративни примери, сакавме да ја прикажеме потребата од интерактивната работа меѓу лекторот/јазичниот редактор и фолклористот. Од соработката произлегува дефинирање на многу јазични појави, меѓу кои и дефинирањето на термини од фолклористиката. Според ова, би било корисно да се каже што се подразбира под терминот **термин**. Како што е познато, под **термин** се подразбира збор или израз што се користи како стручен назив за именување на определен поим во некоја научна област и во уметноста, а под **терминологија** – севкупност од термини што се користат во определена научна област, во некоја струка или дејност (Толковен, 2014, VI: 46). Од лингвистички аспект, се препорачува термините да имаат едно и единствено значење. Следствено, и фолклористиката, како научна област, е богата со соодветни термини. Потребата од подготвување терминолошки речник од оваа област, на македонски јазик, за да се соберат и да се дефинираат (недвосмислено) термините од фолклористиката, како што може да се види, произлезе токму од соработката при јазичното средување на текстовите од фолклористиката.

Во нашето излагање, покрај терминологијата, можат да се споменат и други „јазични проблеми“, кои, преку вакви анализи, можат да придонесат многу при јазичното средување на текстот.

На пример, многу често недоследноста во употребата на засведочените и незасведочените дејства (при употребата на граматичката категорија време) во еден текст може да прави проблем. Треба да се истакне дека може да се пишува со минато неопределно време, но во еден текст, во ист пасус, во иста реченица не треба еднаш да се употреби минато неопределено време, а друг пат – минато определено несвршено, односно свршено време. Особено треба да им се укаже на авторите дека во научен текст може да се пишува и со т.н. историско сегашно време.

Меѓутоа, кога станува збор за давање превод од друг јазик на македонски (на пример, „иницијална формула во влашката раскажувачка традиција“), многу е тешко каков став ќе заземе авторот. Имено, изразите: „Беше еден цар, имаше три сина и една ќерка“, односно „Си беше една мајка со ќерка и со тројца синови“ или пак „Си беше што не беше“ се преведени во

духот на влашкиот јазик, односно при преводот на македонски е употребено минатото несвршено време. Ако, пак, акцентот се става на приказните како посебна „литературна норма“ со своите карактеристики, можеби би требало да се преведат овие воведни реплики со минато неопределено време, во духот на македонскиот јазик: „Си бил еден цар...“, „Си била една мајка ...“, или „Било што не било ...“ итн.

Лекторот води сметка и за многу други работи за да излезе текстот без грешка. Па, така, при цитирањето на користената литература укажува на немешањето на кириличните и латиничните библиографски единици на крајот од текстот.

Будното око на лекторот забележува и грешки од типот употреба на лексемата **српскохрватски јазик** надвор од контекст на југословенската заедница што постоеше до 1991 година, или од типот дека **Шар Планина е највисокиот планински масив во Република Македонија.**

Од овој кус преглед може да се заклучи дека е потребен терминолошки речник во секоја научна област, па и во фолклористиката, со што сметаме дека го оправдаме предложениот наслов на оваа тема.

ЛИТЕРАТУРА

ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2012). *Македонското традиционално народно пеење (хрестоматија со мелопоетска анализа).* Скопје: Мисла.

ВЕЛИЧКОВСКИ, Б. (2011). *Македонски детски фолклор*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Посебни изданија, Книга 81.

Толковен речник на македонскиот јазик I–VI (2003 – 2014). Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.

ШИРИЛОВА, В. (2001). *Голем лексикон на странски зборови и изрази*. Скопје.

Lidija Tanturovska

THE NEED FOR A DICTIONARY OF FOLKLORISTICS

Summary

As it is known, one of the definitions about “a term” is: a word or an expression that has a precise meaning in some uses or is peculiar to a science, art, profession or subject. From a linguistic point of view, it is recommended that the terms have one and only meaning.

Accordingly, folklore, as a scientific field, is also rich in appropriate terms.

In this paper we have tried to express the need to develop a dictionary of folkloristic terms in the Macedonian language, in order to collect and define (unambiguously) the terms of folklore. We illustrated the need from dictionary by analysing some examples.

We conclude that in order to prepare a dictionary of folkloristic terms both folklorists and linguists should be engaged in its preparation.

We believe that such an ordeal would be a scientific challenge both for folklorists and linguists and thus, a great prospect for future development of folkloristics.

УДК 39 (049.3)
УДК 398 (049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78043gm

Leontina Gega-Musa

CHALLENGES IN FOLKLORISTICS: A NEW UNDERSTANDING OF THE RESEARCH OBJECT

Abstract: Folklore represents a very rich and wide subject, which is constantly in the process of evolving. This subject, which is a study object in folkloristics, presents a wide spectrum of opportunities for research and treatment with a multidimensional approach, both from its study discipline and many human and social disciplines. This interdisciplinary intertwining, gave folkloristics a general setting of theories and methods for common studies, while remaining open to an interdisciplinary approach, with the main purpose of analysis and studying of phenomena and different cultural occurrences, not only within the same culture, but also in relation to the other ones.

In this paper, through the comparative methodology the methods used for research and study of folklore in the past will be analyzed, as well as those used in folkloristics nowadays. The purpose of this paper is to analyze the reason and the necessity of the study of folklore that is produced today, as well as the challenging situation in which folkloristics is found.

Keywords: folklore, folkloristic, disciplinary challenges, multidimensional approach, fieldwork.

Introduction

In order to examine the development of Albanian folkloristics it is necessary to impose that we focus on its origins, which were consolidated with the establishment of institutions focused on the study of folk culture, which included both material and spiritual heritage. This happened in the middle of the 20th century, the period when most of the institutions in the region were established. With the establishment of the Institute of Albanology in Prishtina, more precisely the Department of Folklore within this institution, the primary task was the collection of materials from the field, its systematization, archiving, and analytical interpretation of the researched material. The application of the imprimis empirical methodology, as a necessity for the study of folklore, resulted in the publication of 28 volumes of different oral literature materials classified into separate volumes according to the genres of those oral genres.

In addition to volumes of folklore material, studies on the genres of oral literature were also published, with a philological-ethnographic model of research, while in theory, they were largely based on philological theories as indispensable for the study of oral literature. Thus, in Albanian folkloristics, the object of the study was primarily oral literature defined within a concept of folklore, which was defined as folk culture, a pure genuine creation of artistic literature created by people. Every other form of this literature was considered a degradation of the

original folk literature, as a deformation that had partially eroded the authenticity of traditional culture.

Folklore is also defined as a creation of particular groups of people which communicated orally within the group in which they knew each other. This definition of folklore is built upon the interaction that occurs within these groups and these groups simultaneously create, convey, and compose the audience that accepts and approves a certain folk creation. Based on this fact, the preventive censorship of Jakobson and Bogatyrev, besides the oral interpretation and dissemination or conduction, also presents the characteristics of this concept of folk creations (Bošković-Stulli, 1971, 17-30). This concept on folklore was prevalent until the beginnings of the 21st century and according to the data, this concept was also acceptable for some other cultures in the region (Лафазановски, 2015, 12).

But, in addition to the analysis conducted on these studies, within the discipline of folklore, there were also contemporary research streams, more as an individual selection of theoretical concepts and methods for a different approach to folklore, which was expected due to participation in conferences, contacts between researchers, as well as study visits in the region (in Europe and beyond). With the continued effort to the advancement of folklore studies, a multidisciplinary approach was seen as something necessary, which could be achieved by expanding the concept of folklore studies.

If we get back to the history of folkloristics, we will find that folklore studies alongside with those of ethnology - as two disciplines that deal with the study of traditional culture in general - are relatively "new" compared to other studies of social and humanistic sciences. Cocchiara believes that the inception of these disciplines in Europe date from the mid-18th century onwards, although their study objects are defined clearly in the second half of the 19th century. During this period, radical political and social changes took place due to new movements in Europe, more specifically, when the bourgeoisie uprooted the feudal social order (Cocchiara, 1985).

The term folklore, used for the first time by the Englishman William Thoms and composed of words *folk* and *lore* (which means "folk knowledge"), created difficulties in defining these two composing words of the term. So, the American folklorist Dundes, by the word *folk* defined a group composed of two or more people who share at least one common factor (Dundes, 1965). Such groups are usually classified by occupation, age, region and regional or national belonging/affiliation. Russian folklorists, on the other hand, took as a basis the class character of folklore, opposing it to the official art of the high classes. Gusev (as cited by Lozica) believes that in socialist societies, folklore is not a creation of a certain class but a creation of people (Lozica, 1979, 36).

This definition in Central-Eastern and South-Eastern Europe was preceded by the "German *Volkskunde* tradition or a paradigm", which represents "the standard term for study tradition in German language and means 'studies about folk/nation'", which is usually translated as "folklore" in other European languages, including the Albanian language (Doja, 2016, 10). This term systematically refers to the rejection of lie and nostalgia of outdated picturesque traditions, as something that initially was applicable only to rural areas and to poor and illiterate peasants.

Depending on the approach of the study, in addition to the term *Volkskunde* in German, the term *Völkerkunde* is also used, for the differences of which terms the researcher A. Doja points out that: "...derived from a historicist and museum-oriented tradition in which *Völkerkunde* dealt with the culture history of external others and *Volkskunde* with the historical others of the national cultural tradition... If in the national context the historicist model for *Volkskunde* led to Herder's notion of *Volksgeist*, in the new colonial context the natural science model for *Völkerkunde* led to a continued revitalization of Herder's notion of *Naturvölker*, natural or primitive peoples with little or no culture and no history, who, thus, could reveal the true nature of humans" (Doja, 2014, 320-321).

The term folklore is also used with a double meaning. One concerns the object of the study, which is folk wisdom, thought and verbal artistic creation (Ben-Amos, 1971, 3-15), while the other concerns the naming of the scientific discipline that deals with this field. In order to avoid any ambivalent meaning, around the '60s of the 20th century, in the frame of American anthropology, a new term "folkloristics" was proposed for this discipline, which had the folklore as a study object (Dundes, 1965).

According to the American scholars Sims and Stephens, the concept of folklore contradicts the old *Volkskunde* tradition. They base the concept of folklore on the data, which means that although folklore is an unofficial knowledge created by the daily life experience, it has creative dimensions with expressive artistic values. "Folklore is not just another form of anthropology or literary study. The study of folklore touches every dimension of human experience and artistic expression. It has grown out of the study of literature, it has roots in anthropology and contains elements of psychology and sociology. In many ways, it is the study of culture, visual and performing arts, sculpture, architecture, music, theater, literature, linguistics, and history rolled into one" (Sims & Stephens, 2005, 3). In this sense, more than "one extraordinary and very important dimension of culture" or "a traditional, informal and non-institutional part of culture", the folklore itself seems to come closer to the anthropological notion of "culture" as a whole (Doja, 2016, 11).

Given that the issues dealt by folklore are related to the study of the human beings and their spiritual, social and material side, issues that brought them closer to the humanistic sciences, a number of scholars denied the existence of folkloristics and its autonomy. But, folklore as a discipline began to be widely used among scientists of different countries around the world, despite some critique that was made regarding to the term. To reach the point for the folklore to be accepted as a discipline, there were disputes among folklorists themselves, depending on the way they defined folklore. Some of the researchers based these doubts on the fact that they considered folkloristics as an auxiliary discipline, which borrowed research methods from ethnology, psychology, sociology, linguistics, etc.

But, if we approach it from a different perspective, this intersection of disciplines, as a general background of common theories and methods of study, we can say that it has influenced the interdisciplinary nature of folkloristics. This interaction is evident: folklore studies focus on deciphered texts of oral literature (literary science); told stories with folklore background that depends on the context

(such as rites) communicate with ethnology; folklore, as an inherited social behavior that is carried with or without consciousness from the past generations, means communication with sociology; when folklore appears to us as a remembrance of generations, carried from ancestors and it is conveyed to descendants then it relates to history; when folklore touches every dimension of the human experience, then it collides with anthropology.

Therefore, in practice, these mutual connections and combinations of research methods within interdisciplinary contacts had influenced in developing folkloristics. We ought to bear in mind that folkloristics' research object is part of the general culture which makes possible the intertwining of all these sciences in its research. This is why Sims and Stephens consider that: "The study of folklore encompasses so many types of expression that it's almost impossible not to find something to enjoy within the field. Whether you are interested in literature, psychology, sociology, history, biology or technology; whether you take a practical hanks-on approach to your studies or prefer a more theoretical, philosophical approach, there are more aspects of folklore that touch on all those things. It's a matter of adjusting the lens... – the unique way of understanding people, art, expression and communication that folklorists bring to their investigations" (Sims & Stephens, 2005, 29).

So, the subject of study in folklore presents a wide range of research possibilities. Thus the need of plurality of methods. Furthermore, folklore research also offers to other disciplines because it is open to interdisciplinary approach, with the sole purpose of analyzing and examining different cultural phenomena and occurrences, not only within the same culture, but also in relation to other cultures.

The challenges of folklore in contemporary times

The Albanian society in modern times is characterized by educational and cultural developments, migrations, fading of contacts between generations, as well as the rapid development of the technology of communication. These factors have contributed to the spiritual culture and folk creativity which made these parts to gradually move outside of its traditional circulation spaces, bringing to the surface a transformed folklore, which is losing the support of the social strata that conveys it. This means that the interactive process between the performer and the receiver has become more complicated. Therefore, this transformation of oral folk literatures' essential features, such as: interpretation, preventive censorship, oral dissemination or conduction, dictate that the concept of folklore should expand in contemporary studies.

The new relation between folklore and its audience, which is being established through advanced technology, undoubtedly has brought up a significant question: the essential characteristics of folklore, especially in the terms of oral communication. What does this mean? This means that the ratio of exposure of the past times in a uniform communication horizon, according to Bausinger, led folklorists to return to research short-term processes and smaller groups of people (Bausinger, 1982, 13).

This new form of communication is becoming a carrier of the traditional culture in general, but also of the spiritual one in particular, part of which is also folklore creativity that preliminary is reconstructed by changing traditional practice of the performance which means that it is starting to get adapted to an audience that wants to follow it. Virtual space creates a new form of consumption of traditional creations, as well as of the new ones of contemporary folklore. Generally speaking, a characteristic of this popular culture is that the recipient, and in this case the Internet user, selects the topic of interest.

The virtual space (The Internet) being the most indispensable form of communication nowadays, expands the concept of folklore and it offers a 'netlore', which means that newer forms of folklore are dispersed throughout the Web. This means that contemporary studies of folklore, social and humanistic sciences are trying to overcome the gap of the differences between researching what was once 'old' and what is now 'new', in regards to the research object. This notion includes: gossip, jokes, the so-called urban legends, chain letters, and so on. The mentioned gap is further deepened at the intersection of the notions of "netlore" and "newslore". Frank Russell, a professor of the subject of communication, in his study "Newslore, Contemporary Folklore on the Internet" by the notion of *newslore* summarizes this term by forms such as: jokes, urban legends, various editable digital photographs, simulated news, press releases, in-office memos, parody songs, poems, political and commercial announcements, posters and advertisements, even cartoons and short action movies. Frank supports Dundes' conclusions that if the old rural folklore reflects American rural values and mentality, then it is just as likely that the mainstream urban folklore will reflect upon important themes for contemporary American urban life. Therefore, according to Dundes, by dismissing longevity and orality as parameters of tradition, folklore remains as an artistic expression that displays a group's values, no matter how they circulate and for how long they circulate (Frank, 2011, 8).

For a conclusion, I would add, that the traditional spiritual culture prevalent in the virtual world today, does not represent the wholeness of the old traditional culture, but it represents an actual traditional culture, where due to various factors, something is always lost or transformed. This means that the old tradition is not lost, but it means that we accept new forms and occurrences that emerge at certain times. These, by themselves, may become part of one's "cultural tradition" in the future and they, simultaneously, will create a path for interdisciplinary research of this culture including folklore as a part of it.

LITERATURE

Latin publications

BAUSINGER, H. (1982). Usmeno. Zagreb: *Narodna Umjetnost*, knjiga 19.
BEN-AMOS, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. *Journal of American Foklore* 84.
BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (1971). *Usmena književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

DOJA, A. (2014). The Beautiful Blue Danube and the Accursed Black Mountain Wreath: German and Austrian Kulturpolitik of Knowledge on Southeast Europe and Albania. *Soziale Welt: Zeitschrift für Sozial wissenschaftliche Forschung und Praxis*. 65: 3, 317-343, http://dx.doi.org/10.5771/0038-6073-2014-3-317 [accessed on: 10.10.2019].
DOJA, A. (2016). Lindja e Albanologjisë sipas shkrimeve gjermane dhe austriake. *Gjurmime Albanologjike, Folklor dhe etnologji.* Instituti Albanologjik: Prishtinë, 46/2016.
DOJA, A. (2018). *Shfaqja e Antropologjisë në Shqipëri.* Tiranë: Akademia e Shkencave e Shqipërisë.
DUNDES,A. (1965). *The Study of Folklore*. Prentice Hall.
FRENK,R. (2011). *Newslore, Contemporary Folklore on the Internet*. University Press of Mississippi.
KOKJARA, Đ. (1984-1985). *Istoria folklora u Evropi,* I – II. Beograd: Prosveta.
LOZICA, I. (1979). Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti. *Narodna Umjetnost,* knjiga 16. Zagreb.
SIMS,M. C., MARTINE, S. (2005). *Living Folklore* – An Introduction to the Study of People and Their Traditions. Logan, Utah: Utah State University Press.

Cyrillic publications

ЛАФАЗАНОВСКИ, Е. (2015). „Институционализација на фолклористиката во Македонија (процеси и парадигми)“. *Балканската култура низ призмата на фолклористичко-етнолошките истражувања*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Леонтина Гега-Муса

ПРЕДИЗВИЦИТЕ НА ФОЛКЛОРИСТИКАТА: НОВ ПОИМ НА ПРЕДМЕТОТ НА ИСТРАЖУВАЊЕ

Резиме

Фолклорот претставува многу богат и обемен продуктивен предмет, кој е непрестано во процес на создавање и затоа е неопходно да се третира преку мултидимензионален пристап, како од својата студиска дисциплина, така и од многу други хуманистички науки. Комбинацијата на разни дисциплини, со истражувачки пристап кон интердисциплинарната природа на фолклорот, истовремено обезбедува и употреба на вообичаени теории и методи на овој вид истражување. Оваа интеракција е докажана во фолклористичките студии, а имено: за дешифрираните текстови на усната народна книжевност, кои се ориентираат кон науката за книжевноста; кога се раскажуваат разни фолклорни творби во зависност од контекстот што ги иницира (обредот) и во ваквите случаи, фолклористиката комуницира со етнологијата; кога фолклорот како наследно социјално однесување се пренесува несвесно од минатите генерации, па затоа комуницира со социологијата; кога фолклорот се појавува како сеќавање на разни генерации, пренесено од предците до потомците, тогаш се доближува до историјата; кога фолклорот ја допира секоја димензија на човечкото искуство, тогаш се спојува со антропологијата.

Денес ни е прикажан еден трансформиран фолклор, кој ја губи поддршката на слоевите што го проследуваа од една генерација до друга и каде што интерактивниот процес меѓу изведувачот и примачот станува посложен. Новиот однос на фолклорот со аудиториумот, што се создава преку секојдневната напредна технологија, како и непрекинатата употреба на виртуелниот простор за комуницирање, ја доведува во прашање усната комуникација.

Тргнувајќи од употребата на виртуелниот простор, како најнеопходна форма на комуницирање, како за студиите од хуманистичките и од општествените науки (посебно и за современата фолклористика), се јавува потребата за премостување на јазот меѓу формалните поими и новите поими во фолклористиката. Затоа, за фолклористиката е потребно и опфаќањето и истражувањето на фолклорот што се произведува денес, како дел од актуелната традиционална и современа култура.

УДК 39:930.85
УДК 398:316.7
https://doi.org/10.55302/MF2077-78051p

Весна Петреска

ПРЕДИЗВИЦИ НА СОВРЕМЕНИТЕ ФОЛКЛОРИСТИЧКИ И ЕТНОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА

Апстракт: Глобалните промени што го одбележаа крајот на XX и почетокот на XXI век, доведоа до промени и во балканските земји, а следствено на тоа и кај нас. Новите услови придонесуваат и за промени во хуманистичките науки, следствено и во фолклористиката, со што доаѓа и до промена на перцепцијата на дисциплинарниот идентитет. Истражувањето е еден вид преглед на досегашните предизвици на современите фолклористички истражувања во поглед на „традицијата“, „фолклорот“, „народната култура“, кои сега се гледаат и како нематеријално културно наследство во перформативна смисла.

Клучни зборови: фолклористички и етнолошки истражувања, народна култура, традиција, перспективи, нематеријално културно наследство.

Глобалните промени што се случија на крајот на XX и на почетокот на XXI век, т.е. со почетокот на новиот милениум, во поглед на општествено-економските, политичките и идеолошките промени, се одразија и во балканските земји. Овие промени неминовно доведуваат и до промени во хуманистичките науки, а следствено на тоа и во фолклористиката и етнологијата, со што доаѓа и до промена на перцепцијата на дисциплинарниот идентитет, особено во контекст на интердисциплинарноста.

Едно од централните прашања околу промените во дисциплинарниот дискурс е поимот на народна култура. Критичкото преиспитување на теориските поставки на етнологијата, доведуваат до нејзино свртување кон сегашноста и нејзино постанување на критичка наука за културата. Културните процеси на различните нивоа на општеството и нивното меѓудејствување се значајна цел на истражување на така сфатената етнологија (Rihtman-Auguštin, 1988, 10). Културата не е само начин на живот, кој ја вклучува социоекономската сфера, туку истовремено е и начин на мислење и начин на однесување, акција. Културите се разликуваат не само по тоа како луѓето работат и живеат, туку и по тоа како мислат за себе и како се однесуваат, односно со она што се случува во расчекор меѓу нивното мислење и однесување (Rihtman-Auguštin, 1984, 13).

Европските етнологии и фолклористики главно се развивале како национални дисциплини и имале долга традиција на истражување на сопственото општество и култура во најширока смисла. Во прв ред тоа е истражување на: селската, традициската, народната култура, која, иако е составен дел на современоста, сепак, таа култура, се истражува како ризница на минатите, постарите културни облици, како и на оние што исчезнуваат. Европските етнологии, голем дел од истражувањата посветиле на значењето на поимот „народ“, „народна култура“, односно дали под народна култура

треба да се подразбира само селската култура. Особено ова беше изразено при процесите на индустријализација и модернизација, кои ги зафатија овие земји во XIX век, кога беа засилени и миграциите кон градовите. Затоа, и со право се поставуваше прашањето што стана со луѓето од селата, односно каде исчезнаа тие. Тоа води до смена на самиот објект на дисциплината. Така на пример, една од најважните карактеристики на теориската преориентација на германската етнологија е преосмислувањето и дискусијата за поимот „народ", поистоветуван во минатото со „ниските" и необразованите социјални слоеви (Bauzinger, 2002; Rihtman-Auguštin, 1988, 55; Rihtman-Auguštin, 1971a, 251-253; Rihtman-Auguštin, 1976, 6; Беновска-Събкова, 2001, 21). *Volkskunde* како културна и социјална наука се занимава со централниот поим „култура" и како своја задача ја определува емпириската анализа на културата. Тоа во никој случај не значи дека е ограничена на еден слој од општеството, особено не на *Volk* (народ), како што е сфаќан претходно селскиот народ (Беновска-Събкова, 2001, 21). На слични релации размислува и водечкиот американски фолклорист Алан Дандес,[*] кој се откажува од поимот „народ" како неадекватен на општествените реалности по Втората светска војна. Тој го разгледува фолклорот како културна практика на малите социјални групи (Беновска-Събкова, 2001, 23). При истражувањето на културата не треба да се занемари сложеноста на социјалната структура, а феномените со кои се бави етнологијата, не треба да се издвојуваат од културниот, социјалниот и во исто време од историскиот контекст (Bauzinger, 2002; Rihtman-Auguštin, 1971, 251-253; Rihtman-Auguštin, 1976, 6). Во слична насока се и размислувањата за терминот „традиционална култура", кој се употребува како синоним, но, според некои истражувачи, тој е, во помал степен, идеолошки обременет, но, сепак и овој термин се сфаќал како статичен, со непроменето културно знаење, кое треба повторно да се бара во минатото (Беновска-Събкова, 2004, 30).

Со ваквите гледишта за народната, традиционалната култура, особено во време на брзи промени во секој поглед, се поставуваше прашањето што станува со етнологијата, фолклористиката, дали е тоа нивен крај како научни дисциплини. Ваквите трендови почнуваат од втората половина на XX век, кога се напушта гледиштето за културата како статична, што можеше да се гледа и како аисторичност на културата, при што се истакнува нејзината динамичност, што е во согласност со општествено-економските и политичките промени, но, истовремено е и историска, и таа колективно се доживува од страна на луѓето од генерација на генерација. Едмунд Хусерл, основачот на феноменологијата, културата ја сфаќа како динамична и интерсубјективно конструирана, но и како објектифициран начин на живот, којшто колективно се доживува од страна на луѓето од генерација на генерација. За него, покрај останатото, културата е отелотворена во сензибилните и во духовните димензии на живеењето. Нашата свест, која оперира дијалектички, всушност, е културно оптоварена. Нашите перцепции

[*] Dundes, A. 1980: "Who Are the Folk?", in: Dundes, A. *Interpreting Folklore*. Bloomington, 1-19 (цитирано според: Беновска-Събкова, 2001, 23).

се оптоварени со нашите културни вредности и со невредности (вклучувајќи ги и идеалите). Ние ја конституираме културата, но сме, исто така, создадени од неа. Многуте нешта што ги вреднуваме или не ги вреднуваме ние, кои ни се допаѓаат или не ни се допаѓаат, кои ги сметаме за: добри или лоши, исправни или погрешни, убави или грди, се културно конструирани. Во зависност од нашиот културен бекграунд, чувството на припадност станува есенцијално за нашиот идентитет (Чупеска, 2013, 16[1]). Оттука произлегува дека функцијата на културата е да го одржи витално општеството или партикуларниот социум, кој е ставен под прашање (како, на пример, нацијата, етникумот и сл.) (Чупеска, 2013, 16).

Во вакви услови се поставуваше прашањето за предизвиците за проучување на традиционалната култура во контекст на целокупните промени што се случуваа на глобално ниво, и особено по падот на Берлинскиот ѕид околу 90-тите години на XX век. Во светски и европски рамки овие промени рековме дека почнуваат по Втората светска војна, но, исто така и промените, кои се случуваа кон крајот на XX век влијаеа на отворање на дополнителни полиња на истражување. Во таа смисла во светски рамки се напуштаат егзотичните, далечни терени и се свртуваат кон антропологијата дома, додека во европски рамки може да се зборува за временското преместување на истражувањето од минатото кон сегашноста, додека во просторна смисла истражувањето се задржува во состав на сопственото општество, кое се преселило од село во град (Rihtman-Auguštin, 1988, 73-106; Čapo-Žmegač, Gulin Zrnić, Šantek, 2006, 29; Segalen, 2002, 16, 19; Беновска-Събкова, 2001, 21-22). Паѓањето на Источниот блок, на западните научници им отвори нови полиња за истражување на земјите од социјалистичкиот блок. Овие земји се доживуваа како „затворени“, „егзотични“, „далечни“, „примитивни“. На иста линија водеа истражувањата за Балканот и/или Југоисточна Европа, кои исто така ги сметаа како дистанцирани места и земји, а во согласност со тоа, и како „туѓи“, „нецивилизирани“, „племенски“ итн. (да се види повеќе: Тодорова, 2001, 277; Ќулавкова, 2006, 11[2]; Močnik, 1998, 147-158). Во тој период се основаше и антропологијата/етнологијата на социјализмот, за која постојат неизедначени ставови, односно дали воопшто може и да се зборува за таква дисциплина (Беновска-Събкова, 2001, 15[3]; Hann, 2002, 66; да се види и Зборникот: *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg terena,* 2006).

---

[1] Користено според: Hannush J. Mufid, "An Existential – Dialectical – Phenomenological Approach to Understanding Cultural Tilts: Implications for Multicultural Research and Practice", Rosemond Coledge Journal of Phenomenological Psihology n.38, Brill, 2007.

[2] Да се видат и другите трудови во зборникот: *Балканска слика на светот.* Зборник од Меѓународната научна работилница одржана во Скопје на 5 и на 6 декември 2005 година. Приредувач Катица Ќулавкова.

[3] Авторката ги користела истражувањата на: Sampson, S. L. 1991: "Is There an Anthropology of Socialism", in: *The Anthropology of East Europe Review,* 10, No. 2, 54-60; Veredey, K. 1991: "Theorizing Socialism: A Prologue to the 'Transition'", in: *American Ethnologist* 18, 419-439; Gellner, E 1993: "Foreward", in: Hann, C.M.(ed) 1993. *Socialism. Ideals, Ideologies and Local Practice,* X-XI; Hann, C. M.(ed) 1993. *Socialism. Ideals, Ideologies and Local Practice*.

Промените неминовно се случуваа и кај нас, па и во таа смисла, исто така, се поставуваше прашањето: кои се перспективите за проучување на традиционалната, народната култура. Приодот беше различен, со самиот факт што народната, традиционалната култура не е статична, туку таа е динамична и таа мора да се гледа како составен дел на целокупната култура. Таа не треба да се гледа како просто наследство од минатото, а и таа е важен дел на современата култура, па во таа смисла се зборува и за етнологија на секојдневието (видете повеќе кај: Петреска, 2008). Традиционалната, народната култура е во процес на: непрекината адаптација, трансформација и иновации. Сите тие процеси на развиток и обновување на модели и елементи на традицијата се нејзиниот нов живот (Беновска-Събкова, 2004, 30). Истражувањата не се насочуваат кон реконструкција на традиционалната култура, туку се насочуваат кон современоста, кон функционирањето и трансформациите на традиционалните културни модели во денешно време. Традиционалната култура како динамичен процес продолжува да генерира разнообразни форми и денес, што всушност е и невидливата нишка меѓу генерациите (Беновска-Събкова, 2004, 31). На пример, во современото време, заедничкото живеење на повеќе генерации или пак традиционалните механизми на заемна помош и солидарност – грижа и чување на внуците од страна на нивните баби и дедовци, помош на старите родители од страна на нивните деца – се актуелизираат како продукт на безработицата или ниските примања, кои се продукт на новото време (Петреска, 2005, 162-163; Петреска, 2008, 34). Но, од друга страна, за определена популација во голема мера е присутно и самостојното живеење на брачната двојка, особено во периоди на олеснато купување на станови на кредит, што покажува дека во најново време инвестирањето во недвижнини обично е во станови, за разлика од пред 60-ина години кога инвестирањето во недвижнини обично беше во земја. Но, би додала дека тука влијае и менталитетот и интимната страна на човековата природа врз кои тешко се влијае, а остатокот од минатото секогаш и секаде играл значајна улога. Традиционалните механизми можат да се откријат зад модерни и постмодерни културни случувања (традиционални или дури архаични стереотипи во модерната политичка култура; блискоста меѓу паремијата и графитите, печатените и електронските медиуми како нова форма на традиционални механизми за предавање и сочувување на информацијата; новите песни што можат да се гледаат како форма на традиционално пренесување; како и формите на „традиционалност“ што се јавуваат во новото време), кај кои се гледа потрошувачката, консумерската култура (Беновска–Събкова, 2004, 31; Иванова 1997; Петреска, 2008; Методи на проучување на фолклорот; Ристески, 2002, 130-139; 2003, 48-88; Трпески, 2002, 140-149; 2003, 90-100; Bauzinger, 2002, 309, 316-318). Ваквите пристапи доведуваат и до нови размислувања и организирања на теренот (видете повеќе кај: Петреска, 2019, 5-21).

Забрзаните промени во новото време, кои неминовно доведуваат до губење на елементи на традицијата, на народната култура, кои сега се гледаат како нематеријално културно наследство, го отвораат и прашањето за негова заштита, која е една од перспективите на фолклористичките и на етнолошките

истражувања. Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ е овластен субјект за заштита на нематеријалното културно наследство и неговите истражувачи имаат изработено над 60-ина елаборати за валоризација на нематеријалното културно наследство, кои се изработени за потребите на Управата за заштита на културното наследство при Министерството за култура. Неколку елаборати изработени од вработените во Институтот за фолклор се впишани на репрезентативната листа на нематеријално културно наследство на човештвото на УНЕСКО[4], еден е на Листата за потребата од итна заштита на нематеријално културно наследство на човештвото на УНЕСКО[5], а неколку се и на националната листа на заштитени нематеријални културни наследства.[6] И културните политики на земјите се насочени кон: претставување, промовирање и употреба на културните традиции, каде што покрај идентитетот, неизоставно е добивање и на капитал, а со самото тоа е видлива перформативната страна на фолклорот бидејќи политиките се насочени кон заштита на живото културно наследство. Покрај позитивните вредности (дијалог, уважување и разбирање меѓу луѓето и културите...), кои ги истакнува УНЕСКО-вата програма за зачувување на нематеријалното културно наследство како свои темели и цели кон кои се стреми, како и настојувањата преку заедничко содејствување на различни држави во мултинационални номинации да се спречат потенцијалните судири околу сопственоста над културното добро, впишувањето во листите на УНЕСКО – како начин на дејствување на подрачјето на заштитата на културното наследство, е истовремено и почетно место на низа проблеми на оваа иницијатива, на која континуирано предупредуваат бројни критички осврти од релевантни дисциплини (видете повеќе кај: Vukušić, 2017, 187-189, и таму наведената литература). Непожелните ефекти на имплементацијата на конвенцијата и нејзините листи се смета дека се најпрепознаени во контекст на нагласување на поимот заедница во тој документ и се движат во расчекор од прашањата на улогата на државата во дефинирањето на заедницата и наследството, потоа припадноста на некој поединец и неговата оддаденост кон наследството,

[4] На репрезентативната листа на нематеријалното културно наследство на човештвото на УНЕСКО се „Св. 40 маченици („четерсе“) во Штип (*Feast of the Holy Forty Martyrs in Štip*) – заштитено во 2012 г.; „Орото Копачка, од селото Драмче – Пијанец (*Kopachkata, a social dance from the village of Dramche, Pijanec*) заштитено во 2014 г.; „Празникот Хдрлез/Ѓурѓовден“ (*Spring celebration, Hidrellez*) – заштитено од страна на Македонија и Турција во 2017 г. и „Културните практики поврзани со 1-ви Март“ (*Cultural practices associated to the 1st March)*, познат како „Мартинки“, заштитено од страна на Македонија, Бугарија, Република Молдавија и Романија во 2017 г. Да се види: https://ich.unesco.org/en/convention. UNESCO Convention for Safeguarding the Intangible Cultural Heritage of Humanity, Paris, 2003.

[5] На Листата за потребата од итна заштита на нематеријално културно наследство е впишано „Гласоечко, машко двогласно пеење во Долни Полог“ (*Glasoechko, male two-part singing in Dolni Polog*), впишано во 2015 г. Да се види: https://ich.unesco.org/en/convention.

[6] Службен весник на Република Северна Македонија, 23 јули 2019, бр. 150, год. LXXV, стр. 7.

хомогенизацијата на разноликоста на припаѓањето на заедницата, репрезентацијата, односно застапувањето на заедницата во процесите на донесување одлуки, играта на моќ (политички, економски) внатре и меѓу различните заедници, до односот меѓу мнозинските и малцинските заедници итн., а сето тоа се слева во проблемот на сопственоста на културата, односно правото на управување со наследството заштитено од УНЕСКО. Ова, се разбира, дека е во потполно несогласување со залагањето на конвенцијата, со посредство на промоции и зачувување на нематеријалното културно наследство, да се осигура и да се олесни соработката, дијалогот, почитувањето, разбирањето и зближувањето на луѓето од различни делови на светот (според: Vukušić, 2017, 188-189). Друг проблем, кој многу често се споменува во врска со правото на културното наследство, иако УНЕСКО се залага за мултинационални апликации меѓу држави, е како културното наследство би било заедничко за неколку држави. Сепак, државите и понатаму се натпреваруваат во тоа која од нив ќе има повеќе културни добра на листите (Hameršak i Pleše 2013, 22), но и која од нив, доколку станува збор за „елементи“ на културата, кои се евидентно присутни во различни држави, прва ќе ја покрене постапката за додавање во листата, каде што, по завршувањето на процесот, би требало да служат како потврда дека културното добро „изворно“ припаѓа на онаа држава под чие именување се наоѓа на листата (Vukušić, 2017, 200).

Иако УНЕСКО и некои други „актери“ со задоволство ја нагласуваат улогата на културното наследство како идентитетски ресурс, е неоспорна неговата важност како обновлив економски ресурс, но и како политички (Bendix, 2013, 368-369), што особено се виде при процесот за заштита на Ѓурѓовед/Едерлез. Имено, беше поднесена заедничка апликација на неколку балкански и прибалкански држави за прославувањето на Ѓурѓовден за впишување на репрезентативната листа на нематеријално културно наследство на човештвото на светската организација за образование, наука и култура – УНЕСКО. Сличната обредност од доменот на сточарските обичаи, обичаите со кои се обезбедува здравје на луѓето и просперитет на заедницата во целост практикувана на овој празник, на просторот од Алпите, т.е. Словенија, па до Блискиот Исток (Сирија, Либан) и Месопотамија (Ирак), вклучувајќи и некои прибалкански (Молдавија, Украина) и прикавкаски земји (Азербејџан, Грузија, Ерменија), доведе до иницијатива, од страна на Република Турција, да се поднесе заедничка апликација на земјите од овој простор за впишување на обредноста на Ѓурѓовден/Hidirellez на репрезентативната листа на нематеријалното културно наследство на УНЕСКО. Но, од дваесетина земји, турската иницијатива појавена пред повеќе од десетина години, првично ја прифатија 12 земји, за потоа, официјалната апликација, во 2013 година, да биде потпишана од шест држави: Хрватска, Србија, Македонија, Романија, Молдавија и Турција. Но, различниот пристап, во врска со обредноста поврзана со празникот Ѓурѓовден (Х'дерлез) од страна на некои од државите коапликанти, беше причина стручните лица од телата на УНЕСКО да имаат повеќе забелешки за заедничката апликација на шесте земји. Ова доведе до заклучок дека е

потребно да се направат две апликации – едната за обредноста што се практикува на Ѓурѓовден (Ђурђевдан, Jurjevo, Sfintul Gheorghe), а другата за Х'д'рлез (Hidirellez). Но, христијанските земји што преостанаа во апликацијата за прогласување на Ѓурѓовден за нематеријално културно наследство на човештвото (Хрватска, Србија, Македонија, Романија и Молдавија) не можеа да ги усогласат недоразбирањата околу забелешките доставени од стручните тела на УНЕСКО, па затоа сè уште нема договор за заедничка апликација (видете повеќе кај: Малинов, 2018, 10-11). Иако, заложбите на УНЕСКО за мултинационални номинации, од една страна, се средство за поврзување на различни заедници и држави, а од друга, се средство за превенција за потенцијални судири, сепак, во различни временски периоди и во различни околности, културните добра, покрај едно значење, можат да добијат и нови значења и реинтерпретации. Таков е случајот и со прогласување на обредноста на Ѓурѓовден како нематеријално културно наследство на УНЕСКО-вата репрезентативна листа, кој, за определени држави, добива симболичко надоградување на првичното, и неговата реинтерпретација оди во насока како место на сеќавање на трауматски настани, иако интерпретациите, т.е. конкуретноста, па и контрадикторноста на значења што, поединците или заедниците, го придаваат на некое културно добро, не се прашања со кои се занимава УНЕСКО (видете повеќе кај: Vukušić, 2017, 201-205). Затоа и постојат мислења според кои се смета дека „поставувањето" на културното добро на УНЕСКО-вата листа може да ја носи со себе и идејата за право на една или на повеќе заедници на интерпретација на дел од својата историја, која е можно да не е во согласност со интерпретациите пожелни за други заедници вклучени во номинацијата (Vukušić, 2017, 205). Во слична насока Лауријана Смит (Laurajane Smith), истакнува дека културата е многу повеќе од она што е „убаво" или „згодно" и влијае на поединечното, колективното, националното и глобалното разбирање на себе и на другите (користено според: Vukušić, 2017, 205).

Од тие причини, Македонија се вклучи во иницијативата на Турција за прогласување на обредноста поврзана со Х'д'рлез како нематеријално кутурно наследство на УНЕСКО-вата репрезентативна листа, кое беше прогласено во 2017 година (видете повеќе кај: Малинов, 2018, 10-11).

Дека фолклорот може да биде значаен обновлив економски ресурс, пред сè, како туристичка понуда, го покажуваат и постарите истражувања (Bošković-Stulli, 1971, 165-186). Туристичките функции на фолклорот, исто така, ги посочува и Херман Баузингер (Bausinger, 2002, 177), а негови одредени елементи можат да се јават како идентитетски симбол на пределот. Во овој случај добро одговара Бурдијовата теорија на практиката дека општествениот живот речиси секогаш вклучува постапки и однесувања, кои се раководени од интерес, а факторите, кои се истовремено и материјални и симболички, укажуваат дека и неекономските (социјални, културни, ритуални) практики можат да претставуваат вредност, и дека симболичкиот и општествениот капитал можат да бидат претворени во економски капитал (Ivanović, 2008, 117-118). При тоа, особено се нагласува дека не треба да се занемарат постоењето на структури, кои имаат долго траење (long durée) и

дека антрополошката анализа треба да ги покаже како разбирање на секојдневните практики и релативно брзите промени, исто така и како изучување на долготрајните структури и вредносни системи (Ivanović, 2008, 115). Слично и Бендикс (Bendix) истакнува дека саканата економска добивка недоволно објаснува зошто поединечни случувања се одржуваат со векови, при што таа се занимавала со подетално истражување на мотивациите и изборот на иницијатори, изведувачи и публика на културните прикази, што ѝ покажало дека тоа упатува кон афирмација на локалниот и националниот културен идентитет. Притоа, авторката се залага за пристап, кој, во своето аналитичко средиште, ги сместува самите изумители, односно фокусот го преместува на самите случувања на дејствување на оние што се вклучени во креација и одржување (Kelemen i Škrbić Alempijević, 2012, 67-68[7]). Мотивацијата на организаторите и учесниците на културните прикази што ги проучува авторката во текстот била само индиректно поврзана со туризмот. Имено, мотивацијата се состоела од повеќекратни мотиви, како што се: регионална политика, сочувување на локалните култури, патриотските чувства, задоволство во глумата, желба за учествување во фестивалот, интерес за зголемување на личната добивка и сл. Авторката јасно истакнува како вплеткувањето на парите не мора нужно да значи исчезнување на значењето, туку, според нејзиното мислење, процесите на изуми на традицијата секогаш се поврзани со социоекономскиот контекст, додека впрочем изборите и стратегиите на оние што ги измислуваат, е многу посилен елемент за анализа (Kelemen i Škrbić Alempijević, 2012, 142-143).

Накратко за фолклорот, како нематеријално културно наследство во перформативна смисла и неговата заштита, може да се зборува кога се зборува за: неговата „употреба“, потврдувањето на идентитетот поради наглите општествени промени; регионалната политика; сочувувањето на локалните култури; претставувањето, промовирањето на културните традиции, ревитализацијата на местата и со нив поврзаните нарации итн. Но, тука би се додале и повеќето начини на разбирање и нивната интерпретација, во зависност од „симболичкиот капитал“ што го носат. Исто така, тие можат да се гледаат и како комерцијален производ и туристичка понуда, со што доаѓа до израз, повторно, перформативната, но и применетата фолклористика.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

БЕНОВСКА-СЪБКОВА, М. „Размисли върху методите за проучване на традиционната култура в съвременността“, во: *Етно-културолошки зборник*, кн. 9. Сврљиг, 29-34.
БЕНОВСКА-СЪБКОВА, М. (2001). *Политически преход и всекидневна култура.* София: Академично издателство „Проф. М Дринов“.

[7] Цитирано според: Regina Bendix – Tourism and Cultural Displays. Inventing Traditions for Whom? (1989), 131-132).

ИВАНОВА, Р. (1997). *Сбогом динозаври, добре дошли крокодили: етнология на промените.* София.
МАЛИНОВ, З. (2018). „Увод“, во: *Ѓурѓовден во Република Македонија.* Посебни изданија, кн. 84. Скопје: Институт за фолклор.
ПЕТРЕСКА, В. (2005). *Систем на сродство кај Македонците.* Посебни изданија, кн. 59. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
ПЕТРЕСКА, В. (2008). *Етнографија на современиот семеен живот во македонското семејство. Традициски и нови културни модели во обредноста и семејниот живот.* Посебни изданија, кн. 70. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
ПЕТРЕСКА, В. (2019). Од терен до научен текст: методолошки и етички прашања при теренските истражувања. *Македонски фолклор,* бр. 75, 5-21.
РИСТЕСКИ, С. Љ. (2002). „Етничките симболи и политиката“, во: *ЕтноАнтропоЗум,* бр. 2, Скопје, 130-139.
СТОЈАНОВИЌ-ЛАФАЗАНОВСКА, Л. (Ур.) (2005). *Методи на истражување на фолклорот.* Посебни изданија, кн. 60. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
ТРПЕСКИ, Д. (2002). „Сфаќањето на традицијата и на етничките карактеристики и нивната употреба во предизборната кампања“, во: *ЕтноАнтропоЗум*, бр. 2, Скопје, 140-149.
ТОДОРОВА, М. (2001). *Замислувајќи го Балканот.* Скопје: Магор.
ЌУЛАВКОВА, К. (2006). „Цивилизациска оска“, во: *Балканска слика на светот.* Зборник од Меѓународната научна работилница одржана во Скопје на 5-6 декември 2005 година. Приредувач Ката Ќулафкова, Скопје, 9-12.
ЧУПЕСКА, А. (2013). Културните идентитети во политиката – аспекти на мултикултурализмот. Скопје: Фондација Конрад Аденауер, Канцеларија Скопје/Македонија.

Латинични изданија

BAUZINGER, H. (2002). *Etnologija. Od proučavanje starine do kulturologije.* Beograd: Biblioteka XX vek.
BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (1971). “O folklorizmu”, in: *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slovena.* (Ur.) Akademik Ljubo Babić i akademik Ferdo Čulinović, Zagreb: JAZU, 165-186.
ČALE FELDMAN, L. & PRICA, I. (Ur.) 2006. *Devijacije i promašaji. Etnografija domaćeg socijalizma.* Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
ČAPO-ŽMEGAČ, J., GULIN ZRNIĆ, V. & PAVEL ŠANTEKG. (2006). “Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja”, in: *Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja.* Ur. Čapo Žmegac, Jasna; Gulin Zrnić Valentina i Pavel Šantek. Goran Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova Etnografija, 7-52.
HAMERŠEK, M. & PLEŠE, I. (2013). “Uvod u proizvodnju baštine”, in: Proizvodnja baštine: Kritičke studije o nematerijalnoj kulturi. (Ur.). Hameršek, Marijana; Pleše, Iva; Vukušić, Ana-Marija. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 7-33.

HANN, Ch. (2002). “Understanding Postsocialism: New Property Relationships and Their Cosequences”, in: *Mediterranean Ethnological Summer School,* Vol. 4, Ljubljana, 49-68.
IVANOVIĆ, Z. (2008). Pogled na savremene transformacije antropološke teorije i prakse. *Antropologija* 6, str. 88-116.
KELEMEN, P. i ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ. N. (2012). *Grad kakav bi trebao biti. Etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale.* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2012.
MOČNIK, R. (1998). “Balkan Orientalism”, in: *Mediterranean Ethnological Summer School,* Vol. II, Ljubljana, 129-158.
RIHTMAN-AUGUŠTIN, D. (1971). “Ingeborg Weber-Kellermann, Deutsche volkskunde zwischen germanistik und socialwissenschaften, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1969, 113 str. *Narodna umjetnost,* knj. 8, Zagreb, 251-253.
RIHTMAN-AUGUŠTIN, D. (1976). “Pretpostavke suvremenog etnološkog istraživanja”. *Narodna umjetnost,* 13, Zagreb, 1-25.
RIHTMAN-AUGUŠTIN, D. (1984). *Struktura tradiciskog mišljenja.* Zagreb: Školska knjiga.
RIHTMAN-AUGUŠTIN, D. (1988). *Etnologija naše svakodnevice.* Zagreb: Školska knjiga.
SEGALEN, M. (2002). "Uvod", in: *Drugi i sličan. Pogledi na etnologiju suvremenih društva,* Zagreb, 11-21.
VUKUŠIĆ, A. (2017). Zajedništvo, dijeljenje i uvažavanje? UNESCO-ova multinacionalna nominacije proslave blagdana S. Jurja. Stranputice humanistike. (Ur.). Bagarić, Petar; Biti, Ozren; Škokić, Tea. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 187-209.

Vesna Petreska

CHALLENGES OF THE MODERN FOLKLORISTIC AND ETHNOLOGICAL RESEARCH

Summary

The end of the 20th century and the beginning of the new millennium are marked by socioeconomic, political and ideological changes on a global level; however those changes have also happened in the Balkan countries. Those new circumstances contributed to the changes in the human sciences. They are manifested in the folkloristic as well, which leads to a change in the perception of the disciplinary identity, especially in the context of the interdisciplinarity.

The research is an overview of the current challenges of contemporary folkloristic researches in terms of tradition", "folklore", "folk culture", which now can be seen as an Intangible Cultural Heritage. In this regard one can say about the use of folklore that it is confirmation of identity, caused by the accelerated social changes; regional politics; preservation of local cultures, revitalizations, presentations and revitalization of the cultural traditions and theirs narrations. Briefly, there are various ways of understanding and interpreting them, depending of the “symbolic capital” that the participants have with them. But they can also be seen as a commercial product and as a tourist offering, which reveals

both the performative and the applied folklore. The protection of the Intangible cultural heritage, which the Institute of Folklore is authorized to do, is also one of the challenges of the contemporary folkloric research.

УДК 392.11(=163.41)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78063a

Нина Аксиќ

НАРОДНИТЕ ОБИЧАИ ПРИ РАЃАЊЕТО НА ДЕТЕТО И ВО ТЕКОТ НА ПРВАТА ГОДИНА (ВРЗ ПРИМЕРИ ОД СРПСКАТА ЗАЕДНИЦА ВО НОВИ ПАЗАР)[1]

Апстракт: Во текстот ќе бидат претставени и коментирани традиционалните обичаи, кои се однесуваат на стекнувањето одредени способности од страна на детето во неговата прва година од животот, но и обичаите што се поврзани со самото раѓање и крштевање на детето. Посебно внимание ќе биде насочено кон обичаите што ги практикуваат членовите на српската заедница во Нови Пазар, а со оглед на тоа дека во ова место Србите се малцинство, од особено значење е претставувањето на начините со кои се овозможува зачувувањето на старите традициски обрасци – како еден од модусите за самоодржување на етницитетот во мнозинската муслиманска средина. Целта на авторот е да го презентира богатството на споменатите обичаи, но и нивната модификација во современиот миг, оние што се создаваат како последица од општите општествени промени или поконкретно од промените што се однесуваат на општеството, на културата и на економијата во Србија.

Клучни зборови: народни обичаи, дете, растење, првата година од животот, Нови Пазар.

Во народната традиција, обичаите во врска со детето можат да се следат почнувајќи од оние што се однесуваат на бебето додека е во утробата на мајката, т.е. бремените жени, преку оние обичаи поврзани со растот на детето, до обичајната и ритуалната практика, земени во најширока смисла (обичаи од календарските и од животните циклуси).

Во овој труд ќе зборуваме за обичаите што се однесуваат на раѓањето и на растењето на детето до неговата прва година. За да можеме да го презентираме прегледот на овие обичаи на територијата на Нови Пазар, т.е. на Новопазарската област, мораме, пред сè, кога зборуваме за периодот до осумдесеттите години, да имаме предвид дека овие обичаи во најголем број случаи биле поврзани за селските семејства, коишто токму во овој период во голем број се селат во градот и на тој начин започнува трансформацијата на обичаите. Всушност, треба да се има предвид дека во Србија, поради миграцијата село – град, „процентот на селското население паднал под половината на населението (Ристовиќ и Стојановиќ, 2001, 11)“. Беше посочено дека ќе се зборува за обичаите што се однесуваат на српското население во оваа област, бидејќи во неа живеат главно Бошњаци, па во врска

[1] Трудот е настанат во рамките на проектот *Стратегије идентитета: савремена култура и религиозност* (177028), кој во целост е финансиран од страна на Министерството за образование, наука и технолошки развој на Република Србија (Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије).

со ова, традиционалната обичајна практика има посебно значење во зачувувањето на идентитетот на Србите на овој терен. Селектираните искази од етнолошките транскрипти во овој труд ќе бидат претставени како илустративен материјал, кој е направен врз основа на аудиозаписите што настанале во 2016 и во 2019 година. Покрај од соговорниците,[2] авторот дошол до податоци, што се однесуваат на темава, со помош на присуство на некои од овие обичаи и обреди, како набљудувач, од една страна, но и како учесник во нив, од друга (на пр. за бабини/повојница, крштенка, прво запче и др.).

До 80-тите години на 20 век, во селата на новопазарскиот крај живееле многубројни семејства со пет или со повеќе членови (дури и со повеќе од десет членови), а многу жители на селата живееле во задруги со блиски роднини и со нивните семејства. Овој начин на живеење со себе донесол и одредени правила, обврски и поредок, кои морало да се почитуваат за да можат да функционираат на најдобар начин. Патријархалниот систем бил, а може да се забележи, и останал во овој регион – основен начин за разбирање на семејните односи и вредности, додека „патријархалното семејство (е) било чувар на традицијата, на обичаите, на воспитанието, кои се пренесувани од возрасните на децата. Семејството било и 'последната заштита' од 'опасноста на надворешниот свет', кои на разни начини сè повеќе и сè подлабоко пробивале во тој некогаш неприкосновен простор (Ристовиħ и Стојановиħ, 2001, 19)". Така, жените и децата имале посебни обврски, независно од мажите, но и одредени забрани на кои морало да им се покоруваат.

Обичаите што се однесуваат на детето започнуваат од неговото зачнување и траат во текот на целата бременост на мајката. Некогаш за бремената жена се наметнуваат различни забрани со кои се оневозможува појава на некаков проблем, белег или нешто слично или „оние дејства штоасоцираат на тешко или ненормално породување (Требјешанин, 1991, 68)". На пример, на бремените жени им се забранувало „да крадат" цреши од дворот на соседот, зашто се сметало дека кога ќе се роди бебето, тоа ќе има некаков белег на кожата во форма на цреша. Бремените жени во селата околу Нови Пазар генерално биле рамноправни со другите жени и со мажите при работата. За бременоста не се водело сметка премногу, зашто морало да се работи и да се заработи за живот. Бремените жени переле, ја чувале стоката, ги молзеле кравите, работеле и на нива и ги извршувале сите други домашни работи до самото породување.

[2] Посебна благодарност за издвоеното време, како и за драгоцените податоци им должиме на соговорниците од Нови Пазар – на Весна Аксиќ (1966, род. Војковиќ – Нови Пазар, омажена во Леча – Нови Пазар), на Слободан Аксиќ (1961, Леча – Нови Пазар) и на Влада Макојевиќ (1947, род. Тревиќ – Лешак, мажена за Цоковиќ – Нови Пазар). Нашите соговорници, во наведените транскрипти со сегменти од разговорите, се претставени со скратениците В, С и ВЛ, додека испитувачот е претставен со скратеницата И. Графичкиот знак „ (...) " што се користи во транскрипцијата на аудиозаписот служи со него да се означи изоставен дел од текстот поради неразбирливиот говор или кога некој дел од текстот нема потреба да се претстави во даденият момент.

На денот на породувањето, кога родилките ќе ги почувствуваат првите родилни болки, тие се повлекуваат во друга постара куќа или соба, во некој додатен објект, најчесто во штала, т.е. на некое место, каде што на подот има земја или бетон за да може просторијата полесно да се измие и за да се спречи, остатоците од породувањето, да ги види мажот. При породувањето на родилките им помагале поискусни жени од селото, најчесто оние што се најблиску до родилката, како што се јатрвата (сопругата на деверот) или свекрвата (мајката на сопругот): *Само неку, неку жену углавном да има ту, старија млађа нема везе, главно да је поред ње* (ВЛ). Некои жени, кои почнувале да се породуваат на нива или додека го чувале добитокот, се криеле под некое дрво и самите се породувале, при што ја сечеле папочната врвка со нешто остро – со брич или со камен. Значи, жените морале да бидат исклучително снаодливи во вакви моменти, за што сведочи и исказот на една од информаторките, која, со својата јатрва и со сопругот, тргнала во болница низ шумата, но се породила во шумата: *Ја сложила била пелене, све. Ајде пелене, флашу воде. Ау нисмо понели ништа оштро да пресечемо пупак. И ми потрчимо, ја идем на ниже, идемо отишли смо ја мислим једно више од два километра од куће.* (...) *Ја чучнем на колена и дијете пану. Врисну онако. На шодер, ту му било мало поцрвенело. И она фркну шибицу, вели сина си родила, ал немамо чим да пресечемо пупак. Куку како ћемо. Она ил узела неки каменчић ил је овако урадила (показујући као да је рукама прекинула пупчану врпцу) и сад нисам је видела* (ВЛ). Важно било да се има малку вода за да има со што да се измие детето веднаш: *И она је само рекла мене, држи флашу, сипај. Да га окале оно старе жене ладном водом. То тако било* (ВЛ). По породувањето жената прво морала сама да се врати дома ако се породила надвор, а потоа и да ја исфрли постелката притискајќи го стомакот. Закопувањето на постелката кај нашиот народ била честа појава, а тоа се сметало за добро решение, зашто, во спротивно, можела да падне во канџите на вештерката.[3] *И ба..., тамо у шуму, само зачепрљам* (ВЛ). Во посебна просторија, најчесто покрај шпоретот и на слама со едно ќебе, родилката ги поминувала првите неколку денови, додека „не се исчисти“. Тука ѝ била носена храна, а на таа слама за првпат го повивала бебето. Така, „нечистата“ родилка не смеела да ги мие садовите, ниту да работи што и да било околу куќата и добитокот, во првите две седмици.[4] *То је, то је некад било. То сад нема. То је некад било, породиља око десет, петнајст дана тамо спава у другој соби, нити народ долази да је обиђе, нити… Разумеш то као, као казали су прљава, е* (В). *Три, три дана највише, после су морале одма нешто да раде, то није било као сад. Три дана највише би одморила и... Није могла да дира судове и то нису дали стари, док не дође водица* (ВЛ). Се забележува дека во ниту еден од двата претставени исказа не се спомнуваат нечистите сили што владеат во текот на првите денови, туку дека обичајот за

[3] Повеќе за обичаите поврзани за постелката да се види во: Требјешанин, 1991.

[4] По породувањето, родилката не можела да „биде видена по неколку дена, повеќе заради обичај отколку заради одмор, а потоа повторно почнувала да ги извршува сите работи, како и обично“ (Ђорђевић, 1941, 81).

одвојувањето на родилката се поврзува со чувството за вистинска нечистотија и за некаков вид срам – да се излезе пред светот, особено пред машкиот, во „таква состојба“.

Децата претставуваат голема среќа во семејството, „не само за родителите, туку и за роднините и за општеството. Штом ќе дојде на свет детето, веднаш се објавува тоа на сите страни (Ђорђевић, 1941, 87)“. Во новопазарскиот крај не бил редок случајот да се пука кога ќе се роди дете, особено машко.

Нашиот народ смета дека родилката и бебето, веднаш по породувањето, се „нечисти“ и дека ним можат да им се приближат различни нечисти сили. Од оваа причина се смета дека – тие се ’опасни‘ за својата околина (Требјешанин, 1991, 117), па затоа нивното „магиско чистење се врши со низа обреди, кои започнуваат веднаш по раѓањето и траат сè до четириесеттиот ден“ (Требјешанин, 1991, 117). Еден од првите обичаи што се однесува на бебето е одењето „на водичка“ и добивањето име „на водичка“. Некој од домашните (на пример, постарата сестра или постариот брат), по раѓањето на детето, одел во црква кај свештеникот по света водичка, и тогаш тој им давал име за детето: *Он ту водицу очита поп и каже тако и тако име. Они имају тамо именик. И он, и ко оде да узме то понесе неку, понесе неку флашу и онда, и он после рекне ја би такво име, а ви можете да мењате* (ВЛ). Мајката, ако сака – го задржувала тоа име, но можела и да го промени. По водичка се одело веднаш штом ќе се породи жената, а потоа таа со оваа водичка малку се замивала себеси, но и бебето. По ова, *она водицу може да распе после само на чисто место. Ако ће неки пут да се умије или да знаш довати груди, због млека и после проспе ће чисто. Ће се не гази* (ВЛ).

Покрај ова, чест бил и обичајот да се избере име за детето според празникот на кој се родило тоа, а се сметало и дека детето што е родено на одреден празник може да има некои посебни способности или нешто слично на тоа. Така, на пример, се смета дека ако детето се роди на Голема Богородица (28 август), тоа ќе биде голем господин во својот живот. Она што е важно е тоа што името многу често претставува и „магиски вид на заштита на новороденчето од зли сили што му го загрозуваат животот“ (Требјешанин, 1991, 136). Исто така, се сметало и тоа дека светецот, на чиј датум се родило детето, ќе му помогне нему во животот. Во врска со претходното е и теренскиот исказ, кој се однесува на раѓањето на болно дете на празник: *Викао неки човек, имао ћерку, даље га било од ове куће, глувонему.* (…) *И он викао, вели, ово ми се дијете само, можда вели увече празника створило. И то треба да гледамо* (ВЛ).

На првото ритуално капење, во некои делови од Србија, во водата се става сребрена паричка, некаква тревка и сл. Во Нови Пазар не е познат ваков обичај. Единствено нешто што било важно е: водата, во која првпат се капе детето, да се истури на некое чисто место, каде што не се гази. Најверојатно е дека овој обичај е поврзан со напредокот на детето, како и со тоа детето ритуално да не се „извалка“, т.е. да не го обземат нечистите сили.

Доењето било исклучително важно за создавање врска меѓу мајката и бебето, заради здравјето, но и како „мистично, спасоносно средство за

одржување, напредок и секаква среќа“ (Требјешанин, 1991, 179). Се сметало дека детето треба да се дои една или две години. Сепак, имало и такви случаи кога детето се доело и до петтата година. Како што се дознава на теренот, доколку мајката немала млеко за бебето, не било ретко, во селото, да се пронајде некоја жена која има малку постаро дете, но која, сè уште, има млеко, па родилката да го носи своето новородено бебе на подој кај таа жена. Родилките најчесто пристапувале кон ваквиот начин на доење, затоа што во тоа време немало како денеска други начини за прихранување на бебињата. Покрај оваа помош од друга доилка, тогашните доилки имале на располагање уште и млеко од животинско потекло.

Бидејќи се сметало дека бебето и родилката се нечисти во првите четириесет дена од породувањето, тие не смееле да излегуваат од куќата. Сепак, оваа забрана во поголемиот број случаи не можела да се почитува затоа што мајката морала да се врати на работа по нивите и околу добитокот, само неколку денови од породувањето. Затоа, кога жената „ќе се исчисти“, се мисли на оние неколку први денови по породувањто, таа им се враќа на сите обврски што ги имала дотогаш во куќата, при што ја преземала и грижата околу бебето. Бебето морала да го капе, да го повива, да го дои или да го храни, да го положува во колепката, а потоа да оди на нива, да се занимава со добитокот, да ја суредува куќата и да пере. Во врска со ова „постојат податоци дека тогаш кога немало кому да му ги остават децата на чување, мајките, на поле, носеле и сосема мали бебиња, кои, во неповолни услови, поминувале по цели денови на отворено“ (Ристовиќ и Стојановиќ, 2001, 10). Како што дознаваме од информаторите, често се случувало мајките да ги оставаат штотуку родените бебиња сами во куќата, додека не ги измолзат кравите или додека не ги исперат алиштата во потокот, откога ќе ги искапат, ќе ги нахранат, и добро ќе ги замотаат во колепката, по што бебињата ќе заспијат: *А знаш шта смо радили? Ми смо повијали колевку.* (...) *То је направљено ко коританце. Отуд и отуд оне њене за повој*. (...) *И кад би плеле повој од вуне оволико широко исплеле би, ја сам плела, горе све после с краја уже да би повијала* (???). *Беба је доле у колијевци у пелену. И ми отуд и отуд само, не би око ње знаш. После мало једном око ногу и тамо закачимо и завршимо. Е то и после тамо уже с краја завршила* (ВЛ). (...) *А јел сте бебу скроз повијали* (И)*?* (...) *Нисмо имали памперс, ништа, него смо имали пелене. Моја мајка, на пример, ја сам купила пелене, то метар са метар оно, и ставим ово, неколико отуд поврнем, ставим у колијевку. Колијевка ту стављено ко јастуче неко доле. Па после другу пелену, па једну око главице, како му савијем туда онако оно, другу јену мало по вру, отуд и отуд и повој да ухвати. И доле завијем ногице* (ВЛ).

Пелените, па и долната облека, главно, се сушеле надвор, освен зимно време кога алиштата ги ставале да висат над шпоретот. Она за што исклучително воделе сметка е тоа дека ни пелените ни долната облека не ги оставале да пренокат надвор, зашто се сметало, особено во првите „четириесет дена од раѓањето на новороденчето дека тоа е ’нечисто‘ и подложно на влијанијата на демоните од долниот свет. Затоа во овој период бебето посебно се чува да не падне под нивно владение и влијание. Облеката, која му

припаѓа на бебето, не смее да остане надвор преку ноќ, зашто хтонските демони тогаш се собираат околу куќата“ (Кулишиќ, Петровиќ и Пантелиќ, 1998, *дете*). Така и нашите испитаници ја потврдуваат оваа забрана со навестување дека тоа не смее да се прави, но не објаснуваат прецизно зошто: *А то смо купили напољу. А кад је нешто, те баш киша ел нешто, нема де ниђе испод стреје да се обеси, ми смо морали око шпорета да их сушимо, око фуруне, није био шпорет* (ВЛ). (...) *А значи ноћу, кад крене мрак да пада, то не сме* (И)? *Мицали смо, ваља се због деце, кад расту. Мицали смо ми и веш, и све оно, да* (ВЛ).

Значи, важно било да се чуваат родилката и бебето од породилните демони, кои се нарекуваат бабици: „Бабиците (…), всушност, се душите на умрените предци, кои доаѓаат, по раѓањето на новороденот член на родот, да му ја одредат судбината“ (Кулишиќ, Петровиќ и Пантелиќ, 1998, *бабице*). Покрај бабиците, судбината на новороденото дете ја определуваат и т.н. наречници. Некаде бабиците и наречниците се поистоветуваат, додека на други места се смета дека наречниците се појавуваат само еден ден, а бабиците во текот на четириесетте дена по породувањето и „сакаат да ги изморат и детето и родилката, а се мисли дека тие најмногу дејствуваат ноќе, и тоа истовремено повеќе од нив“ (Кулишиќ, Петровиќ и Пантелиќ, 1998, *бабице*). Како заштита од бабиците, но и од уроците, воопшто, – што може да ги направи кој и да било од нив, ако ги погледне бебето или родилката со зли или со урокливи очи – се сметало дека е најдобро во близина на родилката или на бебето да се стави лук или некаков црвен предмет: „Така, на детето и на родилката, или покрај нив, секогаш се наоѓаат лук и црвен конец, односно црвена волна“ (Кулишиќ, Петровиќ и Пантелиќ, 1998, *бабице*). И во новопазарските села, како заштита од уроци, обично, околу колепката на детето се врзувале лук и некаква црвена волна: *И на повој би нешто пришивале старије жене, као нешто, као нешто црвено или неки брошиђ или, или бијели лук у нешто уплете, па ту пришије као беби да не оде на очи.* (...) *Тако старије жене, а ми...* (ВЛ). Доколку се случи детето да биде урочено, постоеле и посебни начини за да се тргнат уроците. Во Нови Пазар имало, а и денес има жени, главно, од муслиманска вероисповед (Бошњачките или Ромките), кои се занимаваат со т.н. „леење на стравот“, т.е. со елиминирање на стравот. Ако се забележи дека детето често прета, се сепнува, претерано плаче и друго, го водат да му се излее стравот, така што над главата му се гаси јагленче и онаа форма што ќе му се излее претставува она од што се плашело детето дотогаш. Откога ќе се излее стравот, тој страв засекогаш исчезнува и детето повторно може да живее и да се однесува нормално. Така, според кажувањата на информаторите, детето и на шест години мокри во кревет и сонува големи топки, кои паѓаат врз него, сè додека не го однесат да го излее стравот. Над главата му се излева човек, што е поврзано со стравот на неговата мајка, која се исплашила од пијаница на која налетела во мракот додека била бремена. По ова, детето веќе немало проблеми. Значи, за да не дојде до вакви проблеми, се сметало дека за време на првите четириесет денови, мајката не смеела да излегува од куќа, ниту, пак, да го изнесува детето надвор, за, случајно, да не го изгуби млекото, а и за да не го урочи детето

некој. Со оглед на тоа што мајката морала да ги извршува сите работи во куќата многу бргу по породувањето, од кои некои се и надвор од куќата, таа морала да излегува надвор, но се трудела да не ја видат голем број луѓе.

Бабините во новопазарскиот крај го претставуваат моментот кога роднините и комшиите првпат доаѓаат да ги посетат родилката и бебето. Ова обично се случувало во текот на првите четириесет дена, до крштенката, зашто смислата на овој обичај е „непрестајно чување и бдеење над родилката и над детето“ (Требјешанин, 1991, 125). Но, во некои села на новопазарскиот крај, на бабини се одело дури по четириесет дена од раѓањето на бебето, токму од причина што во текот на првите четириесет дена мајката и бебето морало да бидат чувани од демони и од уроци. Оваа разлика во терминот за извршување на обичаите, може да се доведе во врска со честото мешање на *бабините* со обичајот наречен *повојница* што се одвива „по три, по седум или по четириесет дена“ (Требјешанин, 1991, 125) кога, на детето, му се даруваат појас, покривка, пелени и колепка. Разликата меѓу овие два обичаја е во нивната функција. Имено, со повојницата на бебето му се обезбедува добра мажачка/женачка. Сепак, во новопазарскиот крај, како повојница се именува исклучиво вид на подарок, т.е. *повој* што го носи мајката на родилката или, пак, родилката сама го плете од бела волна. Повојницата се носи на бабини со другите подароци што му одговараат на овој обичај и на неговата функција, додека, пак, на некои места доаѓа до измена на терминот за извршување на обичаите (пред и по четириесет дена), што може да се доведе во врска со мешањето на овие два обичаја (бабини и повојница). На бабини прво доаѓала мајката на родилката и најтесното семејство, а потоа комшиите и останатите роднини и пријатели. Главно, се водело сметка првите гости да бидат само жени. Како понада на мајката и на бебето им се носела облека за бебето, и тоа: штиркани чорапчиња, џемперчиња итн. Од храна, единствено задолжителна била погачата што ја носела мајката на родилката, како и шише со ракија: *Је л има назив та нека погача* (И)*? Па као ваља се кад је рођено дете.* (...) *И то се ваља за напредак* (ВЛ). Бидејќи српските семејства во селата на новопазарскиот крај, главно не биле имотни, најчесто како подароци се носеле горенаведените, што може да се види и од следниов исказ: *А нешто од злата, накит* (И)? *Није се имало Бога ми, па није имало злата. Моји мене нису доносили злато* (ВЛ).

На четириесеттиот ден, детето се изнесувало надвор и најчесто требало да се одведе на три места, кај некои најблиски комшии или роднини. *Е кад напуни четрдесет дана, тог дана треба негде да га изведеш. Небитно, код комшинице прве, код својте неке ко ти је близу ту, разумеш. Али тог дана да се изведе негде* (В). *И шта они дају том детету* (И)? *Обично дају два јаја. То је обичај* (В). Се смета дека јајце му се давало на бебето како еден вид желба – тоа да биде бело како јајце.

По четириесеттиот ден, т.е. по нечистиот период, поради многу болести, кои некогаш биле смртоносни,[5] роднините на детето се стремеле тоа да се

[5] „Семејствата на село имале доста деца, но поради лошите услови за живот и болестите, нивната смртност била голема. На пример, во Кралството Југославија

крсти колку што е можно побргу,[6] иако во новопазарскиот крај во минатото имало примери и со крштевање дури по една година. Крштевањето, како важен сегмент на традиционалната култура кај народите со христијанска религија, и како дел од животниот циклус, се смета за начин на: одбрана од нечистите сили, заштита, а потоа и како влез во Царството Божје. На овај начин се „одржува и важната врска со другите семејства (кумството)“ (Ристовиќ и Стојановиќ, 2001, 20). Кумот, духовниот татко, како најважна фигура кога станува збор за крштевањето, таткото на детето го поканува со т.н. „буклија“ (украсено шише со ракија). Во други новопазарски села, пак, се сметало дека на детето треба да му се избере кума и тоа кумата да биде девојка, која еден ден ќе се омажи и ќе замине од селото, со што ќе се избегне евентуална кавга меѓу кумовите. *А како се кум бира (И)? Па знало се. Моја..., или очева сестра, на пример. Она је била двојка код нас и она је волела да, држала братскија двоје и волела да држи троо. И држала мојега Миланка. А после ова другу од девера ћерка и треће, ова Милинко ми друга исто од девера ћерека држала.* (...) *Све девојке. Је вели не ваља се да држу мушки. Не, сутра неких, као бојаги, пу, нечег, се не закаче кад неки оде у село, па може и да куне, а ове се удају и онда*... (ВЛ). Кумот има право и обврска да му даде име на детето. Некогаш кумот го имал целосното право да избере какво сака име за детето, без да се договари со родителите, а понекогаш дури ни родителите не смееле ништо да му предложат на кумот. Сепак, имало и такви мајки, кои самите сакале да им дадат имиња на своите деца, па се договарале со кумот. Во новопазарскиот крај самиот чин на крштевање се одигрувал во претпладневните часови, зашто се сметало дека со „напредувањето“ на денот ќе напредува и детето во својот живот. По крштевањето, кумот требало да му купи на детето некаква кошула, најчесто бела, додека родителите имале обврска да го даруваат кумот.

Ритуалното стрижење, кое се правело во првата година од животот на детето или откога детето ќе наполни една година, се извршувало дома, а главниот актер бил кумот, како што се истакнува во новопазарскиот крај, венчаниот кум на родителите или некоја тетка. Кумот можел да го истрижи детето само малку, само едно перче коса, или, пак, сосема. Функцијата на овој обичај е „на детето, на магиски начин, да му се осигураат: здравјето, благосостојбата, поволниот развој и плодноста“ (Требјешанин, 1991, 196). Во новопазарскиот крај се смета дека не е добро за детето тоа да се стрижи пред крштевањето, па овој обичај се изведувал по крштевањето, а тоа можело да се случи дури и откога детето ќе наполни една година.

Додека детето не наполни една година, се сметало дека нему треба да му пораснат неколку запчиња. Така, оној што прв ќе го види запчето на детето требало да се дарува со нешто бело. *Знам кад зуб први изникне, за зуб, ко први види, купи му нешто бело. Или белу марамицу, или белу мајцу, или боди бели и*

наталитетот уште од 1927 до 1933 година се движел меѓу 34,2 и 31,14 0/00, додека умирале 14,4 0/00“ (Ристовиќ и Стојановиќ, 2001, 20).

[6] Во некои краеви на Србија, крштевањето се извршувало веќе по три, седум или десет дена од раѓањето на бебето/детето.

небитно шта је, али бело да буде (В). Покрај дарувањето, постои и мислење во новопазарскиот крај дека детето на кое доцна му изникнал првиот заб, – ќе биде тврдоглаво.

Уште еден интересен момент бил дупењето на ушите на девојчињата уште во првите неколку месеци од животот и со ставање, главно, на златни обетки, што се сметало за добра и пожелна работа т.е. „себап“. Од литературата се дознава дека обетката е една од најчестите метални амајлии, а дека златната обетка најмногу се избира „поради тоа што златото има магиско-заштитна моќ, како и поради тоа што се смета дека златото 'ги одбива уроците и секаков вид пакост'“ (Требјешанин, 1991, 147).

Кога станува збор, пак, за одбивањето од цицање, кое најчесто се случува кога детето веќе има една година, најважно било да не се враќа детето на дојка, за да не стане тоа *злоочно*, т.е. урокливо. Прекинувањето на доењето најчесто се вршело така што мајката ѝ го оставала детето на свекрвата на една ноќ и заминувала да спие во друга просторија.

Во новопазарскиот крај постоеле уште неколку забрани што се поврзани со детето до првата година од неговиот живот. Тоа се, на пример: забраната на детето да му се сечат ноктите, со следново образложение: *А шта има мало и да му сече. Има неко сече, неко јок* (ВЛ). *Неко сече, неко не, ал то се раније није секло* (В). *То се само скида* (ВЛ). *Је само опадало* (В). *Знаш оно би рекли јао неки му попадају* (ВЛ).; потоа забраната да се гледа детето додека спие: *Знам да се причало да не ваља. Као нешто не ваља да се дете гледа док спава* (В).; забраната да се огледува дете во огледало: *Е то не би дали. Е не знам што, а углавном не би дали* (ВЛ). (…) *То се ја сећам кад ка… Знаш зашто је то Владо? Док дете не проговори* (В).; како и веќе спомнатата забрана детето да се стриже до крштевањето.

Одбележувањето на првиот роденден не било посебно застапено, пред сè, поради недоволно финансиски средства, но на детето, сепак, му се купувало или му се плетел подарок, кој, главно, бил нешто за облекување.

*

Кон крајот на осумдесеттите години од 20 век, со селењето на сè поголем број луѓе од село во град, со демократизацијата на културата, а под влијание на социјализмот со постепеното потиснување на традицијата, овие обичаи донекаде се менуваат т.е. се губат некои стари, а се формираат нови или се преобразуваат некогашните и се приспособуваат кон новото време и кон новите општествени услови во градот. Но, поголемиот број обичаи се зачувани и како такви претставуваат сегмент од српската традиционална култура, па и од српскиот идентитет, кој е исклучително значаен за опстанокот на Србите во новопазарскиот крај, каде што населението е претежно со муслиманска вероисповед, па со самото тоа, донекаде има и други обичаи. До промената на определни обичајни практики доаѓа и со многубројни, исклучително големи промени, кои ги доживува целото семејство, т.е. со промените во семејните односи. Значи, овие промени најмногу се случувале поради: миграцијата село – град, што придонесло кон

тоа значително да се смали бројот на селското население; потоа „постепено (се) распаѓаат овие големи сложени семејства (задруги), во кои во една заедница живееле неколку генерации“ (Ристовиќ и Станојевиќ, 2001, 21), па оттука патријархалното семејство се соочувало со предизвиците на модерното општество и со новите политички уредувања, кон што придонесува и поголемата самостојност на жената, која станува сè помалку зависна од мажот и од семејството и др.

Со сето што беше наведено претходно, но и со малку подобро образование, жените го сфаќаат значењето на лекарите, поголемиот број жени се породуваат во болница (дури и оние жени од селата), па, сепак и во осумдесеттите години на минатиот век, се случувало некоја жена да остане во селото да се породи. Така, со модернизацијата, како и со менувањето на релацијата маж – жена, но и со еманципацијата на жената во општеството, со текот на времето се исфрлил и обичајот, според кој жената не смее да излезе од една просторија во првите неколку денови по породувањето, па дури и по една недела. Особено ова се однесува за летниот период кога родилката со бебето излегува надвор од куќата. Овде ќе наведеме еден илустративен коментар за односот кон еден стар обичај што се однесува на забраната за излегување на родилката од една просторија, виден од денешна перспектива: *Храну само јој тамо, Боже стварно које су то глупости биле. Нина немој да ме питаш то, то је глупо. Па немој да ме питаш. Куку стварно које су то, мајко моја* (В).

Еден обичај што е од понов датум е обичајот за собирање гости во куќата на таткото на штотуку роденото бебе или во некој ресторан (кафеана), првата или втората вечер по раѓањето на детето, додека мајката со бебето е во болница. Таткото е главен организатор на ова собирање, на кое се пие и „се мези“, се весели и му се кине кошулата на новопечениот татко: *Одма оно вече долазе. Чим чују да се родило дете одма овај* (В). *Позовеш редом* (С). *Позовеш најужу родбину и онда ту се спреми трпеза. Пију, пију до ујутру* (В).

Во Нови Пазар, сепак, се има одржано обичајот на одење на бабини и тоа на, речиси, идентичен начин, само што ова е подигнато на „повисоко ниво“, со собирање на сите роднини во ресторан, при што подароците, главно, се исти: *То обавезно после најужа родбина донесе на пример, ко је близак, донесе торту, мени је нада торту донела, доносила, тад су биле пелене, паковање пелена. Стриц паре, стави на (...?), да детету.* (...) *И погача, да, да и погачу исто*. (…) *То обично погачу и то донесе на пример ко има свекрву разумеш и то. Свекрва обично донесе млади погачу. И мени Веца донела, ја, Веца ми је донела погачу, кајмак, не знам ти шта, не знам ти шта. Кад је дошла први пут, оно баш оно по старински оно. Е сад нешто праве оно знаш, по кафанама и то* (В). Таканаречените понадици, што им се носеле на мајката и на новороденчето, биле задолжителни. Кој и да дојде на бабини има „обврска“ да донесе некаков подарок во смисла на понадица, т.е. бисквити, сок, овошје и др. *Понуде обавезно, плус*. (…) *Плус овај за децу ти донесу* (С). (…) *Обавезно. Понуде, сок, банане, нешто воће* (В). (…) *А кум кад дође у посету, шта он доноси* (И)? *Паре, само паре* (С).

Обичаите што се однесуваат на бремената жена и на родилката, сè повеќе се губат, додека обичајот родилката да не излегува од куќата во првите четириесет дена останал, за да не се случи некој да ги урочи неа или бебето: *Е а четрдесет дана је то по стра, старински овде код нас да се дете не води нигде. Док не напуни четрдесет дана да се дете не изводи, не иде нигде* (В).

Обичаите, т.е. дејствијата што се однесуваат на уроците и денес се исклучително изразени. Така и ден-денес се лее страв, но поради непостоењето на колепка и ставањето на нешто црвено или на лук во неа, на децата им се врзува конец околу раката, што е, како што истакнуваат соговорниците – од понов датум.

Обичајот на дупење уши на женските бебиња е останат, па дури и денес е застапен и во градската средина. Исто така, и обичајот да се дарува детето со нешто бело, кога ќе се здогледа првиот заб, и понатаму опстојува. Останатите спомнати табуа, како што се забраната за сечење нокти во текот на првата година, стрижењето пред крштенката и др., најчесто се губат.

Самиот чин на крштевање е останат во домените на православната верска традиција на Србите и се нема променето, освен што за кум се избира кој и да е (поблизок роднина, женско или машко, другар или другарка на родителите и сл.), по избор на родителите. Понекаде, сепак, и по деведесеттите важело старото кумство. На пример, често се случува за кум на децата и натаму да се зема венчаниот кум или синот на старосватот. Покрај промената при изборот на кумот, не се брза ни со крштевањето, најверојатно од практични причини, но и поради тоа што смртноста на новороденчињата значително е смалена со породувањата во болниците. Она што често се прави, дури кога детето ќе наполни една година, е крштенката и првиот роденден да се прославаат во ист ден, значи на првиот роденден на детето, на начин што личи на свадба.

Прославата на првиот роденден претставува сосема нов обичај, што е, можеби, резултат од глобализацијата, но и на сè поголемата мегаломанија на денешново време. Мошне често се случува крштенката да се прави дури со навршена една година на детето, најчесто поради овие практични причини, така што прославата на крштенката и на првиот роденден се прават заедно. Првиот роденден, главно, се прославува во ресторан или во игротека, со музика, гости, торта и останати придружни елементи. Со ваквата голема прослава завршува еден важен период во развојот на детето и во стекнувањето на првите вештини.

*

Од претходно изнесените факти од теренот може се забележи дека многу обичаи се табуизирани во смисла на „чини“ или „не чини“, без јасно значење зошто нешто е добро или не е добро да се направи. Втор интересен случај е прагматичниот одговор на информаторите, кој доаѓа како резултат од непознавањето на определен обичај, т.е. непознавањето на неговото значење, па така, на прашањето дали детето смее или не смее да се огледува до првата година од животот и зошто, може да се сретне следниов одговор: *Шта ће*

макању да огледнују Бога ти (ВЛ)?, или одговор на прашањето зошто е забрането да се гледа детето додека спие: *Шта има да га гледам, ја једва чекам да одем да донесем воде* (ВЛ). *Но, да донесем воде, у праву си. Ил да оперем пелене, а не да га гледам* (В). Прагматичните одговори сосема се во согласност со тешкотиите во животот т.е. со условите за живот во оваа рурална средина, во која немало многу можности, но ни потреба за размислување за вакви работи, освен стремеж да се опстане, да се преживее, да се прехрани.

По увидот во насобраната и тука само делумно претставена граѓа, која се однесува на обичаите поврзани за првата година од животот на детето, јасно е дека обичајната практика била, но и останала, исклучително богата и сложена. Секако мораат, пред сè, да се земат предвид специфичните историски процеси и настани во текот на втората половина од 20 век, но и од почетокот на 21 век, со цел согледување на етнолошките промени, т.е. на трансформацијата на одделни обичаи, како и на формирањето некои нови. Тука, само донекаде и тоа исклучиво во еден мал сегмент на народната традиција, може да се следи културниот (дис)континуитет меѓу традиционалниот и модерниот културен концепт. Сепак, покрај тоа што се забележуваат извесни промени, остануваат и натаму основните црти на одредени обичаи. Важно е да се истакне дека во овој крај и денес опстојува патријархалниот модел, дури во некои зафрлени села, речиси, со своите примарни карактеристики, додека во градската средина е во голема мера полиберален, така што е можно, поради оваа причина, некои обичаи уште да наоѓаат своја примена дури и во градската средина. Друг важен фактор, поради кој многу обичаи се одржале, е и потребата за разликување од мнозинското муслиманско население, т.е. од Бошњаците, кои живеат на просторот на Нови Пазар.[7] Значи, за Србите во овој крај традиционалната култура, покрај верската, претставува важен сегмент за одржување на идентитетот. Обичаите и верувањата поврзани со детето до првата година од животот најмногу се зачувани и поради нивната старина и можноста за истрајување, што е „и разбирливо со оглед на тоа што раѓањето претставува универзален и извонредно значаен, судбински настан. Затоа е лесно да се објасни зошто обредите, со кои една култура му одговара на олку важниот настан и со кои се обидува да го регулира неговиот тек и неговиот поволен резултат, не можат да се менуваат произволно без да се наруши психолошко-општествената рамнотежа“ (Требјешанин, 1991, 96–97).

Во врска со претходното, со пишувањето на овој труд, целта беше да се обрне внимание „на значајните обичајни и обредни сегменти, оние по кои се препознава српската заедница во новопазарскиот крај, но и на оние врз кои опстојува во оваа средина, којашто со векови е мултиконфесионална и мултикултурална“ (Милорадовић и Аксић, 2019, 401).

И за самиот крај, како потврда на сепак цврстото чување на традицијата, со малку модифицирани елементи, е и следниов цитат на информаторката од

[7] Според Пописот на населението од 2011 година, на територијата на Нови Пазар (со селата) живеат 83% Бошњаци и 16% Срби.

Нови Пазар, која раскажуваше за повојницата организирана за третото дете што го родила на самиот почеток на 21 век: *Веца ми је донела погачу, кајмак, не знам ти шта, не знам ти шта... Кад је дошла први пут, оно баш оно по старински оно* (В).

ЛИТЕРАТУРА

ЂОРЂЕВИЋ, Т. 1941. Деца у веровањима и обичајима нашег народа IX. *Зборник здравствених проучавања и испитивања села и народног живота*, 46.

КУЛИШИЋ, Ш., ПЕТРОВИЋ П. и ПАНТЕЛИЋ Н. 1998. *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ, *бабице* и *дете*.

МИЛОРАДОВИЋ, С. и АКСИЋ Н. 2019. Жито и житни производи у обичајима годишњег и животног циклуса код Срба у новопазарском крају, у: *Живот посвећен трагању за етничким идентитетом*, 25–42.

РИСТОВИЋ, М. и СТОЈАНОВИЋ Д. (уред.). 2001. *Детињство у прошлости 19. и 20. век*. Београд: Удружење за друштвену историју.

ТРЕБЈЕШАНИН, Ж. 1991. *Представа о детету у српској култури*. Београд: Српска књижевна задруга.

Nina Aksich

FOLK CUSTOMS AT BIRTH AND DURING THE FIRST YEAR OF LIFE (THROUGH EXAMPLES OF THE SERBIAN COMMUNITY IN NOVI PAZAR)

Summary

The text presents traditional customs related to the acquisition of certain abilities by the child in his first year of life, as well as customs related to the birth and christening of the child, as well as some taboos. Special attention is paid to the customs practiced by members of the Serb community in Novi Pazar. Given that the Serbs are in the minority in this place, it is of particular importance to present ways of preserving the old traditional patterns, which present a form of self-preservation of ethnicity in a majority Muslim environment. With this work we wanted to present the richness of these customs, as well as their modifications in modern times, that arise as a consequence of social changes, and above all, changes in culture and economy in Serbia.

УДК 39:[347.235:305-055.2(497.7)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78077ks

Наде Костадиновска-Спасеновска

ОТКАЖУВАЊЕ ОД НАСЛЕДСТВОТО ОД ЖЕНСКИ АСПЕКТ (ПРИЧИНИ, ПОСЛЕДИЦИ, ЧУВСТВА)

Апстракт: Во поглед на наследувањето, жената секогаш немала позиција во која по сите закони се почитувале нејзините права, туку спротивно на тоа, била на границата на маргинализираноста од средината во која живеела. Но, дали вистинската причина за таа маргинализираност лежи само во опкружувањето или пак и жената е одговорна, е дискутабилно прашање. Долго живеејќи во една рамка во која била подредена и ограничена во своите барања и потреби, таа ги прифатила околностите како „нормални“, без можност да ги доведе во прашање. Во овој момент не го земам предвид сето она што жената потајно може да го направи за да ја постигне својата цел. Прашањето на кое би сакала да дадам одговор е дали жената чувствува(ла) дека е загрозена на било кој начин од процесот на наследување.

Клучни зборови: наследување, жена, чувства, брат, сестра.

Во текот на моето истражување, кое се одвиваше во Скопскиот Регион (Горни Села и населбите во општина Аеродром), наидов на различни ставови, кои го привлекоа моето внимание. Едно од нив е немањето желба да се случат или пак уште потешко да се иницираат промени во ова поле во корист на жените. Ова особено се јавува во руралните средини кај жените во поодминатите години, кои веќе треба да го дадат својот имот (се мисли на имот од сопругот) во наследство на своите деца. Следејќи некоја „логика“, ако самите сме преживеале некоја неправда во младоста, би сакале да го промениме тоа како жени, за во иднина и нашите ќерки да не ја чувствуваат истата неправда. Но, во овој случај оваа логика во практиката се покажа како неточна. Моите соговорнички, на ова, не гледаат на таков начин. Тие сметаат дека тоа така треба да биде, како за нив, така и за своите ќерки. Иако се свесни за болката што им ја причинуваат, за оваа група жени е побитно да се следи традицијата. Ова е збунувачки бидејќи кај сите соговорнички се јавува чувство на тага за родниот дом, за стоката што ја чувале, за нивите што ги работеле, жал за трошните ѕидови од родителскиот дом во кој пораснале, вложувале, а не добиле ништо за возврат, ништо за спомен. Присутна е и болката кај сите нив и за тоа спомнуваат со тага во очите. И покрај ова, тие сметаат дека машкото е оној кој е наследник. Жените, иако свесни за неправдата што ја имаат, сметаат дека така треба да биде, иако жалат што се неправедни кон своите ќерки. Сепак, во минатото, таткото бил тој што имал главна улога во оставинската постапка и најчесто бил оставител. Дури и кога жената, како сопруга, го имала имотот, таа сепак ја продолжувала традицијата, односно ја почитувала желбата на мажот да го даде наследството на своите синови. Иако како имател на наследство се јавува жената како сопруга, таа не го чувствувала тој имот за свој, бидејќи најчесто сопругот го

добивал имотот по пат на наследство. Можеби поради тоа жената немала желба да иницира промени во овој дел, бидејќи она што го добивала таа во наследство – мајковината, таа го делела на сите деца, не правејќи разлика во полот. Дури и на жената да ѝ пречела ваквата родова поставеност во наследувањето, таа ретко кога имала имот што бил лично нејзин за да може да го промени сето тоа. Обичајното наследно право налага да се има машки потомок, кој ќе ја продолжи лозата и ќе ги дочува своите родители: „На пример, популарна изрека при раѓање на машко дете е: *Се смеела стреата за машко дете оти била отворена куќата*, што значи дека со раѓањето на машко дете, родителите добиваат извесна сигурност во староста, според патрилокалниот принцип на живеење“ (Ашталковска, 2005, 176). И другата позната поговорка, која е во обратен концепт, каде што *стреите плачат,* наместо *да се смеат*, кога се раѓа женско дете, јасно покажува во која насока се движело значењето на машкото, а во која – значењето на женското дете. Така и биле третирани од своите родители во поглед на наследувањето.

Синот бил оној што го наследува имотот, презимето, односно оној од кој се очекува да го продолжи родот. Додека, пак, ќерката е таа од која се очекува да се откаже од наследството во корист на братот, а со тоа целиот имот да остане во семејството кај синот наследник. Иако ќерката има законско право на наследство подеднакво со синот, сепак кај нас најчесто преовладува обичајното право, односно жената да се откаже од својот дел во името на братот или децата по желба на своите родители или сопругот. Во минатото, па и денес во помал обем, со тоа што родителите го давале имотот само на синот, не само што ѝ го скратуваат правото на ќерката да има дел од имотот кој ѝ припаѓа според законот, туку ѝ го скратуваат и правото на избор со тоа што очекуваат таа да се откаже од делот. Тука најчесто без своја желба жената се откажува(ла) од наследството. Според законот, при оставинска постапка таа, како една од наследниците од прв ред на оставителот, треба задолжително да се изјасни дали го прифаќа или не го прифаќа делот од имотот, кој, според законските регулативи, ѝ следува. Но, најчесто таа се откажува. Всушност, во процедурата за оставинска постапка најчесто присуствува само формално да се зачува законската процедура. Додека пак во минатото кога законите не биле толку ригорозни како што можеби се денес, жената не била ни известувана за оставинската постапка, туку едноставно, според традиционалните сфаќања, било во ред таа да биде изоставена.

Како се чувствувала жената без разлика за кој семеен статус станува збор, немало значење. Дали пак имала желба да се изјасни, според нејзините потреби во врска со ова прашање, не било предмет на разговор. Освен сувопарниот начин на кој се одвивал процесот на наследување, мене ме интересираа чувствата и желбите на жените кои ги имале тие, на оваа тема. Па така, во текот на истражувањето кај речиси сите мои соговорнички наидов на чувство на гнев, можеби и омраза кон сопствениот татко како главен причинител за нивната состојба кога е во прашање наследувањето: „Никако... лошо... отфрлено дете, непочитувано...“ (Соговорничка: Савеска Јованка).[1]

[1] Податоците за соговорниците се дадени на крајот.

Тие се свесни за состојбата во која биле, особено како ќерки, кога можеби се очекува(ло) и поголема заштита и поддршка од родителите. Тие не го почувствувале тоа. Родителската грижа за ќерките била ограничувачка, а нејзината подготовка за туѓа куќа, која се правела од рана возраст, можеби ги натерало и родителите својата енергија повеќе да ја насочат кон синот како свој, а ќерката да ја третираат како туѓа: „Наклонетоста и симпатијата на родителите спрема едно дете најчесто произлегува од традиционалните сфаќања за улогата и местото на детето во семејството со оглед на неговата полова и старосна припадност. Поради тоа синовите, односно браќата, имаат голема улога и права во семејството, особено при наследувањето, во однос на сестрата, ќерката“ (Ђорђевиќ, 2001, 68).

Инвестирањето во градење на имот и заштита на семејните добра, придонесуваат грижата да се насочува кон својата куќа во која останува синот, а не кон туѓата во која оди ќерката. Па така и грижата кон ќерката се намалува. Порано, како некој вид обештетување бил чеизот. Било несфатливо на ќерката да се даде дел од куќа бидејќи таа ќе оди во друга куќа. Несфатливо можеби за родителите, кои сакале својата куќа што ја граделе макотрпно да остане цела и во неа да живее синот (синовите), кој (кои) останува (остануваат) тука, за да не згасне огништето. Ова можеби е и причина поради која родителите очекуваат да се откаже ќерката од својот дел. Но, ова можеби логично објаснување не важело кај ќерките. Тие како што кажав претходно, во голем број случаи се чувствувале отфрлени, незаштитени од родителите: „Такво било времето, такви биле татковците, сè за машките, за синовите, а ќерките кој ги шиша… Велеле, туѓа стреа се тие, таму нека бараат“ (Соговорник: Савеска Јованка).

Најчесто винаа ја гледаат во таткото, како глава и столб на патријархалното семејство. Додека пак кон мајката негуваат чувства на нежност, љубов, знаејќи дека таа, како жена, е во иста положба како и тие и дека не е моќна пред гласот на таткото и на колективот. Па, затоа, говорат со тага и солзи за домот, за мајката која ги одгледала и сакаат да имаат дел од тој имот, каде што се родени, макар и некоја нива, а не семејна куќа, за да се сеќаваат на топлиот дом, на мајката, на детството. „Жените, семејниот имот или подобро речено имотот од своите родители, го доживуваат како социјално добро. Тие не мислат дека со тоа што наследиле дел од тој имот ја подобриле својата материјална состојба“ (Ђорђевиќ, 2005, 218). Бидејќи овие жени го сметаат родното огниште повеќе за свое, отколку оние огништа каде што одат и го поминуваат остатокот од животот. Како што низ солзи говореше една моја соговорничка: „Но барем од мајка ми нешто да ми останеше, да имав свое“ (Соговорник: Грујоска Божа). Во минатото ќерката се сметала за „туѓа“ и се одело до тој степен што откако ќе се омажела немала право да бара ништо, ниту имот, ниту некаква материјална помош: „Кога ќе се омажат, нема назад враќање, имот да бараат“ (Соговорник: Китаноска Цанка).

Најчесто со родителите останувал најмалиот син. Во случај кога не живееле во заедница, сепак на некој од синовите му било обврска да ги дочува. Но, најчесто како што кажуваат моите соговорнички, во реалноста не било така. Чести биле повиците за помош кон ќерките, за да ги чуваат на

старост, иако не им дале имот, сепак сметаат дека љубовта на ќерката е поголема кон нив, па и поради тоа, а можеби и немајќи друг избор, отфрлени од синот, бараат помош од ќерката. Но, не секогаш ќерките им излегувале во пресрет. А како главна причина за ова е тоа што се чувствувале отфрлено од своите родители, кои сега бараат помош од нив: „Само за синојте, а после ела ќерко ми е лошо, запери ми ги аливчињава. Барај си го како сакаш, нему си му давала“ (Соговорник: Вида).

Овде можеме да забележиме дека станува збор за нарушени семејни односи, на релација ќерка – родители. Иако можеби секогаш таа не го кажува јавно тоа, но во неа потајно тлее чувство на незадоволство. Не секогаш јавно говорат за нивните односи со родителите, бидејќи од нив се очекува да бидат послушни ќерки, па поради тоа незадоволството лежи во самите нив и тоа не е аргумент со кој ги рефлектираат своите односи кон родителите. Тие знаат дека формално гледано не би требало да чувствуваат обврска да им помогнат во староста бидејќи за тоа го задолжиле синот. Но, ретко одбивале, а и ретко кога јавно зборувале за тоа, освен, можеби кога се во поодминати години. Тие сметале дека треба да ги одржуваат семејните односи ненарушени бидејќи тие односи биле особено важни во минатото, при што било битно да се сочуваат особено за очите на јавноста. За да се зачуваат овие релации, односно родителите и понатаму да бидат во добри односи со ќерката, се внимавало да не се навредат тие. Поради тоа, таа се откажувала од наследството според нивната желба, особено желбата на таткото, имотот да оди кај наследникот – синот: „Сестрите се откажаа, зошто татко им сакал на машките да остане“ (Соговорник: Костадиновска Верка).

Родителите за да направат некоја изедначеност во поглед на наследувањето, како што веќе објаснив претходно, на ќерките им давале чеиз, што на некој начин претставува ослободување на сопствената свест и совест на родителот дека и на ќерките нешто им дале и не ги оставиле туку така како да не се нивни деца, туку грижата ја исполниле во целост бидејќи, во согласност со обичаите, на тој начин биле обезбедени и тие. Од друга страна, пак, ја обврзуваат ќерката да не бара ништо. Иако чеизот не може да се спореди со: семејната куќа, стоката, нивите, покуќнината, алатот и другото што го добивал синот, сепак тие (ќерките) го прифатиле тоа. Затоа често во разговорите со соговорничките наидував на изразите: „па чеиз ми дадоа“, „свадба ми направија“, „мебел ми купија“ и сл., кои ги користат во смисла дека немаат повеќе права да бараат ништо и затоа од нив се очекува да се откажат од наследството. А за да се зачуваат семејните односи, тие го прават и тоа.

Воспитувањето на децата во минатото, па во некои средини и денес, е во насока на следење на традицијата, односно следење на вредностите што ги налага патријархалното семејство. Во нив женското дете се учело на: послушност, покорност кон постарите членови на семејството – особено кон машките, без разлика на возраста. Женските деца ги воспитувале да го прифатат семејството и начинот на неговото функционирање онака како што е, без да размислуваат дали е правилно или не е правилно тоа, да бидат молчеливи, да не го повишуваат својот глас, да не бараат промени, туку да ги

следат обичајните вредности. Особено женските деца биле учени на вреднување и на чување на семејните односи и на почитување на семејните обичаи и традиција, бидејќи семејството било и примарна функција на жената. Вака воспитувани, женските деца продолжиле со таа традиција со која израснале, следејќи ги вредностите, некои трпејќи ги на својата кожа, а други пак следејќи ги со задоволство, но како и да е, сите ги пренесувале и на своите деца. Обратно од ова, машкото дете било воспитувано дека е поважно од женското: „Па тие се машки“ (Соговорник: Костадиновска Верка). Овој израз би требало да ни каже сè. Во него се гледа важноста што им била придавана и пиедесталот на кој биле поставувани.

Тенденцијата на родителите да постои таа разлика меѓу брат и сестра и нивното различно вреднување, од нивна страна, придонело да се појави јаз на вреднување и меѓу децата. Така воспитани, сестрите не сметале дека се обесправени во тој поглед и дека не се рамноправни, бидејќи така биле воспитувани, за друго и не знаеле. Сестрите биле воспитувани да ги слушаат, да ги почитуваат и да се грижат за браќата, можеби и затоа се грижат да ги сочуваат добрите семејни односи со братот, па дури и да се откажат од семејното наследство поради тоа. Тоа било уште една од причините поради која жените, како сестри, се откажувале од наследството.

Оваа причина има два аспекти. Првиот е тоа што така биле воспитувани. Тежнеењето на родителите кон синот, како наследник, зашто бил подготвуван од рана возраст, придонело ќерката да расте во тој дух, каде што братот е наследникот. Како дете, за неа тоа било нормално штом родителите така им кажувале. Како што растела, повторно така воспитувана и не барала причина зошто би било поинаку. Што значи таа веќе го прифатила братот за наследник и немала причина да го смени тоа подоцна, кога дошло време за наследување.

Вториот дел е тоа што сестрата се трудела да ги зачува добрите семејни односи со братот за кои се стремеле и родителите, особено мајката, но поради наследството можеле да бидат нарушени. Како што кажуваат моите соговорнички: „Просто неќам брат и сестра да се караат, да се неќат“ (Соговорник: Грујоска Божа); „Очиве мои ќе замижат, а тие ќе се караат, а вака оди си, едната има кај свекрвата, другата овде“ (Соговорник: Вида).

Затоа, поради семејните односи, а особено поради одржување на добрите односи на релација брат – сестра и обратно, тие сметале дека е најдобро сестрата да не се меша во наследството, туку да го остави на братот, а таа да ја гради својата иднина во куќата на мажот. Ова размислување повторно е поттикнато од околината, а е наметнато низ процесот на воспитување, бидејќи доколку децата бидат родово воспитувани рамноправно, не би требало да постојат лоши односи на релација брат – сестра и обратно, бидејќи така би биле еднакви за сè, па и за наследување. Со тоа што братот бил воспитуван како наследник, тој очекувал тоа и да биде. За него не е сфатливо сестрата да земе дел од наследството за кое уште од најрана возраст му се кажувало дека е негово. Вака воспитувани децата со подредени улоги, желби, па и можности, имале и одредени, веќе оформени сфаќања, концепирани од традицијата, без желба за промени, кои придонеле да се прават и половите разлики. Братот, во овој поглед, не можам да кажам дека

сака да ѝ наштети на сестрата или пак дека помалку ја сака и помалку се грижи за неа, иако често се сретнува дека љубовта на сестрата кон братот е поголема, како во народното творештво, така и меѓу моите соговорнички: „Братот може да ја неќи, но сестрата никој пат“ (Соговорник: Грујоска Божа).

Сестринската љубов е опеана и во многу песни, кои се дел од македонскиот фолклор:

„Тогај викна Јана: О леле до бога!
Кога немам брате, нејќу ни да живја!
Речта не дореч в часот Јана падна,
В часот Јана падна падна и си зајде.“

(Миладиновци, 1962, 305).

Братот (браќата) смета дека наследството му припаѓа нему и дека секој оној кој сака да му го земе, сака да му наштети: „Ако му земеш на братот ќе те мрази довека, ако се направиш брат и да му земеш, ќе те мрази цел живот ако му се мешаш во имотот“ (Соговорник: Савеска Јованка). Со оглед на вака поставени работите, особено во минатото, на сестрите не им преостанувало ништо, туку да го направат она што се очекувало од нив, да се откажат од наследството во корист на братот.

Сестринската љубов е голема и тие (сестрите) не сакаат да влегуваат во конфликт со братот и да објаснуваат дека и тие имаат право на тој имот бидејќи, како што кажуваат моите соговорнички, и тие придонесувале во куќата (ја граделе заедно со родителите и со братот; заедно работеле на нивите) и имаат подеднакво право на имотот. Но, сепак, во минатото, без разлика какви и да биле чувствата на сестрата, колку и да тажела и копнеела по родителскиот дом, таа сепак се откажувала од имотот: „Мене имот не ми требит, мене ми требит љубовта со братот да ја имам и фамилијата“ (Соговорник: Трајковска Благујна).

Освен сестринската љубов, како чест мотив во песните создадени од македонскиот народ, а инспирирани од секојдневието, ја среќаваме и пожртвуваноста на сестрата кон братот, исто како и во претходниот исказ на мојата соговорничка, каде што освен сестринската љубов јасно можеме да ја забележиме и токму таа сестринска пожртвуваност. Ист мотив со овие две сестрински особини забележуваме и во песната „Стојан и сестра Шенгјуфа“:

„Сегде си таа шетала,
Црни си очи заложвит,
Бело си лице продаат,
Туку да брата откупит,
От пуста, темна з’ндана“.

(Миладиновци, 1962, 179).

Постапката што ја прави сестрата, откажувајќи се од имотот, се вреднувала во општеството и таа била почитувана од братот, од родителите и од поширокото семејство бидејќи ги почитувала обичаите, а со тоа и семејството и го оставила имотот на братот. Сестрата се откажува од имотот во корист на братот не барајќи ништо освен желба да ја чува и гледа нивната мајка на старост како што доликува, но како што споменав и претходно, често не било така: „Само мајка да ја чуваат, ама не беше така“ (Соговорник: Грујоска Божа).

Освен да се зачуваат добрите семејни односи со братот, сестрата морала да ги зачува и добрите семејни односи со снаата, која била повеќе почитувана како жена на братот од сестрата. Таа во куќата имала повеќе наследни права отколку сестрата во родната куќа. Жената можела да добие наследство како сопруга, преку својот сопруг. Па, поради тоа, на неа ѝ било наложено да се грижи за куќата и да биде новиот потенцијален наследник на истата куќа во која сестрата го изгубила правото на наследство. Иако станува збор за истата куќа што најчесто сестрата ја чувствувала за своја, иако со мажењето тоа се сменува и куќата повеќе не е нејзина, сепак чувствата кон неа остануваат. Тука снаата (мислам на односот золва ’сестра на мажот’ – снаа) веќе се покажува како жена со повеќе права на таа куќа, а не золвата и најчесто се труди да даде до знаење дека тоа е така. Почитта на оваа релација постои, но имотот се знае дека е на братот, па тука и неговата сопруга се јавува како строг бранител на тој имот: „Готово вика… почитување ќе имаш, кога сакаш дојди за ручек ќе имаш, ама више си се омажила и да бараш право немаш“ (Согов. Серафимовска Драгана). Золвата добива почитување од снаата бидејќи таа се откажала од имотот како што и доликува, според обичајните вредности.

Често, браќата, грижејќи се за сестрите, сакале да им возвратат со нешто, најчесто парично, симболично, без разлика дали се работи за пари од продадена стока или нешто друго, но најчесто биле спречувани од нивните сопруги, со истото оправдување дека сестрата откако ќе се омажи нема право на ништо.

Овде постојано наидуваме на нелогичност бидејќи и снаата се соочува со истото од нејзината родна страна и најверојатно поради чувство на солидарност би требало да биде попустлива кога е во прашање нејзината золва. Но, во реалноста не е така. Таа, следејќи го својот пример и повторно така воспитувана, смета дека е исправно золвата да не добие ништо откако ќе се омажи, исто како што не добила и таа. Дури станува егоистички настроена кон золвата, бидејќи кон неа не негува чувства на роднинска блискост, туку само почит и не ѝ пречи да влезе во конфликт за да го одбрани она што смета дека му припаѓа на нејзиниот маж, а оттаму – на неа, или уште појаката припадност за една мајка – на нејзините деца. Таа, па и нејзиниот маж, ја гледаат золвата како туѓинец што сака да им го земе имотот. Но, бидејќи нејзиниот маж бил близок со својата сестра, тој сака да ѝ помогне и да ѝ даде дел од она што му припаднало нему, како некој надомест, бидејќи таа се откажала. Такви случаи има многу, но често сестрите и тоа не го прифаќаат, а главно поради тие семејни односи, како и поради околината, бидејќи ако зела надокнада ќе биде исто како да зела дел. Речиси секогаш жената на братот

играла голема улога во ваквите случаи поради тоа сестрата не сакала да ги наруши односите со снаата и со братот, но и односите меѓу нив двајца. Затоа говорат и моите соговорнички: „Сакаме тебе да ти го дадеме, тие ме нудеа и за беспари“ (Соговорник: Трајковска Благујна); „Постариот брат рече да им дадеме по сто марки“ (Соговорник: Китановска Цанка). Но, најчесто за да не дојдат во конфликт со своите жени, тоа не го исполнувале, или пак сестрите не земале, за да не им наштетат на браќата во нивниот семеен однос со жените: „Ние кај братот не се мешаме, снаата и онака не нѐ сака“ (Соговорник: Грујоска Божа).

Сестрите покрај ваквиот однос што го имале кон братот, нивната љубов, грижа, сепак кај нив се јавува чувство на запоставеност од браќата, лутина кон нив, не во смисла дека не добиле дел од наследството, туку лутина поради тоа што тие, сестрите, останале на зборот, се откажале од имотот, а најчесто браќата не го исполниле она на што се обврзале. Тоа најчесто е негрижата кон нивните родители на старост, особено на негрижата кон мајката. Најчесто поради ова, денес, кога тие генерации жени се во поодминати години, се каат што се откажале од имотот и сметаат дека имале право на дел исто колку и братот. Друга причина поради која тие генерации жени сметаат дека не требале да се откажат од имотот е невозвратената почит и грижа од братот, поради тоа што, како што кажуваат моите соговорнички, и тие придонесувале за градење на куќата, со свои пари што ги заработувале и со свои раце паралелно работеле со братот: „Работев по бавчи, по планиниве и мои што имав не ми дадоа“ (Соговорник: Савеска Јованка); „Зошто стоката ја продадоа и мие ја чувавме“ (Соговорник: Китановска Цанка); „И работев... Брат ми ми вика, сестро дрва немаме... јас, брату сега ќе купиме и су работела сѐ, куќата ја направивме, врати, прозори, сѐ ја“ (Соговорник: Серафимовска Драгана).

Кај овие генерации жени се појавува свесноста за своето, за својот труд, и иако велат дека „така било“, „така функционирале работите“, сепак сметаат дека не се ништо помалку вредни од своите браќа, и дека колку и да е голема нивната љубов кон братот, сепак таа релација треба да биде двонасочна, па и тие да ја добиваат потребната помош од нив, односно, собено да може сестрата, која вложувала во куќата паралелно со него, да побара тоа што смета дека ѝ следува. Но, најчесто и тогаш биле одбивани поради истата причина: „Боли... Јас една нива побарав, куќичка да направам – не ми даде“ (Соговорник: Серафимовска Драгана).

Браќата, можеби повеќето свесни за грижата и почитта што ја добиваат од сестрите, знаат дека тоа што им го возвраќаат тие е минимално, но кај нив е потешко да се искорени, пред сé, да се надмине сфаќањето за „машкоста“, па затоа ретко кој од мажите, особено од постарите генерации, сака да се стави на исто ниво со сестрата, иако ја знаат сестринската пожртвуваност, како што потенцираше една моја соговорничка во разговорот што го водевме на темава: „Брат ми до последен ден златна сестро ме викаше“ (Соговорник: Серафимовска Драгана).

Постарите генерации жени, кои што живеат во урбаните средини во пределов што го истражував, во денешно време им се променети размислувањата во врска со оваа тема. Голем дел од нив сметаат дека треба да

дадат дел од имотот и на ќерките, а некои веќе го направиле тоа. Но, тие што живеат во руралните средини продолжуваат и понатаму да ги негуваат размислувањата предводени од традицијата иако, на своја кожа ја имаат почувствувано неправдата и за тоа јавно говорат. Сметаат дека треба да продолжат онака како што се навикнати и научени од нивните предци и не се подготвени за промени. Сепак, бројот на жени, кои се откажуваат од имотот во корист на братот е голем: „Иако според законските прописи, женските деца имаат подеднакво право на наследство од своите родители како и машките деца, сепак и денес е многу застапено сестрата да се откаже од правото на наследство во корист на братот, а како главна причина за тоа се наведува да останат сродничките односи ненарушени“ (Петреска, 2005, 304).

Потребно е време и промена на генерации да се промени, пред сè, размислувањето на луѓето на оваа тема, па потоа и да се применува, секако етапно, со долги и бавни чекори. Во разговорите што ги имав со помладите генерации жени од истиот регион во кој истражував, се забележува разлика во начинот на размислување и себевреднување кај жените, кои се млади мајки, па и тие по нив, кои се студенти денес. Помладите генерации сметаат дека жената треба да има исто наследно право како и мажот. Повеќето од нив, како главен виновник за начинот на наследување според обичајното право го посочуваат воспитувањето. Сметаат дека во иднина мајките, како примарни воспитувачи, а потоа и наставниците во воспитно-образовниот процес, треба да ги третираат подеднакво машките и женските деца. Сè додека постои стариот начин на воспитување во семејството, тешко дека ќе може да се промени овој процес, кој, според младите генерации жени, е дискриминирачки.

Како што разговарав со најмладите генерации жени, родени во деведесетите години на дваесетиот век, размислувањата се сосема поинакви од оние на постарите генерации жени, кои се нивни баби. Кај нив наидов на јасно кажување, без страв, дека некој од околината погрешно ќе ги разбере. Сè уште живеејќи во средина, каде што старите генерации се доселеници од руралните средини, тие наидуваат на пречки, во смисла на озборување од околината и негодување, но тоа за нив не е важно. Преовладува чувството на свесност за себе, како жена, и за своите права. Иако голем број од нив не го познаваат во целост законот, знаат дека според логиката на нештата и тие имаат исти права како и нивните браќа и дека во никој случај не можат да бидат помалку вреднувани поради полот: „Ние сме деца на исти родители, колку што е он дете на моите родители – толку сум и јас“ (Соговорник: Костадиновска Ана). Тие сметаат дека треба да бидат рамноправни во наследувањето и дека со тоа не му наштетуваат на братот, бидејќи не му го земаат делот што нему му припаѓа, туку дека си го земаат својот дел: „Не сметам дека му наштетувам, не барам повеќе... колку ќе имам јас – толку и тој“ (Соговорник: Угриновска Наташа).

Според нив, љубовта и грижата на релација сестра – брат и обратно, треба да постои и треба да се негува уште од мала возраст, но да не се прави разлика меѓу грижата и правата што ги имаат, како деца на исти родители. Да се воспитуваат децата, особено братот, дека сестрата не е туѓинец, туку некој

што ги има истите права како и тој и поделбата на имотот да не значи конфликт меѓу нив, туку делба на имот, кој подеднакво им следува. Како најчеста причина, која се наведува дека треба да имаат дел од имотот од родителите, освен примарната, е дека не знаат каде ги носи животот и дека дури и во моментот некој од нив да нема потреба од имот, во иднина можеби нема да биде така: „Да имам некој свој дел, да можам нешто да си изградам, да имам на кого да се потпрам, кога нешто лошо ќе се случи“ (Соговорник: Угриновска Наташа); „Не знаеме животот кај ќе нè нанесе, можеби утре ќе се разведам, не сакам да останам како некои на улица, а притоа имам услови, кои можат моите родители да ми ги пружат“ (Соговорник: Костадиновска Ана).

Кај младите генерации жени се јавува момент поразличен од оној кај постарите генерации, кои зборуваат со носталгија кон родниот дом. Желбата да се има дел од тој дом, желбата да се има во наследство барем парче од родниот имот, се поврзува со желбата да се има дел што те поврзува со минатото, со родителите, со младоста, односно за да може да се зачуваат родните корени. Тука преовладува сентименталното чувство за еден живот што го имала жената во младоста и на некој начин е отргнат од неа. Желбата да има едно парче значи да останат спомените на тоа време.

Кај младата генерација жени се јавува чувството, пред сè, на свесност за своите права, свесност за својата иднина. Како најголема причина за потреба на дел од имотот го наведуваат материјалниот фактор, кој пак придонесува за сигурна иднина. Чувството на носталгија кон родниот дом е изоставено. Како најголема причина се јавуваат социоекономските промени, кои настануваат во општеството. Сега е побитно да се има сигурна иднина бидејќи како што кажаа моите млади соговорнички: „Не знаеме што нè чека“.

ЛИТЕРАТУРА

АШТАЛКОВСКА, А. (2005). *Патријархатот е виновен за сè.* Скопје: ЕтноАнтропоЗум, бр. 5, 171-187.

МИЛАДИНОВЦИ, К. и Д. (1962). Скопје: Кочо Рацин.

ПЕТРЕСКА, В. (2005). *Урбано-руралните врски во сродничките односи*. Скопје: ЕтноАнтропоЗум бр. 5, 286-323.

ЂОРЂЕВИЋ, Ј. (2001). *Сроднички односи у Врању*. Београд: Српска академија на наука и уметности, Етнографски институт, Посебна издања, књига 45.

ЂОРЂЕВИЋ, Ј. (2005). *Полна припадност и наслеђивање*. Београд: Гласник етнографског института, Српске академије науке и уметности, 213-221.

Извори

Сопствени теренски истражувања реализирани во Горни села – Скопско и населбите во општина Аеродром, во периодот од 27.08. до 20.10.2017 година.

Соговорници

Вида, родена 1955 год. во с. Нова Брезница, мажена и живее во с. Нова Брезница.
Грујоска Божа, родена 1951 год. с. Нова Брезница, мажена и живее во с. Нова Брезница.
Китановска Цанка, родена 1956 год. во с. Нова Брезница, мажена и живее во с. Нова Брезница.
Костадиновска Ана, родена 1993 год. во нас. Лисиче.
Костадиновска Верка, родена 1957 год. во Агино Село, Кумановско, мажена и живее во нас. Лисиче.
Савеска Јованка, родена 1951 год. во с. Нова Брезница, живее во нас. Лисиче.
Серафимовска Драгана, родена 1937 год. во Катлановско Блаце, живее во нас. Лисиче од 1956 год.
Трајковска Благујна, родена 1947 год. во с. Нова Брезница, живее во н. Лисиче.
Угриновска Наташа, родена 1993 год. во нас. Лисиче.

Nade Kostadinovska-Spasenovska

GIVING UP THE INHERITANCE FROM WOMEN'S PERSPECTIVE (REASONS, CONSEQUENCES, FEELINGS)

Summary

In Macedonia, according to the common law, the son is the one who inherits the propertyof the deceased parents, although in the Macedonian legislation sons and daughters are considered equal heirs of the inheritance of their parents. In practice it was traditionally expected for the daughter to give up her part of the inheritance on the account of her brother.

Women usually did that, especially in the past times. The sister would have given up her part of the inheritance out of the love for her brother, the respect for her parents and because she wanted to maintain the tradition. As obedient daughter and sister, she never gave any consideration of her own needs, feelings, and her personality. All that mattered to her was keeping up good family relations.

In the course of time the society has changed considerably and new generations of women began to emerge. These women started to think differently about the common low regarding inheritance. Nowadays, the women are not ready to give up their part of the inheritance as their ancestors did. They are becoming more and more aware of their own needs and their personality.

УДК 392.51()497.752(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78089m

Изаим Муртезани

КОН ПАРОДИЈАТА НА ЕДЕН РИТУАЛ (според примерот на импровизираната свадба од с. Речане – Гостиварско)

Апстракт: Овој труд се обидува да ја изнесе на виделина содржината на еден ритуал, кој се изведува во с. Речане – Гостиварско. Овој ритуал или поточно речено – импровизирана свадба, која се изведува на самиот ден на паганскиот празник Ѓурѓовден, како главен протагонист ја има невестата, која се носи во село, наводно од сватовите. Но, сосема на крајот на свадбата, кога невестата треба да заигра оро со младоженецот – вдовец, го разоткрива своето вистинско машко лице, со што се предизвикува смеење кај присутните.

Трудот низ диоптријата на различни теории се обидува да проникне во тајната на овој ритуал. Во насока на интерпретацијата на овој ритуал се користат различни пристапи, а на преден план е митско-антрополошкиот и психоаналитичниот пристап.

Клучни зборови: ритуал, свадба, пародија, невеста, младоженец, трансвестизам, андрогинија, мит, обрежување.

Опис на ритуалот, односно на импровизираната свадба

Селото Речане се протега на југозападната страна од градот Гостивар, односно е составен дел на областа Горни Полог, а населено е со албанска популација. Поконкретно, селото се наоѓа во изворишното сливно подрачје на реката Вардар. Селото е ридско и истовремено покриено со разновидни растенија или вегетација, што овозможува развој, особено на сточарството (Сл. 1).

Сл. 1. Еден дел од с. Речане – Гостиварско.

Оваа село, кое се наоѓа на периферијата на Гостивар, успеало да ги сочува и да ги негува народните традиции, особено тие што се поврзани со паганскиот календар. Во овој контекст, со тоа што е сточарски предел, особено успеало да ги сочува обредите и обичаите поврзани со празникот Ѓурѓовден. Овој празник се слави во рамките на семејната, но и во рамките на селската заедница. Во оваа насока е занимливо колективното празнување, кое и ден-денес се изведува по повод празникот Ѓурѓовден. Ова колективно славење, речиси на целото село, но и на други учесници од околните села, ги собира на едно место не само селаните од горенаведеното село, туку и тие што мигрирале од селото (во Гостивар или во околните села), потоа иселениците со привремен престој во странство, дури и тие од прекуокеанските континенти, како што се: Америка, Австралија итн. Инаку, колективниот ритуал, кој се изведува во ова село, ја има следнава содржина: Еден ден пред празникот Ѓурѓовден, сите селани од машки пол, откако ќе завршат со претходните подготовки, се собираат кај местото наречено Краста, кое е одалечено 6-7 километри од нивното село. Местото, каде што се собираат, претставува долина, која е заштитена од некој евентуален ветер, којшто може да создаде тешкотии во однос на одржувањето на манифестацијата. Во ова место, се палат неколку големи огнови, во кои се печат јагнешко месо или се готви друга неопходна храна поврзана со овој празник. Селаните поделени во различни групи се забавуваат меѓусебно со тоа што играат оро и пеат различни песни. Забавата и играта продолжува цела ноќ под звуците на тапаните, зурлите и др. Селаните се многу радосни при овој повод, оти за прв пат се случува да бидат заедно со нивните соселани, кои работат во странство и кои се враќаат специјално за прославување на овој празник. Оттука овој настан придонесува кон општествена кохезија, што е цел кон која стреми секој народен празник.

Откако ќе заврши забавата проследена со јадење, пиење и играње и тоа преку целата ноќ, утредента наутро, на самиот ден на празникот Ѓурѓовден, се подготвува невестата, чија улога ја одигрува едно помладо момче од селото. Оваа „невеста“, придружена од младите, се издвојува во некое посебно место во кое се облекува со носија, односно со невестински дувак, како и со црвен биниш со што се покрива телото на сите невести од овој крај во времето кога тргнуваат на пат кон младоженецот. На момчето - невеста ѝ се става на глава венец составен од разновидни цвеќиња, кои се собираат на самото место. Понекогаш на „невестата“ ѝ се стават три венци, еден – околу челото на главата, друг – околу вратот и трет – околу половината. Момчето - невеста се качува потоа на бел коњ, кој исто така е закитен со зеленило и се тргнува на пат кон селото, се разбира заедно со сите луѓе што учествувале на овој собир. Сите учесници тргнуваат кон селото, сега во својство на сватови, кои ја придружуваат „невестата“.

Додека одат кон селото, младите момчиња ѝ ги пеат истите песни на „невестата“, кои ги пеат жените додека невестата пристигнува во домот на младоженецот. Преку содржината на овие песни, меѓу другото, се исмејуваат припадниците од потесното семејство на „невестата“, а од друга страна се упатуваат многу пофални стихови кон припадниците на новото семејство на

„невестата“, односно на младоженецот. Во меѓувреме, повозрасните селани, некаде понапред, ја дочекуваат сватовската поворка со „невестата“ со тоа што и тие пеат, но нивната песна е поразлична и посериозна и се поврзува со некој епски настан од овој крај, иако поретко ќе се слушне и по некоја лирска песна.

Долгата сватовска поворка, со различно зеленило во рацете, имитирајќи ја автентичната свадба од овој крај, запираат со „невестата“ на две места. Првото значајно запирање се случува на местото нарекувано „Arat e gjata“ („Долги ниви“), каде што се пречекуваат коњаниците, односно победникот, како и другите во играта на трчање со коњи. Победник се смета оној што прв ќе пристигне на целта со тоа што се здобива со некој вид углед, или со зборовите на Пјер Бурдије, се здобива со некојси симболичен статус во рамките на традиционалната општествена хиерархија (Bourdieu, 1986, 247).

Еден друг битен сегмент во однос на сватовската поворка е и нивното пристигнување до една чешма во близина на селото, каде што се пука од огнено оружје, што е знак дека „невестата“ веќе пристигне и дека поворката се наближува до својата цел. Кога сватовите пристигнуваат, „невестата“ ја шетаат низ маалските улици и на крајот ја донесуваат сретсело. Во меѓувреме, една друга група луѓе од машки пол излегуваат со зетот, односно вдовецот, кој најпрвин ја гледа „невестата“ низ кругот на мрежата на решетото. Инаку, кога „невестата“ пристигнува сретсело, најпрвин пред неа или во нејзиниот скут, додека е на коњот, ѝ ставаат некое дете од машки пол, со цел „таа да раѓа деца од машки пол во иднина“. Зетот (вдовецот) ја симнува „невестата“ од коњот подавајќи ѝ рака. Потоа и двајцата играт оро заедно, а подоцна зетот ѝ го разоткрива дувакот на „невестата“ и забележува дека таа била младо момче што не може да го израдува младоженецот вдовец. При овој миг, односно кога се разоткрива вистинското лице на невестата, сите присутни почнуваат да се смеат и така свадбата добива комичен карактер. Под звуците на тапаните и на зурлите продолжува орото и забавата и така завршува свадбата, односно овој настан, кој се изведува на самиот ден на празникот Ѓурѓовден.

Во општи црти, ова е содржината на ритуалот, се подразбира со тоа што се отстранети и многу други детали од опширната содржина на овој настан. Од сето ова е многу чудно како овој ритуал опстојал до денес со оглед на фактот дека низа слични ритуали и обреди веќе исчезнале како резултат на многу фактори. Меѓутоа, еден од битните фактори што придонеле да се сочува овој ритуал можеби е фактот што неговата содржина била поврзана со некој настан, наводно од историски карактер. Имено, според раскажувањата на селаните, група ајдуци (некој пат овие се поистоветуваат со српската војска [1913], некој пат со бугарските комити [1915], биле собрани на местото Краста во близина на селото (каде што денес се прославува празникот) и се договарале да го нападнат селото). Но, додека се договарале, ги слушнал скришум еден овчар од селото, кој веднаш отишол во селото и им кажал на селаните за опасноста што следувала. Селаните биле организирани и утредента ги опколиле ајдуците и од војната што се водела меѓу нив, биле убиени сите ајдуци или војници. Останал жив само поглаварот, кој потоа, од страна на селаните бил облечен во женска носија и во својство на невеста (со

цел да се понижи неговиот углед) бил носен во селото. Оттука овој настан, кој наводно се случил на денот на Ѓурѓовден, се повторува секоја година, со тоа што се импровизира горенаведената свадба.

Инаку, селото Речане, според некои историски податоци, навистина било под силен удар на горенаведените војски, при што настрадало и локалното население (поопширно Shabani, Dervishi, 2015, 57), но нема податоци за настанот што се поврзува со ритуалот. Можеби овој настан, кој ги има цртите на некое историско предание, придонел кон зачувување на овој ритуал, но сигурно дека е мошне стар и со пагански карактер и е поврзан со таканаречените „свети свадби“, кои имале сосема друга намена и функција. И самите селани велат дека овој ритуал се изведувал и во текот на Османската Империја.

Интерпретација на ритуалот

а) Митско-антрополошки пристап. Ритуалот на импровизираната свадба што се изведува во с. Речане – Гостиварско и кој е поврзан со паганскиот празник Ѓурѓовден е многу стар и може да се поврзе со таканаречените обреди на премин или со Ѓурѓовден како паганski празник со кого се влегува во нов временски период, или во нова календарска година, се подразбира според логиката на сточарите, како што биле порано и жителите на с. Речане, но делумно и сега. Овие обреди на премин, според познатиот светски етнолог, Арнолд Ван Генеп, се издвојуваат со три временски фази, во кои се изведуваат различни дејствија. Како мошне значајна се издвојува втората фаза, која е позната со терминот *лиминалност*, или таканаречената граница кога се случува преминот од претходниот во новиот временски период. Според етнологот Тарнер, оваа лиминална фаза се издвојува со дејствија во кои може да се забележи половиот амбигвитет (Turner, 1969, 95). Во суштина, не само во оваа импровизирана свадба, но и во други видови обреди на премин, ја среќаваме и појавата на таканаречениот трансвестизам или облекувањето на облека од спротивниот пол.

Облекувањето со облека од спротивниот пол, како што се случува и со импровизираната свадба од с. Речане, се однесува и се поврзува со архаичниот мит на андрогинот. Содржината на овој мит се состои од поседувањето на двата спротивни пола во телото на едно суштество, било тоа да е од антропоморфна или божествена природа. На самиот почеток или во *ab origine*, како што вели Елијаде, во времето кога се случил Настанокот на Светот, првото божествено суштество ги поседувало двата пола, бидејќи требало да раѓа од себеси. Во оваа насока, во многу светски митологии постојат многубројни божествени суштества од хермафродитски карактер или двополни суштества, од кои потоа настанале сите нешта во светот, било да се тие од органска или од неорганска природа (поопширно, Елијаде, 1996). Можеби најтипичен пример во оваа насока е космичкото јајце, односно Настанокот на Светот од него. Јајцето, според својата општа симболика, ја претставува првата фаза во рамките на создавањето на космичкиот поредок, бидејќи се појавува во својство на некоја примордијална реалност. Ова

космичко јајце, во својство на примордијално хермафродитско суштество, во најголем број случаи, се дели на два дела, при што од горниот дел на јајцето настанува Небото, додека од долниот дел настанува Земјата. Сето ова претставува своевидна поларизација што се поврзува со андрогинот. Така, од јајцето се раѓаат два космички ентитети со спротивставени полови – Небото што се идентификува со машкиот пол и Земјата што се идентификува со женскиот пол. И многу други космогониски митови на древните народи се поврзани со суштества, кои ги поседуваат двата спротивни пола.

Сличен е и митот што се поврзува со сумеро-вавилонската древна култура. Имено, во космогониската песна *Енума елиш* се појавува централната фигура, односно Тијамат како примордијално суштество што поседува женски атрибути, но истовремено и андрогини својства. Ова божество се дели на два дела, односно на женски принцип и на машки принцип. Подоцнежното соединување на овие два принципи (митолозите ова соединување го нарекуваат *хиерогамија*, или „света свадба“) ја условува космогенезата, или Настанокот на Светот. Слични примери постојат и во: египетската, скандинавската, индиската, кинеската митологија итн. Во општи црти, едно примордијално божествено суштество на самиот почеток требало да ги поседува и двата пола во своето тело за да може да ги раѓа сите нешта во светот, а со тоа се создава космогонијата, односно Настанокот на Светот (поопширно, Мелетински, 2002, 244-273).

Според познатиот истражувач на историјата на религијата, Мирча Елијаде, човекот со архаичен светоглед е наклонет кон логиката дека нештата што се случиле еднаш на самиот почеток, треба да се повторуваат, особено при обредите на премин – кога се влегува во еден нов временски период, или во некој нов свет, кој е сосема различен од претходниот. Според Елијаде, „Светот“ е секогаш тој што го знаеме и каде што живееме ние; тој свет се разликува од еден до друг тип на култура; затоа има многу видови на „Светови“. Меѓутоа, тоа што е значајно за нашето истражување е фактот дека и покрај промените во нивната социјално-економска структура, како и покрај сите разновидни културни контексти, архаичните народи веруваат дека Светот треба да се повтори секоја година и ова повторување може да се изведе според еден модел – космогонијата, или митот на потеклото што ја игра улогата на космогонискиот мит“ (Елијаде, 2019, 46). Во овој контекст, и ритуалот на импровизираната свадба од с. Речане што се случува во преоден временски период, односно при излегувањето од зимскиот и влегувањето во летниот период, го повторува примордијалниот модел на Настанокот на Светот. Имено, новата невеста машко, од симболчна гледна точка претставува, наводно, божествен лик со хермафродитски елементи, што треба да влијае на раѓањето на еден нов свет, односно на раѓањето на еден нов живот, како што се случува со самиот празник Ѓурѓовден, бидејќи тогаш почнува интензивното раззеленување на вегетацијата, како и растењето на житните култури итн. Значи, новата „невеста“, која ги поседува, наводно, двата спротивни полови, има внатрешна творечка енергија и не може да се соедини со вдовецот, кој, меѓу другото, претставува симбол на неплодност, импотентност, јаловост и др.

Можеби еден друг пример од овој карактер уште повеќе ќе го зацврсти горенаведеното тврдење. Имено, богот познат како Дионис, според старогрчката митологија, се претставува како суштество што „исчезнува“ на периодичен начин, но истовремено и „одново се раѓа“. Тој бил типичен бог на вегетацијата. Сигурно дека неговото исчезнување се поврзува со пасивниот период, додека неговото повторно раѓање се поврзува со активниот период на календарската година, која, во контекст на нашиот случај, се поврзува со Ѓурѓовден како гранична линија, која ги издвојува двата дела на годината, односно зимата и летото. Во контекст на ликот на Дионис треба да се додаде фактот дека тој поседувал двојна полова природа. Познатиот светски истражувач на митовите, Керењи тврди дека Дионис, според потеклото, бил андрогински или „бисексуален“ бог. Во еден фрагмент од Есхил, некој довикнува здогледувајќи го Дионис: „Од каде доаѓаш ти, маж-жено, која е твојата татковина? Каква е оваа облека?“ (според Бојаџиевска, 1999, 61-62). Имено, и порано, пред Дионис, врховните старогрчки богови поседувале определени црти со хермафродитски карактер. И Хера го родила Хефест и Тифеј од самата себеси, односно и оваа божица, која била заштитник на честа на бракот, имала андрогински особености. Исто така и Зевс, врвниот бог во старогрчката митологија, во Карија (област на малоазискиот брег, близу денешен Бодрум) бил обожуван како хермафродитско божество. Според изворниците, тој бил претставуван со брада и со шест гради распоредени во триаголникот на градниот кош. И во другите старогрчки митови поврзани со јунаците од божествено потекло можеме да забележиме елементи на трансвестизам, кои се совпаѓаат со логиката на митот за андрогинот. Со вакви особености бил Тезеј, кој, при пристигнувањето во Атина, бил облечен во женска носија, а имал и долга коса. Според содржината на митот, и Херакле при служењето во дворот на лидиската кралица, Омфала, бил облечен со фустан и ги вршел сите „женски активности“. И Ахил пред Тројанската војна бил сместен во дворот на кралот Ликомед на островот Скирос. Тој, додека служел во царскиот двор бил облечен исто така со женски облеки. Од сите овие примери може да се забележи ритуалната шема на иницијацијата, се подразбира според двополната трансвестија. Имено, станува збор за траги од обредите на премин, односно тенденцијата на поседување на двата спротивни пола. Во суштина станува збор за симболичното соединување на два спротивни ентитети во едно заедничко суштество. На ваков начин се мисли дека творечкиот потенцијал е многу поголем и истовремено посилен. Оваа логика може да се забележи и во шаманизмот. Во оваа насока, Елијаде, презентира многу примери во кои „бисексуалноста“ на шаманот е присвоена и потврдена на ритуален начин. Така, иницираните шамани од Сибир и од Борнео, на пример, извршувајќи ја функцијата меѓу луѓето и боговите постојат во вид на вистински хермафродити. Следствено на ова, шаманот во многу случаи се однесува како жена, облекува женска облека, а, некогаш зема со себе и некој маж. Елијаде мисли дека ова двополово однесување на шаманот се поврзува со фактот дека тој се смета како посредник меѓу две космолошки сфери – Земјата и Небото – што значи дека тој ги соединува внатре во себе и женскиот принцип – Земјата, но истовремено и машкиот

принцип – Небото. Шаманот како ваков, сигурно дека имитира некое андрогинско суштество, некое божество што ги поседува двата пола внатре во себе (Eliade, 1996, 85). Оттука и главниот протагонист од импровизираната свадба од с. Речане, односно младата невеста, која поседува андрогински црти, претставува некоја верзија на некое божество на вегетацијата, кое претендира со својата огромна творечка енергија да влијае врз растот на сточарските и на земјоделските производи како две најзначајни стопански гранки во полза на обезбедување на биолошкиот опстанок на секој поединец.

Како што може да се забележи, облекувањето на момчето со невестинска носија во свадбениот ритуал на импровизираната свадба од с. Речане претставува обид за имитирање на некој настан што се случил на самиот почеток од Настанокот на Светот. Имено, примордијалните божества биле од андрогинска природа и затоа имале огромен потенцијал за репродукција, бидејќи од нив се раѓале сите нешта на светот, дури и човекот. Содржината на еден мит од ваква природа се имитира особено во определени календарски или антрополошки денови, односно празници. Се знае дека Ѓурѓовден претставува празник со кого се влегува во еден нов временски период, или претставува почеток на нова календарска година, особено според сточарскиот светоглед. Ова влегување во новиот временски период бара да се изведуваат магични или ритуални дејствија или повторување на некој модел со кого ќе се поттикне плодноста. Се подразбира дека имитирањето на некое двополно божество преку „невестата“ во импровизираната свадба од с. Речане претставува многу поволен случај да се поттикне репродукцијата во секој сегмент од животот, особено во земјоделството и во сточарството. Оттука, младата „невеста“ претставува некое божество од андрогински карактер, која ги спојува во себе особеностите на двата пола и од која треба да избувне енергијата на плодноста во однос на космогонијата или во однос на растењето на вегетацијата. Во овој контекст, младата „невеста“ претставува, од симболична гледна точка, некое андрогинско божествено суштество, кое претендира да се идентификува поконкретно со некое божество на вегетацијата (сл. 2).

Сл. 2. Речане – село со бујна вегетација.

Ова станува појасно и преку податокот дека сите учесници од импровизираната свадба од с. Речане држат во свои раце секакви гранки од околната вегетација, додека невестата, исто така, носи венец од зеленило, кој, според истражувачот Купер, е знак кој бил посветен на божествата во древна Грција, но и во древниот Рим. Киповите на божествата, според Купер, биле опкружени секогаш со различни венци (Kuper, 1986, 78).

Сето ова што го изнесовме погоре сигурно се однесува на некој древен период или поконкретно на некој временски период кога постоело верувањето дека божествата од хермафродитски карактер навистина биле одговорни за новото раѓање. Една ваква логика од календарска гледна точка била поврзана со избувнување на вегетацијата и со создавање на поповолни услови за опстанокот на архаичниот човек. Оваа логика сигурно дека доминирала еден подолг период и аналогно на ова, хермафродитското божество што се идентификувало со ликот на младата невеста, или со момчето, при таканаречената света свадба од с. Речане, било сфатено како мошне сериозно. Подоцна, кога во едно вакво хермафродитско суштество почнува повеќе да не се верува или кога почнува да се десакрализира, или подобро речено, да се профанизира, тогаш имаме сосема поинаков однос кон него. Овој лик почнува да се пародизира и почнува да придобива комични елементи, така како што се случува при сегашниот миг со содржината на импровизираната свадба во с. Речане.

Овој лик, односно невестата - маж од споменатиот ритуал во с. Речане, е главно од пародиски карактер, бидејќи, при крајот на свадбата кога се демаскира вистинскиот пол на невестата, се предизвикува смеење кај присутните во оваа манифестација, што секако дека се поврзува со комичниот карактер на овој настан. Оттука произлегува дека оваа актуелна пародиска фигура се поврзува со дамнешниот божествен лик на андрогинот.

Времето кога оваа фигура на невестата е пародизирана е многу тешко да се одреди, но можеби ова се случило во времето кога монотеистичките религии биле посилни и ги истиснувале паганските божества или ги потсмевале нив, односно ги пародизирале како што се случува и со ритуалот на импровизираната свадба од с. Речане. Но, истовремено не може да се негира и фактот дека паганските божества воделе и паралелен живот со монотеистичките религии, а водат дури и до денешни дни.

Во функција на подоцнежната пародизација на хермафродитскиот божествен лик можеби зборуваат и примерите што ги приложува познатиот антрополог Џејмс Фрејзер од содржината на некои паганси празници, кои биле изведувани во различни краишта низ Европа. Во овој правец, истиот автор вели дека има многу остатоци, кои се поврзани со митот на андрогинот. За овој повод спомнатиот автор, во содржината на своето монументално дело со наслов *Златна гранка*, наведува низа различни ритуални процесии по повод почетокот на месецот мај, односно во времето кога била испратена зимата и се влегувало во периодот на летото (архаичниот човек ја дели годината на зима и лето) или во втората половина на годината. Оттука, според Фрејзер, „во некои различни краишта низ Европа, ликот или поединецот, кој

бил во својство на духот на вегетацијата, бил нарекуван крал или кралица. Во некои други краишта, духот на вегетацијата бил претставуван и од страна на зетот, но и од момата невеста. Момата била облекувана со невестинска носија, а на главата имала ставено венец составен од пролетни свежи цвеќиња (Frejzer, 1992, 169). Од овој податок може да се забележи дека станувало збор за ритуал што бил поврзан со таканаречените свети свадби, кои навидум завршувале со заемен брак на божествата на вегетацијата, кои потоа имале влијание и врз репродукцијата на земјоделските и на сточарските плодови. Оваа фаза, кога човекот ги претставувал божествата на вегетацијата, е поврзана со некој поразвиен стадиум од верска гледна точка.

Претходно, според Фрејзер, човекот со паганski светоглед, претпоставувал дека секое дрво има(ло) свој дух, но подоцна било доведено во прашање ова убедување или становиште, односно се доаѓало до новото сознание дека секое дрво може(ло) да биде само престојувалиште на духот. Подоцна, односно во некоја поразвиена фаза, според Фрејзер, е дојдено до сознанието дека сите дрвја имале само еден дух со божествена заднина. Имено, се преминува од таканаречениот анимизам кон политеизам. Оваа трансформација одговара на оваа состојба: со други зборови, наместо дрвото да се набљудува како живо и свесно суштество, човекот сега дрвото го набљудува како супстанција што нема живот, кое не е подвижна, но кое може(ло) да послужи како живеалиште за некое натприродно суштество, било за некое подолго или пократко време. Ова натприродно суштество имало слобода да се движи од едно до друго дрво и тогаш придобивало некое право на сопственост врз дрвото или дрвјата и на ваков начин настанува некаков прекин во однос на тоа да биде во својство на дух на дрвото претварајќи се во некое шумско божество или божество на вегетацијата. Овој дух на дрвото почнува да ги придобива својствата на некое антропоморфно суштество и тоа врз основа на раната тенденција на верувањето дека сите апстрактни духовни суштества имаат некој конкретен антропоморфен облик.

Оттука, во класичната уметност, шумските божества се претставени во антропоморфен облик, додека нивниот шумски карактер е забележен со некоја дрвена гранка или некој друг сличен симбол. Исто така, се верувало дека дрвјата или нивните духови влијаат врз предизвикување на дождот и на сонцето, или имаат влијание и врз светот на вегетацијата. Оттука, духот на дрвото влијае да се намножат земјоделските приноси, но истовремено и стоката. Од друга страна, ваквите божества на вегетацијата биле одговорни и за луѓето, односно за раѓањето на деца. Во овој правец, во Европа, се мислело дека секое мајско дрво или мајски столб имал извесно влијание врз плодноста на стоката и раѓањето на децата (Frejzer, 1992, 152-153). Впрочем може да се забележи дека тенденцијата се состоела во тоа дека дрвото што симболизирало некаков шумски дух, тој се заменувал со посебни антропоморфни суштества, но се подразбира, со поседување во себе на спротивните полови.

Истиот автор, Фрејзер, врз основа на содржината на пролетните или на летните празници во Европа изведува заклучок, како што вели тој, дека нашите предци ги смислиле силите на растенијата како машки и женски

суштества и се обиделе, според принципот на хомеопатската или имитативната магија да го поттикнат растот на дрвјата и на растенијата преку претставување на бракот на шумските божества. Еден ваков брак бил идентификуван преку личноста на мајскиот крал и кралица, или бракот меѓу двајца млади, кој бил реализиран за време на овие празници. Овие претстави не биле обични симболични или алегориски, односно пасторални или забавни драми, или нешто слично. Тие биле автентични практични магиски дејствија, чија цел била да се поттикне зеленилото на шумите, како и на другите растенија, вклучувајќи ги и житните култури. За овој повод, или за време на овие празници, било нормално да се претпостави дека ако глумењето го имитира прецизно бракот на шумските духови, тогаш магијата без сомнение ќе биде успешна. Фрејзер, меѓу другото, се надоврзува на овој миг со римската божица Дијана, но и со Артемида од претходно како божества на вегетацијата, кои биле претставувани преку кипови или човечки суштества, по повод различни празници од паганski карактер. Можеби типичен пример од оваа природа биле Евлесинските мистерии. При овој празник, или при Евлесинските мистерии, меѓу другото, се имитирал бракот на Зевс со божицата на житните растенија, Деметра. Овој брак се имитирал преку соединување на главниот свештеник со свештеничката на божицата Деметра. И обајцата ја играат улогата на овие божества. Односот меѓу нив бил само симболичен, бидејќи главниот свештеник претходно бил лишен од машкиот карактер. Овој пар, во времето кога биле изгаснати факелите, заминувале на едно темно место, додека толпата го чекала внимателно епилогот на овој мистичен ритуал од кој, според нивното верување, зависел нивниот спас. По одредено време, главниот свештеник се враќал и во осветлениот храм, пред толпата, го покажувал ожнеениот кочан, или плодот од светиот брак (Frejzer, 1992, 180-181).

Како што може да се забележи од претходните примери, и импровизираната свадба од с. Речане следи една ваква логика. Нејзината разлика се состои од пародијата врз која се гради ритуалот. Имено, еден ваков ритуал бил многу сакрализиран во далечното минато, но подоцна, како што поминувало времето, постепено бил десакрализиран и е претворен во своевидна драма со комичен карактер. Така, импровизираната речанска свадба, во актуелниот миг, се одвива според некое сериозно сценарио и тоа од самиот почеток, но на крајот, преку демаскирањето на ликот на невестата, се претвора во своевидна пародија. Невестата го открива својот вистински машки идентитет и така целиот ритуал добива комични размери.

Сл. 3. Демаскирање на ликот на невестата.

Од друга страна, иако смеењето, кое настанува на крајот на оваа импровизирана свадба, се ориентира кон уривање на еден претходен ред, кој се темелел врз улогата на паганските божества во секојдневниот живот, сепак, тие содржат во себе и некое поинакво значење. Во оваа насока, познатиот автор Бахтин, задржувајќи се врз комичниот елемент на карневалите, со право заклучува дека смеењето го афирмира принципот на животот или претставува симбол на еден нов живот. Според него, „преку смеењето се влијае на метафоричен начин врз плодноста на летниот период или на новото време што следува“ (Bahtin, 1978, 316). Имено, ритуалот на импровизираната свадба од с. Речане претставува своевиден палимпсест, кој, во сегашниот миг, се гради врз основа на пародијата, но неговата профанизација се гради врз основа на една претходна сакралност, многу битна за претходната паганска логика. Всушност, и покрај сегашната пародизација, не може да не се забележи и преплетување со претходната сакрална содржина на овој ритуал.

б) Психоаналитички пристап. Трансвестизмот, како претежно етнолошки и антрополошки елемент, како што истакнавме погоре, истовремено е и фолклорен елемент, бидејќи се појавува како таков и во содржината на некои народни песни. Имајќи го предвид фактот дека оваа појава била присутна во многу култури кај различни народи во светот, тогаш со право било констатирано дека трансвестизмот може да се манифестира низ различни облици. Имено, трансвестизмот се однесува на некаква манифестација на потсвесното во облик на фолклорни или етнолошки творби, како што истакнуваат поголем број истражувачи со психоаналитичка заднина. Според нив, народните творби претставуваат „издувен вентил“ на еден голем број анксиозности на определена заедница на луѓе. Фолклорот е прифатлив од општествен аспект и истовремено претставува санкциониран начин на изразување на желбите на: потсвеста, фантазиите и различните пориви, кои, изразени низ некој облик на свеста, сигурно дека би биле во спротивност со нормите и кодовите што владеат во одредена заедница. Следствено на ова, симболите изразени во структурата на фолклорните, но и на етнолошките творби, служат токму за манифестирање на овие желби на потсвеста и на

фантазиите на определена заедница. Еден сегмент на потсвеста што се манифестира преку фолклорот, но и преку етнологијата, во облик на ритуалот на трансвестизмот, но и на многу други облици од оваа природа, е поседувањето на атрибутите на спротивниот пол, или тенденцијата на машкиот пол кон поседување на атрибутите на женскиот пол, и обратно. Во овој правец, ако се потпираме врз идеите на таткото на психоанализата, Фројд, тогаш треба да истакнеме дека кај децата од помала возраст, при нивниот развој, се појавува сега веќе познатиот „Едипов комплекс“. Имено, кај децата од машки пол, при појавата на овој комплекс, се развива стравот од кастрација, особено по забележување на гениталните органи на својата мајка. Децата од рана возраст претпоставуваат дека поради својата желба да го отстранат својот татко со цел да ја имаат својата мајка само за себе, ќе бидат казнети со кастрација од страна на својот татко. Од друга страна, девојчињата, наместо да стравуваат од кастрација во времето кога ќе станат свесни за машките гениталии, почнуваат да им завидуваат на своите браќа и на машките пријатели. Ова е извор, според Фројд, на комплексот на инфериорност предизвикан од желбата и тие да имаат машки гениталии. Фројдовците ја нарекле оваа појава со синтагмата „завист за пенис“.

Фројд верувал дека откритието на Едиповиот комплекс и теориите за страв од кастрација на машките деца и аналогно на тоа зависта за пенис на децата од женски пол, претставуваат најголеми негови научни достигнувања. Сепак, токму овие негови ставови најмногу биле на удар на критиката. Многу психолози и психоаналитичари, како што е претставничката на неофројдовската школа Карен Хорнај и други феминистички мислители ги толкувале неговите идеи како застарени, изобличени и неточни. Хорнај ги прифатила главните начела на ортодоксната Фројдова теорија, но не се согласувала со ставовите на Фројд во однос на психологијата на жената. Таа отфрлила многу аспекти на фројдовската догма, особено концептите како завист за пенис и многу други манифестации на фалоцентричност во психоанализата. Оваа авторка сметала дека изворот на многу психијатриски пореметувања кај жените можат да се лоцираат токму во културата, доминирана и креирана од мажите. Во својата книга *Психологија на жената* таа го вовела концептот завист за матка (womb envy), тврдејќи дека машката завист кон бременоста, кон мајчинството и доењето – зависта кон примарната улога на жената во креирање и одржување на животот – предизвикало, кај мажите, потреба да ја докажуваат својата супериорност над жената на социјално поле и истовремено да ја репресираат потребата на жените и тие рамноправно да учествуваат во општествениот живот: „Зарем не е огромната сила на импулсот за креативна работа кај мажите поради чувството на фрустрација, страв и инфериорност, поради тоа што тие играат релативно мала улога во создавањето живи суштества, што постојано ги тера да го компензираат тоа со постигнување во јавната сфера?“, – се запрашува Хорнај (Horney, 1967, 77; цит. спор. Петрушевски, 2014, 62-63).

Едно исто такво гледиште застапува и истражувачот Бруно Бетелхајм. Тој, во книгата со наслов *Симболични рани – Пубертетските обреди и зависта на мажот*, која е објавена во Чикаго, приложува една занимлива

интерпретација, која се однесува на истата појава. Неговото гледиште се заснова врз истражувањата што биле реализирани во рамките на една психијатриска клиника, но и врз основа на сознанија од културната антропологија. Бетелхајм, споредувајќи некои пубертетски обреди од некои архаични заедници со резултатите од реакцијата на една група девојчиња и момчиња од психијатриската клиника, заклучува дека мажите имаат завист кон женскиот свет, односно кон женскиот орган – матката. Тој вели дека кастрацијата не се поврзува со зависта меѓу таткото и синот, односно со Едиповиот комплекс, како што вели Фројд, туку со сосема нешто друго. Според него, секаков вид на „ритуална хирургија“ се однесува на едно специфично „жртвување“ посветено на божеството на плодноста. Имено, ова „жртвување“ е мотивирано од „тенденцијата“ на машкото учество во „големата и таинствена женска сила“ во однос на раѓањето (Betelhajm, 1972, 86-92).

Етнологијата и антропологијата, според Бетелхајм, јасно потврдуваат дека темата на кастрацијата секаде во архаичните традиции е поврзана со фигурата на Големата Мајка. Со овој лик, во рамките на древните култури, се поврзани и голем дел обредни практики со оргиска заднина. Истражувачот Бетелхајм, при овој повод, приложува податоци што се поврзуваат со Кибела, односно Големата Божица од Фригија, која поинаку се нарекува и „Големата Мајка“, или „Мајката на божествата“. Многу пати, таа била идентификувана со божицата Реа и се појавувала како ќерка на Небото и Земјата, или жената на Хронос, мајката на: Хера, Хестија, Посејдон, Деметра, Хад и Зевс. Во рамките на обредите посветени на божицата Кибела, кои биле изведувани на 24 март, во времето кога се постигнува врвот на екстазата *deis sanguinis*, секој од свештениците на оваа божица на доброволен начин бил подложен на кастрација преку целосно отсечување на гениталиите со сечило од камен. При изведување на овој чин било забрането употреба на сечило од бронза или железо. Жените што биле посветени на оваа божица, на ист начин, ги сечеле едната или двете свои дојки. Определбата при самокастрацијата да се употреби инструментот од камен зборува сигурно за древноста на овој чин.

И овој случај потврдува дека оваа доброволна кастрација не е ограничена само во рамките на еден пол. Обредите посветени на Кибела ги одразуваат девијантните желби и на мажите, но исто така и на жените; или невообичаената желба на поистоветување со спротивниот пол или истовремено стравот од другиот, односно од спротивниот пол. Сепак осакатувањето на мажот е многу посериозно од осакатувањето на жените. Мажите ги жртвуваат примарните особини на својот пол, додека жените само секундарните. При изведувањето на овој обред „ ... еланот на оргиските емоции ги опфаќа и гледачите, кои исто така се подложни на кастрација. Држејќи ги гениталиите во раце, посветениците трчале низ патишта за потоа да ги исфрлаат нивните гениталии во некоја куќа од која потоа, според сценариото на овој обред, земале женска облека. Имајќи го предвид овој факт, односно што земаат како подарок за нивните гениталии, е логички да се констатира дека гениталиите им ги фрлаат на жените, за потоа од нив, во својство на противодговор, да добијат женска облека. По кастрацијата на

обожавателите на божицата Мајка, нивните гениталии и машката облека се испраќаат во невестинската одаја на божицата Кибела. По овој чин, мажите облекуваат само женска облека и носат долга коса. Грчките и римските писатели зборуваат за нив како припадници од женскиот пол.

Овој пример на ритуална кастрација, како и многу други примери што не се спомнуваат тука, зборува за тоа дека мајчинските ликови го посакуваат овој чин во знак на посветеност и потчинетост од страна на своите машки обожаватели и особено од свештениците, кои биле поблиски со нив, бидејќи им служеле на нив на непосреден начин (Betelhajm, 1972, 95-96). Фактот дека осакатувањето е доброволно дава до знаење дека психолошкото поттикнување извира повеќе од психичката структура отколку од наметнувањето од надворешни фактори. Истиот автор, засновајќи ги своите ставови врз податоците на антрополозите Спенсер и Гилен, се надоврзува и на обрежувањето во некои архаични племиња. Низ конкретни примери, кои се забележани кај овие архаични племиња, Бетелхајм заклучува дека женскиот свет бил тој што го наметнал обредот на обрежување. Од примерите, во вид на илустративен материјал, се потврдува дека отсечената кожа на пенисот се подарува, во најголем број случаи, на жената или на сестрата (кај племето Арунта), или во случајот на племето Бинбинга од Австралија – крвта на момчињата по обрежувањето се акумулира во еден сад и им се дава на мајките да ја испијат. Бетелхајм приложува и многу други примери од оваа природа. Сите протагонисти од женскиот свет во овие обреди ја преземаат улогата на митската Голема Мајка. Инаку, многу автори посочуваат дека феноменот на обрежувањето кај сите семитски народи „претставува жртвување посветено на божицата на плодноста; ова жртвување го става детето под нејзина заштита. Во функција на горенаведената констатација дека жената била таа што наводно го наметнувала обредот на обрежувањето, може да се забележи и од содржината на Библијата, односно од втората книга на Мојсеј: таа е Сепфора, жената на Мојсеј, која го обрежува својот син на ваков начин: „Но Сепфора, жената на Мојсеј, зеде кремен, го обрежа својот син и ја фрли обрешката пред нозете на ангелот, па рече: 'Зашто ти си ми крвав младоженец'. Потоа тој го пушти. Таа рече: 'Крвав младоженец', поради обрежувањето.“ Значи, овој цитат што извира од Библијата, односно од поглавјето *Излез* под реден број 25 и 26 (според СП, 2015, 85), го оправдува извршувањето и наметнувањето на овој чин, токму од женскиот свет.

Се знае дека иницијациското осакатување во зоната на гениталиите и ритуалното крвопрелевање на членовите на машкиот пол биле ориентирани кон присвојувањето на способноста за менструација, што подразбирало автоматски и симболичко присвојување на способноста за раѓање. Оваа логика, на јасен начин, се илустрира од многубројните примери на субинцизија, кои, според Бетелхајм, претставуваат еден чекор подалеку од анатомска гледна точка, во тенденцијата мажите да бидат слични како жените. Ваквата операција била поприсутна кај племињата од Централна Австралија и подразбирала сечење на уринарниот канал на пенисот. Поради тоа што раната од субинцизијата била наречена „вулва“, ова претставувало доволен аргумент дека целта на овој обред „(...) можела да биде симболичката репродукција на

женскиот сексуален орган, додека повторното отворање на раната можело да го симболизира периодичниот феномен на менструацијата“ (Betelhajm, 1972, 110).

Од друга страна и познатиот истражувач на фолклорот, со психоаналитички пристап, Алан Дандес, надоврзувајќи се на оваа проблематика, констатира дека машката завист за женската матка може да се забележи и во низа фолклорни творби. Женската завист кон пенисот, вели Дандес, се појавува многу ретко во фолклорните творби. Тој, при овој повод, подвлекува дека концептот завист за пенис можеме да го сфатиме како форма на машка проекција: „Мажите им завидуваат на жените, но не сакаат себеси да си го признаат тоа. Па, затоа својата завист ја проектираат врз жените и тврдат дека жените се тие што им завидуваат на мажите“ (Дандес, 1987, 29). Истражувачот Дандес објавил низа научни трудови преку кои се обидува да ги објасни своите тврдења во однос на машката завист за матка во рамките на фолклорните творби, но ние ќе се задржиме само врз неговите толкувања на обичајот на кувадата во библиската нарација за Адам и Ева. Авторот Дандес, обичајот на кувада го поврзува со првото создавање на брачниот пар на светот. Според Стариот Завет, во Битие, прва глава, реден број 21, 22, 23: „Јехова Бог пушти длабок сон врз човекот и додека тој спиеше, му зеде едно ребро, а местото го затвори со месо. Од реброто што го зеде од човекот, Јехова Бог направи жена и му ја доведе на човекот. Тогаш човекот рече: ‘Најпосле, еве коска од моите коски и месо од моето месо. Нека се вика Жена зашто од мажот е земена“ (СП, 2015, 11). Дандес, надоврзувајќи се со оваа библиска нарација приложува и некои други нарации во функција на тоа дека реброто на првиот човек наводно се идентификува со пенисот. Според Дандес, „откако машкиот Господ ја создал Ева од фалусот на Адам (како што Зевс создал само едно дете – Атена, која ја создал од својата веѓа), тој седнал да се одмори. Тој создал една жена, а отсега натаму, по негова наредба, жените ќе раѓаат“ (според Dandes, 1987, 164). Заклучокот на Дандес е дека иницијалниот акт на креација од Господ (што завршува со еден ден одмор) и креацијата на жената од машки гениталии (биолошката реалност е обратна – жените раѓаат од своите генитални органи) ја поддржуваат идејата дека во првите две глави од Битие од Стариот Завет е застапен еден вид на кувада. Ова укажува на тоа и дека кувадата како машко емулирање, имитирање на женската способност за раѓање е, пред сè, поврзана со „зависта за матка“. Мажите несвесно им завидуваат на жените за нивната способност за раѓање, па затоа во многу митови, вклучувајќи го и оној за создавањето на Ева, тие се оние што креираат и раѓаат (според Петрушевски, 2014, 69). Оттука може да се резимира дека Дандес укажува на тоа дека концептот на женската завист за пенис можеме да го сфатиме како облик на машка проекција. Мажите им завидуваат на жените, но не сакаат да го признаат овој факт дека извира од нив. Затоа, својата завист им ја проектираат на жените тврдејќи дека тие им завидуваат на мажите.

Од сето ова може да се констатира дека импровизираната свадба, која се изведува за празникот Ѓурѓовден во с. Речане – Гостиварско, односно тенденцијата за поседување на атрибутите од спротивниот пол, било и во облик на трансвестија (машко облечено како невеста), како симболичка или

пософистицирана форма на полова трансформација, може да се поврзе со психичката структура на човекот, односно со тежнението на потсвеста на човекот во правец на надминување на разликите меѓу половите од спротивен карактер. Се подразбира дека ова тежнение доаѓа до израз, меѓу другото, и при различни ритуали кога секој пресврт, односно промена на некоја онтолошка состојба се смета како нормална појава и не се санкционира од човековата заедница. Истовремено, едно вакво однесување кога тежнее кон придобивање на особеностите од спротивниот пол, според психоаналитичките толкувања, се поврзува наводно со заедничката психичка структура на човекот, односно со еден нејзин дел, како што е потсвеста, која излегува на површина само во определени случаи или, како што истакнавме погоре, кога следи некој „пресврт“ во однос на некаков премин било од календарска или од антрополошка гледна точка. Се подразбира дека од ваква природа се народните календарски празници кога се случува некоја промена или некој премин во нова временска фаза и кога може да излезе на виделина и делот што е поврзан со потсвеста. Се знае дека потсвеста е во конфликт со општествената средина, но во некои посебни случаи, како што се, меѓу другото, и календарските празници или поконкретно – импровизираната свадба од с. Речане, таа тежнее да излезе јавно на виделина и, според психоаналитичката логика, да ја одразува, наводно, својата желба во функција на надминување на половите бариери, но во нашиот конкретен случај, на тенденцијата на мажот да ги придобие женските атрибути, се подразбира макар и преку симболиката на невестинската облека.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

БОЈАЏИЕВСКА, М. (1999). *Андрогин. Утопија на совршениот пол (митокритички есеј).* Скопје: Сигмапрес.

МЕЛЕТИНСКИ, М. Е. (2002). *Поетика на митот*. Скопје: Табернакул.

ПЕТРУШЕВСКИ, М. (2014). *Психоаналитичката фолклористика на Алан Дандес.* (Магистерски труд – Институт за фолклор „Марко Цепенков“ - Скопје).

СП (2015). *Свето писмо.* Watchtower Bible And Tract Society Of New York, INC. Wallkill, New York. USA.

Латинични изданија

BAHTIN, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

BETELHAJM, B. (1972). *Simbolične rane.* Beograd: Zodijak.

BOURDIEU, P. (1985). *Forms* of capital. In: J. G. Richardson (ed.), *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education.* New York: Greenwood.

CAROLL, M. P. (1993). Alan Dundes: An Introduction. In: *The Psychoanalytics Study of Society.* Vol. 18. “The Analytic Press”. Hillsdale, NJ.

DUNDES, A. (1987). Couvade in Genesis. In: *Parsing through customs: Essays by a Freudian Folklorist.* London: The University of Wisconsin Press.
ELIJADE, M. (1996). *Mefistofeles i Androgin.* Gradac.
ELIJADE, M. (2019). *Miti dhe realiteti.* Tiranë: "Pika pa sipërfaqe".
FREJZER, Dž. (1977). *Proučavanje magije i religije, 1, 2.* BIGZ. Beograd.
HORNEY, K. (1967). *Association for the Advancement of Psychoanalysis.* W.W. Norton. New York.
KUPER, K. Dž. (1986). *Ilustruvana enciklopedija tradicionalnih simbola.* Beograd: Prosveta – Nolit.
SHABANI, F., DERVISHI, N. (2015). *Reçani i Pollogut të Epërm (Vatër e rezistencës, arsimit dhe kulturës)* (Monografi). Strugë: Iris.
TURNER, V. (1969). *The Rituall Process.* London.

Izaim Murtezani

THE PARODY OF ONE RITUAL FROM THE VILLAGE OF RECHANE IN GOSTIVAR

Summary

The paper deals with the content of one ritual which is performed in Gostivar in the village of Rechane.

This ritual, or, rather, a ritual of an improvised wedding, is performed during the festivities of the pagan celebration named "Saint George's Day" or „Shëngjergj" in the Albanian and "Gjurgjovden" in the Macedonian language.

The main role is "played" by the new bride which, apparently, should be brought to the village by the so called "inlaws" or "krushq" in the Albanian and "svatovi" in the Macedonian language. But at the end of the wedding, when the newly wedded bride should start her dance with her newly wedded husband (who is a widower himself), she exposes her true self and presents herself as a man. This "reveal" serves and has a comical effect on the crowd that witnesses the "wedding".

The paper used different theories to explain this ritual. The mythical and the psychoanalytical approach were mainly used in deciphering the meaning this ritual and how it happens.

УДК 398.332.12(497.7)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78107v

Родна Величковска

ВЕЛИГДЕНСКИ ПРАЗНУВАЊА: ТРАДИЦИЈА И СОВРЕМЕНОСТ

Апстракт: Велигденските празнувања заземаат посебно место на целиот македонски ареал. Се празнува три дена. Првиот ден е наменет за одење во црква и посетување на починатите, вториот ден Велигден се изведува литија, се носат крстови, се пеат наменски песни во кои се моли Господ за благосостојба и се посетуваат светите места. Третиот ден се одржуваат собори, каде што со песни и танци се слави Велигден. Во западномакедонските пејачки традиции велигденските песни се делат на песни што се пеат за време на постите, песни што се пеат на празникот Велигден и песни што се изведуваат првата недела по Велигден. Во текот на велигденските празнувања, се пеат песни што содржат многу митолошки елементи, чиишто корени се протегаат до далечното минато кога човекот верувал во постоењето на разни натприродни сили и суштества, како што се чумите, ламјите и самовилите, кои владееле со природата и со човекот. Подоцна, за време на христијанството, овие суштества од народната митологија во велигденските песни се заменети со светци, карактеристични примери за источномакедонските обредно-пејачки традиции. Во нив се пее за самиот празник и празнување и тие примиле повеќе христијански обележја од понови времиња, па така во нив е очигледна контаминацијата на различни слоеви – паганski и христијански.

Клучни зборови: Велигден, празнувања, собори, обичаи, обреди, песни и обредни игри.

Велигден е најстариот празник на христијанската црква и не е врзан за одреден датум. Се празнува три дена, а првиот ден секогаш се паѓа во недела и тоа првата недела по полната месечина и пролетната рамнодневица (Дробњаковиќ, 1960, 153). Во комплексот на овие празнувања голем број елементи се задржале уште од претхристијанскиот период и претставуваат јасен одглас на далечниот паганski период. Подоцна христијанството, увидувајќи дека навиките на народот не можат така лесно да се менуваат и да се потиснат, истите тие навики ги усвоило и ги прилагодило спрема своите потреби[1].

Велигденските празнувања заземаат посебно место на целиот македонски ареал. Од минатото до денес е обележан со бројни обичаи, обреди и песни. За овие празнувања луѓето се подготвуваат во текот на седум недели (седмици) – од почетокот на велигденските пости до самиот празник. Таа подготовка се состои од физичка и од духовна пурификација за да се биде чист на тој голем празник, што подразбира да не се јаде мрсна храна, односно се држат строги пости, така што храната што се внесува во организмот е само од

[1] В. Кличкова, проучувајќи ги велигденските обичаи во Пореч, смета дека бројни елементи кај нив се задржале од старите антички празници наречени Големи Дионизии, односно празници посветени на богот Дионис, богот на виното и плодородието (Кличкова, 1957, 153).

растително потекло. Но, главните подготовки започнуваат една недела пред Велигден: се чистат домовите и се вапсаат јајца,[2] при што се изведуваат разни обредни дејства, кои се поврзани со здравјето и плодноста на луѓето и добитокот. Се празнува три дена. Првиот ден е наменет за одење во црква и посетување на починатите, вториот ден Велигден се изведува литија, се носат крстови, се пеат наменски песни во кои се моли Господ за благосостојба и се посетуваат светите места. Третиот ден се одржуваат собори, каде што се слави Велигден со песни и со ора.

Во западномакедонските пејачки традиции велигденските песни се делат на песни што се пеат за време на постите, песни што се пеат на празникот Велигден и песни што се изведуваат првата недела по Велигден (Целакоски, 1984, 136).

Во текот на велигденските празнувања се пеат песни, кои содржат многу митолошки елементи (Пенушлиски, 1968, 12), чиишто корени се протегаат до далечното минато кога човекот верувал во постоењето на разни натприродни сили и суштества, како што се чумите, ламјите и самовилите, кои владееле со природата и човекот. Во мотивите од овие песни тие натприродни сили и суштества често се спомнуваат како добри и како зли, како што е прикажано во песната: „Црква прави самовила/ Ни на небо, ни на земја/ туку-така под облака...“ (Видете го примерот број 1) или како во песната: „Го врзале Марка вили, самовили“, карактеристичен пример за Демирхисарскиот Регион (Видете го примерот број 2).

Подоцна, за време на христијанството, овие суштества од народната митологија во велигденските песни се заменети со светци. Таков е случајот со песната за „Богда́н-чорбаџијата“, кој орал на прв ден Велигден, во која, преку дијалошка постапка меѓу облаците му се изрекува казната:

– Да удреме селаните?
– Не са криви села́ните!
– Да удреме две му ќерки?
– Ништо Бог да́ не позна́ва!
– Ќе удреме два му сина,
тога́ј Богда́н ќе позна́е,
ќе излезат до две снаи...[3]

Ова е карактеристичен пример на песна за источните обредно-пејачки традиции, поточно, е распространета во Малешевско-пијанечкиот, Радовишкиот, Штипскиот и Овчеполскиот Регион. (Видете го примерот број 3). Во ваквите песни се пее за самиот празник и празнувањето. Тие примиле повеќе христијански обележја од понови времиња, па така во нив е очигледна

[2] Вапсањето („шарањето“) јајца е многу стар обичај. Познат е уште кај старите Словени и старите Германи, а вапсани јајца се пронајдени и во старите скандинавски гробишта (Кличкова, 1957, 156).
[3] АИФ м.л. бр. 2705, с. Пиперово, Штипско (1979).

контаминацијата на различни слоеви – паганski и христијански (Китевски, 1997, 60).

Велигденските празнувања во Охридско-струшкиот Регион заземаат посебно место во верскиот календар. Тие се проследени со велигденски песни, кои, во овој регион се пеат во текот на трите дена од празникот, од кои повеќето се исполнуваат на оро и се викаат „ороводни песни“.

Од истражувањата на Кличкова дознаваме дека жените во Струга, на помалите празници и од своите маала оделе две по две кон соборот, распоредувајќи се една по друга во **колце** или како тие го викаат „на танец“ – начин на играње на оро, со кружно распоредување на играчите, при што не се поврзани „танчаријата“ и „опашката“ (Кличкова, 1957, 162-168). Всушност тие вршат еден ритуал без кој не може да биде отворањето на велигденскиот собор. Соборот, истакнува Кличкова, го обиколуваат кроткум до 3 пати, пеејќи. Првите две жени што го зазбируваат орото се викаат „танчарии“, а последните две – „опашка“. Обично танчариите се жени, кои, во селата од целиот Струшки Регион, се познати како добри игроорки и добри песнопојки. Значи, жените или девојките, фатени во обредното оро, ги изведуваат песните антифоно: најнапред започнуваат да пеат првите две девојчиња, а потоа настапуваат другите две, па третите, во зависност од бројот на учесничките во обредното оро, кое често се спомнува и во самите стихови на овие песни:

Сино езеро оро градено, и!
го заградиле на ден Велигден,
до полу дошле на ден Ѓурѓовден,
го доградиле на ден Спасовден.[4]

Посебно драгоцени се кажувањата на Цара Чочоска од с. Радожда, Струшко, во врска со тридневните велигденски празнувања. Така на пример, на првиот ден од Велигден, жените одат в црква, носат јајца и таму играат и ја пеат песната:

Света Недела доз, и!,
цркви метеше, доз, и!
ем солзи рони, доз, и!,[5]

(Видете го примерот бр. 5),

а на вториот ден ја пеат песната:

– Калуфере, ситен дробен, доз, доз,
што не растиш да порастиш!

[4] АИФ, касета бр. 3909. Пее: Спаса Поповска од с. Ложани, Струшко. (Видете го примерот број 4).
[5] АИФ, касета бр. 3982. Пеат: Цара Чочоска, Ангелина Грческа и Јорда Скерческа од с. Радожда, Струшко; „наизвишвање“.

(Видете го примерот бр. 6).

Како што може да се забележи, велигденските празнувања со обредна игра и песна се опејувани често, што зборува за една сè уште сочувана традиција од овој регион, особено карактеристична за селото Радожда (Струшко), кое претставува еден од крајните пунктови на македонско-албанската граница, а кое се одликува со уникатност по сочуваноста на обредот и на обредното пеење (Величковска, 2006, 143-185).

На последниот ден од празникот, карактеристично за овој регион, е тагувањето на жените по празникот, бидејќи за цело време на празнувањето играат и се веселат, речиси и без да забележат дека празникот веќе изминува. Сето тоа, во форма на дијалог меѓу момата и „Велигден“ – сликовито е изразено преку стиховите:

- Велигден, море Велигден
да кога дојде и појде,
со нога не те игравме,
со уста не те пеавме,
со очи не те видовме,
со пусти алаулиња!
- Моме ле, море, моме ле,
три дни ме носи на појас,
три дни ме гази под нозе,
црвени јајца кршевте,
на гајдаџија дававте,
кога суи оро игравте.
- Велигден, море Велигден,
в година пак да ни дојдиш,
со китка ќе те чекаме,
во десна рака со китки,
во лева со јајце!

(Целакоски, 1984, 170-171)

Слична според структурата на текстот ја среќаваме и песната „Леле, леле, Велигден, кога дојде и помина“, испеана од Петра Трајкова (1933) од с. Рожден, Кавадаречко (Видете го примерот број 7).

Велигденските празнувања во Мариовско се проследени со бројни велигденски песни. Милан Ристески, во далечната 1960 година, во списанието „Стремеж“, во рубриката „Документи“, објавил 23 велигденски песни од Мариовско. Песните се делат на три групи: песни што се пеат наутро, напладне и навечер. Девојките, фатени на оро, пеат и играат. Пеат две по две: најнапред почнуваат девојките на челото, а завршуваат тие што се на крајот. Се танцувало само со песни, а не со музика (свирка).[6]

Во Поречкиот Регион велигденските празнувања се проследени со многу „велигденечки“ песни и игри, кои се пеат и се играат во текот на трите дена од празникот. Од истражувањата на Вера Кличкова дознаваме дека на првиот ден на Велигден девојките пеат пригодни песни за истерување на добитокот на пасење, како на пример песната:

[6] Меѓу песните во збирката, чиј број е прилично голем, велигденскиот мотив е прилично застапен, како на пример: „Оро ми играле триста самовили“, типичен за западниот музичко-дијалектен ареал (Видете во: *Стремеж*, бр. 6, песна бр. 1) (Ристески, 1960, 55-60; 1960, 56-69).

Сви овчари потерале, дос, и!
Стојан овчар не потера,
туку врти врто село,
врто село Катраново,
За девојка Катрановка.
– Ој, Стојане млад овчаре,
не се л'жи по девојки!

(Кличкова, 1957, 162)

Исто така, на првиот ден Велигден, истакнува Кличкова, дека веднаш по ручекот се „зазбирува собор“, пред црква и сретсело. Собирот го зазбируваат помлади жени, невести и девојки. За отворањето на соборот тие ги пееле велигденските песни: „Собери оро кадан Тодоро“, „Лоза, Лозана, добра девојко“, „Платно ткаеше Јанина мајка“, „Прошетала ми Калина“, „Пленил Ѓуро две semни босначки“, „Дошол ми дошол војвода, кај Златеица невеста“, „Што е она во Леѓена града“, „Карала Мара свекрва“ и „Што е она на бојно Косово“. Покрај овие велигденски песни, по зазбирувањето, се пееле и многу други, според Кличкова. Карактеристично за велигденските песни е тоа што се пеат „на високо“ – велигденечки“, *со икање*. За време на велигденските празници, приквечер, кога веќе соборот треба да се растури, девојките ги пееле ороводните песни: „Родила ми се лепа Марија“, „Разиграло се јаболко“, „Пила Неда ноќна вода“ и други (Кличкова, 1957, 162).

На третиот ден од Велигден, истакнува Кличкова, населението во Поречкиот Регион традиционално, со песни и игри, го испраќаат Велигден исто како и кога го дочекуваат првиот празничен ден. Попладне, покрај велигденските ороводни песни се играле и други друштвени игри, кои, во народот се познати како „гачки“, како на пример: *Кален број, мален број; Лази ми, лази, бубале; Вили самовили, Змија, Маски, Шутарчиња, Пилци, Благо месо, Лунци* и многу други (Кличкова, 1957, 179-200), кои, според содржина се различни игри, специфични според формата на изразување, кои содржат драмски елементи.

Во своите истражувања Катерина Петровска-Кузманова прави реконструкција на обредните игри од Пореч (Петровска-Кузманова, 2013, 140-43), кои, како форми на изразување, се слични по структура на целиот македонски ареал, а кои, според народните пејачки, се именувани како ороводни пејачки форми, во кои, на некој начин е застапена форма на организирано движење, проследено со песна. Поголемиот број песни се изведуваат на оро и се нарекуваат „оречки (ороводни) песни – што се тргаат на оро“[7]. Така, на пример, народната пејачка Таса Аврамовска-Трајчева, родена во 1910, во с. Крапа, Прилепско, сликовито ни го претстави обредното играње и пеење за време на празнувањата на: Божиќ, Водици, Велигден, Дуовден (Духови) и други празници во селото и пеењето на ороводната песна:

[7] Терминологија што се користи во Западното музичко-дијалектно подрачје.

Ѓуро Маро, твојот брато киди/2
Ѓуро Маро, Турци го сустреле/2
Ѓуро Маро, пешкиш му го зеле/2
Ѓуро Маро, сребрен копец зеле/2
Ѓуро Маро, ал шамија зеле/2.

(АИФ м.л. бр. 1263, с. Долгаец, Прилепско, 1970 год.)

Оваа песна се пеела на сретсело, во оро. Карактеристично за неа е тоа што по отпејувањето „Ѓуро Маро“, девојките фатени во орото, чукале со дланките. И откако првите две девојки на танецот ќе отпееле, оделе на опашката од орото, и така со ред дури да се заврши песната. Додека девојките пееле и го играле орото, две девојки стоеле покриени со шамија, го жалеле Ѓуро, што укажува на траги од велигденската игра „Ѓуро Маро Вележано“, како дел од поречките игри, кои ги реконструирала Вера Кличнова. Исто така, сличност со велигденската игра „Калем број, малем број“ од Кличкова среќаваме и од теренските истражувања во с. Бабино, Демирхисарско, во 1966 година, насловена како „Калемчица, малемчица/ калем број, малем број!“ (Видете го примерот број 8). Карактеристично при изведбата на велигденските обредни игри и песни во Демирхисарско е кога девојките играат во две ора и „се наткладуваат“, односно девојките од едното оро маскираат една девојка во машко и сакаат да го земат најубавото девојче од другото оро, и обратно (Величковска, 2008, 158).

Слична по структура на велигденските игри од Кличкова е велигденската ороводна песна „Сега да видиме која поле била“, снимена во с. Жван, Демирхисарско, во 1966 година. Се пее кога девојките играат две ора и се „надкладуваат“, односно девојките од едното оро се маскираат (една девојка ја прават машко) и сакаат да го грабнат најубавото девојче од другото оро, и обратно, пеејќи:

– девојки од првото оро:

Сега да видиме која поле била
Која поле била, која метил пасла,
Која метил пасла во копривје расла
Васка поле била во копривје расла.

– девојки од второто оро:

– Ви го зедовне, ви го зедовне најубото моме! ...

(Видете го примерот бр. 9).

Исто таква сличност забележуваме и кај велигденските женски обредни поворки во Гевгелиско, проследени со обредни игри, како на пример играта „Ѓура Мара“.

Крале п'рта́ле, крале п'рта́ле,

Слушам поите нија вика́аме,
зашо́ вика́ате кој шо ќе врве...

песната:

Собра́ле ми се набра́ле.
На ар'мијско кладѐнче.
Таму се сите собра́ле,
Стоја́н не сака да оде,
мајка му не си го пушта...

како и песната:

Младѐне, Младѐне, Млади невојвòдо...

(АИФ, м.л. бр. 2709, с. Миравци, Гевгелиско. Видете го примерот бр. 10).

Сите овие примери, слични по структура на музичко-поетските текстови, упатуваат на една силно развиена ороводно-пејачка традиција во минатото, чии одгласи ги наоѓаме денес, кај младите интерпретаторки, членови на КУД „7 Септември“ од Македонски Брод, кои на автентичен начин ја прикажуваат поречката игра „Каленчица“ на фестивалите низ Републиката и во светот* (Видете во прилогот: Илустрации, фотографија, број 1 и 2).

Посебно треба да се истакне дека на програмата на Ансамблот „Македонија“, во кој членуваат студенти од Музичката академија при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип, се застапени поречките игри: „Маски“, „Змија“ и „Шетлика-метлика“ – реконструкција од видеозаписот на Вера Кличкова од далечната 1968 година (Видете во прилогот: Илустрации, фотографија, број 3).

Вклученоста на жената во колективниот живот на заедницата и нејзината меморија на пренесување на музичко-фолклорните форми од генерација на генерација го создала и го оформила нејзиниот модел на пројавување и огласување. Жената е носител на традицијата и нејзината улога е чувар на традицијата, а се истакнува преку големиот број ритуални чинови што ги негува таа. Доминантната улога на жената се состои во: организирањето, раководењето и исполнувањето на традиционалните обреди, почнувајќи од почетокот на големите велигденски пости, па сè до завршетокот на аграрната година. Преку оралната трансмисија упатуваат на времето и на просторот кога и каде се изведуваат обичаите, користејќи ги притоа своите специфични интерпретаторски способности (Величковска, 2014, 329).

ЛИТЕРАТУРА

ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2014). Жената како стожер на обредната пејачка традиција во Македонија и Србија, *Конзулска Битола и историските, современите и идните културни и уметнички врски меѓу Р. Македонија и Р. Србија* (Зборник на трудови од Меѓународниот научен собир), Конзулат на Р. Србија во Р. Македонија, Битола.

ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2006). Женското обредно пеење во Охридско-струшкиот регион. *Современата состојба на фолклорот во Охридско-струшкиот регион*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Посебни изданија, кн. 63, Скопје, стр. 143-185.
ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2008). *Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење (Обредно пеење)*. Македонско народно творештво, Народни песни, Книга 17, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2012). Ороводните песни и нивната територијална дистрибуција во македонското традиционално обредно-пејачко изразување. Yearbook – Faculty of Music Art, Vol. 3, No 1 (2012), стр. 149-154.
ДРОБНАКОВИЋ, Б. (1960). *Етнологија народа Југославије*, први део, Београд.
КИТЕВСКИ, М. (1997). *Македонска народна лирика: Обредни песни*. Култура.
КЛИЧКОВА, В. (1957). „Велигденските обичаи во Пореч̀е“. *Гласник на Музејско-конзерваторското друштво на НРМ,* Скопје.
НИКОЛОВ ТЕОХАРОВ, А. (2000). *Малешевски народни песни*. Скопје: НИП „Студентски збор“.
ПЕНУШЛИСКИ, К. (1968). *Обредни и митолошки песни*. Скопје.
ПЕТРОВСКА-КУЗМАНОВА, К. (2013). „Велигденски игри од Пореч̀е во фолклористичките истражувања“. *105 години од раѓањето на Јозеф Обрембски*. Прилеп: Институт за старословенска култура.
РИСТЕСКИ, М. (1960). „Велигденски обичаи и песни во Мариовскиот крај“, *Стремеж*, бр. 5 и 6. Прилеп.
ЦЕЛАКОСКИ, Н. (1984). *Дебарца: Обреди, магии и обредни песни*. Скопје: НИП „Студентски збор“.

Rodna Velichkovska

EASTER CELEBRATIONS: TRADITION AND MODERNITY

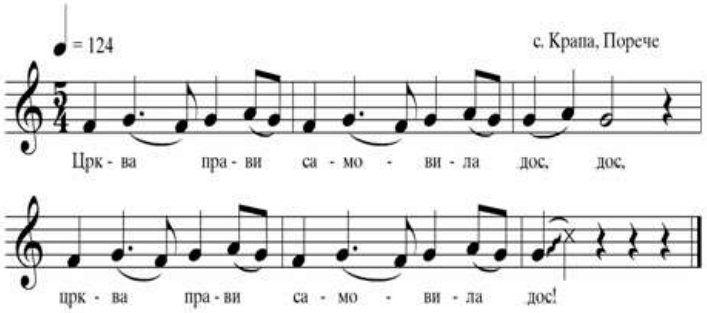
Summary

Easter celebrations take a special place in the entire Macedonian area. They celebrate three days. On the first day people go to church and visit the graves of the deceased, while on the second day of Easter there is a cross procession, during which songs are sung in which the participants pray to the Lord for prosperity and eventually visit the sacred places. On the third day there are gatherings celebrating Easter with songs and dances. Easter songs in Western Macedonian singing traditions are divided into songs sung during the Lent, songs sung at Easter and songs performed the first week after Easter. During Easter, songs are sung that contain many mythological elements whose roots go back to the distant past when man believed in the existence of various supernatural powers and beings, such as plague, dragons and fairies, who ruled nature and man. Later, during Christianity, these creatures of folk mythology in Easter songs were replaced with the saints, which are typical examples of Eastern Macedonian ritual-singing traditions. They sing about the holiday and the celebration itself, and they have received more

Christian symbols of recent times, so the contamination of various layers – pagan and Christian – is evident in them.

Прилог
Нотни и текстуални примери

1. Црква прави самовила

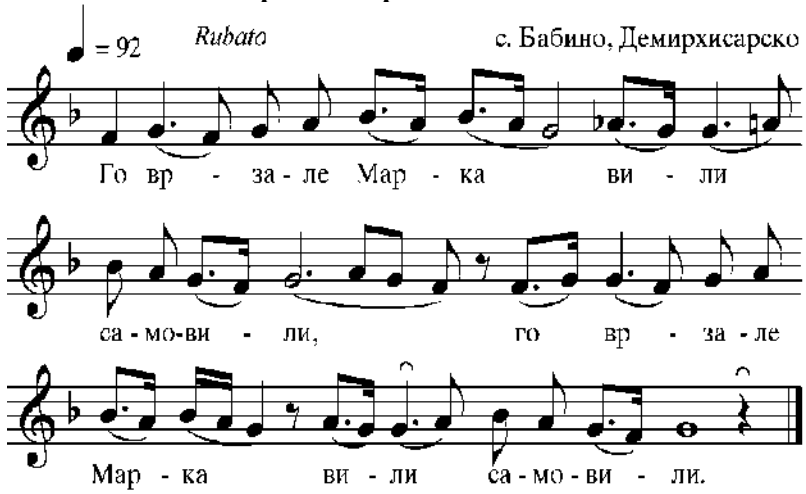


Црква прави самовила, дос дос
црква прави самовила, дос.

Ни на небо, ни на земја,
туку-така под облака.
Темелите се со старци,
sидиштата со дечиња,
чатисало со јергење,
калосало со старички,
ја покриле со невести,
диреците од јунаци,
пенџеријња со девојки.

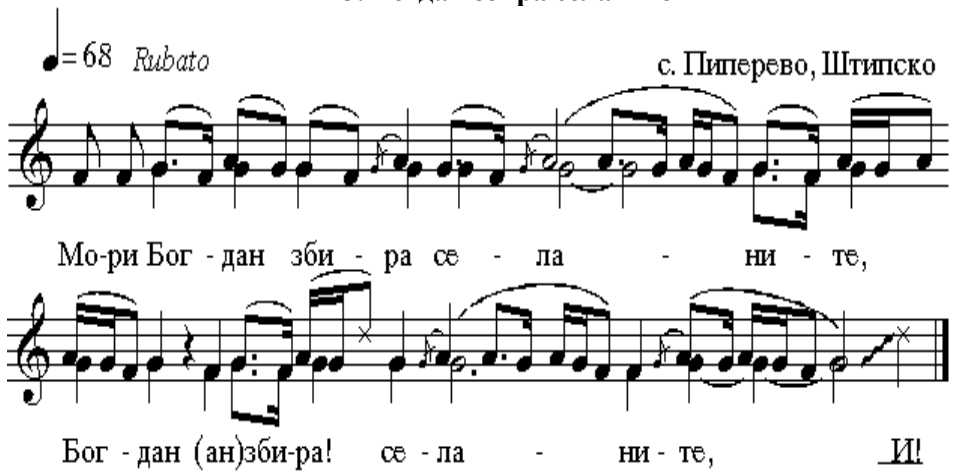
АИФ м.л. бр. 1068, с. Крапа, Пореч (1969). Пее Паца Јоноска (1905), родена во с. Крапа, Пореч. Снимил и дешифрирал Милан Ристески; мелографирала Родна Величковска (Р. Величковска, *Музичките дијалекти...*, стр.161, песна број 60)

2. Го врзале Марка вили самовили

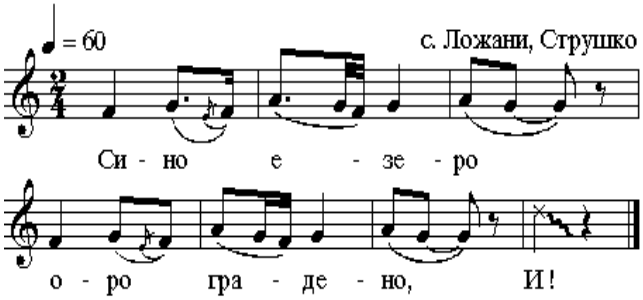


Го врзале Марка вили самовили x2
Му врзале Марка раце наопаку.
По Марка трчаше неговата сестра,
по Марка трчаше верно се молеше:
– Вили самовили, простете му Марку
ја за Марка давам моје бело руво.
По него трчаше Маркóијо татко,
по ними трчаше, верно се молеше:
– Вили самовили, простете му Марку,
ја за Марка давам волој со сé рало.
Проклетите вили неќат да го пуштат.

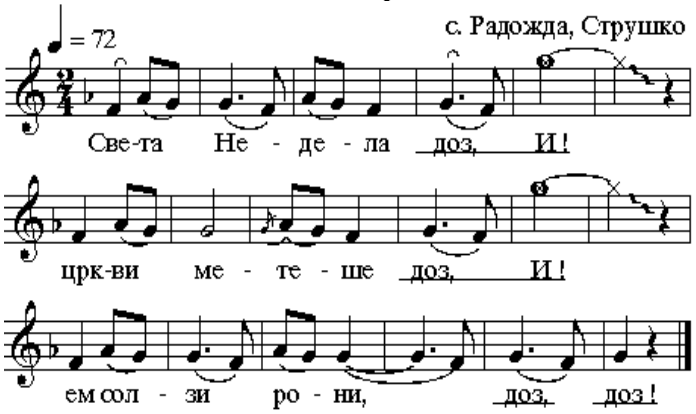
АИФ м.л. бр. 473, с. Бабино, Демирхисарско (1966 г.). Пее: Нове Касаповски. Снимил Ганчо Пајтонџиев, дешифрирала Милка Здравева, мелографирал Михајло Димовски. Во: *Музичките дијалекти...*, стр.167, песна број 58.

3. Богдáн збира селáните

Мори, Богдан збира селаните,
Богдан (ан) збира селаните, и!
Пред Велѝгден, Вел четвртóк,
да му орат ангарѝја.
Две му снаи мливо сејат,
две му ќерки платно белат,
два му сина лозје кројат.
Задáле се двај облака,
едéн темен, други воден,
меѓу себе зговор чинат.
– Да удреме селаните?
– Не са криви селáните!
– Да удреме две му ќерки?
– Ништо Богдáн не познáва!
– Ќе удреме два му сина,
тогáј Богдáн ќе познáе,
ќе излезат до две снаи...

АИФ м.л. бр. 2705, с. Пиперово, Штипско (1979). Пеат Гана Крстева, родена во с. Рачица, Штипско (1916) и Дилбера Нацева, родена во с. Ново Село, Штипско (71). Снимил Ѓорѓи Ѓорѓиев, дешифрирала и мелографирала Родна Величковска. Во: Р. Величковска, *Музичките дијалекти...*, стр.168, песна број 70.

4. Сино езеро оро градено

Сино езеро оро градено
Го заградиле на ден Велигден,
до полу дошле на ден Ѓурѓовден,
го доградиле на ден Спасовден.

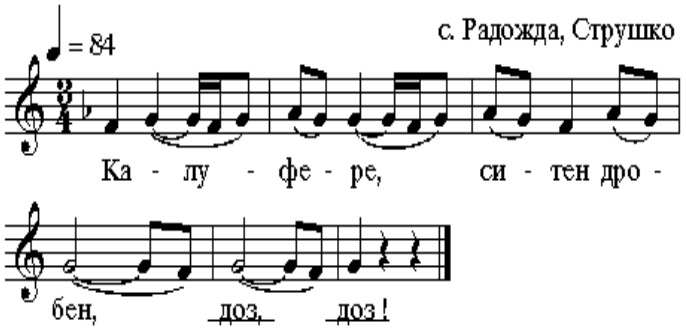
АИФ, касета бр. 3909, с. Ложани, Струшко (2002). Пее Спаса Поповска од с. Мороишта, Струшко. Снимила, дешифрирала и мелографирала Родна Величковска. Велигденска ороводна песна, во: *Музичките дијалекти...*, стр. 167, песна број 68.

5. Света Недела цркви метеше

Света Недела доз, и!,
цркви метеше, доз, и!
ем солзи рони, доз, и!

Ми е догледа Свети Никола:
– Шо сестро метиш ем солзи рониш!
– Как да не мета, как да не плача,
оката сребро килото жито!
Старите луѓе песок зобаја,

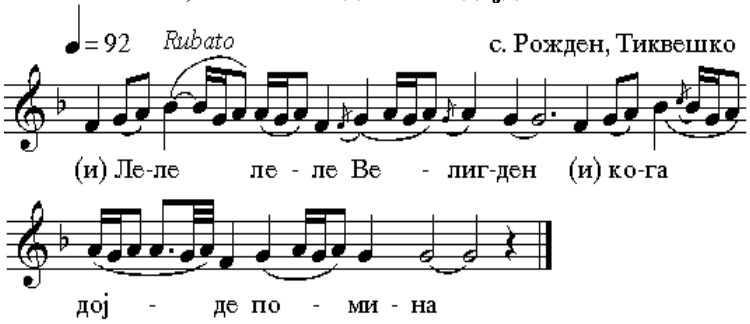
младите луѓе пепел макајет,
ситните деца песок зобаје!

АИФ, касета бр. 3982, с. Радожда, Струшко (2003). Пеат Цара Чочоска (75), Ангелина Грческа (66) и Јорда Скерческа (77) од с. Радожда, Струшко. Снимила, дешифрирала и мелографирала Родна Величковска. Велигденска ороводна песна, во: Р. Величковска, *Картографирањето*..., стр. 112, песна број 63.

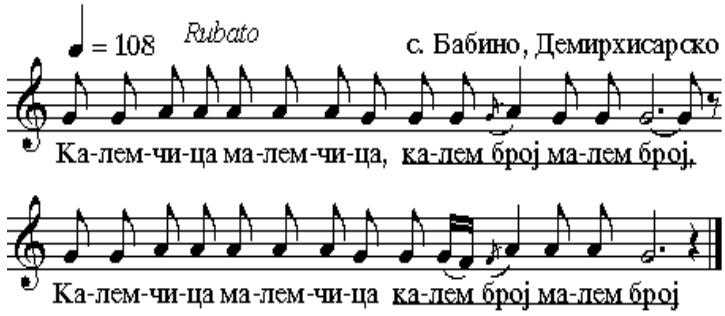
6. Калуфере, ситен дробен

– Калуфере, ситен дробен, доз, доз,
што не растиш да порастиш!
– Как да растам да порастам!
Поминаја „Чесни крсти“,
Чесни крсти „Ристосови“,
Ристосови – Велигденски!
Поминаја ме згазија,
ме згазија, ме вчупија,
по џепови наредија!

Поминаја девојките,
поминаја ме згазија,
ме згазија, ме вчупија,
поперја ме наредија!
Поминаја невестите,
поминаја ме згазија,
ме згазија, ме вчупија,
по перја ме наредија!

АИФ, касета бр. 3982, с. Радожда, Струшко (2003). Пеат Цара Чочоска (75), Ангелина Грческа (66) и Јорда Скерческа (77) од с. Радожда, Струшко. Снимила, дешифрирала и мелографирала Родна Величковска. Велигденечка песна, во: Р. Величковска *Музичките дијалекти...*, стр.165, песна број 66.

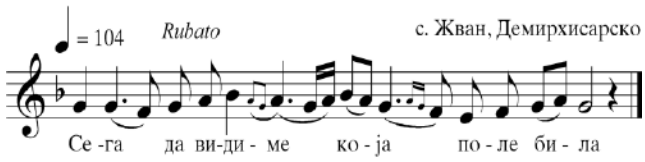
7. Леле, леле Велигден кога дојде и помина

(и) Леле, леле Велигден
(и) кога дојде помина!
ни сос око чкрапнáаме,
Леле, леле Велигден
кога дојдѐ и поминá!
Ни сос рака манáаме,
ни сос нога тропнáаме!

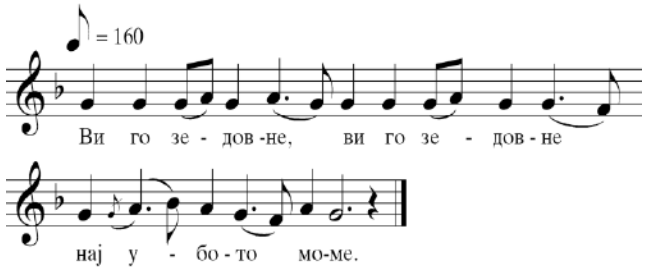
АИФ м.л. бр.1552, Долни Дисан, Кавадаречко (1970). Пее Петра Трајкова (1933) од с. Рожден, Кавадаречко. Снимил Киро Андонов, дешифрирала и мелографирала Родна Величковска. Во: Р. Величковска, *Музичките дијалекти...*, стр.174, песна број 64.

8. Калемчице, малемчице

Калемчице, малемчице
Калем број, малем број!
Расцутиле вишни црешни...
Калем број, малем број!

АИФ м.л. бр. 473, с. Бабино, Демирхисарско (1966 г.). Пее Нове Касаповски. Снимил Ганчо Пајтонциев, дешифрирала Милка Здравева, мелографирал Михајло Димовски. Во: Р. Величковска, *Музичките дијалекти...*, стр.158, песна број 55.

9. Сега да видиме која поле била

I група:

II група:

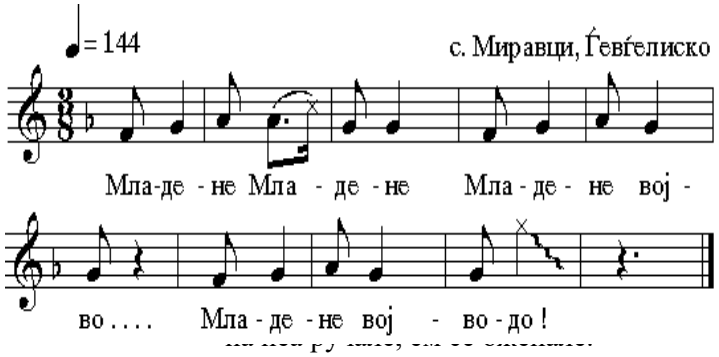


I група:

Сега да видиме која поле била,
која поле била, која метил пасла,
која метил пасла во копривје расла.
Васка поле била во копривје расла.

II група: – Ви го зедовне, ви го зедовне најубавото моме!

АИФ м.л. бр. 464, с. Жван, Демирхисарско (1966). Пее Спаса Пејкова, родена 1942 год. Снимил Ганчо Пајтонциев, дешифрирала Милка Здравева, мелографирал Михајло Димовски. Во: Р. Величковска, *Музичките дијалекти...*, стр.159, песна број 57.

10. Младéне, Младéне, Младéне војвóдо

АИФ, м.л. бр. 2709, с. Миравци, Гевгелиско (1979). Пеат Гуна Ташева (1920) и Варвара Ѓорѓиева. Снимил Ѓорѓи Ѓорѓиев, дешифрирала и мелографирала Родна Величковска. Велигденска песна. Се пее на оро додека се игра „Ѓура Мара“. Се игра во круг. Во: Р. Величковска, *Музичките дијалекти...*, стр.159, песна број 69.

Прилог
Илустрации

1. Поречката велигденска игра „Каленчица“, во изведба на Вокално-инструменталната група при КУД „7 Септември“ од Македонски Брод, во Воронеж, 16 септември 2015 година.

2. Поречката велигденска игра „Каленчица, кален број, мален број“ во изведба на пејачката група при ОУ Дом на култура „Македонски Брод“ – Македонски Брод, ФЕНИП „Пеце Атанасовски“, Долнени, 2016 год.

3. Поречката велигденска игра „Змија“
во изведба на Ансамблот „Македонија“, Скопје, 2018 година.

4. Поречката велигденска игра „Маски“
во изведба на Ансамблот „Македонија“, Скопје, 2018 година

УДК 781.7:780.645(497)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78123d

Costis Drygianakis

GAJDA AND ZURNA OH THE BALKANS: DEVELOPMENT OF DIFFERENCES INSIDE NATIONAL BORDERS

Abstract: Listening to recordings of gajda and zurna in Greece, in North Macedonia, in Bulgaria and in the rest of the Balkans (wherever they exist), even in Turkey, one is surprised by the differences, especially if one takes into account the fact that most of these regions were a borderless part of Ottoman Empire till the early 20th century. If one considers the similar linguistic phenomena, where national languages are adaptations of a "linguistic continuum", then one should come to the conclusion that the various national music traditions are adaptations of a similar "musical continuum" which earlier was not divided by such borders. In this case, what is the role of the folklorists? Do they just write down or are they essentially shaping the so-called traditions by applying their criteria? The presentation will try to shed some light to such questions (and, obviously, to put even more questions) focused on case studies.

Keywords: Gajda, Zurna, Greece, Discography, Nation.

Let me make it clear from the very beginning. My paper aims just to put some questions, with no perspective of answering them. Furthermore, the integrity and adequateness of the data I used must also be kept under investigation, as I will try to show. But I would say that when we are able to put clearly a question, we are already halfway to the answer.

So, let's start with a fundamental observation. Gajdas and zurnas sound pretty different in the various countries of the Balkans. There are zones where these instruments have an elaborate, refined sound, accurate in tune and in rhythm (e.g. in Bulgaria), while there are other regions where they sound totally primitive, as if they come out of a distant past (e.g. in Greece). Furthermore, while these instruments must once have been widespread everywhere, today there are regions where they have totally disappeared, leaving no trace at all. If these observations are true, then we have to ask, why? The Balkan peninsula has a more or less common history and a generally uniform geomorphology, if seen from some distance. Considering this very morphology, one should expect to find more differences inside a country like Greece, with its mountains, plains and islands as well, more than the differences that can be found, let's say, on the two sides of the national border that divides Greece from Bulgaria or North Macedonia. But this is not the case.

1.

I would like to make clear from the very beginning that I will base my research on recordings and discography. My experience comes mainly from records and tapes, not from live performances, and, frankly speaking, it's not equally detailed all over the various Balkan regions. It is the first question I would like to

ask – is the recorded music identical to the performed music? This is a very broad issue, and the answer is in most cases "no". This "no" becomes particularly strong if we talk about ethnographic publications. The recording is somehow like a photograph. What comes out when a record is played does not totally coincide, and sometimes it does not coincide at all, with how the music really sounds in the villages and in the countryside, if we suppose that this is its natural locus. What comes to be published in discography passes essentially through two possible channels: one is the well-known commercial discography, which is motivated by the financial potential of popularity, while the other is the academic, "folkloristic" discography, where the criteria is, at least nominally, based on research and similar processes, as e.g. preservation or rescuing. In both cases, the decisions formulating the final discographic result are not taken in the "village", if we could put it like this, but in the city; record companies are located there, village musicians go there in order to get recorded, the decisions that give shape to the result are taken there. The audience from the "village" for sure influences the result, though from a distance, by a potentially buying public, while the population which moves between the village and the city also has a strong role of this kind, introducing elements of both sides to the final aesthetic. Of course, the village public is not uniform, neither it is one-dimensional; people love what sounds familiar, but they also love what is new, and novelties that come from the city frequently create poles of attraction. Observations, similar to those about the record company, are valid for the folklorist as well; he is recording in the village, but he resides in the city and most of the times his work is financed by some state budget and not by the local population; furthermore, his recordings and his publications are addressed to an urban public, frequently intellectual and small in size, which, in total contrast with the village public, considers age to be an advantage and not a deficiency, the way it happens with museum artifacts. These questions about the working ways (of folklorists but also of the commercial record industry), their advantages and disadvantages, have been discussed extensively the last decades, especially by scholars of social anthropology (Bohlman, 1988; Sterne, 2003; for the Greek territory, Mazaraki, 1984, 57-58).

In any case, we must take as granted that discography interacts with the musical universe of the village; this happened already in the gramophone years and goes on today and it happens not only with the commercial, but also with the folklore discography (and this is a detail that didn't become clear to the researchers from the very beginning). The musician of the village, as well as the "general public", listens to not only commercial recordings, but frequently ethnographic ones as well; speaking from my experience, I have come many times across village musicians who played material they found in ethnographic publications. Material from discography returns to the village, creating rules and norms about what is correct, what is beautiful, what should be preferred and thus shaping the evolution of the tradition. As Deltsou (1995) makes clear, the village is not a closed system, not even when it seems to be isolated on mountains or on islands; there has always been an exchange of information, and James Clifford's (1997) observation about "routes and not roots" is proven to be more and more correct. The villager frequently visits the city, and a significant percentage of village inhabitants split its

time between the two. More often than not, even the village musician becomes a permanent city dweller, with only temporary expeditions to his village (mainly in the summer), as the financial life of the community has been transferred to the urban center.

2.

How are all of these general observations applied in the case of zurna and gajda on the Balkans? In the mid-war years, we had only a handful of recordings with gajda or zurna; in Greece, the oldest are most probably the ones made by Melpo Merlier,[1] with refugee musicians from the Black Sea coast, in 1930, which was given to the public only four decades later (see Dragoumis, 1976; Dragoumis, 2003). I would like to put it as a main question, whether there was some kind of appreciation for zurna and gajda in the mid-war years, all over the Balkans. Speaking of Greece, in Thessaly e.g. or in Epirus, we find no gajdas, and zurna is met rather sparsely, getting the totally disrespect of local literati. Clarinet, according to all the available sources (mainly Despina Mazaraki, 1984) seems to be dominant from the late 19 century on, with very few exceptions in regions like Messolonghi. A somehow unexpected finding is that the infusion of the clarinet in the region is not affected by the changes of the state borders, as the Greek state expands gradually to the north and the east, against the Ottoman Empire. Greeks and Turks and all the ethnicities that inhabit the region welcome the advent of the clarinet as progress. It seems that the zurna and, mainly, the gajda, remained in use only in those regions where it was impossible for them to get substituted, mainly as a result of economic recession. Similar is the image we find in Albania, Romania, Serbia (including at that time the territory of North Macedonia), even in Bulgaria; gajdas and zurnas are rare, or totally absent from discography. It seems that the discographic landscape of the mid-war years is rather common in all the Balkan countries regarding the instruments at hand and it's shaped mainly by an intention to "improve" the village music, an intention reflecting the opinion of the village dwellers all over the world, or at least of a very big percentage of them. In case studies in Greece, we have striking information about this approach (including explicit proclamations of these instruments as cacophonous or even officially forbidden (Liapis, 1994, 174). The unpublished recordings of the folklorists, as far as I know, also show a restricted interest on zurnas and gajdas.

In fact, in Greece, musical folklore (as a practice of recordings *in situ*) was hardly developed before the advent of the tape recorder, in the 1950's. As of the recordings made after 1950, a lot of material has been published from some particular collections (Melpo Merlier's Musical Folklore Archive, Simon Karas' Society for Dissemination of National Music, Lyceum Club of Greek Women, Dora Stratou Theatre etc.), while from others, as from the voluminous archive of the

[1] Melpo Logothetis-Merlier (1889-1979) is credited with the first systematic collection (in sound) of Greek folk songs in 1930. Her "Society of Folk songs", subsidized by the then Venizelos government, became the basis of the Greek Musical Folklore Archive, which is active till today. Further info can be found at: http://www.mla.gr/.

Athens Academy, only some few samples have been given to the public. A small number of recordings from Romania has been published too (mainly material from the mid-war years from the Constantine Brailoiu collection published in Switzerland). A small but informative collection of old Albanian local recordings was published also in Austria recently some years ago (Ahmedaya, 2012); the publication of ethnographic material abroad has been rather the norm, including the Alan Lomax collection, UNESCO, OCORA, Le Musee de l'homme and such similar non-profit organizations. I am not aware whether ethnographic material from the other countries has been published locally somehow.

Before going on to the post war years, I would like to talk a little about the work of folklorists in the first half of the 20 century. Folklorists, all over the Balkans (and not only there) and with rare exceptions, felt that their duty was to contribute to the national narratives. A big part of their activity was oriented to the separation of the things considered national, in each state, against those considered foreign. Languages have been also treated in similar ways, and in this way, we ended up in clearly defined national languages out of continuums of local dialects. The concept of the nation is the strongest motivation of those times. It is worth mentioning that earlier conceptions about the nation focused on the common religion (what was called *millet* in the Ottoman times), latterly incorporating also the language criterion, while today social anthropologists conceive the nation as an imaginary community (Anderson, 2006); one could simply brief Anderson's groundbreaking essay as "each nation consists of those who believe they belong to it". Language communities (in Ottoman times but also later), while frequently regarded today as communities of common origin, are proven to be connected with social classes rather than common origins (Roudometof, 1998).

Speaking of Greece, all scientists from the mid-19 century on, historians, philologists, folklorists etc., felt as their duty to prove the "continuity of the nation" from the antiquity till their present times and mainly to refute the theories of Jacob-Philip Fallmerayer (who disputed totally the relation of the present day Greeks with their ancient ancestors, speaking about the settlement of the Greek peninsula by Slavic and Albanian people); their efforts have been studied in detail (Herzfeld, 1982). The conditions in late 19 and early 20 century (when the Greek state expanded and the formulation of the rest of the Balkan nation-states) intensified these efforts, and this continued in the mid-war years, when the Greek state had annexed lands where the Slavic languages were dominant. Soon not only language but also music left the sphere of scientific discussions and entered the sphere of state oppression (Divani, 1995, 298-370; Kostopoulos, 2008; Empeirikos et al., 2001, 143-276).

3.

Political proceedings after Second World War marked a change in musical approaches too. In Bulgaria, Yugoslavia, Romania and Albania, the new regimes had as a common denominator the leading role of the state, which, of course, had not the same intensity in all the countries and all over the years. Both folklore research and the let's say "commercial" discography were called to get in tune with

the government sense of the proper and the beautiful, which frequently included a self-complacent praise of the government achievements and an imposed optimism. The reconstruction of economy, sometimes including even forced displacements of populations, radically changed the framework and the mechanism of production and dissemination of folk songs; this way, they gave birth to a totally new genre (Rice, 1994, 169-233). A very basic feature of this new genre was teamwork; large orchestras, large choirs, and consequently a need for accuracy, in tune and in rhythm as well. Folk instruments, and the folk musician along them, were quickly turned into national symbols, their teaching became institutionalized and the level of folk musicians, through the systematic education, skyrocketed. Virtuosity, in some cases totally astonishing, is a second feature of this new genre, and can be observed even in small groups based on tradition, like the well-known Trio Bulgarka.

These new conditions transform, first and foremost, gajdas. Having to participate in larger ensembles, they had to align with the widely accepted tuning, in terms of both construction and performing practice. Commonly accepted practices were widely applied, as these ensembles were recruited from wider regions and not only from a single village, where they would play with "their own" percussionist, as it was the case in the past. These new conditions allowed, or they led to the formation of even larger ensembles, the most extremes of which, till today, is rather the *100 Kaba Gajdi* of Rhodope.

Zurna was less affected by this "orchestralization". Possibly one reason was the powerful sound of the zurna, making it less adaptive in chamber orchestras but possibly the main reason was its association with Roma musicians, that were not very well accepted in the national narratives. I would mention that, on the contrary, *tapan* was better assimilated, with the use of electronic balancing of the sound or with addition in larger ensembles.

It's rather surprising that in Albania and Romania, both gajdas and zurnas practically disappear after Second World War. One more possible question is whether the promotion of the gajda as a Slavic national symbol, especially in Bulgaria, made it politically unwanted in the other countries. Anyway, its use was already restricted.

On the other side, in Greece things didn't change a lot in terms of regime and of economic structures. Attempts of greekification (or removal) of Slavic speaking population went on, and I must note that the Greek civil war that followed Second World War included also the ethnic cleansing of Slavic speaking people. Gajda in Greek Macedonia and Thrace became a clearly unwanted symbol for the state mechanisms, and there are even stories about policemen destroying instruments, but I can't tell if they were following instructions or if it was their excessive zeal. Recordings of gajdas and zurnas appear timidly in a liminal commercial discography (from the Domna Samiou collection) in the late 1960's; one must note that these gajdas came from the islands (Kalymnos, Karpathos, later Crete), where there was no question of Slavic languages. The first sample from northern Greece appeared in the 1970's, in more ethnographic albums from the Simon Karas and the Dora Stratou collections, while after 1975 there appeared some clearly commercial albums with zurna only. I want to mention here the album *Ballos* by Dionysis

Savvopoulos (Savvopoulos, 1971), a "progressive rock" album of 1971, where a gajda from Thrace has a leading role in some parts. Very probably this is the first appearance of north Greek gajda on record.

It was a period where things seemed to change, as there was a change of political circumstances in the country as well. It was a period with steps towards reconciliation in general. Of course, references to Slavic languages are avoided, song words are omitted or translated, but from time to time some Slavic title or term drops in – *baidushka*, *liaskoviki*, *rougatsariko* etc. – possibly due to folklorists' ignorance. Anogianakis, in his monumental book, in 1976, devotes a significant portion on gajdas. In general, there is an attempt to connect gajdas to an earlier past, with less ethnic tensions, an era where gajda was widely used in the Greek territory, as it becomes clear from references in paintings or in literature (Anogianakis, 1991, 154). As a part of democratization of the era, there is an increase of public interest about "people's" music, in contrast to the earlier interest about what was considered "national".

But after all these, as gajdas have been "invisible" in Greece for decades and only in the late 1970's come to some wider recognition, it's not strange that they sound much more primitive compared to the ones of the northern neighbors; there was no demand out of the limits of each village, no effort to combine them with other musical elements. That's exactly why there is such a striking difference between the two sides of the borders. In the 1980's, as there were even greater steps towards democratization and ideas as locality and cultural diversity started spreading all over Greece, things changed to better. After the collapse of the Eastern Block and the gradual political unification of Europe, the situation came back closer to normal life. The situation for zurna was rather similar, as it was an instrument associated with Roma population, which was officially considered by the state as "foreigners of unknown nationality" till 1970 (Bandelas, 2015, 14).

4.

Concluding, I would like to put three more general questions. If, in fifty years (or possibly less) since the introduction of the clarinet, gajda and zurna disappear totally from regions like Thessaly or Epirus, or from whole countries like Romania and Albania, then, how can we think that the traditions keep stable for centuries? A similar question must be pointed to the influence of governmental regimes. Performing arts, residing mainly in the sphere of orality, are extremely volatile and disappear, leaving no traces. Next question, maybe the role of folklorists is equally influential for the formation of traditions, as the record industry and the state media? The folklorist, by deciding on what must be called "tradition", finally he shapes it, up to the point of constructing it. Finally, summing up all the above, I want to question whether, all these that we call "old traditions" still sound somehow close to what they used to, one hundred years ago. And as John Cage used to say, "This is a very good question; I don't want to spoil it with an answer".

LITERATURE

AHMEDAYA, A. (2012). *Discovering Albania*. Tirane: Ulysseus Foundation (CD).

ANDERSON, B. (2006 [1983]). *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.

ANOGIANAKIS, F. (1991 [1976]). *Greek Folk Musical Instruments*. Athens: Melissa.

BANDELAS, V. (2015). "Introduction" in Vandelas & Drygianakis (eds.) *I tsiaisilouloudi, Songs of the Greek Roma from Sofades, Karditsa*. Volos: Volos Academy Publications.

BOHLMANN, P. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana: Indiana University press.

CLIFFORD, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cam-bridge, MA: Harvard University Press.

DELTSOU, E. (1995). *Praxes of Tradition and Modernity in a village in Northern Greece*, PhD Thesis, Indiana University (unpublished). Available at: https://www.academia.edu/2371037/Praxes_of_Tradition_and_Modernity_in_a_Village_in_Northern_Greece (accessed Jan. 30, 2020).

DIVANI, L. (1995). *Greece and Minorities*. Athens: Kastaniotis.

DRAGOUMIS, M. (ed.) (1976). *Folk songs from the Melpo Merlier collection*. Athens: Polygram (LP record, republished as a CD in 1996).

DRAGOUMIS, M. (ed.) (2003). *Songs of Pontos, Recordings of 1930*. Athens: Musical Folklore Archives (CD).

EMPEIRIKOSL. et al.(2001). (Research Center for Minority Groups): *Linguistic Otherness in Greece*. Athens: Alexandria.

HERZFELD, M. (1982). *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece.* Austin, TX, University of Texas press.

KOSTOPOULOS, T. (2008). *The Forbidden Language: State suppression of Slavic dialects in Greek Macedonia*. Athens: Vivliorama.

LIAPIS, K. (1994). *The "great" Ai-Yiorgis of Pelion*. Volos: Ores.

MAZARAKI, D. (1984 [1959]). *Folk Clarinet in Greece*. Athens: Kedros.

RICE, T. (1994). *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian music*. Chicago: University of Chicago Press.

ROUDOMETOF, V. (1998). From *Rum Millet* to Greek Nation: Enlightenment, Secularization, and National Identity in Ottoman Balkan Society, 1453–1821. *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 16, 1998.

SAVVOPOULOS, D. (1971). *Ballos*. Athens: Lyra (LP).

STERNE, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press.

Костис Дригианакис

РАЗВОЈОТ И РАЗЛИКИТЕ НА ГАЈДАТА И ЗУРНАТА ВО БАЛКАНСКИТЕ ЗЕМЈИ

Резиме

Во овој текст се претставени присутноста и разликите во развојниот пат на два музички инструменти (гајдата и зурната) застапени во различни балкански земји, како и нивната присутност во музичките записи и дискографијата. Од досегашните анализи може да се заклучи дека зурната, но и гајдата, сè уште се негуваат во регионите каде што било невозможно да се заменат како музички инструменти, но постојат и региони каде што овие инструменти комплетно исчезнуваат како воопшто и да не биле присутни. Во некои региони, инструментиве поседуваат префинет звук, прецизност во штимањето и ритамот (како на пример во Бугарија), додека пак, во некои региони го зачувале оној специфичен нерафиниран звук од далечното минато (како на пример во Грција).

Од музичките анализи може да се заклучи дека звучните записи не секогаш се доволно репрезентативни примери за тоа како звучи народната музичка традиција во руралните средини како нејзина природна средина и културен контекст каде што автентично била негувана. Од музичките записи, исто така, може да се забележи дека постои дистинкција во целите за кои тие се снимени и ставени на носач на звук. Дистинкцијата се согледува во записите кои се направени со цел да бидат покомерцијални и подостапни до поширокота публика, и во записите кои се направени со цел да се зачува автентичноста на некогашната народна музичка традиција и да послужи за некои идни етномузиколошки истражувања и анализи.

УДК 78.085.7:398.3(497)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78131k

Стојанче Костов

ОБРЕДНИОТ КАРАКТЕР НА ОРОВОДНИТЕ ПЕСНИ (избрани примери од Источното игроорно подрачје на Македонија)

Апстракт: Во текстот ќе стане збор за обредниот карактер на ороводните песни, односно ќе се направи обид да се анализираат неколку примери од Источното игроорно подрачје на Македонија. Предмет на анализа ќе бидат ороводни песни, кои се изведуваат на повеќе празници од пролетниот циклус, како што се: Лазарева Сабота, Ѓурѓовден и Велигден, како и песните што се изведуваат за време на свадбениот циклус. Целта на трудот е да се направи анализа во однос на нивните обредни карактеристики што се практикувале во минатото.

Клучни зборови: ороводни песни, пролетен циклус, свадбен циклус, обреден карактер.

Ороводните песни претставуваат значаен дел од обредните активности за време на празнувањата, а исто така заземаат важно место и во свадбениот циклус. Најнапред е значајно да го објасниме потеклото на ороводните песни како синкретична форма. Според Пенушлиски, потеклото на усното народно творештво, на фолклорот, води кон најстарите епохи на историјата на човештвото, односно кон првите стапалки на човечката култура и појавата на говорот кај луѓето. Тогаш се појавила и првата уметност на човекот составена од елементи на игра, мелодија и говор, која била неразделно поврзана со трудовите процеси (Пенушлиски, 1999, 12). Во оваа единствена уметност централно место имала играта. Ритамот и зборот станале основа на усното и музичкото творештво, како што посочува Пенушлиски, додека пак поврзаноста на играта, мелодијата и зборот – важна карактеристика на фолклорното творештво. Тоа е првобитен синкретизам или првобитна уметност. Првобитниот синкретизам најдобро се отсликува во ороводните песни. Тие се претставени како посебен вид творби проследени со разни магиски практики во кои, во основата, стои образецот на организирано движење. Како што истакнува Величковска, македонските ороводни песни, во животот на традиционалната селска зедница, се тесно поврзани со особеностите на локалните системи на народната ороводно-пејачка култура (Величковска, 2012, 28).

Во однос на обредите и обредните игри, каде што се сретнува играње и пеење, е значајно да го споменеме тврдењето на Јанковиќ, каде што се вели дека религиозните или култните игри се остатоци од паганските времиња (Јанковиќ, 1939, 19). Овој податок го потврдува и Пенушлиски, кој истакнува дека „бесовските игри и песни“ што ги осудувала и прогонувала званичната црква, всушност биле паганski култни обреди во чест на боговите и на духовите, кои се изведувале уште од првобитните племиња за здравје и плодност (Пенушлиски, 1999, 12). Тоа што за обредните игри може да се каже е дека се поврзани за одредено време, односно за празник или за одредено

време во годината, а суштински треба да бидат молитва за благодет што недостасува или за прославување на природата што се буди.

За да се разбере обредниот карактер на ороводните песни, треба да се објасни поимот *обред*. Според Петреска, под поимот *обред* се подразбира утврден начин на симболичко однесување пренесуван со традицијата, чија цел е да се пренесе општествената порака и на тој начин обредот претставува значаен дел на вербалното ниво на комуникација. Петреска уште посочува дека секоја обредна активност се состои од низа симболи – најситни единици на обредот, кои можат да бидат предмети, активности, настани, односно секоја од нив има своја визуелна, вербална, просторна и временска димензија и кои се изразуваат истовремено и се кондензираат во единствен настан (Петреска, 2002, 42).

Кога станува збор за ороводните песни, вербалната димензија е претставена преку играњето и пеењето. Во однос на играњето и на движењата, Васиќ истакнува дека основните игроорни елементи, како што се: тапкањето, вртењето и скокањето имаат значајна улога во надополнувањето на песните на оро, а танцувачките елементи во етнокореологијата можат да се протолкуваат како знаци за повикување на ветерот, растот на посевите, како и поттикнување на плодноста (Васиќ, 1998, 42). Просторната димензија се однесува на утврдениот простор, каде што се изведуваат ороводните песни. Во случајот на Лазарките, тоа е дворот на куќата на семејството за кое пеат и играат за благодет, или пак кога станува збор за Велигденските ороводни песни, тоа е на сретсело. Временската димензија се однесува на времето кога се слави одреден празник. Па, така, Лазарките се изведуваат на Лазарева сабота, Велигденските ороводни песни, строго на празникот Велигден, Ѓурѓовденските на Ѓурѓовден итн. Досега наведените елементи ги содржат и ороводните песни од свадбениот циклус. Вербалната димензија останува иста, односно ја содржи синкретичноста на играње и пеење, но во овој случај содржината на текстуалниот дел на песните е со поинаква намена или поточно, песните се пеат за невестата, за зетот, за кумот. Просторната димензија е поврзана со изведувањето на ороводните песни во дворот на куќата на младоженецот и на невестата. Временската, пак, е за време на одржување на свадбата и таа најчесто трае по неколку дена. Сите споменати елементи, изразувајќи се истовремено, создаваат еден единствен настан, кој всушност го одредува обредниот карактер на ороводните песни.

Објаснувајќи ги скриените и отворените функции на самиот обред, Петреска истакнува дека манифестната функција на обредот би било проучувањето на неговите магиско-религиозно активности, кои, учесниците ги изведуваат свесно и се уверени дека тие имаат практично, вистинско дејство, додека латентната функција би била скриената порака, односно социолошката и психолошката димензија што, за специјалистите, е крајна цел за објаснувањето на функцијата на обредот, додека за изведувачите таа е главно несвесна (Петреска, 2002, 43). На ова може да се надоврзе и тврдењето на Тарнер, кое зборува за три значајни симболички параметри: 1. јавна смисла, која се однесува на експлицитните цели на обредот и целосно осознаени исполнители; 2. латентна смисла, која се наоѓа на граница на

субјективното сознание, но е способна да биде целосно осознаена; 3. скриена смисла, целосно неосознаена, која се однесува на базичното инфантилно искуство, општо за сите човечки суштества (Тарнер, 1983, 41).

Во минатото ороводните песни, како што посочува Величковска, претставувале своевидна форма на општествен живот на селските заедници. За нив особено карактеристично е кружното играње како форма на исполнување, со оглед на тоа што во ороводниот круг се случуваат естетски соединувања кај сите литературни – музички – драмски компоненти, круг што се здобива со посебно функционално и структурно-организациско значење (Величковска, 2016, 44). Според Рогачевскаја, учесниците во ороводниот круг, преку песната, се здобиваат со општи карактеристики што дејствуваат, ги набљудуваат настаните во просторот, на кругот, вршејќи разни дејствија (Рогачевская, 1980, 9).

Како главен исполнител и носител на целокупната обредно-пејачка ороводна традиција е жената. Таа игра најзначајна улога кога станува збор за ороводните песни со обреден карактер, како во календарскиот циклус, така и во некалендарскиот циклус. Во однос на календарскиот циклус или поконкретно за празникот Св. Лазар или Лазарева сабота, ороводните песни што ги пеат во некои предели на Македонија претставуваат и иницијациски обред на премин, а обредните поворки Лазарки, се типичен пример за оваа појава. Познато е дека лазарки[2] можат да бидат само немажените и несвршените девојки до осумнаесетгодишна возраст, а етнокореологот Димоски забележува дека девојките што треба да се свршат таа година, изигруваат последен пат лазарско оро (се мисли на ороводна песна), што претставува иницијација односно преминување од моминскиот во брачниот живот (Димоски, 1973, 57). Овој начин на иницијација во минатото бил распространет во повеќе етнички предели на Македонија, при што строго се практикувал обредот на премин, кој всушност претставува обред на сепарација. За обредите на сепарација Петреска објаснува дека тие вклучуваат симболичко однесување, означувајќи одделување на личноста или групата од занимањето во поранешното место во социјалната структура или одделување од определена културна положба (Петреска, 2002, 44).

Величковска најсликовито ја објаснува формацијата на лазарките и начинот на пеење и играње преку типот на песни *на вртење* или *на играње*[3], кој е застапен во повисоките планински села на Кривопаланечкиот Регион, каде што вели дека: „Девојките фатени во обредното оро изведуваат песни антифоно, најнапред започнуваат да пеат првите две девојки, а потоа настапуваат другите две, па третите, во зависност од бројот на девојките во

[1] Улогата и функцијата на Лазарките се потврдува преку нивната обредност, пеење и играње, која е задолжителна за девојчињата во поширокиот македонски ареал, задржувајќи ја притоа својата архаичност со антифон начин на пеење во формација на две или три групи по три девојки (Величковска, 2012, 31).

[2] Според Величковска, постојат три типа на лазарски песни од Кривопаланечкиот Регион: 1) на одење или на шетање, 2) на стојање и 3) на вртење или на играње (Величковска, 2012, 30).

обредното оро“ (Величковска, 2012, 30). За овој тип песни, според авторката, е карактеристично играњето со преплетување на нозете и антифониот начин на пеење, а таков пример е песната *Ловде се игра големо оро* (Величковска, 2012, 184). Преку едноставниот начин на играње со преплетување како и пеење на мелодиска линија, која на извесен начин ја разбива едноличноста на музичкиот дел во песната, се отсликува обредноста кај споменатата лазарска песна. Начинот на играње со преплетување претставува еден од најархаичните типови на игроорни образци во ороводните песни, а ваквиот тип на играње го изразува обредниот карактер на ороводната песна.

Во повеќе региони на Источното игроорно подрачје ороводните песни наоѓаат посебен одраз во традиционалното народно пеење. Еден од нив е Кратовскиот Регион, каде што најчесто ороводните песни се изведуваат во форма на кружни движења *на оро*. Тие се дел од празнувањата поврзани за календарскиот циклус обичаи, како што посочува Величковска, а се пеат со играње на *играориште* на соборот (пред црква или на сретсело), за време на празнувањата во селските заедници (Величковска, 2016, 44). Како пример може да ги посочиме песните од кај Величковска: *Тодоро, Тодоро Влаино* и *Здравче Венче, цвеќе миришливо* (Величковска, 2016, 159-162).

Ороводната песна *Китче ми падна бре Величе*, која исто така потекнува од Кратовскиот Регион, може да се претстави како интересен феномен на песна, која спаѓа и во календарскиот, но и во некалендарскиот циклус. Според сознанијата на Величковска, песната се пее на собор на големиот празник Велигден, а исто така и за време на свадбениот циклус, поточно на *блага ракија* (Величковска, 2016, 44).

Ороводните песни се карактеристични и за свадбарското ороводно пеење, а се изведуваат најчесто во понеделникот кога жените одат на блага ракија. Тоа се песни со хумористична содржина и се пеат на сметка на младата невеста како во примерот *Мори Видо, неверна другачко.* Оваа песна девојките ја пеат како подбив на некоја нивна штотуку мажена другарка, која многу избирала. Во примерите што ги сретнуваме кај Величковска, освен за невестата, исто така се пееле песни и за другите главни ликови во свадбениот церемонијал, кои најчесто имале хумористична содржина. Таков пример е песната *Нели не си кадар девере*, во моментот кога сплетените венци една девојка ги подава на деверот, кој треба да ги откупи (Величковска, 2016, 46).

Според Величковска, на ороводните песни својствена им е строгата ритмичка синкретична уметност, во која се соединети пејачки, кореографски и драмски елементи. Тематиката на ороводните песни опфаќа многу аспекти од народниот бит, додавајќи им популарност, виталност, а сето тоа го определи естетското значење на ороводното пејачко творештво, кое претставува сè уште живо музичко-фолклорно изразување и сведоштво за постоење на една широко развиена игроорно-пејачка традиција во Кратовскиот Регион. Обредната пејачка традиција, како што истакнува Величковска, во овој регион имала своја функција, свое место, време и свој начин на изведба во традиционалните заедници. Некои продолжиле и денес да опстојуваат, а се манифестираат за време на празнувањата и на разните свеченост, поврзани за годишните празнувања и со свадбата.

Ороводните песни се изведувале за време на локалните празнувања на селските заедници, а се изведуваат на соборите преку целата година и во областа на Осоговијата, Малешевско-пијанечкиот и Овчеполскиот музичко-фолклорен ареал. Овие три ареали како и Кратовскиот, може да се каже дека претставуваат простор, каде што најмногу била застапена ороводната пејачка традиција кога станува збор за североисточните и источните предели на Македонија. Така, на пример, за време на Ѓурѓовденските празнувања на соборот во с. Истибања, Виничко, се пее многу познатата ѓурѓовденска ороводна песна *Мори Ѓуре, жално Ѓуре* (Величковска, 2012, 176). Типичен пример на ороводна песна, која има обреден карактер и се пее исклучиво на празникот Ѓурѓовден во Овчеполскиот Регион е песната *Овци пасе Маргита девојка,* која потекнува од селото Амзабегово. Според Величковска, како едно од најзначајните празнувања во посочениот регион е празникот *Тодорица* (Величковска, 2012, 32). За време на Тодоричките празнувања жените, покрај обавувањето на разни обредни дејствија, ја играат и ја пеат познатата ороводна песна, *Тодоринко баш именко* (Величковска, 2012, 173). За време пак на Петковденските празнувања во овој ареал, како што се забележува во записите на Величковска, е карактеристично пеењето и играњето на многу популарната ороводна песна *Свети Петко сиромашен*, во која се пее за забраната за вршење полска работа за време на овие празнувања (Величковска, 2012, 174).

Во записите на Пајтонџиев се сретнуваат песни, кои се изведувале за време на свадбениот циклус од неколку етнички предели од Источното игроорно подрачје на Македонија како што се песните: *Ој, Стано, Стано; Брала Неда, море, зелен здравец; Ранила мома рано на вода; Невесто, невесто* итн. Но, најголемо внимание ќе обрнеме на песната *Невесто, невесто* поради тоа што има(ла) исклучително обреден карактер. Кога се делела плетеницата во Берово, невестата и сватовите оделе на реката на вода и фрлале пари во водата, а откако ќе се врателе дома, каде што се делела плетеницата, играле ора со песни (Пајтонџиев, 1973, 60). Овде главна улога имала свекрвата, која била накитена на главата и ја започнувала ороводната песна:

Невесто, невесто,
сношчи, море, доведена,
отсутра станала
и се провикнала,
на свекор викнала...

(Пајтонџиев, 1973, 289).

Сличен пример на свадбарска ороводна песна сретнуваме и во записите на Величковска со наслов *Невесто, невесто, сношчи си доведена*, која потекнува од с. Стамер, Пијанец (Величковска, 2012, 180). Овде се работи за варијанта на текстот, кој има слична содржина како претходната, со малку поразлична мелодиска линија, но го имала истиот обреден карактер. Значајно е да се напомене дека овие песни, кои во минатото се пееле во строго

определен момент од свадбата и имале посебно значење за целокупниот свадбен циклус, со текот на времето, се случувало да се играат и да се пеат на соборите и на празниците во текот на целата година, со што ја губеле обредноста. Таков податок може да се забележи кај Пајтонџиев, каде што за ороводната песна *Ранила мома рано на вода*, се вели дека е свадбарска, но се играла на секакви веселби (Пајтонџиев, 1973, 150).

Во Кумановската Област, според Јанковиќ, во триесеттите години на минатиот век биле зачувани и голем број ороводни песни, како што се: *Појдох по пута по каменаша; Нана карала девојче; Седело Јане под бела лозица; Дилбер Јанка по двори се шече; Дал грми, дал се гора тресе; Ситан камен до камена; Коло води Васа; Жали Заре да жалимо; Паде магла више Рајиновца; Ките ќерко кој лупа на пенџер; Ситан бибер; Китице; Даниче не ми лажи брата; Оj, ти, Маро Дилиндаро* (Јанковиђ, 1939, 152). Во нивните записи не може да се најде прецизен податок за карактерот на сите наведени песни, односно дали некои од нив се обредни и кога се изведувале, туку само се наведени дека се играле со песна. Од таа причина не може да се анализира нивниот карактер, но сепак вреди да се споменат како ороводни песни, кои некогаш се изведувале во овој ареал.

Според досега изнесеното, за ороводните песни може да се констатира дека претставувале неизбежен дел од празнувањата за време на календарскиот циклус, локалните празнувања на заедницата, но и за време на свадбениот циклус. Тие се широко застапени во повеќето етнички предели на Источното игроорно подрачје на Македонија. Обредниот карактер се определува преку нивната вербална димензија, која се однесува на играњето и пеењето како синкретична форма, просторната димензија, која го претставува утврдениот простор, каде што се изведуваат ороводните песни и нивната временска димензија, која се однесува на празникот на кој се изведуваат. Строго утврдените норми на изведување најчесто можат да се забележат кај Лазарските ороводни песни, како што е на пример ороводната песна *Јовде се игра големо оро*, кој претставува најтипичен пример на обредено пеење и играње за време на празникот Лазарева сабота во североисточните предели на Македонија.

Постојат и примери на ороводни песни, кои се изведувале и за време на одреден празник, но и за време на свадбениот циклус, како што е песната *Китче ми падна бре Величе.* Исто така, постојат и ороводни песни, кои се изведувале за време на свадбениот циклус во строго определен момент на изведување, како што е песната *Невесто, невесто,* која имала обреден карактер, но исто така се случувало истата песна да биде изведувана и на најразлични собори и веселби, каде што веќе ја губи својата обредност.

Песните *Овци пасе Маргита девојка,* која се изведувала на празникот Ѓурѓовден, *Тодоринко баш именко,* изведувана за време на Тодорица, како и песната *Свети Петко сиромашен,* која преставувала неизоставен дел од Петковденските празнувања, кога се изведувале на посочените празници имале обреден карактер. Но, со текот на времето почнале да се изведуваат и на соборите и веселбите, со што ја загубиле својата обредност.

Ова беше само една кратка анализа на обредниот карактер на некои примери на ороводни песни од Источното игроорно подрачје на Македонија, кои се сметаат за најтипични, но, секако дека можат да се посочат уште голем број други примери на ороводни песни од овој богат музичко-фолклорен ареал.

ЛИТЕРАТУРА

ВАСИЋ, О. (1998). Улога полова у обредној пракси нашег народа, *Постструктуралалистичка наука о музици*, Специјално издање „Нови звук“, СОКОЈ-МИЦ при ФМУ, Београд.

ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2012). *Македонското традиционалнао народно пеење – со хрестоматија и мелопоетска анализа*. Скопје: Маска.

ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2016). *Обредната пејачка традиција во Кратовскиот регион,* Општинска установа. Кратово: Музеј на град Кратово.

ДИМОСКИ, М. (1973). Лазарските ороводни песни во Струга и Струшко и нивните етнокореолошки карактеристики. *Македонски фолклор*, год. VI, бр. 12, Институт за фолклор, Скопје, стр. 57-62.

ЈАНКОВИЋ, Љ. и Д. (1939). *Народне игре*, књига III. Београд.

ПАЈТОНЏИЕВ, Г. (1973). *Македонски народни ора*. Скопје: Институт за фолклор.

ПЕНУШЛИСКИ, К. (1999). *Македонски фолклор*, Историски преглед. Скопје: Матица македонска.

ПЕТРЕСКА, В. (2002). *Свадбата како обред на премин кај Македонците од брсјачката етнографска целина*. Скопје.

РОГАЧЕВСКАЯ, Е. М. (1980). О руском хороводним творечестве. *Актуалъные проблемы современной фолкъристики*. *Сборник статей и материалов*. Ленинград: Издателство, Музыка, Ленинградское отделение.

ТАРНЕР, В. (1983). *Символ и ритуал*. Москва: Издательство „Наука“.

Stojanche Kostov

THE RITUAL CHARACTER OF THE FOLK SONGS COMPAINED WITH DANCE (THROUGH SELECTED EXAMPLES OF MACEDONIAN EASTERN DANCE AREA)

Summary

The text treats the ritual character of folk songs that are compained by dance. It was made an attempt to analyze several examples from the Eastern dancing area of Macedonia. The subject of analysis was the folk songs that are accompained by dances performed on several spring cycle holidays such as Lazara, St. George and Easter, as well as songs performed during the wedding cycle.

The purpose of this paper was to make an analysis of their ritual characteristics practiced in the past.

УДК 780.6(495)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78139b

Vagelis Bandelas

ZURNA GEOGRAPHY IN GREECE

Abstract: According to the current ethno-musicological research, it is taken for granted that the music material of the so called 'folk' or 'traditional' music is not a uniform and coherent body inside national boundaries but it is composed of many different local music traditions. Each one of these traditions, with the passing of time, develops elements that give its particular character and aesthetic, orally transferred from generation to generation. The type of instruments and the way they are used are two of the basic elements that appear to differ from place to place. In our paper we will focus on the types of *zurna* (double reed wind instrument) used today in many different areas in Greece, shaping a kind of 'zurna geography'. Besides the long zurna (*kaba zurna*) of Northern Greece - also well known in other Balkan countries - we will present: the smaller types, *pipiza* or *karamuza*, of central Greece (Pelion, Arachova, Thiva etc. and the Peloponnese), the minuscule *zurnadi* of the area of Messolonghi (West Greece) and the new medium sized zurna introduced by the folk musician Vagelis Psathas (1936-2012) in the area of Naousa (Greek Macedonia). In our analysis we will show the basic features of construction and playing techniques of each type and we will make a small reference to the social background of the musicians that participate in each case (photo 0.1).

Keywords: zurna, ancient *aulos*, double reed instruments, mehter music.

The history of zurna type instruments in the area that is Greece today goes back in the past. Many different theories had been told about the origin of them. In generally, Greek musicologists consider that present day zurna is - in a way - connected with ancient Greek *aulos*, a wind instrument with a double reed mouthpiece, as it has been described by ancient writers and has been illustrated on ancient crafts. These models are established by archaeologists in many modern books (Schlesinger, 1970; Neubecker, 1986, 84) and also are reconstructed (photos 1, 2). During Byzantine period, information coming from different recourses is telling us two different stories: bands associated of trumpets, pipes and drums were in use from the Emperor for ritual purposes (Picken, 1975, 501). But from the other hand, we know as well that under the influence of Christian religion some popular expressions including public dances and instrument playing were not supported. This condemnation was especially focused on zurna type instruments (still called *aulos*).[1] After the Ottoman conquest of the Byzantine Empire, from one side the effect of Christian church was constrained only to the Christian populations loosing big part of its former prestige, and from the other side, Ottomans created a new status, promoting in many cases new ways of life and cultural expression or re-signifying former ones. We could suppose that some of these changes gave new options to the music instruments uses. Speaking about zurna, we know for sure that

[1] For an example, Vasileios the Great, an Orthodox Bishop of Kaisareia of Cappadocia, lived at 4th century, said that the melody of *aulos* is corrupted and brings the dancers in a 'transit', 'vackhic' situation (Koukoules, 1952, 240).

the Ottoman Army until the early 19 century used big bands - known as *Mehter* - during ceremonies or war campaigns, consisted of percussions and wind instruments, in which zurna had the main role. The zurna was also associated with the Ottoman wrestling tradition (Picken, 1975, 497). All these probably affected to the establishment of zurna in people's life and to the spread of these instruments also to different rural ethnic groups in south Balkan area.[2] From the early 19th century when the Ottoman administration started to update the army, introduced in *Mehter* bands new wind instruments of European origin, such as clarinet, trumpet, trombone, tuba etc.[3] These instruments - especially the clarinet - slowly expanded also to the popular social life. Last two centuries in many areas of Greece, the clarinet dominated in folk music and took the place of zurna. Today the use of zurna is still extensiveat the Messolonghi region (South West Greece) and in Greek Macedonia, especially at regions of Serres, Katerini, Naousa, but decreased in Central Greece and Peloponnesus. There is also a bit thin use at Greek Thrace from the Muslim minority.

Peloponnesus. The characteristics of these -30 to 34cm long- instruments are: the rather thin air pipe (bore), and the boldly conical and open bell, the diagram of which stands clearly outfrom the rest body. The most common combination is two zurnas and one davul (double membrane percussion). Today in Peloponnesus the zurna has a certain presence only in a few places during religion celebrations (*panayir' panigiri*), mainly in the northern areas. The musicians are basically of Greek Roma origin, living in villages in Patra & Heleia areas and they are learning zurna by oral family tradition. Some of these families perform also in Messolonghi area (South West Greece), but when they play there, they use the smallest zurna that we will describe later. Usually they make the zurnas by themselves but there is not systematical and massive production. Lately they buy also instruments produced outside Greece, especially from Turkey. The Turkish models that fits more with the old 'native'ones, is the Anatolian medium sized zurnas (30 to 34 cm long) used in different areas from Karadeniz to Diyarbakir (photos 3, 4).

The minuscule zurna from Messolonghi & Agrinio area. The minuscule zurna (18-23cm), known also as *pipiza* or *karamuza* in Messolonghi and Agrinio regions (South West Greece) is the smallest zurna in Greece and maybe in the Balkans. If somebody asks the local musicians about the reason of this, they say as a joke: '*in order to fit in the pocket when we go to job'*. *Pipiza* is the model with the biggest diversity. This concerns not only the general length and shape, but also the materials it is made from. The usual material to make the body is wood, but it has been documented the use of hard plastic, bone, or even metal, especially for the construct of the bell. Zurna tradition is strong enough in this area, not only in social events (marriages etc., but basically to religion celebrations, as the fest of Saint

[2] Picken (1975) makes a very interesting assumption, that the combination of zurna/davul, so common in South Balkan countries, is a folk equivalent of the smallest unit of the *mehter takımı*, giving also the information that in some parts of Anatolia (Turkey) till today the zurna players are known as *mehter* (Picken, 1975, 501).

[3] This update is directly connected with the suppression and disbandment of the Janissaries (*Yeni Çeri*) at 1826 by the Sultan Mahmud II (Picken, 1975, 502; Bosworth, 2006, 626).

Simon (Pentecost fest, seven Sundays after Easter). During the celebrations that last five days the band can be formed from 5 to 6 persons in order to rest each other. The musicians are entirely of Greek Roma origin living in Mesolonghi and Agrinio areas (photos 5, 6, 7, 8).

Central Greece (Thiva, Karpenisi, Arachova). Till the early 20th century the zurna tradition was strong enough in Central Greece. The instruments used here were generally medium sized, as the previous category, but is found also a smaller model (24 to 26cm). There were two main - let's say - ethnic groups where the zurna players came from. The fist was a distinguished social category of people working also as blacksmiths and they lived in permanent houses nearby cities and villages at Livadia, Karpenisiand other areas. Probably of Roma origin, they usually self-identified as *Egyptians*, but for the rest people they were just *gypsies*. That time zurna was a 'gypsy' instrument with low prestige and usually no one else except 'gypsies' played that. After the gradual domination of clarinet in folk music -started from the late 19th century- the use of zurna reduced dramatically, but in a strange way lost his bad rumor and people of no 'gypsy' background started to engage with it. Perhaps it was that period when some people from the rural Albanophone villages of the nearby Thiva area (known in Greece as *Arvanites*) started to play zurna. Some of them were professionals playing also clarinet. Today just a few players left, having rather an amateur relationship with all this (photo 9, 10).

Pelion mountain villages (Central-East Greece). The zurna type used in this area, although not in a standard format during ages, was -in general- close to the Central Greek model as we saw it before. About the construction, it has been documented in some cases the technique of 'partial' making of the body, of two separated parts, the air pipe and the bell.[4] The new musicians some years before have started to use the zurna type of Naousa (Greek Macedonia), also a medium sized model (36 cm) with a little bit more vast body and bell. We will describe it right away. The most important celebration to which zurna tradition was -and still it is- connected with, is *Maydes*, an old ritual custom with music, dance and dramatization, holding every spring, which has been revitalized at the last decades (photo 11, 12).

The case of Naousa (Greek Macedonia). The *Naousa* type zurna is a very interesting 'case study' to understand that popular (folk) 'tradition' is a process and not stabilized stuff. Before 1950 in Naousa area it was in extended use the big sized *kaba zurna*. About 1950, Vagelis Psathas, a young child descended from a family of popular musicians, introduced a smaller instrument brought somewhere from Greek Thrace or Turkey. By the time he changed some elements of the first instrument and he created the model that is known today as *Naousa* zurna. It is medium sized (36-38cm) and in its general shape combines characteristics from Central Greece medium zurna and from the Turkish model of the Anatolian *cura zurna*, having a little bit more massive body and bell from both of them. The zurna tradition in Naousa city is strongly connected with the ritual celebration of *Boules* that it takes place every year during the Carnival period (photo 13,14).

[4] This technique is also found in instruments of Messolonghi area (West Greece).

The 'kaba zurna' of Greek Macedonia. The big sized zurna (50-52cm), known as *kaba zurna*, is very common in many areas of Central Greek Macedonia, especially at Serres region. Most of the musicians are descended from Greek Roma populations living in the area since early Ottoman period. In some villages, as in Herakleia (Tzumaya) they are the earliest inhabitants. An important difference between 'kaba zurna' and the other smaller models is that the former can play two and more musical octaves, which cannot be done with the small ones. We could say that 'kaba zurna' is a kind of 'lingua franca' in South Balkans, considering that it is used in folk music in many countries, such as Albania, North Macedonia, Bulgaria and Turkey, with very similar techniques and in some cases playing similar tunes (photo 15,16).

CONCLUSION

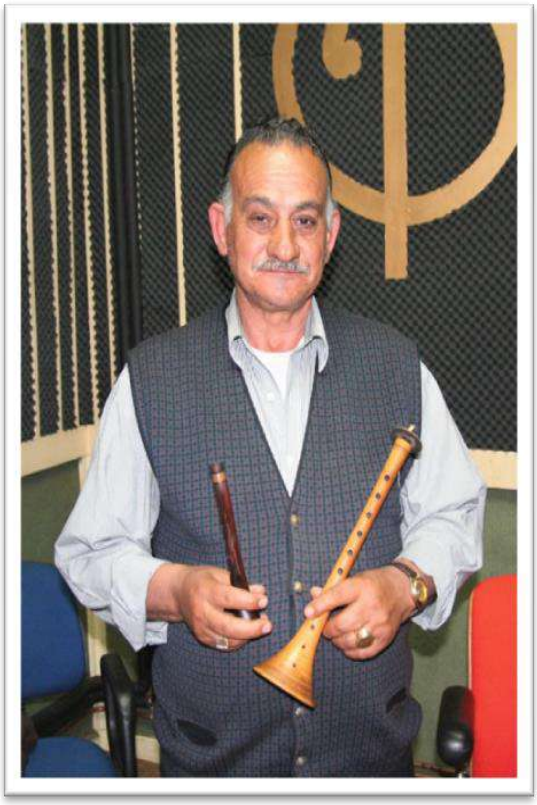
Studding the contemporary presence of zurna in Greece we can see a clear diversity from place to place, concerning both the type and the way of use. A 'panhellenic' model (spread all around Greece) does not exist. Except the length, we should mention two important structural characteristics that make difference between types of zurna. The first has to do with the way that the metallic part of the mouthpiece (*kaneli* or *boru*) inserts in the main body. In this point there are two ways. In some areas the staple it is all putted in the body letting out only the reed, as in 'kaba' & 'Naousa' type zurna and in other areas bigger part of the mouthpiece lies out, as in Peloponnesus & Central Greece. The second fact is the profile, the outline that shows how much conical is the bell. Here are at least two recognizable types. One has an obviously conical and open bell, as we saw in Central Greece models and the other has a very slight conical bell that seems as to be a continuum of the rest body, as in *kaba zurna* of Greek Macedonia.

Also, we distinguish a recovery of the presence of the zurna in areas that almost vanished at the last decades of 20th century, especially in the Central Greece Provinces. This fact empowered some people to attend to zurna construction in a more institutional way. The efforts of many local cultural associations to revitalize and promote their own traditions using the older and more 'authentic' instruments, helped to this direction. This -let's say- *'turn to the Traditions'* did not prevent some musicians from preferring to buy zurnas from other countries, especially Turkey, where it exists a more massive production. Another interethnic network between Greece and other Balkan countries appears in some cases, especially in Greek Macedonia, at the old type wrestling games (*güreş*) during religion celebrations, where zurna and davul players from Bulgaria, North Macedonia and Turkey, perform together with the Greek musicians. It seems that in some cases pre-ethnic boundaries in South Balkans - concerning at least music - open again, showing up pieces of the common cultural heritage.

LITERATURE

BOSWORTH, C. E. (2004). *The New Islamic Dynasties. A Chronological and Genealogical Manual.* Edinburgh University Press.
NEUBECKER, A. J. (1977). *Altgriechische Musik, Eine Einführung.* Wissenschaftliche Bughgessellschaft, Darmstadt, BRD.
PICKEN, L. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey.* London: Oxford University Press.
SCHLESINGER, K. (1970). *The Greek Aulos*. 2nd Ed. Groningen.
KOUKOULES, PH. (1952). *Vie et Civilisation Byzantines.* Tome V. Athenes.

PHOTOS - MAP



3. Dimitris Panagiotopoulos, Peloponnesus (photo by Giannis Baxevanis)

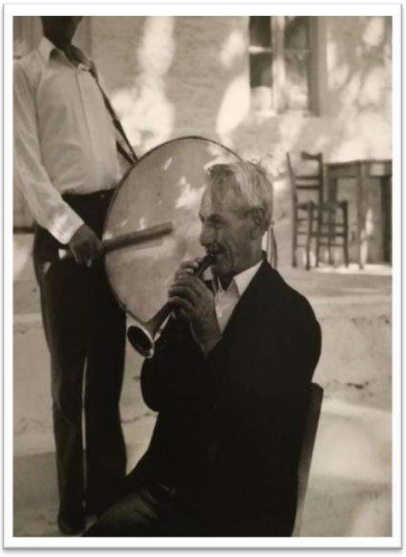
4. Two types of Peloponnesus zurna (photo by Giannis Baxevanis)

5. Zurnas from Messolonghi area
(photo by Giannis Baxevanis)

6. IliasAristopoulos,Messolonghi
(photo by Giannis Baxevanis)

7, 8. Performing at Saint Simon Fest (Messolonghi, 2009)
(photo by Giannis Magos)

9. Two different types of Central Greece
(owner Nikos Sofos, PlateesThiva)



10. Arachova area, 1974
(photo by Dimitris Letsios)

Вагелис Банделас

ГЕОГРАФСКАТА ЗАСТАПЕНОСТ НА ЗУРНАТА ВО ГРЦИЈА

Резиме

Во текстот беа претставени неколку различни типови на музичкиот инструмент *зурна*, широко употребувана во различни предели на Грција. Разликите што се јавуваат од место до место каде таа е застапена, се согледуваат во различните типови на зурните и во различниот начин на свирење. Покрај големата зурна, таканаречена *каба зурна* од северниот дел на Грција (присутна и во други балкански земји како што се: Албанија, РС Македонија, Бугарија и Турција), може да се забележат и помали зурни, какви што се: „пипиза“ и „карамуза“, застапени во централниот дел на Грција (Пелион, Арахова, Теба, како и во Пелопонез). Станува збор за минијатурна зурна присутна во регионот Мисолонги (во западниот дел на Грција) и зурна со средна

големина што Вагелис Сатас (1936-2012) ја внел како инструмент во Негуш (Егејска Македонија).

Зурната сè уште е присутна во некои региони, но некаде веќе се забележува нејзиното целосно исчезнување. Но, иако зурната исчезнала во последните децении на XX век, сепак постојат региони каде што таа повторно се појавува и се негува како дел од народната музичка традиција.

УДК 780.6(091)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78147ch

Тимко Чичаковски

СТИЛОВИ НА ИЗВЕДУВАЊЕ НА ИНСТРУМЕНТОТ КАНОН, ВО ДРЖАВИТЕ КАДЕ ШТО Е ТРАДИЦИОНАЛЕН ИНСТРУМЕНТ

Апстракт: Музичкиот инструмент канон е познат од времето на минатото во повеќе држави од Европа, под разни имиња: *канун, канон, кањо, канале*. Во 10 век е преземен од Египет во Блискиот Исток додека во Европа навлегува во 12 век преку андалузиските трупи. Меѓу 14 и 16 век, овој инструмент во Европа станува познат под името *псалтир* или *цитра*. Во отоманската музика овој инструмент почнува да се користи во 15 век. Тоа е времето кога се појавуваат промени во неговата градба, па се појавуваат помали и поголеми варијанти на овој инструмент. Постојат два вида на овој инструмент во денешно време: арапски и турски. Разликите се во градбата на овие два вида канони. Во овој труд ќе стане збор за начините на изведување на овој инструмент во државите, каде што е традиционален инструмент, како што се: Турција, Азербејџан, Ерменија, арапскиот свет, Грција и Македонија.

Клучни зборови: канон, макам, нов стил, стар стил, традиција.

За музичкиот инструмент канон постојат повеќе сознанија – за неговото постоење и распространување во одредени делови на светот. Зборот *канун* или *канон* е преземен од грчкиот јазик, што значи *закон*. Веројатно името е дадено затоа што во традиционалните ансамбли канонот е тој што го давал почетниот тон за штимање на сите други инструменти, вклучувајќи ги и пејачите. Познато е дека канонот станува дел од музиката на Блискиот Исток од 10 век, а се претпоставува дека бил преземен од Египет (Karaduman, 2007, 7).

Постојат локални легенди за тој инструмент, собрани од египетскиот философ Ал Фараби, роден во 870 година. Тој е познат и по тоа што напишал теорија на музиката на арапската и персијанската музика во своето време. Исто така, бил познат и како инструменталист на повеќе инструменти, но напишал и свое дело за музиката како форма на терапија, според која публиката може да се натера да се смее или да плаче (Karpathios – Chalkias, 2006, 21). Во една приказна од *Арапските ноќи*, дело кај нас познато како *Книгата за илјада и една ноќ*, инструментот канон е скршен во знак на жалење, бидејќи како инструмент на радост, веселба, песна и игра не можел повеќе да се употребува во тажни и несреќни моменти (Gojković, 1994, 30).

Во Европа влегува во 12 век, преку андалузиските трупи и станува познат во Шпанија под името *кањо*. Во Франција бил познат под името *канон*, како и во Германија, додека во Италија се среќава под името *канале*. Во другите делови од Европа бил донесен од војници или од патници, кои најчесто крстареле со бродови. Меѓу 14 и 16 век во Европа овој инструмент станува познат под името *псалтир* или *цитра*. Од времето на 14 век, во персискиот трактат Кензут Тухаф, постои дијаграм и опис на канонот,

вклучувајќи и детали за димензиите, со негово претставување во полутрапезоидна форма – имал 64 жици, наштимани по три жици на еден тон. Абдулкар Мераги бил голем композитор и виртуоз на овој инструмент, кој исто така во повеќе трактати го има опишано.

Во отоманската музика овој инструмент почнува да се користи во 15 век. Тоа е времето кога се јавуваат промени во неговата градба, па се појавуваат помали и поголеми варијанти на овој инструмент, кој целосно бил изработен од дрво и се појавил со метални жици. Од времето на 16 век во Персија се употребувале помали канони – *минијатури*. Нема многу податоци за изгледот на отоманскиот канон во 17 век, но каноното во 18 век е опишан многу слично на денешниот модерен канон. Во тоа време во Персија (денешен Иран) веќе бил излезен од мода овој инструмент и водечката улога за произведување и изведување на овој инструмент ја преземаат Турција, Египет и Сирија. За време на отоманскиот султан Селим III (1789 – 1807) не постојат податоци за овој инструмент и за инструменталисти од тоа време. Додека, за време на владеењето на Махмуд II (1808 – 1839) веќе постојат забележани податоци за каноното и за имињата на познати канонџии од тоа време. Во 19 и во 20 век, музичкиот инструмент канон станува многу познат, но најчесто го свират жени. Исклучително бил познат во Истанбул и професионалните музички ансамбли морале да го имаат во својот состав. Во 1922. година Рауф Јекта пишува труд за енциклопедијата Алберт Лавињац, каде што тој ја опишува имплементацијата на мандалата, за да се контролираат микротоновите, со што ќе се одбележи почетокот на модерната употреба на мандалскиот систем. Во неговиот труд се дава опис на развојот на мандалата од 1880. до 1922. година.

Во Македонија, музичкиот инструмент канон е познат како дел од чалгиските оркестри, кои се типичен претставник на старограднската ориентална музичка култура. Се појавил кон крајот на 18 век, а својот полн творечки развој го доживува во 19 и во 20 век (Симоновски, 1999, 19). Во чалгискиот состав дејствуваат инструменти од арапско-персиското подрачје, каде што ги среќаваме следните инструменти: *виолината, утот, лаутата, каноното, кларинетот, дајрето, тарабуката* и др. (Џимревски, 1985, 8).

И познатиот собирач на народни умотворби Марко Цепенков, покрај сите бројни материјали што ги запишал, а биле карактеристични за неговото време, дава скапоцен опис на народните инструменти. Истовремено, тој е и првиот што оставил пишани податоци за нив. Со прецизно нацртани шеми за народните инструменти, тој ги објаснува димензиите, материјалот од кој се направени, составните делови и начинот на кој се произведува звукот. Меѓу сите инструменти, го набројува и каноното како дел од македонските традиционални инструменти (Цепенков, 1980, 147-157).

Во овој труд предмет на истражување е инструментот канон во државите, каде што е традиционален инструмент, а тоа се: Ерменија, Азербејџан, арапскиот свет, односно земјите од Блискиот Исток (Сирија, Ирак, Египет), потоа: Турција, Грција и Македонија, со цел да се истакнат стилските особености при изведбата на овој традиционален инструмент во

новите социокултурни услови во музичката култура на народите од посочените држави.

Ерменија

Кога станува збор за свирењето на канон во Ерменија, треба да се истакне дека тоа е широко развиено во државата и голем број млади луѓе се заинтересирани да го изучуваат овој инструмент. Постојат школи на ранг на средното и високото образование во кои се применува неговото изучување. Во репертоарот на изучувањето, се вклучени традиционални композиции, но постојат и фузии од традиционални и современи композиции. Начинот на свирење вклучува користење на показалците од двете раце подеднакво и мелодијата се свири паралелно, со едната, па со другата рака. Тоа значи дека поретко се употребуваат украси со лизгање на рацете, или пак украси што се свират со мандалата на канонот. Целата орнаментика се свири со прстите од двете раце паралелно. Ритамот многу често е во триоли, типично за фолклорната музика на ерменскиот народ, како и на соседните народи: Грузија и Азербејџан. Постојат голем број професорки, коишто го предаваат овој инструмент, меѓу кои најпознати се: Цовинар Хованисјан и Вершин Авинјан. Ова покажува дека овој инструмент е многу популарен во светот на жените. И голем број на класични композиции се адаптирани за овој инструмент, во придружба на пијано или на некој друг темперирaн инструмент. Кога се во прашање традиционалните композиции, тие се темпераментни во своето темпо и со многу техничка подготвеност мора да се отсвират. Најчесто позицијата на свирење е следната: показалците со голема енергија свират, палецот е поставен на самата жица, а останатите прсти најчесто се кренати и со тоа ги поддржуваат и им даваат енергија на палците од рацете. Свирењето и орнаментирањето во октави со двете раце, исто така е застапено. Како традиционален оркестар во Ерменија се среќаваат инструментите: *дудук, канон, ут, сас, тар, кеменче, дол*. Многу често нивниот национален тапан, на кој се свири со прсти, а не со ударалки, се среќава како придружен ударен инструмент на канонот. Многу е честа и појавата на менување на ритамот, во склопот на една композиција, каде што се менуваат повеќе ритмички структури. Се среќава изведба на два или повеќе канони. Во тој случај, мелодијата ја изведуваат во терци, сексти или пак во дадени моменти едниот канон ја има водечката мелодија, додека другиот изведува придружни форми, како разложени акорди, арпеџа или ритам од акорди. Ерменскиот канон е различен од турскиот канон и е комбинација меѓу арапскиот и турскиот канон. Има помал број мандала, како кај арапскиот канон, но има четири отвори на кожата како што има турскиот канон.

Азербејџан

Стилот на свирење канон во Азербејџан е некоја мешавина од стилот на свирење во Турција и Ерменија. Се користи свирење во октави и доста темпераментни мелодии, кои многу наликуваат на ерменските. Од прстите, најупотребувани се показалците од двете раце, но при употреба на разложени

акорди, покрај показалците, се користат и палците и средните прсти од двете раце. Се користи темпераментноста на двете раце подеднакво и многу малку се употребуваат украси, каде што со едната или со другата рака има лизгање по жиците. Во Азербејџан се користи турскиот канон, но стилот на свирење е различен. Поретко се употребуваат мандалата за орнаменти, а многу често можат да се сретнат класични композиции, адаптирани за канон. Постојат голем број современи композитори, кои создавале за овој инструмент, како што е Дадаш Дадашов, кој создавал дела за симфониски оркестар, но со фолклорни примеси. Позициите на палецот и показалецот од двете раце се исправени изразено и се исфрлени напред. Многу ретко ги употребуваат макамите како скали, а многу почесто скалите од западноевропската нотација (дур и мол). Голем дел од традиционалните инструменти, коишто ѝ припаѓаат на ерменската практика, ѝ припаѓаат и на азербејџанската традиција. Во денешно време постојат голем број современи композиции, коишто се светски познати, а се изведени на традиционални инструменти. Еден од познатите изведувачи на дудук е азербејџанецот Алихан Самедов. Џиван Гаспаријан е еден од познатите изведувачи на дудук од Ерменија, кој покрај изведувачката кариера, е познат композитор на музика за филм. Тарана Алијева е една од познатите професорки на инструментот канон, која предава на музичката академија во Баку, Азербејџан.

Сирија, Ирак, Египет (на Блискиот Исток, односно кај дел од арапскиот свет)

Арапскиот канон, за разлика од турскиот, е со помал број мандала, а во однос на димензиите е малку поголем и на местото, каде што се наоѓа кожата е изработен со пет „очи“ (отвори). Во однос на стилот на свирење, се применува свирење во октави, украси со десната рака во исто време (кратки глисанда) и употреба на мандалата за орнаменти и украсување на мелодијата. Станува збор за не многу динамични мелодии во брзо темпо, но се изведени во маками, каде што нивната употреба е сè уште широко застапена. Импровизацијата во свирењето на канон во земјите од арапскиот свет и во Иран, има големо значење. Тука доаѓа до израз мајсторијата на изведувачот, во техничка смисла, но и неговото знаење за употреба и модулирање од еден во друг макам. Импровизацијата е поврзана и со ориенталното играње. Поточно, се знае каде и со кое движење на мелодијата следи и движењето на телото. Дали станува збор за побрзи или побавни мелодиски движења или пак за некои застои на мелодијата, па, на таков начин, се движи и телото.

Турција

Турција е можеби отсекогаш водечки пример за изработка и за изведување на инструментот канон. И во денешно време ги има најдобрите изработувачи и изведувачи на овој кралски музички инструмент. Во Турција сè уште се користи стариот стил на свирење (отомански), но во денешно време се користи и новиот, модерен стил на изведување на самиот инструмент.

Стариот стил на свирење се карактеризира со изведување на мелодијата унисоно (едногласно), заедно со другите инструменти од оркестарот. Хармонијата како форма не се употребува. Се користи свирењето во октави, се применуваат украсите со мандалата и употребата на макамите. Новиот стил на изведување се одликува со: свирење побрзи мелодии, употреба на хармонија во самата мелодија, редуцирано се употребуваат макамите, свирење на самиот инструмент во техника „фламенго“ (имитација на гитара), употреба на голем број разложени акорди, свирење во терци и сексти и други украси. Самата техника се развива со техничкиот развој на изведувачот, со цел да покаже на кое ниво е дојден со својата брзина. Модерната техника на свирење е за да го доближи овој инструмент до сите темперирани инструменти и да се покаже дека може да изведува секаков вид музика. Затоа и се наметнува веќе еден нов стил на свирење од Турција, како и во сите балкански држави, со големиот број групи и изведувачи, коишто доѓаат од таму. Како пример го наведуваме познатото „Таксим Трио“.

Грција

Во Грција инструментот канон е национален инструмент и постојат училишта и факултети во неколку градови за изучување на самиот инструмент. Базата на изучување на самиот инструмент е стариот стил на изведување, како што велат тие, „византискиот“ стил и начин на изведување. Тоа е стариот стил на изведување од Турција (отомански стил), во кој изобилува голем број музички форми од османскиот, односно отоманскиот период, за кој Грците велат дека е византиски. Голем дел од музиката наменета за инструментот канон е поврзана со црквата, поточно со духовната музика, која била одлика на византискиот период. Како што во многу држави се случува истиот проблем, односно отфрлањето на макамите и прифаќањето на западноевропскиот тонски систем, истото се случува и во Грција во согласност со модерните текови. Во денешно време постојат и определен број млади изведувачи и композитори, кои ја вбројуваат изведбата на овој традиционален инструмент во популарната модерна музика, со тенденција да создадат свој модерен стил на музика.

Македонија

Во Македонија овој инструмент влегува во градската музичка традиција, каде што заедно со инструментите: кларинет, виолина, ут, лаута, дајре, деф, тарабука се вбројува во чалгискиот оркестар. Стариот стил на свирење во македонската традиција е едногласно свирење, со сите мелодиски инструменти во оркестарот – без свирење во октави, употреба на разни глисанда и орнаменти со помош на мандалата на инструментот. Орнаментите се изведуваат само со прсти и се многу слични со оние што ги изведуваат останатите инструменти од оркестарот. Канонот ретко ја прави импровизацијата во македонските мелодии. Тоа повеќе е препуштено на кларинетот или виолината, како погласни инструменти. Што се однесува до

мелодиите или музичките форми, изведувани во „отомански стил“ кај Турците или „византиски стил“ кај Грците, истите тие мелодии се изведувани и во Македонија. Тоа се разните: маршеви, пештрефи, лонги, сирта и други музички форми, кои се свират на нашиот простор. Макамите исто така биле во употреба во македонската музика, но со текот низ историјата биле исфрлени и самите мелодии биле адаптирани во системот дур–мол, прифатен од Западна Европа. Од големо значење е отворањето на Одделот за чалгиска музика, при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип, каде што стручно се изучуваат овие чалгиски инструменти и на еден начин ќе бидат сочувани од заборав, а со тоа и Македонија ќе има свои изведувачи, кои ќе знаат да го сочуваат стариот стил на изведување, типичен за македонската музика, но и ќе создадат свој нов стил на изведување, карактеристичен за модерните трендови.

Анализите и заклучоците за оваа тема се резултат од долгогодишното лично истражување на инструментот канон, што во својата завршна фаза ќе биде сублимат од пишани податоци за самиот инструмент, практично усовршување на инструментот, со посетата на голем број семинари и симпозиуми и користење на снимки од интернет, кои јасно укажуваат на разликите и сличностите при свирењето во повеќе земји. Од сето ова може да се заклучи дека самиот инструмент канон е многу важен музички инструмент и во интерес е на секоја нација да се задржи, како дел од културното наследство на споменатите држави. Иако во денешно време акцентот е ставен на модерната, електронска музика, сепак мора да се зачува и она што ѝ припаѓа на традицијата. За да се зачува самиот инструмент од заборав, најважно е да биде инкорпориран во образовниот систем на општеството. Мора да се знае и да се почитува стариот стил на изведување, којшто се користел во минатото и го отсликува стилот – кодот на еден народ, во однос на музиката и нејзиното изразување. Исто така, мора да се познава стариот стил за да се искористи како база на сето она што ќе биде ново. Сепак, модерната музика, со традиционални инструменти, е рецептот, којшто ќе му донесе популарност на самиот инструмент, да биде уште повеќе прифатен од младата популација, а со тоа да се спаси од заборав.

ЛИТЕРАТУРА

Македонски изданија

ИСЛАМ, А. (2007). *Тонскиот систем на турската музика*. Скопје.
ЏИМРЕВСКИ, Б. (2005). *Градска инструментална музичка традиција во Македонија 1900 – 1941*. Скопје.
ЏИМРЕВСКИ, Б. (1985). *Чалгиската традиција во Македонија*. Скопје.
СИМОНОВСКИ, М. (1999). *Музиката на почвата на Македонија*. *Ориентализмите во тоналната градба на нашите народни мелодии*. Скопје: МАНУ.
ЦЕПЕНКОВ, К. М. (1980). *Материјали литературни творби*, книга десетта. Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор.

Латинични изданија

GOJKOVIĆ, A. (1989). *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: "Vuk Karadžić".
GOJKOVIĆ, A. (1994). *Muzički instrumenti. Mitovi I legende*. Simbolika i funkcija. Beograd.
AYDOĞDU, G. (2014). Tahir Aydoğdu, *Kanun metodu.* Ankara.
KOENIG, M. & SEEMAN, S. (1960). Playing till your soul comes out.
AYDEMIR, M. (2010). *Turkish makam guide*. Istanbul.
KARADUMAN, H. (2007). *Kanun Metodu*. Alfa Yayinlari 1818. Müzik Kültürü 6.
KARPATHIOS, M. & CHALKIAS, C. (2006). *Kanun Technique*, Volume 1.

Timko Chichakovski

STYLES OF PLAYING CANON IN THE STATES WHERE IT IS A TRADITIONAL MUSIC INSTRUMENT

Summary

The analysis and conclusions on the subject itself are the result of my extensive research on the canon instrument, which will be summarized by written data on the instrument itself, practical instrument refinement, by attending numerous seminars and symposia and using online recordings point to differences in playing in most countries. From the above, it can be concluded that the canon instrument itself is very important to maintain as part of the tradition of these states. Although the emphasis nowadays is on modern, electronic music, one must still preserve what belongs to tradition. In order to keep the instrument itself out of oblivion, it is most important to incorporate it into the education system of the state itself. You have to know and respect the old style of performance used in the past and reflect the style - the code of a people, in terms of music and its expression. You also have to know the old style, to use it as a base for everything that is new. However, modern music, with traditional instruments, is the recipe that will make the instrument popular, to be more accepted by the young population and thus to be saved from oblivion.

Илустрации

Арапски изведувач на канон во Ерусалим 1859 година

арапски канон турски канон сантури псалтир псалтир калун цитра

УДК 392.51(496.5=163.3)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78155j

Андријана Јаневска

СВАДБЕНИОТ ОБРЕДЕН КОМПЛЕКС КАЈ МАКЕДОНЦИТЕ ОД МАЛА ПРЕСПА

Апстракт: Свадбата е еден од најважните моменти во животот на човекот. На тој ден најмногу се пее и се игра.

Свадбата како обред на премин, во Македонија претставува жива традиција, која чува бројни и разни докази како за општествените односи на традиционалната заедница, така и за промените на овој сложен семејно-обичаен и обреден циклус. Свадбата и свадбените обичаи, обреди и песни спаѓаат во групата свечености поврзани за животниот циклус.

Свадбениот обреден комплекс содржи остатоци од карактеристиките на општествениот живот во минатото.

Клучни зборови: свадбен обреден комплекс, обредно време, обреден простор, Мала Преспа, свадбено пеење.

Еден од најсложените обреди по својата структура на обредите од животниот циклус е свадбата. Свадбениот обреден комплекс содржи остатоци од карактеристиките на општествениот живот во минатото. Според Величковска, „за овој комплекс својствено е тоа што изобилува со голем број обредно-магиски дејствија во чија основа стои апотропејскиот карактер. При самиот чин на свадбата најмногу се внимавало младоженците да не паднат под влијание на „лоши очи“ и разни магии со негативни последици (Величковска, 2008, 55).

Според Пенушлиски, „иако не може да се зборува за постоењето на вистинска драма во свадбата, таа сама по себе се наметнува од големиот број учесници во свадбениот ритуал – учесници што имаат точно определени улоги, во определено време и на определено место, потем од конфликтот што е неминовен поради разделбата на невестата од родителскиот дом и нејзиното стапување во домот на младоженецот како негов нов член, иако конфликтот почесто се изразува со песни отколку низ дијалози и реплики итн. Драмската постановка на свадбата произлегува и од синкретската состојба на свадбениот обред во целина (Пенушлиски, 2012, 131).

Главни личности во свадбениот церемонијал, освен *невестата* и *младоженецот* се: *кумот*, *старосватот*, *братот на невестата*, *деверот* и други учесници, кои се викаат *сватови*. За нив, во текот на целиот свадбен ритуал, истакнува Величковска, се пеат песни, поврзани со целокупниот обреден процес и имаат точно одредено *обредно место* и *време* на изведба: „Се пеат песни кога: се плете рогозината или венците, кога се меси обредниот леб „погача“ („на замесок“), кога се бричи младоженецот, кога ѝ ги плетат

плетенките на невестата, кога „огледниците“ доаѓаат да ја видат невестата, кога сватовите пристигнуваат кај девојката, кога невестата ја водат по пат во куќата на момчето, кога невестата влегува во дворот на младоженецот, кога ја изведуваат невестата пред свекорот и свекрвата за време на дарувањето на сватовите и сл. (Величковска, 2016, 42-43).

Свадбата како обред на премин кај Македонците претставува жива традиција, која чува бројни и разни докази како за општествените односи на традиционалната заедница, така и за промените на овој сложен семејно-обичаен и обреден циклус.

Весна Петреска во студијата за свадбата како обреди на премин кај Македонците од брсјачката етнографска целина прави анализа на свадбата во контекст на теоријата на обредите на премин, поврзувајќи ги свадбените обичаи во нивната изразеност, функција и значење, истакнувајќи при тоа дека преминот што треба да го извршат индивидуите, со свадбата, се одвива постепено, а клучните моменти што се значајни за извршениот премин успешно, се изразуваат на ниво на целокупниот свадбен обреден комплекс – носија обреди и песни (Петреска, 2002, 10). При идеалтипското претставување на свадбените обреди кај Брсјаците во посочените предели, таа прави дескрипција на материјалите од теренските истражувања, истакнувајќи ги при тоа најзначајните моменти од свадбата, како што се: претсвадбени обичаи; подготовка на свадба; свадбени обичаи и посвадбени обичаи[1]. Свадбениот обред е обред на премин, кој секако е најизразен за невестата и младоженецот, но овој премин е исто така карактеристичен и за двете семејства, како и за одредени личности од свадбениот церемонијал, кои, со овој чин, стануваат роднини по некрвно сродство (Петреска, 2000, 369).

Предмет на истражување во овој труд е идеалтипското претставување на свадбениот обреден комплекс како дел од сè уште живата обредна и обредно-пејачка традиција кај Македонците од Мала Преспа за да се истакнат најзначајните моменти од свадбениот обреден церемонијал во посочениот регион.

Во оваа пригода ќе се повикаме на книгата *Мала Преспа* на Гуре Дума, кој ја напишал врз база на расказите на стари луѓе од сите села на Мала Преспа, а особено од раскажувањата на неговиот татко Пандо.

Веридбата на младите во Мала Преспа се вршела без да се прашаат тие со кого сакаат да стапат во брак. Се случувало невестата и младоженецот да се запознаат дури на денот на свадбата. Постојат податоци дека тие се вереле многу млади, речиси деца. Според податокот на Дума, „имало случаи кога се вршело веридба уште кога децата биле во пелени. Тоа се случувало меѓу комшии и пријатели, кои имале добри односи, па постарите, особено жените, во тајност ќе сменеле дарови и ќе го даделе зборот кога ќе пораснат децата да се земаат за маж и жена“ (Дума, 2007, 85).

[1] Подетално за свадбата и за свадбените обреди на премин кај Брсјаците видете кај Весна Петреска (Петреска, 2002).

Стројникот бил некој близок на семејството од кое се барала невестата, а се праќал од страна на зетот. Вообичаено му давале пари, „дулбен“[2] или ѓердан, а потоа тој со даровите одел кај фамилијата на невестата. Постоел еден интересен адет со кој стројникот требало да го кандиса сватот. Имено, откако ќе стигнел таму, седнувал до „кланикот“[3] и го буричкал огнот. Најнапред тие се договарале за веридбата, а на крајот стројникот ги давал парите и даровите од идниот сват. Нему, пак, од страната на невестата му дарувале чевли.

Во следниот период, вообичаено било двете фамилии меѓусебно да си разменуваат дарови. Па така, стројникот повторно качен на бел коњ, со даровите наполнети во шарени торби одел кај фамилијата на невестата: „Во торбите се носело руба како шегун[4], кошули, платнени фустани, гушарки, волнена вишна шамија, шкепе, ресачка, кусале и др., и накит како костек, синџир, ѓердан, туртулици за на чело, обетки, прстени и др.“ (Дума, 2007, 85). Но, и од страната на невестата се носеле дарови за фамилијата на зетот: платнени кошули за свекорот и свекрвата, чорапи за деверите, „месали“[5] за јатрвите и др. Освен нив, се дарувале и: дедото, бабата, мајката, таткото, браќата и сестрите.

Потоа, десетина повозрасни луѓе од страната на зетот, качени на коњи, оделе кај сватот: „Ќе наседнеле околу софрите со разни мезиња, и главниот од групата ќе прашал: *Свату, колку ти е ако (цената) на невестата? 15 наполони, ти одговара?*, ќе одговорел другиот сват. И кога ќе се договореле, ќе го определеле денот на свадбата. Младите седеле верени и по пет години, бидејќи од економски причини не им се правело свадба“ (Дума, 2007, 86).

Вообичаено свадбата, заедно со првичето[6], траела и повеќе од една седмица. Се започнувало во понеделник, додека пак во вторник се земале поседарките.[7] Во среда се месела погачата, а во четврток се пазарувале свирбите[8] и се канеле подалечните пријатели. Во петок се колел јунец[9], додека рано наутро во сабота, две-три дечиња оделе низ селото делејќи кравајчиња и вино[10] велејќи: *Да повелите да ни дојте на брак!* Селаните, пак, им одговарале со зборовите: *Сполај ви, па на ваши главје!*

---

[2] Според моите истражувања, станува збор за дулба – (арх.) вид турска златна пара во вредност од две златни лири, која се употребува и како украсен предмет.

[3] Место покрај огништето, каде што се чуваат дрвата.

[4] Облека од типот зубун – составен дел на рамничарско-земјоделска женска носија.

[5] „Месалија“ – ткаена крпа од волна и од памук со која се завиткува тестото за да стаса.

[6] Првичето било прослава со играње и со пеење по свадбата, но со помалку луѓе. Во Мала Преспа, домашните и поблиските луѓе од страна на зетот оделе на првиче во понеделникот, ден по свадбата. Во вторникот, пак, родините на невестата доаѓале кај зетот на првиче.

[7] Тоа се женски деца на браќата и сестрите на домаќинот, кои ги вршеле сите работи потребни за свадбата: готвење, чистење, миење.

[8] Свирачи.

[9] Но, можело да биде ситен добиток за месо за свадбата.

[10] Виното го носеле во плоска (карта).

Во саботата попладне, девојките од селото се собирале кај невестата и со насолзени очи се простувале со бакнување. Потоа тие ја кршеле погачата и им ја делеле на присутните во дворот. Свирачите доаѓале во саботата навечер кога се собирало целото село. Адет било, свекрвата со погача на главата, заедно со поседарките, да заврти оро неколку пати во дворот.[11] Најнапред пристигнувале подалечните гости, а потоа гостите од селото. На софрите во дворот имало точно утврден ред на седење: од едната страна седеле мажите, а од другата жените, наредени по старост. Најпочитуван на свадбата бил кумот, кој го земале со свирачи пред да се соберат бракарите. Но, и братимите (побратимите), кои вообичаено биле два-тројца, биле многу почитувани.

Во целокупниот свадбен обреден процес кај Македонците од Мала Преспа, се пееле песни, кои имаат точно определено *обредно место и време* на изведба.

Во рамките на моите теренски истражувања во Мала Преспа во октомври 2014 година, пејачките Олга Ташовска, Катерина Ташовска и Трена Грозданова од селото Пустец, покрај бројните информации околу свадбата и свадбеното пеење, ме информираа дека свадбените песни ги нарекуваат „бракарски“. Една од нив ми го објасни начинот на пеење: *Постолица викаше, а јас и Цветкоица вржеме*. Една од *бракарските песни* е „Шенвај се, мајко, шенвај се“, која ѝ ја пееле на девојката во последната седмица пред свадбата кога таа се подготвува за мажење (Видете го прилогот со нотен и текстуален пример).

Пред свадбата, во домот на младоженецот се виел венец за невестата, а во нејзиниот дом венец за младоженецот. Чинот на плетење на венецот бил најава за свадбата. Во истиот се ставала прачка од винова лоза (за младите да бидат вечни), продукти од бела пченица (за да бидат плодни), босилок и китки (за да бидат здрави). Во Мала Преспа, „венецот и капата ги шиеле братимите. Венецот се шиел со ’рженица и се украсувал со босилок, клаподан, црвено предно, шеќерчиња и др. На капата, од десната страна, се шиела жолтица, која ќе била наполеон или лира. Штом ќе почнело шиењето на венецот и на капата, група девојки ќе се исправеле до братимите и ќе почнеле да пеат до завршувањето на шиењето (Дума, 2007, 87)“. Еве една од песните што се пееле додека се шиеле венецот и капата[12]:

Марко коња кова рано во недела
со сребрени плочи со златени клинци
Марку коња му говори, Марко, Марко, мој стопане
зошто толку мене коваш уште рано во недела
дали ќе ме носиш, Марко, мене да ме продадеш
Марко коњу тивко му говори, коњу, мили коњу, драги,
не те ковам за продање, тук те ковам за патување,

[11] Овој адет се нарекува *играње на погачата*.

[12] Во куќата на зетот, пак, во саботата навечер се пеела песната „Месечино Мароле“. Тогаш се подготвувале венците и на капата на младоженецот му шиеле една венецијанска стара кована пара или златник, во зависност што имале.

далеко ќе појме либе да довеме
мајка да одмена од тешките ношви
сестра да одмена од шарени стомни.

„Штом ќе завршело шиењето на венецот и капата“, истакнува Дума, „сите гости ќе станеле на нозе и ќе го молитвеле (наздравеле) домаќинот за среќа на младите. Церемонијата продолжувала доцна во ноќта со играње и пеење“ (Дума, 2007, 87).

Утрото, пред да се тргне по невестата, братимите го бричеле зетот. До нив имало група девојки, кои пееле до завршувањето на бричењето:

Ајде, ме угрело, ме угрело летно сонце,
во Солунско, Солунско равно поле,
ајде, не ми било, не ми било летно сонце,
ајде, тук ми било, тук ми било малој моме,
ајде, малој моме, малој моме жетва жние,
ајде, песна пее, песна пее гласовита,
ајде, гласо држи, гласо држи три полиња,
ајде, три полиња, три полиња три мориња.

Во неделата утрото, откако ќе завршеле со бричењето на зетот, неколку млади бракари оделе низ селото да бараат коњи за останатите бракари што немале коњи. Вообичаено немало проблем бидејќи на секој од селото му било чест да помогне. Најнапред ги подготвувале коњите на тој начин што ги врзувале низ дворот, им ставале веленца[13] на самарите и полека се подготвувале за одење по невестата. Најнапред во стројот одел свекорот, па кумот, па братимите итн.[14] Постариот братим ги носел венецот и капата. На свадбите во Мала Преспа се носел бајрак, кој бил во форма на крст. Вообичаено го носело детенце, кое, по џебовите, имало закачено јаболка со дулбенче. Никогаш не се веело државно знаме бидејќи Мала Преспа секогаш била поробена.

Според Дума, „кога ќе се приближеле до селото од каде што била невестата, еден од свадбарите со неговиот коњ ќе одел понапред од другите, ќе влезел во дворот од куќата на невестата со плоската во рацете и ќе го вртел коњот дури да јавнел домаќинот, па ќе ги сменеле плоските и свадбарот ќе се врател назад кај другите свадбари. Овој адет се правел за да му се кажело на сватот дека сватовите се во близина, а свадбарот со плоската се викал мустулџија […] Кога ќе се доближеле сватовите до куќата, било обичај невестата некаде да биде сокриена и преку копринено сито или прстен да си го види момчето“ (Дума, 2007, 88).

Откако сватовите ќе седнеле во куќата на невестата, обичај бил, сестрата на невестата[15] да го бакне зетот подарувајќи му риза, а тој ѝ давал

[13] Мал килим, килимче.
[14] Свекрвата никогаш не одела по невестата.
[15] Ако немала сестра, тогаш брачеда (братучетка).

јаболко. Бидејќи невестата била боса, ѝ ги носеле чевлите на свекорот со кои таа требало да дојде кај сватовите. Кога ќе се појавела невестата, застанувала среде соба. Потоа ќе се приближеле двајца сватови и ја кршеле погачата над главата на невестата. Секој ја земал за себе својата половина. Потоа се доближувал свекорот, ги земал своите чевли и ги ставал пред неа чевлите на невестата. Тогаш ја дарувал со пари, а во таа пригода се пеела песната „Растреси се свекре, море“. Потоа доаѓал стариот братим, кој ги ставал превезот и венецот, истакнува Дума.

„Прв од куќата излегувал кумот, кој ја товарел на коњите промената на невестата. Невестата се водела од едно детенце, фатени за рака со шамивче. Откога ќе се качела на коњот, ќе фрлала шеќерки околу неа, а мајката на невестата ќе фрлала ориз по зетот и по невестата. Коњите на зетот и на невестата секогаш биле бели. Откога ќе кинисале (тргнеле) сватовите, девојките од селото ќе почнеле да пеат“ (Дума, 2007, 89).

Вообичаено, кога невестата се разделувала од своите родители се пеела песната „Черешна од корен са корни“, но и други песни, како на пример:

Кинисала Роса на гости да оди,
на гости да оди кај нејни вујковци
ошла до кај пошла синоро германски
на пат ми го сретна нејзиното момче
назад да се враќа од бојното поле
извика од срце убавата Роса,
леле мили боже како да се врна
од сендра ќе падна вујко ќе усрама,
кој ќе му ја дава белата промена
китка накитена со севда проена.

Откако младоженецот и невестата ќе пристигнеле во куќата на зетот, младите требало да застанат среде дворот, без да се симнат од коњите. Потоа, „свекрвата ќе ги измиела со вино и ќе ги подарела со по една риза. Со погача на главата ќе ги свртела младоженците со оро три пати, придружена од поседарките. За да слезе невестата од коњот, се донесувало стол, а на столот се ставал ралник. Кога ќе слезела невестата, требало десната нога да ја стави на ралникот, за да била бериќетлија. Невестата ќе ги подарела (дарувала) сите домашни на свекорот. На свекорот, свекрвата и на кумот им давала кошули, на сите машки свадбари им давала чорапи, на женските – месали, а бракарите ја подарувале со пари“ (Дума, 2007, 90). Потоа, мало детенце ја носело невестата пред влезот на куќата. Притоа, таа носела две торби со погачи со двете раце. На самиот влез требало да се прекрсти и на горниот дел од вратата да направи крст со мед или со шеќер. Потоа, придружена од девојки, влегувала во својата соба, каде што била нејзината руба. Во собата девојките ја разгледувале рубата и пееле.

По адетите во куќата на младоженецот, невестата и зетот се носеле во црква на венчавање[16]. По завршувањето на венчавката, невестата се носела на вода[17]. Потоа доаѓале младоженците да играат оро што го водел кумот, кој во раката имал шише вино. Играјќи оро, вртеле трипати околку масата, а невестата трипати ќе застанела пред свекорот да говет[18].

Во понеделникот наутро, невестата придружувана од поседарките, со две мали стомни, пеејќи одела на чешма или на езеро да донесе вода. Од оваа вода пиеле сите домашни и се прскала куќата. Вечерта, пак, се продолжувало со песни и ора, но и со хумористични активности, како на пример маскенбал. Во средата си заминувале поседарките, откако ќе ги дарувал свекорот. Во неделата (една седмица по свадбата), мајката на невестата доаѓала кај зетот за да види во каква фамилија паднала ќерка ѝ, а по некој месец, невестата заминувала кај мајката на поседок. Таму ја носел свекорот или деверот и седела осум дена. Потоа, повторно свекорот одел и ја земал назад.

Обичај било, по свадбата, сите роднини да ги канат зетот и невестата на ручек или на вечера, кои секогаш оделе придружени од машко детенце.

На крајот ќе заклучиме дека свадбените обреди обичаи и песни кај Македонците во Мала Преспа се слични или речиси идентични со свадбените обреди, обичаи и песни на целиот македонски ареал. Во целокупниот свадбен обреден комплекс се наталожени остатоци од некогашните права и должности на жената и нејзината положба во селската заедница, а исто така и старите верувања со магиски и религиозен карактер.

ЛИТЕРАТУРА

БЕЛЧЕВ, Т. (2016). *Речник на турцизми, архаизми, дијалектизми и ретко употребувани зборови во македонскиот јазик*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“.

ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2008). *Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење.* Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Народни песни, Книга 17.

ВЕЛИЧКОВСКА, Р. (2016). *Обредната пејачка традиција во Кратовскиот регион*. Кратово: Општинска установа „Музеј на град Кратово“.

ГОЛО БРДО. (2018). Од материјалите на балканската експедиција на РАН и СПбДУ во 2008-2010 година.

[16] На венчавката присуствувале: попот, кумот, братимите, свекорот, свекрвата и некои поседарки што ја придружуваат невестата.

[17] Во дворот ќе се наределе софри и на нив седеле постарите свадбари. На чело седел свештеникот со кумот и свекорот. На софрите се ределе мезиња, а на средина бил котелот со вино. Погачата била пред свештеникот, а над неа дулбен и две чаши, за невестата и младоженецот. Во чашите се фрлале метални пари, а на овој адет се пиело само ракија. Гостите од селото носеле овошје, сирење и благо. Парите, кои ги носеле, се фрлале во дулбенот над погачата.

[18] Гувее.

ДУМА, Г. (2007). *Мала Преспа*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“.
ЈАНКУЛА, К. (2017). *Записи од мојот крај (Долна Преспа, Република Албанија)*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
КОСТОВ, К. (2004). *Дебар и Дебарско низ вековите*. Скопје.
ПЕНУШЛИСКИ, К. (1988). *Одбрани фолклористички трудови 2*. Скопје: Македонска книга.
ПЕНУШЛИСКИ, К. (2012). *Историја на македонскиот фолклор*. Скопје: Матица македонска.
ПЕТРЕСКА, В. (2000). Семејниот обреден комплекс во Куманово и Кумановско, *Фолклорот во Куманово и Кумановско*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје; Центар за култура „Трајко Прокопиев“ – Куманово.
ПЕТРЕСКА, В. (2002). *Свадбата како обред на премин кај Македонците од Брсјачката етнографска целина*. Посебни изданија, книга 43. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
СИМС, М. и СТИВЕНС, М. (2010). *Жив фолклор*. Скопје: Академски печат.
СПАСЕ, Н. (1995). *Македонски народни песни (Мала Преспа)*. Скопје: Матица македонска.
СПАСЕ, С. (1995). *Писма за мојот внук Ариан во Тирана.* Скопје: Матица македонска.
ТОДОРОСКА, К. (2014). *Македонците во Албанија (1912-1991)*. Скопје: Менора.

Andrijana Janevska

THE WEDDING RITUALS OF THE MACEDONIANS IN THE REGION OF MALA PRESPA

Summary

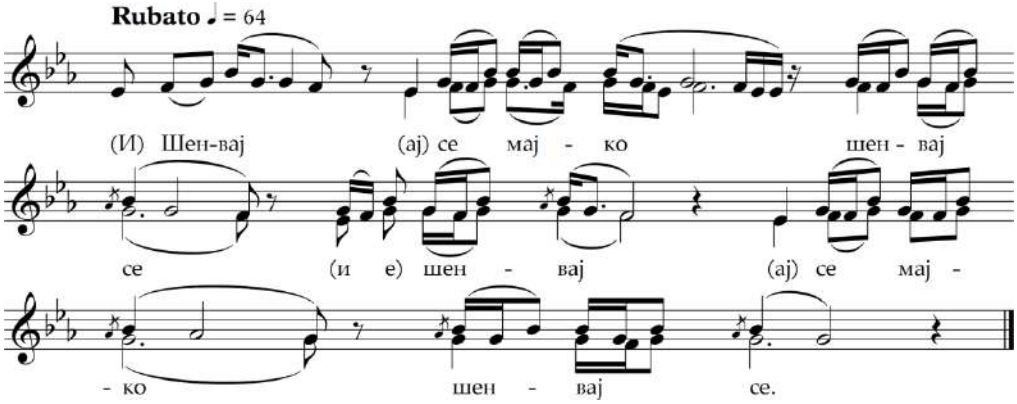
The most powerful, most emotional, most expressive and most natural tool that man has never left without regard to time, place and age is the folk song. In the whole, the wedding ritual is deposited remnants of former characteristics of social life.

Therefore, in this paper, the subject of the study is the female ritual singing tradition, in order to emphasize the role of women in preserving and continuing the traditional ritual singing culture of Macedonians in the region of Mala Prespa. The wedding ceremony, is a transition from one sex-age group to another, from one social status to another not only for the bride and groom but also for both families, as well as for certain individuals from the wedding ceremony, who by this act become blood relatives.

Прилози

1. Нотен и текстуален пример

Шенвај се, мајко, шенвај се



Шенва(ај) се, мајко, шенвај се
(и, е) Шенва(ај) се, мајко, шенвај се!

Још ова вечер со мене,
и утре дур до пладнина!
Дур да ми удри санцето,
дур да ми стани сланата!
Ќе дојдет бели сватови,
ќе дојсет зетој ќитени!

Снимено во с. Пустец, Мала Преспа (2014) година. Пеат: Олга Ташовска, Катерина Ташовска и Трена Грозданова. Снимила, дешифрирала, мелографирала Андријана Јаневска. Оваа песна ѝ се пее на девојката во последната седмица пред свадбата кога таа се подготвува за мажење (Забелешка на Стерјо Спасе).

2. Илустрација

Фотографија 1
Од сопствените теренски истражувања со пејачките Олга Ташовска, Катерина Ташовска и Трена Грозданова во Пустец, Мала Преспа (2014 година).

УДК 398.8:392.51(497.7)(049.3)
УДК 39:316.323.6(497)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78165d

Александар Димитријевски

МЕЃУ ТРАДИЦИОНАЛНОТО И СОВРЕМЕНОТО: ТРАНСФОРМАЦИЈАТА НА РЕПЕРТОАРОТ НА МАКЕДОНСКИТЕ СВАДБЕНИ ОБИЧАИ

Апстракт: Свадбените обичаи се меѓу најистакнатите и најзачуваните од сите македонски обичаи. Тие се богати со сегменти што вклучуваат разновидни музички жанрови како извор на интерпретација или едноставно како музичка заднина.

Генерално, се забележува дека постојат значајни разлики меѓу традиционалната и современата форма на македонски свадбени обичаи. Уште повеќе, современата форма покажува прифаќање на нови обичаи и отфрлање на некои од старите. Како резултат на тоа, музичкиот репертоар претрпел значителна трансформација.

Во тој контекст, овој труд се фокусира на специфичниот случај на промени меѓу традиционалните и современите македонски свадбени обичаи и особено на промените во музичкиот репертоар. Во овој труд ќе се обидам да ги детерминирам основните сегменти и промените на споменатите свадбени обичаи, а особено степенот на трансформација на музичкиот репертоар.

Клучни зборови: македонски музички фолклор, традиционални свадбени обичаи, современи обичаи, свадбен репертоар.

Создавањето на овој труд е поттикнато од мојот интерес кон истражувањето на современиот наспроти обредно-обичајниот свадбен репертоар.

Но, генерално, разбирањето и анализата на музиката во современите македонски свадбени обичаи не може да се изведе без познавање на традиционалниот македонски свадбен циклус и следствено, на позицијата на музиката во него. Во оваа функција беше и прегледот на трудовите и другите артефакти, кои се однесуваат на оваа проблематика. Сепак, заради градење таксономија, која натаму ќе ја користам како основа и ориентир, се одлучив да се осврнам, односно да ги сумирам претходните сознанија за општата структура на традиционалниот свадбен циклус и да ја поткрепам со примери од своето лично искуство, кои во целост ги следат традиционалните свадбени обичаи.

Во оваа смисла ќе ги искористам класификациите, кои сметам дека се најблиску до моето сфаќање на структурата на традиционалниот свадбен циклус. Така, најнапред би ја навел класификацијата на Весна Петреска, од нејзината докторска дисертација (Петреска, 2002) во која свадбениот циклус

содржи четири фази: претсвадбени обичаи, подготовки за свадба, свадбени обичаи и постсвадбени обичаи.

Слична поделба, употребена во контекст на свадбените песни, се среќава и кај Кирил Пенушлиски во студијата за малешевскиот фолклор. Тој вели: „Точно е определено кога, каде и од кого се пеат одделни песни. Тие не се само интегрален дел од обичаите на обредите, туку и нивно осмислување. Можат да се поделат на три групи: претсвадбени, свадбени и посвадбени... “ (Пенушлиски, 2003, 511).

Очигледно е дека кај овие примери се јавува варирање меѓу три и четири општи фази.

Една подетаљна класификација на сите елементи на свадбениот циклус има изработено Татјана Жежељ-Каличанин, која, сепак, го дели во четири фази:

– свршувачка, строј, армас и подготовки за свадбата;
– денот на свадбата;
– заеднички обреди;
– посвадбени обреди.

(Жежељ-Каличанин, 2008).

Жежељ-Каличанин, исто така, ја истакнува и варијантноста на посочените обичаи и обреди: „... При анализирањето на свадбените обреди на целата територија на Македонија, секогаш се имаат предвид и многубројните варијанти што се карактеристични за секој регион, како во редоследот на обредните дејства, така и во бројот, кои во различните средини можат да бидат проширени или редуцирани со намален број, или да се прелеваат или спојуваат еден во друг... “ (Жежељ-Каличанин, 2008, 10).

Четирите основни фази на свадбените обичаи се само генерализација, која во практиката раѓа безброј регионални, локални, па и индивидуални варијанти. Од своја страна, тие можат да доживеат и одредена стандардизација преку обид да се петрифицираат обичаите – преку современи манифестации, како во случајот со познатата *Галичка свадба* од Западна Македонија, која, како посебен културен феномен, веќе резултира со слични обиди и во други делови од Република Македонија.

Затоа, во овој труд имам за цел да ги илустрирам и да ги пренесам во практичен пример сознанијата за фазите на традиционалниот свадбен циклус и нивната трансформација во современиот свадбен циклус преку обработката на свадбените обичаи и песните што ги придружуваат.

Традиционален свадбен циклус

Овде ќе издвојам некои сознанија, кои ќе ги опеарационализираат погоре наведените класификации и ќе ги поткрепат со музички примери.

Претсвадбени обичаи

Стројник, строј и свршувачка

Претсвадбените обичаи, кои воопшто не вклучувале или малку вклучувале музика во целост, ги отсликуваат релациите што, во минатото, постоеле во семејството и во социјално-културното опкружување (одлуките на постарите, позицијата на младите, позицијата на жената, предбрачната врска меѓу младите итн.). Овие обичаи биле неминовен дел од свадбениот циклус и во одредена мера се присутни до денес преку „свршувачката“ или „давање збор“ (опис на претсвадбените обичаи дава и Мирјана Мирчевска во својот труд за свадбените обичаи од с. Подгорци, Струшко, каде што во овој комплекс обичаи го вклучува и обичајот *давање збор* (Мирчевска, 1993).

Подготовки за свадба

Завивање на венците, месење на погачата, одење по невестата

Во областа Скопска Блатија во минатото подготовките за свадбата започнувале уште во среда. Тогаш се „завивале венците“. Наредниот ден, во четвртокот, се „месела погачата“. Во петокот се подготвувале за веселбата во наредните денови. Саботата била ден за „одење по невестата“.

Свадбени обичаи

Забричување на младоженецот, доаѓање на невестата во домот на младоженецот

Неделата била ден за венчавката и главната веселба во домот на младоженецот. Овој ден содржи и повеќе други придружни обичаи во зависност од регионот во кој се изведува свадбата. Прв од обичаите, придружен со обредни песни, во неделата, е *забричување (бричење) на младоженецот.* Откако младоженецот е избричен, во неговиот дом доаѓаат сватовите со невестата. Кога невестата влегува во дворот ги дарува свекорот и свекрвата, а притоа се изведуваат обредни песни. По изведувањето на овој обичај се оди во црква на венчавање. По венчавањето продолжува веселбата во домот на младоженецот.

Постсвадбени обичаи

Во понеделникот во домот на младоженецот се одвива интересен обичај, кој се нарекува *блага ракија*. При овој обичај според кажувањата на информаторите не се изведуваат обредно-обичајни песни, но е карактеристично тоа што е ова „ден кога се веселат жените“.

Во текот на наредните неколку недели новите сватови си оделе на „првиче“ – денот кога новите сватови за првпат ќе си одат на гости, на ручек или на вечера, едни кај други.

Детаљниот опис на традиционалниот свадбен циклус го обработив и го презентирав во своите претходни истражувања (Димитријевски, 2014).

Современ свадбен циклус

Освртот кон современите свадбени обичаи е во центарот на основниот научен интерес на овој труд – трансформацијата на музичкиот репертоар кај свадбените обичаи.

Атрибутот „современи“ треба генерално да упати на свадбените обичаи во Република Македонија во 21 век. Имајќи предвид дека, всушност, не постои изразена граница меѓу „традиционалното“ и „современото“, посебно што може да се забележи дека денес подеднакво егзистираат и целосно традиционални примери како *Галичката свадба*. Сепак, главната разлика, е изведена врз основа на временската рамка. Меѓутоа, „тивката трансформација“, односно еволуцијата што се случува во фолклорот и во современата музичка традиција, сепак постепено воведува разлики што произлегуваат од промените на опкружувањето, што особено драстично се случија во нашето време. Натрупувањето на овие промени во некои сегменти на свадбениот циклус ќе му дадат комплетно нов, односно многу поразличен формат од минатото.

Наспроти отсуството на теориски трудови, посветени на оваа проблематика, постојат мноштво материјали во печатените и во електронските медиуми.

Во печатените медиуми многу често се среќаваат написи за свадби на познати личности од естрадата и општествено-политичкиот живот. Во нив е презентирано преплетувањето на старите и на поновите, македонските и интернационалните свадбени обичаи, и поради популарноста на младоженците, стануваат модел за имитација.

Во електронските медиуми, исто така, сретнав примери на радио и ТВ-емисии, кои се занимаваат со приказ на свадбите на познатите личности кај нас.

Моделите за наведениот тип емисии, меѓу другото, се црпат од многубројните странски интернет-страници, кои се појавија во последните децении и кои се посветени на планирањето на свадбите.

Исто така, на овие сајтови постои детаљно објаснување на целосниот музички репертоар, потребен за секој сегмент од современите свадби.

Битна карактеристика на современите свадбени обичаи е и задолжителното снимање на визуелни носачи.

Всушност, во последните неколку децении постепено се воведуваше користењето на фотоапарати, филмски и потоа електронски аналогни камери (VHS), и во последната декада – масовна употреба на дигитални камери, со кои се регистрира целиот настан. Овој процес го следеше и користењето на

професионални фотографи, и потоа никнувањето многубројни студија за (аналогно, а подоцна и дигитално) видеорегистрирање на свадбите.

Претставувањето на денешните фази на свадбениот циклус го изведов според податоците собрани од своите истражувања.

За разлика од традиционалната форма на свадбата, која, како што видовме, траела повеќе денови и опфаќала повеќе обреди и обичаи, современата форма се одвива во рамките на два дена од еден викенд. Таа ги содржи следните сегменти:

– подготовки;
– *одење по невеста*;
– регистрација во матично;
– венчавање во црква;
– веселба во ресторан;
– *понеделник* или *блага ракија.*

Со оглед на комплексноста на самиот истражуван феномен на кој, како што споменав, може да му се пристапи од најразлични содржински и методолошки агли, мојот интерес беше фокусиран врз анализата на изведуваниот репертоар. На овој начин се добија сознанија и за неговата функционалност во различните фази на свадбените обичаи и за неговата содржинска и формална музичка структура.

Анализа на музичкиот репертоар во современите македонски свадбени обичаи

Репертоарот на современиот свадбен циклус генерално е составен од два дела:

– песни и ора **со посебна намена**, кои се задолжителен дел од секој свадбен циклус и не се менуваат;
– песни и ора **без посебна намена**, кои се изведуваат при временски подолгите фази од свадбениот циклус (*одење по невеста, свадбена веселба во ресторан/дома и сл)*.

Репертоарот со посебна намена е неменлив дел од музичката изведба на секоја свадба и содржи точно определени музички дела за секој од обичаите од фазите на свадбениот циклус, додека другиот дел од репертоарот, односно оној дел без посебна намена има исклучиво функција на забава за свадбените гости и е предодреден за личните музички вкусови на сватовите или на самите изведувачи. Тој дел од репертоарот е, исто така, универзално креиран за повеќе типови веселби, покрај за свадбите, и за: крштевки, родендени, прослави на матури, Нови години и празници.

Со оглед на тоа што во првата фаза не се изведуваат обичаи придружени со музика, ќе започнам со втората фаза.

Втора фаза – „одење по невеста“

Во фазата „одење по невестата“ (значи дека младоженецот со своите сватови оди „да ги земе“ невестата и нејзините сватови од нејзиниот дом и заедно се упатуваат кон црквата на венчавање) е вклучен *помал свадбен музички состав*, најчесто трио или квартет.

Веселбата во домот на младоженецот започнува со песната „Домаќине, добри гости ти дојдоа“ (најчесто посветена на таткото на младоженецот, идниот свекор), па потоа му се пее на младоженецот „Ерген одев, мајко“.

Кумот се пречекува со песната „Ej, море, куме златен“. На оваа песна кумот го заигрува првото оро што му е посветено нему. Откако ќе се заврши песната, кумот седнува „на чело“ на свадбената маса.

По завршувањето на свадбената веселба во домот на младоженецот, сватовите се упатуваат кон домот на невестата. На излегување од домот, пред куќата, играат три ора. Првото го поведува свекрвата држејќи ја погачата („сваќата“), која ќе ја *кршат* идните сватови во домот на невестата.

При влегувањето во домот на невестата се пее песната „Врана коња јавам јас“. Откако сватовите ќе влезат во домот, музичката група повторно ја изведува песната „Домаќине, добри гости ти дојдоа“.

Изведувањето (излегувањето) на невестата пред сватовите е проследено со песната „Марие, млада невесто“.

Веселбата продолжува и се изведуваат песните „Зете, мили зете“, „Ах, мори бабо“, „Доста време ерген одев“, „Четири месеци свадба се спрема“, „Свирете ми свирачи“ наменети за младоженците и нивните семејства, а потоа се изведуваат други песни, кои немаат директна функција, освен за забава на сватовите. По неколку часа сватовите излегуваат од домот со песната „Черешна се од корен корнеше“ и пред куќата играат три ора.

Во последниве години сè позабележлива е појавата одреден број невести да не се согласуваат, на нивната свадба, да биде изведена посочената песна „Черешна се од корен корнеше“. Причината е во тоа што тажните чувства при „разделбата“ од родниот дом уште повеќе се потенцираат преку оваа песна или, според зборовите на одреден број невести: „...Таа песна ме тера да плачам...“. За таа цел музичарите имаат измислено опција со која, обичајот сепак да се изведе, но со слична песна, која не буди исти чувства кај невестите. Станува збор за песната „Илчовице, млада невесто“, која често се изведува на свадбените веселби поради почетниот стих, иако песната е љубовна и нема свадбена содржина.

Добиените резултати потврдуваат дека постои изразена застапеност на македонската народна музика и многу мала разновидност на жанрови во оваа фаза. Ова ја потврдува констатацијата дека оваа фаза е остаток од традиционалната форма на свадбениот циклус. Оттаму и музиката, која се изведува во оваа фаза, освен во исклучоци, го задржува принципот на изразување на „националното обележје“ преку изведбата на македонска национална музика.

Трета фаза – „матично“

Во описот на структурата на современиот свадбен циклус веќе посочив дека музиката во оваа фаза од свадбата постои само при доаѓањето во општинската установа или по завршувањето на *регистрацијата* на пат кон црквата. Евидентно е дека во оваа фаза се појавуваат исклучиво музички единици со потекло од македонската народна и етнопоп-музика.

Четврта фаза – „црква“

Црковната свадбена церемонија содржи обреди и духовни песни, кои имаат за цел да ги спојат младоженците во света заедница. Црковното пеење претставува единствена врска со духовната култура и со обредноста на современата свадба. Со оглед на тоа што црковната музика наменета за венчавање не е во сферата на мојот интерес, тој дел ќе го изоставам од анализата. Во истражувањето се вклучени само оние музички единици изведени пред и по црковната церемонија, а кои се доминантно македонска народна и македонска етнопоп-музика.

Петта фаза – „веселба во ресторан“

Оваа фаза започнува со т.н. „отворање на веселбата“, односно музика за пречек на гостите. Во овој дел од веселбата оркестарот најчесто изведува *евергрин*-музика, односно музика од странско потекло.

Влегувањето на младоженците е придружено со „свадбен марш“ (најчесто тоа е музиката од „Свадбениот марш“ од Ф. Менделсон).

По наздравувањето, следува првиот танц (во минатото најчесто – валцер, а во последните децении – пример од *забавна* музика). Оркестарот ги најавува младоженците и ги поканува да заиграат и со тоа, да ја започнат веселбата. Набргу потоа во танцувањето се придружуваат и другите гости. Од тој момент веселбата е започната официјално. Потоа, оркестарот започнува редоследно да изведува по една песна (или поретко оро) наменети за: невестата, младоженецот, кумот, старосватот (старосватицата), свекорот, свекрвата, дедото, бабата и деверот. Редоследно ќе ги наведам најчесто изведуваните песни со посебна функционална намена:

– за невестата „Марие, млада невесто“ или „Илчовице, млада невесто“ (поретко „Невестинско оро“);
– за младоженецот „Ерген одев мајко“ или „Доста време ерген одев“;
– за кумот „Еј, море, куме златен“;
– за старосватот (почесто старосватицата) „Стани моме да заиграш“;
– за свекорот „Свирете ми свирачи“;
– за свекрвата „Ти донесов млада невеста“;
– за дедото „Дедо мили, златни“;
– за бабата „Ах, мори, бабо“ или „Зете, мили зете“;
– за деверот „Свадба македонска“ или „Ах, да беше стрела песнава“.

Кога ќе се завршат сите песни со намена, оркестарот изведува музика според однапред договорена програма или пак, според изборот на гостите.

Во одреден дел од веселбата оркестарот, во зависност од желбата на гостите, покрај народни и етнопоп-песни и ора, изведува и поинаков репертоар: песни од поп и рок-музика.

За подобрите игроорци, во текот на веселбата, речиси редовно се изведуваат и најпопуларните македонски ора: „Пајдушкото оро“ во 5/16 (23), „Елено моме“ во 7/8 (223), „Циганчица“ во 7/16 (223), „Двојка“ (или „Чачак“) во 2/4 (во триоли како 6/8), „Тројка“ во 4/4 итн.

До крајот на веселбата се случуваат и *сечењето на тортата* и *фрлањето на бидермаерот (букетот)*, со кои се означува и крајот на веселбата. Овие обичаи се најчесто придружени со инструментален „џингл“. Откако *бидермаерот* ќе биде „фатен“, оркестарот изведува една ороводна музичка нумера на која орото го поведува онаа девојка (или момче), која го фатил/а букетот. Многу често поради симболиката на желбата на онаа која го фатила букетот да стане идна невеста (односно младоженец) музичкиот состав изведува (една од најпознатите и најизведуваните варијанти на) „Невестинско оро“.

Во оваа фаза постои употреба на најголем број жанрови, за разлика од другите фази, во кои првенствено доминира употребата на македонската народна музика. Но, и покрај големата употреба на различните жанрови, сепак, и во ова вкрстување, резултатите покажуваат дека најголемиот дел од изведбите ѝ припаѓаат на македонска народна музика. Затоа, ова вкрстување е уште една потврда не само за преференцијата на македонската популација, која спонтано, на тој начин, го изразува и својот идентитет, туку и за континуитетот во одржувањето на традицијата. Ова уште повеќе доаѓа до израз во примерот на *Галичката свадба* и интересот што, во последниве децении, се појавува за сé поголемо реконструирање на автентичните регионални традиции.

Шеста фаза – „понеделник“ и „блага ракија“

Во понеделникот, односно ден по венчавката се прави т.н. „блага ракија“ (веселба на која се приготвува загреан алкохол со карамелизиран шеќер). На оваа веселба порано, во повеќе краишта на Македонија, се собирале и се веселеле единствено жените. Исто така, оваа веселба е позната по тоа што жените во минатото пееле песни со еротска содржина, која е поврзана со плодноста на младоженците.

Современите свадбени циклуси, кои ги истражив јас, покажаа дека таквата содржина на овој обичај веќе не се практикува. Наместо тоа на „благата ракија“ се собираат и машки и женски гости, а веселбата има вообичаен тек како и веселбите во претходните фази. Притоа, може да биде најмена помала музичка група од типот *свадбарско дуо* или *свадбарско трио.* Репертоарот со *посебна намена* што се изведува во оваа фаза е претставен преку примерот „Ожени ме, мамо“. Сепак, ангажирањето на музичка група за

веселбата во оваа фаза сè поретко се случува. Наместо тоа, веселбата поминува без т.н. „жива музика“, односно изведба од музичка група.

Заклучок

Традиционалниот свадбен циклус содржи сегменти од сите четири фази наведени во општата класификација: претсвадбени обичаи, подготовки за свадба, свадбени обичаи и постсвадбени обичаи.

Традиционалниот свадбен циклус претставува уникатен и типичен пример на дел од традицијата, која е зачувана и до денес, во сеќавањата на повозрасните информатори.

Во однос на современиот свадбен циклкус, обработката на дигитализираниот корпус недвосмислено укажа на присуството на големиот број музички елементи преземени од традиционалните форми, односно формите од минатото, и нивната трансформација, односно адаптација, во современото опкружување во Република Македонија.

Со тоа, современите свадбени обичаи се во континуитет со традицијата и покрај огромните промени, кои, во меѓувреме, се настанати во музичката култура на регионот. Свадбените обичаи остануваат енклава во која автохтоната музичка култура се спротивставува на хомогенизацијата што ја следи светската музичка култура.

ЛИТЕРАТУРА

ДИМИТРИЈЕВСКИ, А. (2014). *Музиката во македонските свадбени обичаи во 21 век*. Скопје.

ЖЕЖЕЉ-КАЛИЧАНИН, Т. (2008). *Македонски свадбени обичаи и песни.* Скопје.

МИРЧЕВСКА, М. (1993). Свадбените обичаи кај Македонците во селото Подгорци-Струшко. *Етнолог,* год. II, бр.3, 145-150. Скопје.

ПЕНУШЛИСКИ, К. (2003). *Македонски фолклор, студии и прилози.* Скопје.

ПЕТРЕСКА, В. (2002). *Свадбата како обред на премин кај Македонците од брсјачката етнографска целина.* Скопје.

Aleksandar Dimitrijevski

BETWEEN THE TRADITIONAL AND THE CONTEMPORARY: THE TRANSFORMATION OF THE REPERTOIRE IN MACEDONIAN WEDDING CUSTOMS

Summary

The main interest in this paper is the music repertoire in Macedonian wedding customs. In general, I noticed existance of two forms of the Macedonian wedding customs: traditional and contemporary form. It is noticeable that there are significant differences between the traditional and the contemporary form. Even more, the contemporary form shows the acceptance of new customs and rejection of some of the old ones. As a result, the

music repertoire suffered significant transformation. In this context, this paper focuses on the specific case of changes between the traditional form and the contemporary form of the Macedonian wedding customs and especially the level of transformation of the music repertoire.

УДК 784.4(=16)(049.3)
УДК 39(=16)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78175r

Evgenia Redkova

FEODOSY RUBTSOV`S CONTRIBUTION TO COMPARATIVE STUDIES OF THE MUSICAL FOLKLORE OF SLAVS

Abstract: The Leningrad ethnomusicologist Feodosy Antonovich Rubtsov (1904-1986) in the 1960's was one of the leading experts in music folklore. The most significant works of the 1960's (*Intonation Relations in the Songs of Slavs*, *The principles of mode construction in Russian Folk Songs*, *The semantic significance of cadences in Calendar Songs*), which set out the concept of scales analysis and the theory of speech intonation, are based on the results studies of the calendar and wedding ritual folklore of traditions of Russian-Belarusian borderland.

The originality of the researcher's method lies in the fact that he uses the possibilities of comparative musicology in the study of tunes, revealing the commonality of intonations of musical folklore of the Slavs: Russian, Belarusian, Ukrainian, Polish, Serbian, Macedonian, Bulgarian and the others. The positions expressed once by Rubtsov on the basis of an analysis of Slavic folk songs regarding the speech nature of musical intonation were further developed, including in connection with the study of non-song forms of folklore.

Keywords: comparative musicology, scale, speech intonation, calendar and wedding songs, musical folklore of Slavs.

The researches of F. Rubtsov's[1] are connected with the tasks of comparative study of scale and intonation properties of folk songs of the Slavs. In the monograph *Intonation relations in the Songs of Slavs* (1962)[2] the intonation relation of the folk melodies of the Slavs is revealed, the characteristic of the modal structures is given, the content of tunes is revealed through the semantics of the intonations which they are based on.

[1] Rubtsov Feodosy Antonovich (1904–1986) – composer, ethnomusicologist, professor at the Leningrad State Conservatory. The most significant works of the 1960's, which set out the concept of an analysis of scales and the theory of speech intonation, are based on the results studies of the calendar and ritual folklore of folk music traditions of Russian-Belarusian borderland.

[2] In this article we will not separately consider the two works – the article „The Semantic Significance of Cadences in Calendar Songs" (1962) and „The Principles of Mode Construction in Russian Folk Songs" (1964). But note that in them Rubtsov solves the problems of determining the scale and he characterizes the angemitonic, diatonic (simple and complex) systems, while emphasizing the ritual semantics of cadences of folk songs. The research also contains a comparative aspect: Rubtsov compares examples of traditional folk songs of Russian, Belarusian with Bulgarian, Serbian and other people.

Photo 1. Rubtsov with students and colleagues at the Laboratory of Folk Musical Creativity of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

In studying folk music the researcher, first of all, is basing his research on the knowledge of the traditions of the Russian-Belarusian borderland. Let us emphasize that the scientific interest in folklore by Rubtsov was formed gradually, including the basis of children's and youth impressions, and they are connected with the song tradition of the small homeland – the village Olsha Mogilev in the region of Belarus. The first hearing notations of folk songs Rubtsov made in the 1920's, and the first scientific experience in the field of ethnomusicology he received after graduating from the Leningrad Conservatory thanks to his knowledge of the Belarusian language and the skills of musical decryption of folk songs.

Rubtsov recalled the beginning of folkloristic activity: "Since childhood I loved and knew the folk song. From 1936, I began to collect, study and arrange folk songs systematically. Mostly my work was carried out under the leadership of Eugeny Gippius under the Folklore Commission of the Peoples of the USSR Institute of Anthropology, Ethnography and Archaeology of the Academy of Sciences of the USSR. From 1938 to 1941 I systematically worked on recording the Belarusian folk songs, performing a number of assignments and works for the Academy of Sciences of the Belarusian Soviet Socialist Republic. I participated in four expeditions (1937 – Vologda region, 1938 – Smolensk region, 1939 – Belarus, 1941 – Pskov region)" (Archive of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Folder № 233. Personal file of F. A. Rubtsov, 01.09.1985. P. 43).

The results of this work were reflected in the publications with the participation of F. A. Rubtsov: the first volume of *Folk Songs of the Belarusians* (1940), *Folk Songs of the Ethos's of the USSR. Belarusians* (1941).

For the first time in Rubtsov's legacy, comparative study of folk songs of the Slavs was undertaken in the educational and methodological development of the early 1950's *Anthology on Folk Musical Creativity* which was never published. The manuscript of anthology includes samples of various genres of musical folklore from Archangelsk, Vologda, Leningrad, Pskov, Smolensk, Oryol, Voronezh and other regions of Russia, as well as Belarus (about 100 examples in total). Rubtsov groups songs by genre, highlighting three major sections:

1) Songs of the annual farming circle, as well as their related game and round dances;
2) Songs related to family life;
3) Epic songs.

Of our particular interest is the first section of the anthology devoted to the calendar and ritual folklore, as the oldest in the historical and stylistic terms. Intonation analysis of calendar songs according to Rubtsov makes it possible to get closer to understanding one of the most important issues of ethnomusicology – specificity of national tunes: "The establishment of at least in the most general features of the intonation basis of this oldest song layer available to our observation is of particular interest, because only having realized such intonation basis, we will be able to somehow understand the following diverse song forms and trace the complex path of a kind of national Russian melodies" (Archive of the Mekhnetsov Folklore and Ethnography Center of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. The manuscript fund of F. A. Rubtsov. Folder 5. Unit of storage 08. Sheet 15).

Analysis of the genres of calendar and ritual musical folklore Rubtsov begins with carols. He notes the festive nature of their sound, the connection with ancient ideas about the possibility of magical impact of man on nature, identifies typical variants of the plot motifs of poetic texts, points out the rhythm features that indicate the possibility of performing carols with elements of dance movements. We emphasize that the carol melodies are diverse due to the specifics of local traditions. However, Rubtsov discovers a common melodic beginning in a whole group of tunes. "In the melodic structure of holy congratulatory songs, there is often a melody based on the descending diatonic pentachord of major inclination. … Such 'popevka'[3] which developed from an archaic scale 'inverted' tetrachord in the fifth is the main one for a certain tradition of wedding songs..., it often is present at 'volochebny' songs[4]... This observation, confirmed by the analysis of a number of

[3] "Popevka" is the term of the ancient Russian theory of music, which is currently used in the study of musical folklore and even composer music. In Rubtsov's works, it is a form of realization of speech intonations, it has completeness in semantic terms, it is understood as a structural part of a song's melody. For the interpretation of the term and its application in Russian musicology, see: (Королькова, 2010, 70); (Булычева, 2015, 146–157).

[4] These are goodwill songs that were performed during house walks on Easter. Those who sang them gave eggs, pies. By function and place in the rites of Easter are similar to Christmas carols.

song samples taken from different sources, allows to assume some intonation commonality in the structure of congratulatory Christmas carol greeting songs (winter holidays), Easter greeting songs (spring holidays) and a number of wedding songs related to the festive side of the rite" (Archive of the Mekhnetsov Folklore and Ethnography Center of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. The manuscript fund of F. A. Rubtsov. Folder 5. Unit of storage 08. Sheet 23).

The presented ideas were used in the monograph *Intonation Relations in the Songs of Slavs*:

1) The process of the formation of Russian melody can be revealed only if the intonation basis of the songs of the archaic layer is determined;

2) In the melodic structure of carols, "popevkas" based on the descending diatonic major pentachord are often found;

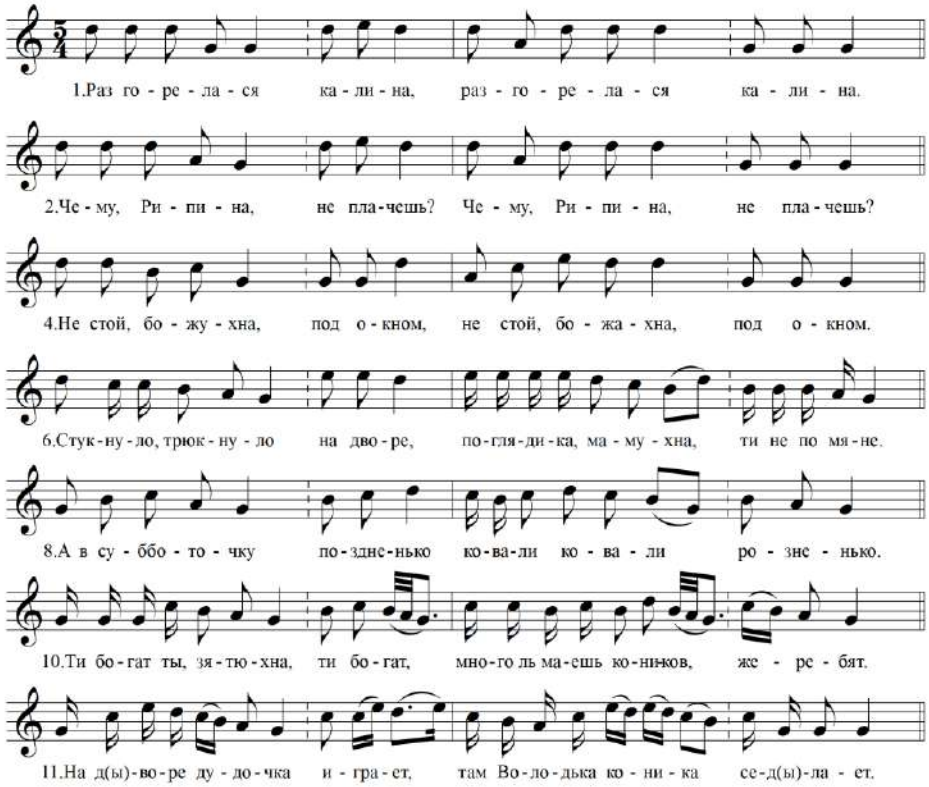
3) This "popevka" developed on the basis of the archaic sound of the tetrachord in the quintus, it is also characteristic of wedding songs, as well as songs that are sung during the arrival of houses at Easter and Christmas.

The work became not only the first major scientific work published by Rubtsov but also one of the first monograph in domestic ethnomusicology devoted to a comparative study of traditional folk songs of Slavs.

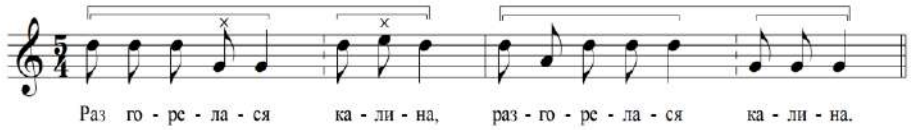
During the analysis of song folklore Rubtsov pays special attention to speech intonation[5], the content of which is revealed through a melody contour (at this level rhythm plays a supporting role, emphasizes the melodic line). The scientist takes a search for common Slavic intonations in the most ancient genres (these include calendar and wedding songs chosen for analysis), the tunes of which base at the short musical phrases. Based on the methods of comparative analysis, Rubtsov identifies commonality in the tunes of Slavs (Russians, Belarusians, Ukrainians, Poles, Serbs, Macedonians, Bulgarians and others), characterizes modal structures, interprets the content of tunes, through the meaning of intonations.

At the first stage of the study, Rubtsov studies the tunes of wedding songs from Belarus, which belong to the same structural-rhythmic type, but are related as melodic variants[6].

[5] Rubtsov indicates the work of V. Vsevolodsky-Gerngross, *The Theory of Russian Speech Intonation* (Всеволодский-Гернгросс, 1922, 1–128), he was also well acquainted with the works of B. Asafiev on intonation and "popevka". About the formation of Asafiev's intonation theory, see (Орлова, 1984, 1–302).

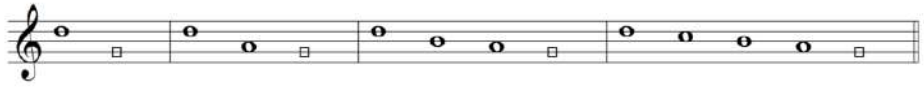
[6] A wedding tune with the structure of a verse of 5 + 3 syllables and rhythmic selection of the last syllable of each syllable group is widespread among the Eastern Slavs.

Example 1. Wedding songs (Rubtsov, 1962, 29)

The researcher identifies such structural features of the tunes as the presence of 4 melodic phrases ("popevkas") and downward movement in the range of the fifth.



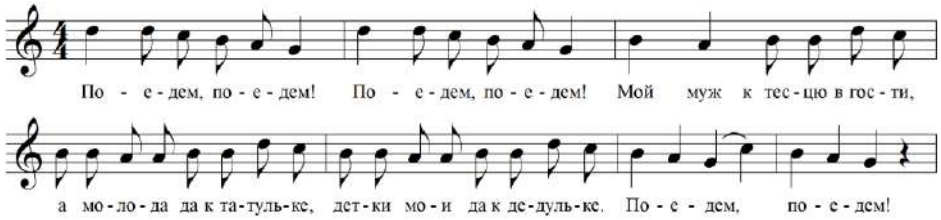
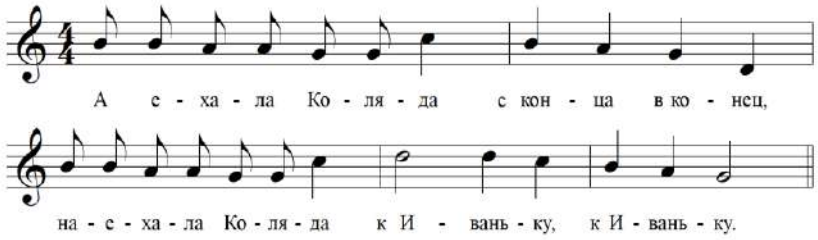
Rubtsov generalizes the structure of the scale, shows the ratio of the main and secondary supports of wedding melodies as follows:

Example 2. The variants of scales of wedding songs (Rubtsov, 1962, 32)[7].



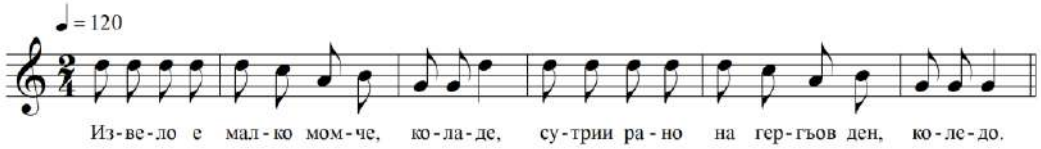
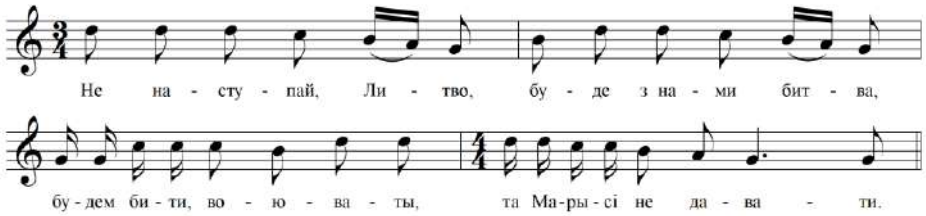
[7] The square indicates the main reference tone of the scale.

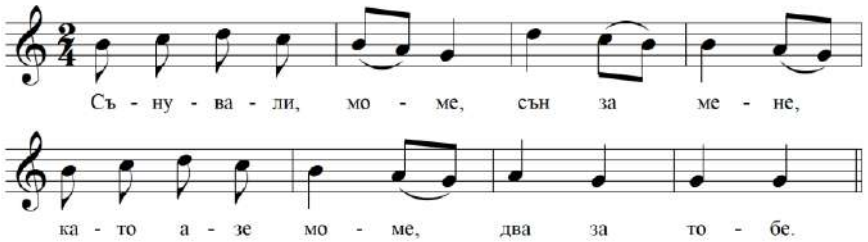
Rubtsov concludes that such a contour of tune is consistent with a bright, festive musical form, and is associated with the intonation of the exclamation. The scientist suggests that similar in structure and character of the song can be used not only in weddings, but also in other ancient rites of the Slavs.

Rubtsov compares the tunes of wedding ceremonial songs with carols.

Example 3. Carol (Rubtsov, 1962, 43).

Example 4. Carol (Rubtsov, 1962, 43).

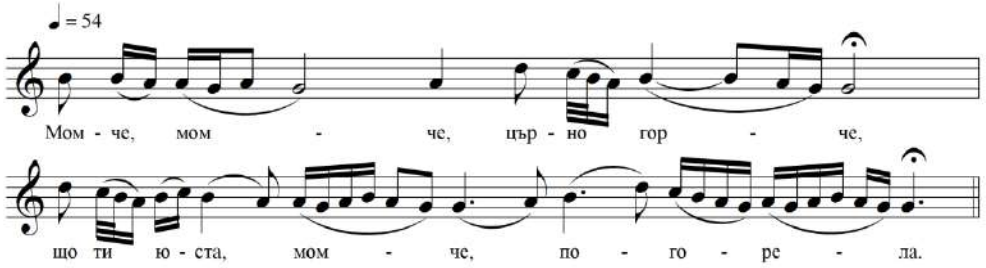
The source for a comparative study of T. Rubtsov was the tunes published at the end of the 19th – first half of the 20th centuries by Serbian, Bulgarian, Czech, German, Polish collectors and scientists (M. Vasilevich, V. Stoin, K. Tsarnushanov, K. Erben, G. Beem, J. Roger, A. Khibinsky, etc.)[8].

Here are a few examples of carol and wedding songs, that Rubtsov includes for comparative analysis from the publications of K. Kvitka, V. Stoin, K. Tsrnushanov.

[8] Rubtsov uses sample songs from the following publications: Стоин В. *Народни песни от Тимок до Вита* (1928); Стоин В. *Народни песни от Средна Северна България* (1931); Църнушанов К. *Македонски народни песни* (1956); Василевић М. *Југославенски музички фолклор. I*. Космет (1959); Василевић М. *Југославенски музички фолклор.* II. Makedonija (1953); Станкевич Ж. *Народне песме Крајине* (1951); Erben K. J. *Prostonárodní české písně a říkadla* (1864); Bim G. *Zpevnik narodnich pisni* (1946); *Slovenske ljudske pesmi* (1950, 1952, 1956); Roger J. *Piosenki Polaków* (1863); Chybiński A. *Od Tatr do Bałtyku. Śpiewnik krajoznawczy* (1950); Н. А. Римский-Корсаков *Сто русских народных песен* (1877); *Белорусские народные песни* (1941); *Песни белорусского народа* (1940); *Труды Музыкально-этнографической комиссии* (1906); *Народні мелодії з голосу Л. Українки, записав і упорядив К. Квітк*а (1918). Rubtsov also included songs he had recorded by ear in the Smolensk region in the 1920s, and auditory notations by N. Yanchuk, I. Zubov (Mogilev region) and A. Petrov (Minsk region).

Example 5. The Bulgarian carol (Rubtsov, 1962, 86).

Example 6. The Ukrainian wedding song (Rubtsov, 1962, 59).



Example 7. The Bulgarian wedding song (Rubtsov, 1962, 83).



Example 8. The Macedonian wedding song (Rubtsov, 1962, 88)

The approach of Rubtsov was criticized by the famous musicologist Vladimir Goshovsky in the scientific "At the Origins of Folk Music of Slavs" (1971). Goshovsky did not agree with several positions, in particular, with the choice of "popevkas" and simple one-phrase melodies as correlated during the analysis. Referring to the experience of comparative study of the music of Slavs of Kliment Kwitka, undertaken in the article "On the Areas of Distribution of Certain Types of Belarusian Calendar and Wedding Songs", Goshovsky stressed the importance of studying song types. He considered that is unacceptable to neglect structural and rhythmic parameters in the analysis of songs of Slavs (Гошовский, 1971, 33–35).

The impact of Kvitka's researches[9] on Rubtsov's scientific heritage, with all the difference in approaches, seems quite significant. Rubtsov knew Kvitka's articles well, as evidenced by the links in his publications. Without disputing Kvitka's approach, Rubtsov also chooses the direction of research – comparative Slavic studies, often for analysis uses the same or very close material (not only regionally, but also typologically), pays considerable attention to the genres of calendar and ritual (in particular, carols) and wedding musical folklore and issues of their modal organization. However, Rubtsov's ideas and scientific and analytical conclusions are being developed in a different way and represent an independent point of view on similar problems.

Rubtsov assessed his work not as a completed concept, but as an initial scientific and research development, in which he sought to identify the reasons for the intonation connections of folk songs of Slavs, to develop methods of highlighting common signs of melodies.

But what is the core of his concept of the intonation community of Slavs? Rubtsov based his research on the thesis of the kinship of Slavic languages and the stages of their development, which were made in the field of comparative historical linguistics and he applied it to musical folklore. Rubtsov noticed that "In the X–XI centuries, judging by the ancient Slavic monuments, the Slavic languages differed from each other no more than dialects of the same language" (Rubtsov, 1962, 9). He believed that the process of forming the musical language of the Slavs in the early stages of the formation of cultures took place according to similar principles.

The formation of the simplest musical phrases is closely related to speech intonation, the possible primary form of manifestation of which in music is a "popevka" that serves as the basis of the simplest tunes.

Speech intonation shows itself through the melodic line and it is recognized by us as an exclamation (or calls), lamentation (as lament) and narrative. These intonations can complement the meaning of words, but can also be understood without words.

Studying the songs of the Slavs, different in structure, but similar in intonational contour, Rubtsov came to understand the universal phenomena in music coming from antiquity – the possibility of understanding the meaning, nature of sound, which is inherent in tunes and musical intonations.

Rubtsov's scientific studies had a significant impact on subsequent research in the study of scale of folk songs (Земцовский, 1975, 1–224). The method of studying the modal structure of the tunes in connection with its structure from the musical phrases "popevok" allows us to observe the process of formation of the fret, to identify the "intonational vocabulary", to interpret the content of songs based on

[9] Let us indicate several Kvitka's articles: "Songs of Ukrainian winter ceremonial festivals" (Квитка, 1971, 103–155), "On the Historical Significance of Calendar Songs" (Квитка, 1971, 73–100), "On Areas of Distribution of Some Types of Belarusian Calendar and Wedding Songs" (Квитка, 1941, 123–131). The comparative aspect is most fully presented in publications *Slavic Pentatonics* (Квитка, 1971, 286–308) and *Phenomenon of Commonality in the Melody and Rhythm of Bulgarian Folk Songs and Songs of Eastern Slavs* (Квитка, 1971, 191–212).

the meaning of their intonations. Intonation and semantic analysis turned out to be productive in the study of "non singing" (do not have the form of a song) genres of musical folklore (for example, lamentations, calls), but also in addressing issues of genre and style assessment and identifying the genetic relationships of musical folklore samples (Лобкова, 2000, 1–223).

LITERATURE

БУЛЫЧЕВА, А. В. (2015). Могут ли 'попевки' быть 'бородинскими'? О возможности применения термина 'попевка' к композиторской музыке нового времени. *Научный вестник Московской консерватории, № 1*., Москва.

ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС, В. Н. (1922). *Теория русской речевой интонации*. Государственное издательство, Петроград.

ГОШОВСКИЙ, В. Л. (1971). *У истоков народной музыки славян*: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва: Советский композитор, 1–304.

ЗЕМЦОВСКИЙ, И. И. (1975). *Мелодика календарных песен*. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, Ленинград.

КВИТКА, К. В. (1971a). Ангемитонные примитивы и теория Сокальского. *Избранные труды: В 2-х томах, том 1*. Советский композитор, Москва.

КВИТКА, К. В. (1971b). Об историческом значении календарных песен. *Избранные труды: В 2-х томах, том 1.* Советский композитор, Москва.

КВИТКА, К. В. (1941). Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. *Белорусские народные песни*. Ленинград, Музгиз, Минск.

КВИТКА, К. В. (1971). Песни украинских зимних обрядовых празднеств. *Избранные труды: В 2-х томах, том 1*. Советский композитор, Москва.

КВИТКА, К. В. (1971). Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян. *Избранные труды: В 2-х томах, том 1*. Советский композитор, Москва.

КОРОЛЬКОВА, И. В. (2010). *Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России*, Государственный республиканский центр русского фольклора, Москва.

ЛОБКОВА, Г. В. (2000). *Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система*, Министерство культуры Российской Федерации, Государственное учреждение культуры „Фольклорно-этнографический центр", Санкт Петербург Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург.

ОРЛОВА, Е. М. (1984). *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*: История становления и сущность. Музыка, Москва.

РУБЦОВ, Ф. А. (1962). *Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: Опыт исследования*, Советский композитор, Ленинград.

РУБЦОВ, Ф. А. (1964). *Основы ладового строения русских народных песен,* Музыка, Ленинград.

РУБЦОВ, Ф. А. (1962). Смысловое значение кадансов в календарных песнях. *Вопросы теории и истории музыки: Сборник статей, выпуск 1*., Музыка, Ленинград.

Евгенија Редкова

ПРИЛОГ КОН КОМПАРАТИВНОТО ПРОУЧУВАЊЕ НА ТЕОДОСИЈ РУБЦОВ ЗА МУЗИЧКИОТ ФОЛКЛОР НА СЛОВЕНИТЕ

Резиме

Ленинградскиот етномузиколог Теодосиј Антонович Рубцов (1904 – 1986) во 60-тите години од 20 век беше еден од водечките специјалисти за музички фолклор. Најзначајните дела од 60-тите години на минатиот век (*Интонациски врски во словенските песни, Основи на модалната структура на руските народни песни*, *Семантичкото значење на каденциите во календарските песни*), во кои е утврден концептот на модална анализа и теоријата на интонацијата на говорот, развиени врз проучување на примери од календарен и свадбен фолклор на народни музички традиции на руско-белоруската пограничната област.

Специфичноста на методата на истражувачот е во тоа што тој ги користи можностите за компаративна музикологија при проучувањето на мелодиите, откривајќи ја заедничката интонација на музички фолклор на Словените: Руси, Белоруси, Украинци, Полјаци, Срби, Македонци, Бугари и други. Ставовите изразени од Рубцов, врз основа на анализата на народните песни во однос на говорната природа на музичката интонација, беа понатаму развиени, вклучително и во врска со изучувањето на формите на песни што не се пеат, а егзистираат во фолклорот.

УДК 784.4:316.323.6(497.7)(049.3)
УДК 791.3:394.1(497)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78185i

Благица Илиќ

ОРСКИТЕ И МУЗИЧКИТЕ СОДРЖИНИ – УМЕТНИЧКА ПОТРЕБА НА СВАДБЕНИТЕ ПРОСЛАВИ

Апстракт: Предметот на истражување ќе биде насочен кон категоријата кратки традиционални орски и музички изведби, како нова социокултурна и уметничка појава на современите свадбени прослави во Македонија, поточно во градовите Скопје и Гевгелија, како репрезентативни примери за овој вид уметничка појава, која зазема сè поголема популарност и практика. За каков вид појава станува збор ќе видиме преку дефинирањето на нејзината форма, преку нејзините елементи и нејзината функција. Од 1991 година, во периодот на осамостојување на Република Македонија, зголемувањето на националното чувство проникна низа различни форми, канализирајќи се и во правецот на политичка, туристичка и економска употребливост. Во овој правец се случи идентитетско „закрепнување“ и преку нови форми на музичката традиција на свадбените прослави.

Клучни зборови: свадбени прослави, кратки орски изведби, потреба, структура, функција.

Во темата што ќе следи фокусот ќе биде насочен кон категоријата кратки традиционални орски и музички изведби, како нова социокултурна и уметничка појава на современите свадбени прослави во Македонија, поточно во градовите Скопје и Гевгелија, како реперезентативни примери за овој вид уметничка појава, која зазема сè поголема популарност и практика. Свадбите се опсежен предмет за истражување. Затоа би започнала со дефинирање на периметарот на мојата тековна студија, која вклучува примери од урбани македонски свадби од 21. век, поточно од последните 20 години и категорија кратки сценски изведби на традиционални орски и музички содржини, како нова социокултурна и уметничка појава – како нејзин фокус, истражен од етнокореолошки и антрополошки аспекти: „Со разбирање на културата во нејзините статички и динамични аспекти ќе бидат разгледани процесите во кои репертоарот на народниот танц – оро – ансамбл „прескокнува над оградата“ од салата за проби и станува значаен културен фактор во социјалните средини“ (Иванова, 2015, 1).

Како предмет на истражување ќе бидат анализирани сегменти од традиционални орски и музички содржини, претставени пред одредена публика, со нивна посебна форма и функција преку изведбите или настапите на неколку фолклорни ансамбли од градот Скопје, вклучувајќи го и професионалниот национален ансамбл за народни игри и песни на Македонија „Танец“, како и: Насоката за традиционална музика и игра при Државниот

Музичко-Балетски Училишен Центар „Илија Николовски – Луј“, потоа АНПО „Кочо Рацин“; ЖКУД „Владо Тасевски“; Фолклорниот ансамбл „Студио Фолклор“ од Скопје, како и Фолклорниот ансамбл „Бојмија“ од градот Гевгелија. Примерите за анализа беа селективно избрани според квантитетот на појавата, која е предмет на истражување, поконкретно, според честото учество на овие ансамбли на современите свадбени прослави.

За каков вид појава станува збор ќе видиме преку дефинирањето на нејзината форма, нејзините елементи и нејзината функција. Во однос на формата, станува збор за временски кратки сценски изведби во времетраење од 15 до 30 минути, изведувани од најмени игроорци и музичари од фолклорни ансамбли или од културно-уметнички друштва (различно именување, но иста функција на дејствување). Во однос на содржината што ја нудат пред гледачите/публиката, во случајов – гостите на свадбите, пласираат претходно селектирана, подготвена и извежбана програма од најрепрезентативните модели на традиционални орски и музички сегменти, како и динамични игроорни сегменти од кореографии, како дел од стилизираната фолклорна уметност.

Структурата на оваа форма, ќе се потрудиме да ја анализираме преку неколку параметри: *содржина на изведба, време на почетоци и опстојување, учесници (бројност и полова определеност), времетраење на изведба, простор, облековен елемент, музичка придружба,* а ќе биде следен и *соодносот на самата изведба* – од една страна и *односот на реципиентите/публиката* кон неа – од друга страна.

Содржина на изведба – репертоар

Според анализираните примери, категоријата репертоар на изведба се појавува во различни варијанти на програмско сценарио кај сите фолклорни ансамбли без можност за унифицирана содржинска рамка, но со преклопување на некои заеднички елементи од целокупната изведба. Фокусот ќе биде насочен кон регистрирање на нивниот репертоар како основен елемент на самата појава, без подетална кореолошка и етнолошка критичност. Во најголем број од примерите почетокот на изведбата е потенциран со музички вовед или музичка езгија на зурли и тапани (најчесто две зурли и два тапани), а во некој случај само со изведба на два или повеќе тапани, поради недостаток на зурлаџии (пример со Ансамблот „Бојмија“ од Гевгелија). Постојат и примери на изведба со помош на снимена музика (*плејбек*) кога отсуствува зурлаџиско-тапанџиски состав, како и употреба на инструментите: хармоника, гитара, кларинет, тарабука, виолина во случај кога програмата е подготвена од сегменти на кореографски постановки. Во случај на употреба на тапанџиско-зурлаџиски состав, музичарите го означуваат почетокот на изведбата и истовремено се предводници на групата изведувачи – игроорци. Според потребата на организаторите на свадбата, изведбата може да биде на почетокот на свадбата или за време на служење на ручекот или на вечерата. Кога се случува на почетокот на самата свадба, во некои примери се изигруваат најрепрезентативните македонски традиционални ора:

Невестинското оро (модел од кореографијата *Невестинско* од Ансамбл „Танец“) или *Лесното – Правото оро*. Во случајот со „Танец“ и АНПО „Кочо Рацин“, почетокот се најавува со изведба на машкото оро *Тешкото*. Карактеристични се примерите за почеток на свадбена прослава кога кон групата изведувачи се приклучуваат и самите младоженци со кои претходел договор и подготовка во ансамблот. Ансамблот „Кочо Рацин“, практикува заигрување на младоженците заедно со останатите игроорци: со орото *Невестинско* – за невестата и *Тешкото* – за младоженецот, со додавање облековни елементи на младоженецот (капа – кече и марама), качување на тапан (во поретки случаи и на невестата) и поклонување пред масата на кумот. Во друга варијанта, по примерот на Ансамблот „Бојмија“, кога изведбата започнува на почетокот на свадбата, се користат два или повеќе тапани со музичка езгија и најава за влез на останатите изведувачи, кои ги заигруваат младоженците со орото *Лесното* или *Правото*. Во случај на изведба од учениците на Насоката за традиционална музика и игра, при ДМБУЦ „Илија Николовски-Луј“ од Скопје, почетокот се најавува со зурлаџиско-тапанџиски состав (два тапани и две зурли) и изведба на игроорците со ората *Лесното, Малешевка и Копачката*. Програмското сценарио во сите примери го следи принципот на градација во музичка и орска смисла, при што изведбата од побавни и рамни ора преминува во динамични и темпераментни орски или кореографски игроорни обрасци, од репертоарот на самиот ансамбл, како што се кореографиите: *Малешевка, Пијанец, Посеље, Драчевка, Копачка, Мариовска тресеница, Пиринско пролетно цвеќе, Калајџиско, Копачија*. Она што е универзално во сите истражени примери е крајот на изведбата, со општопознати народни песни и ора (македонски новосоздадени песни и традиционални ора, како што се: *Копачката, Пајдушко оро, Елено моме, Циганчица, Паланечка тројка, Малешевско оро* и други) кога се појавува инклузивност од страна на публиката/гостите и изведбата добива поширока структура.

Во поголем број примери изведбата се случува за време на ручекот или на вечерата со истото регистрирано програмско сценарио како и за време на почеток на свадбата, со исклучок на сегментот на заигрување на младоженците. Програмското сценарио кај сите ансамбли е променливо на различни свадби и во некои пригоди зависи од желбата и побарувањето на организаторите на свадбите (самите младоженци, кумот или блиски роднини и пријатели на младоженците). Она што треба да се нагласи, а се појавува како статичен елемент, се одр едени ора како идентитетски маркери за секој ансамбл – изведувач (*Тешкото* – кај Ансамблот „Танец“ и АНПО „Кочо Рацин“; *Лесното* и *Копачката* – во сите ансамбли, како и општоприфатените традиционални ора). Она што може да се забележи е појавувањето на два контексти на изведба, традиционален и стилизиран. Традиционалниот репертоар е почесто или во некои примери целосно застапен за време на изведбата, за разлика од стилизираниот репертоар, кој најчесто се јавува како надополнување на првиот, традиционалниот, и во поретки случаи и целосно застапен.

Музичка придружба

Во повеќето анализирани примери доминантни и примарни се тапанциско-зурлациските состави со музичка езгија на почетокот и на крајот на изведбата, во комбинација од две зурли и два тапани или само два и повеќе тапани, во случај на недостиг на зурлации музичари. На оваа инструментална придружба се изведуваат ората: *Лесното, Невестинското, Тешкото, Копачката, Малешевка* и ороводни песни, како во примерот на Насоката за традиционална музика и игра при ДМБУЦ „Илија Николовски-Луј“ од Скопје. Како секундарни музички инструменти се јавуваат и: хармоника, гитара, кларинет, тарабука и виолина, со кои се придружуваат игроорни сегменти од кореографските стилизирани постановки: *Драчевка, Калајџиско, Мариовска тресеница, Пиринско пролетно цвеќе* и останатите погоре споменати ора. И во овој случај се јавува класификација на примарни инструменти (тапани и зурли), кои го придружуваат традиционалниот репертоар и секундарните инструменти, во содејство со кореографските форми.

Учесници

Според половата класификација, во поголемиот број примери постои пропорционална поделеност на машки и женски учесници, со исклучок на Ансамблот „Танец“, каде што најчесто има машки изведувачи (пет игроорци). Како поредок пример е вклучувањето и на женските игроорки, членки на ансамблот, при изведбата на сегменти од кореографијата *Мариовска тресеница*. Бројот на изведувачи се движи во помали групи, тројца со тројца или шест со шест игроорци („Студио Фолклор“; ЖКУД „ Владо Тасевски“) или во најголем број од 16 учесници.

Времетраење на изведбата

Од селектираните примери, времетраењето на сценските изведби се поклопува кај сите групи испитаници/учесници, а е во траење од 15 до 30 минути, вклучувајќи ги и музичките импровизации и орските изведби.

Време на почетоци и опстојување

Ансамбл што има најголем временски дијапазон на изведба на оваа уметничка појава на современите свадбени прослави од испитаните примери е Националниот ансамбл за народни игри и песни на Македонија „Танец“ од Скопје, со почеток во 1998 година – кога учесниците беа најмувани под името „Танец“. Под ова име настапуваа до 2002 година кога го редефинираа со карактеристичниот назив „Тешкаши“, како резултат на главниот идентификациски симбол – изведбата на орото *Тешкото*. Активно настапуваат со најголем број изведби (по петнаесетина изведби во годината) најмногу во Скопје, но и во останатите градови. Со најкраток период на

појавување е Насоката за традиционална музика и игра, со почеток во тековната 2019 година и реализирани три свадбени прослави во Скопје. Ансамблот за народни песни и ора „Кочо Рацин“ настапува од 2009 година, со зголемен интензитет од 2013 година до денес. ЖКУД „Владо Тасевски“, активно учествува од 2007 година до 2015 година. Ансамблот „Бојмија“ ја применуваа оваа сценска форма од 2009 година до денес, а „Студио Фолклор“ од 2013 година до денес.

Простор за изведба – сцена

Како простор за игра се јавува централната позиција во ресторанот, каде што се изведува свадбата, или на место највидливо за сите присутни гости (на крајните страни на салата). Подиумот во ресторaните е наменет да функционира како замена за просторот сретсело, односно како замена за просторот во домот на родителите на младоженецот (во традиционален контекст) и како сцена (позиционирана на исто ниво со гледната точка на публиката – гостите). Кога се вклучува најмена група за изведба, овој простор се претвора во сцена, која има и предни и задни, левии десни точки на влез и на излез. Фактот дека подот за играње е на исто ниво со просторот на останатите гости одигрува големо влијание и на изведувачите и на чувството на публиката дека станува збор за заемна веселба.

Облековен елемент – носија

Како важен елемент за идентификациско препознавање на една култура е облековниот елемент во традиционален контекст, во нашата употреба именуван како народна носија. Во сите примери на појава на сценска свадбена изведба изведувачите задолжително се костимираат во традиционални носии делумно или целосно оригинални, како и со надополнување од реконструирани стилизирани елементи во носијата, кои, во неколку примери, не соодветствуваат со потеклото на орските изведби. Како најчесто употребувани и презентирани носии се машката носија од пределот Мала Река за изведба на орото *Тешкото*, женската празнична носија од пределот Мала Река за орото *Невестинско* и *Лесното*, машка и женска носија од пределот Пијанец и источниот дел на Славиште, за изведба на ора од Источното игроорно подрачје, а се употребува и носијата од пределот Скопска Блатија. Ги споменавме најчесто употребените примери носии, но секако архивата е поголема и од останатите етнички предели во Македонија. Во ниеден анализиран случај не се појавува градска носија, која го карактеризира модниот стил ала Франга и ала Турка, карактеристични за облекувањето во градските средини од крајот на 19 и од почетокот на 20 век.

Во однос на функцијата се поставува уште едно прашање, зошто и дали истата можеме да ја третираме како нова уметничка и социокултурна појава и потреба на денешните свадби и воопшто нејзиното сфаќање и прифаќање во современиот општествен контекст. Свадбите некогаш и денес имаат важно значење за социјалната заедница и заземаат важен простор за одржување на

„живата“ орска и музичка традиција, најчесто во оригинална и природна изведба, од гостите на свадбените прослави. Воодушевува фактот дека во нашиов случај, свадбата се јавува со својата примарна функција да понуди простор и можност за орско и музичко надигрување и веселење, но и дополнителна функција, така што во самиот простор нуди и подпростор (сцена) за најмена и однапред договорена орска и музичка изведба на професионални или аматерски изведувачи (игроорци и музичари). Гостите стануваат публика, веселбата добива концертен карактер, а изведбата се доживува со зголемени емоции, колективна горделивост и екстаза, ставајќи ги во втор или на помалку важен план содржинското сценарио, носијата или техниката и стилот при орската изведба. Локал-патриотското и емоционалното воодушевување се јавува како надворешна, највидлива функција на овие изведби, а забавно-уметничката – како внатрешна функција.

Можеме да го употребиме размислувањето на авторот Пеичева цитирано во книгата „Современ контекст на традицијата“ од авторот Петровска-Кузмановска, за значењето на фолклорните фестивали и да го приближиме до значењето на кратките свадбени сценски изведби: „... нивната културна мисија од една страна ја одржува, афирмира и валоризира орската и музичката традиција која преку сценско уредување го претвора усвоеното минато во значајни симболи (оро, мелодија, носија, инструменти, изведба) на архаичното локално културно наследство со модерен национален идентитет, а од друга страна произведува придружни сценски програми со економски интерес или контекст, растегнувајќи ја фолклорната музика како атракциски и индустриски производ на месната имагинација“ (Пејчева, 2008, 232). Асман го потенцира влијанието на одредени социокултурни елементи и симболи, кон градењето на идентификацискиот систем на вредности, наведувајќи дека „преку наведените симболи или елементи се конструира своевидна нова ’инфраструктура на идентитетскиот систем’“ (Асман, 2001, 142-143). Според авторот Петровска-Кузмановска треба да го сватиме општествениот контекст, во кои конкретните сценски појави се создаваат, наведувајќи: „Ако го сфатиме општествениот контекст во кој се создаваат и се развиваат свадбени сценски изведби, полесно ќе ја разбереме нивната популарност, атрактивност и распространетост. Промените што настануваат во современата социокултурна ситуација, укажуваат на неизбежна трансформација на низа елементи во фолклорот“ (Петровска-Кузмановска, 2019, 36).

Од 1991 година, од периодот на осамостојување на Република Македонија, зголемувањето на националното чувство проникна низ различни форми, канализирајќи се и во правец на политичка, туристичка и економска употребливост. Во овој контекст се случи идентитетско „закрепнување“ и преку нови форми на музичката традиција на свадбените прослави. Во последните 20 години постепено се замени најмувањето на дувачките музички состави (блех-оркестри/трубачи) и како нова атрактивност се појави најмувањето на музички тајфи од зурлациско-тапанџиски состав.

Постепено, посебно во изминативе 20 години, овие состави се надоградија со нова форма, изведба на орски и музички содржини од најмени игроорци и музичари од фолклорни ансамбли, која се развива од самото

појавување до денес, следејќи ги потребите на главните ликови на свадбите (невестата, младоженецот, кумот, свекорот итн.), како и конкурентниот однос од сродните фолклорни групи. Станува збор за нова уметничка појава, чие проникнување е иницирано со изградбата или реафирмирањето на македонскиот идентитет, состојба што иницираше проникнување на нови простори низ кои се канализира сценското пласирање на традиционални вредности. Како непосреден набљудувач – гостин на свадба, но и како директен учесник – организатор на изведба, можам да го нагласам изразеното национално, но и емоционално чувство, кое веднаш се согледува со првиот звучен и визуелен контакт на зурлациско-тапанцискиот состав и постепено со појавата на останатите учесници со неприкосновениот примат на орото *Тешкото*. Како што ќе забележи авторот Вилсон Дејв, „... моќта и значењето на 'Тешкото' биле резултат на градењето национална идеологија во социјалистичкиот период од институциите поддржани од Југославија, активиран како национализам во контекст на нација – држава, само по 1991 година" (Willson, 2014, 246), година кога македонскиот народ ја доби својата независност од Југославија. Соња Здравкова-Џепароска, исто така, ќе забележи дека „независноста на Македонија, што донесе некои проблеми поврзани со идентитетот и независноста на јазикот, културата и историјата, создаде совршени основи за натамошно популаризирање и промовирање на 'Тешкото' како идентитетски симбол" (Здравкова-Џепароска, 2016, 181).

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

АСМАН, ЈН. (2001). Културната памет. София. *Планета 3*, 142-143.

ПЕЙЧЕВА, Л. (2008). Между Селото и Вселената.София, *Академично издателство*, 232.

ПЕТРОВСКА К, К. (2019). *Современ контекст на традицијата*. Скопје.

Латинични изданија

IVANOVA, N. D. (2015). Wedding as a stage: examples from the Bulgarian urban wedding scene. *The 43rd ICTM world conference*. Kazakh National University of Arts, 1-2.

ZDRAVKOVA, DJ. S. (2016). Chain Dance Teshkoto- Cultural Identity Marker of Macedonia. *Porte Akademik: Journal of Music and Dance Studies*. Vol. 14/15, 181.

WILLSON, D. (2014). Teshkoto and national sentiment in Macedonia: ascribing meaning, experiencing tradition. *Third Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*. Skopje, Macedonia, 246.

Blagica Ilikj

DANCE AND MUSIC CONTENT AS AN ARTISTICNEED FOR WEDDING CELEBRATIONS

Summary

The subject of the research is focused on the category of short traditional dance and music performances, as a new socio-cultural and artistic appearance of the contemporary wedding celebrations in Macedonia, more precisely in the cities of Skopje and Gevgelija as representative examples of this type of artistic appearance which is gaining popularity and practice. We will find out what kind of appearance it is by defining its form, elements and function. Since the period of independence of the Republic of Macedonia since 1991, the increase of the national feeling has penetrated a series of different forms channeling in the direction of political, tourist and economic usability. In this respect, identity "recovery" has also taken place through new forms of musical tradition at the wedding celebrations. It is a new artistic phenomenon whose penetration was initiated by the construction or reaffirmation of the Macedonian identity, a condition that initiated the penetration of new spaces through which the stage placement of traditional values was channeled. Weddings are, at present, important to the social community and occupy an important space for the maintenance of a “lively” dance and music tradition, often in an original and natural performance by the guests at the wedding celebrations. It is fascinating that in our case, the wedding comes with its primary function to offer space and opportunity for dance and musical ascension and exhilaration, but also an additional function so that in the space itself offers sub space (stage) for hired and pre-arranged dance and music performance of professional or amateur performers (dancers and musicians). Guests become audiences, the celebration gets a concert character, and the performance is enhanced by emotions, collective pride and ecstasy, putting the content script, costume or technique and style of the dancing in a second-hand or unimportant. Local-patriotic and emotional astonishment appears as the outer, most visible function of these performances, and the entertainment-art as the inner function.

УДК 781.7(4)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78193t

Irina Teplova

ELLA VON SCHULTZ-ADAIEWSKY AS "A PIONEER OF ETHNOMUSICOLOGY": DISCOVERIES OF THE XIX CENTURY TOGETHER WITH MODERN PRACTICE

Abstract: Ella von Schultz, a pianist, composer and ethnomusicologist, was born in Russia. Western European researchers call her the "pioneer of European ethnomusicology", thus linking her name with the emergence of ethnomusicology in Europe. The research on the music tradition of Resia became her first work and the beginning of her activity as an ethnomusicologist. Resians lived at the foothills of the Alps, on the territory called Venitian Slavia, which had historical and cultural connections with the traditions of Roman, Celtic and Slavic people. The study of the culture of these people of Slavic origin resulted in a scientific work "A journey to Resia and melodies and tunes of Resians' dances". Thus, the idea of comparing lullabies of various ethnic groups (illustrated by Slavic, Czech, Estonian, Italian, French and Norwegian songs) is reflected in the series of her papers "Folk lullabies. Essay of rhythmic and ethnological research". She was the one who suggested the comparative method of research of folklore of different people long before Bela Bartok did so. Ella von Schulz was one of the first to start studying folk culture within the system of all the culture-creating elements: landscape, architecture, traditional costumes, lifestyle, music and poetry. The comparison of notations of folk tunes made by Ella von Schulz with contemporary audio records shows that there are no fundamental differences between them.

Keywords: Ella von Schultz-Adaiewsky, pioneer of ethnomusicology, Resia.

Ella von Schultz, a pianist, composer and ethnomusicologist, was born in Russia. Western European researchers call her the "pioneer of European ethnomusicology", thus linking her name with the emergence of ethnomusicology in Europe. In the music science of Germany and Italy, there are scientific papers devoted to Ella von Schultz, as well as a monograph by the German musicologist Renata Husken (Example 1).

Ella's childhood and youth are connected with Saint-Petersburg, where she was born in 1846. When she was born she was named Sophie-Christine-Gertrude-Elisabeth, which was indicated in the baptism certificate, which took place in the St. Peter's church in the Nevsky prospect.

Thanks to her parents, Ella was blessed with numerous talents. From her father George Julius Schulz, a doctor, writer, polyglot and translator, she inherited a gift of tongues and writing. George Julius Schulz was known as a collector of Estonian and Finnish folklore who translated into German one of the parts of the Estonian *Kalevipoeg* epos. He saw his mission in "helping people to know each other and teaching them to love each other".

Since her early age, Ella practiced piano playing with the help of her mother Johanna Katharina Theodora, who was a good musician and took lessons from the Petersburg pianist Adolf Genselt. At the age of 15-16, Ella performed her first

concert, which was a big success. At that time, in 1862, she entered Petersburg Conservatory which was just opened by Anton Rubinstein.

The Conservatory faculty was quite influential. Ella was in the piano class of Alexandre Dreishok and her teacher in orchestration and composition was Nikolay Zaremba, who was also teaching Piotr Tchaikovsky, Vasily Safonov, German Larosh and Konstantin Galler at that time. The history of music was taught by Alexandre Faminitsin (Example 2). The personality of this man, who was one of the first researchers of Russian and Slavic folklore and an expert in folk music instruments, definitely influenced the talented student.

In the 1870's Ella von Schultz started her solo career. It was just at that time when her artistic stage name "Adaiewsky" appeared. The letters in this stage name are connected with the music tones of the kettle drum beats in the overture to "Ruslan and Liudmila" by Mikhail Glinka: "a" – "d" – "e". The pianist performed concerts in Russia, Poland, Germany, England, France. In Paris she met and spoke with a composer and music historian Louis Albert Bourgault – Ducoudry, an expert in Greek music and the author of a collection of Greek folk songs. The young musician debated with him on some topics concerning the music of ancient Greeks.

During her life Ella von Schultz had creative contacts with many famous European musicians: Charles Gounod, Franz Liszt, Richard Wagner, Clara Schumann. Her activities as a musician were extremely diverse: she had solo performances, composed music in different genres (including the opera genre), wrote articles in musicology and reviews.

The state of her health and family circumstances forced Ella to leave for Venice with the family of her sister, the artist named Pauline Geiger. The Italian period, which lasted for almost 30 years from 1880 to 1910, opened for her the world of folk music, which she was so passionate about, both as a collector and as a researcher.

In 1883, during her summer holidays in Tarcento, Friuli-Venice-Julia region, Adaiewsky got interested in the culture of Resia people. Resians lived at the foothills of the Alps, on the territory called Venitian Slavia, which had historical and cultural connections with the traditions of Roman, Celtic and Slavic people.

Initially, Adaiewsky was interested with the legends of Russians who had once visited Resia, and whose language was understandable for Resians. The research on the music tradition of Resia became her first work and the beginning of her activity as an ethnomusicologist. Mountainous landscape, and hard to reach locations provided viability of the cultural tradition of these picturesque areas which excited the Russian musician with its originality. 27 notations of instrumental tunes of songs made by Ella were included in the Collection of Materials for the South-Slavic dialectology and ethnography by Ivan Baudouin de Courtenay, an outstanding Russian linguist of Polish origin and professor at Petersburg University.

The study of the culture of these people of Slavic origin resulted in a scientific work "A journey to Resia and melodies and tunes of Resians' dances". The manuscript was kept by Ella's grandnephew Benno Geiger, a well-known journalist, which was published in 2012 by the Italian musicians from Sergio Gaggia Music association: Febo Guizzi, Giuzeppe Frappa and Andrea Rucli. The research devoted to the Resian folklore contains about 30 tune notations. This work

is of an extreme value as it is one of the earliest descriptions of the Resian culture, and notations by Ella Adaiewsky are the first notations of the instrumental and vocal music on the Slovenian ethno linguistic territory (Example 3).

"The journey to Resia" can be called a regional monograph which gives an idea of the music tradition of Slavic origin that was formed in the Julian/Julius Alps. The scientific work includes "The researcher's diary" (Un viaggio a Resia) describing the everyday life, appearance and character of Resians, the natural landscape, as well as two analytical sections on the rhythmic and melodic specifics of Resian music (II – "Aria di danza resiana", III – "Armonia"). Adaiewsky's materials collected in 1883 represent 36 examples of songs and dance tunes which she heard both in the Resian area (village of Gniva) and from the Resians living in Torcento but originating from the Resian village of Osiacco. These settlements exist even today.

Adaiewsky herself was very critical about her notations thinking that without a phonograph it was impossible to make this work high quality. The same ideas were expressed by Bela Bartok but much later. However, it is these Ella's transcriptions that give us the earliest idea of this unique music culture.

In her research performed mainly in French and German, Ella appealed to the music culture of various European ethnic groups. Aside from her interests in Slavic folk music, studying Resian folklore was one of her most important interests, followed by the folklore music of Northern Italy. Ella was one of the first researches of music rules of the Friullian villotgenere. The Friullians were so grateful to her that they erected a commemorative plaque in the place where she lived saying: "To Ella Adaiewsky (1846-1926), a famous pianist in Europe who in Tarcento, filled her hearth with vilotis".

While she was living in Venice she could not help but not get interested in the songs of pile driving workers. Canto dei battipali are songs performed in the course of work connected with driving piles into the seabed. In the catalogue of her publications we can also find notations of Slovenian songs written down in Piemonte region, Val Torre area.

What was of special importance for Ella von Schulz was Greek and Byzantine music history. And in her research she preferred to use music terms from Greek sources. Among her works on the subject are the following articles and compositions:

a) articles: "Affinity of Slavic songs and ancient Greek music" ("De l'affinité des Chants slaves et de l'ancienne Musique greque"), published in the "Works of Veneto Royal Institute of sciences, literature and arts"; "The Songs of The Eastern-Greek Church. Edude" ("Les Chants de l'Église Greque-Orientale. Étude"), published in the Italian music journal "Rivista musicale italiana";

b) chamber music – Greek Sonate for clarinet or violin and piano.

Thus, the idea of comparing lullabies of various ethnic groups (illustrated by Slavic, Czech, Estonian, Italian, French and Norwegian songs) is reflected in the series of her papers "Folk lullabies. Essay of rhythmic and ethnological research". ("La berceuse populaire. Essai d'etude rythmique et etnologique") (RMI, 1894, 1895, 1897). In these papers she analyses rhythmic, melodic and compositional

specifics of lullabies, calling them “an ethnological document” and the analysis itself – a “musical anatomy”.

In her works, Adaiewsky constantly goes back to the idea of interconnection between the music, the poetic text and the context, as well as various sides of the cultural and natural space she lived in and explored. I believe that folk music represents a deeply individual exspression of the ethnic group from which this group originates from. In her work “A journey to Resia” Ella von Schulz wrote: “It is a difficult and dangerous idea: to describe music of the folk, music of a particular territory. To be completely understood, a folk song should be perceived along with the territory where it was born. Folk songs also include artistic and dramatic elements and implies particular context, as well as a background which is inherent in this very habitat (environment). When signing, people aren’r idle, they are not just singing, but they work or dance, with movements of their hands, which are the same as if they follow the plough. The folk song is not similar to romance nor it evokes confusion, as if it would be performed by a lady or a gentleman in white gloves”.

Ella von Schulz was one of the first to analyze folk music from the comparative and historic point of view. Her research was aimed at looking for a “matrix”, an image, at something typical. These were the properties which she tried to find at various levels of the music form: rhythm, melody, structure. The development of this method resulted in the so called synoptic tables that compared the notations of the Resian folklore. Julian Strainer (Strajner, 1988) considered that Ella deliberately did not publish all her notations of the melodies but rather selected the most typical ones, which were included in the Baudoin de Courtenay’s monograph (Example 5).

In the XX century the studies of the Friulian, Resian folk music was continued by American, Italian and Slovenian researchers from the Congress Library, Washington, Santa Cecilia Academy, Rome and the Institute of Folk Music in Liubliana. Among them were: Alan Lomacs, Giorggio Nataletti, Diego Carpitello, Valens Vodicek, Maria Shushtar, Milco Maticetov, Pablo Mercu, Julian Strainer and others. Comparison of notations of folk tunes made by Ella von Schulz with contemporary audio records shows that there are no fundamental differences between them.

For her time, Ella Adaiewsky was a pioneer. This is confirmed by many researches incuding Roberto Frisano, Gianfranco Ellero, Andrea Rukli and others. In many aspects, she was a real pioneer. She was doing her research and she was looking for her own approaches to researching of materials in a period when no scientific techniques existed in Italy and outside. It was she, who formed up the comparative method of research of folklore of different people long before Bela Bartok. Ella von Schulz was one of the first to start studying folk culture within the system of all the culture-creating elements: landscape, architecture, traditional costume, lifestyle, music and poetry.

Nowadays, the name of Ella von Schulz, a musician from Russia, is becoming more and more famous and takes a worthy place in the history of the European music culture and ethnomusicology. Research works and methods of

analysis of Ella von Schulz are relevant nowadays. Resian's culture which she studied still exists adapting to new conditions.

LITERATURE

БОДУЭН-ДЕ-КУРТЕНЭ, И. (1895). *Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии*. 1. Резьянские тексты собрал в 1872, 1873 и 1877 гг., упорядочил и перевел И. А. Бодуэн-де-Куртенэ. С приложениями Эллы фон Шульц-Адаевской. Доложено в заседании Ист.-филол. отд-ния 19 августа 1886 г. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. Наук.

ШУЛЬЦ-АДАЕВСКИ, Э. (1904). Напевы и тексты, записанные у терских славян. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. Наук. (Отт. из: Бодуэн-де-Куртенэ И. А. *Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии. Т. 2*. Санкт-Петербург. 197–210).

GEIGER, B. (1958). *Memorie di un veneziano*. Firenze: Vallecchi.

HÜSKEN, R. (2005). *Ella Adaïewsky (1846-1926): Pianistin, Kompositin, Musikwissenschaftlerin.* Köln: Verlag Dohr.

SHOULTZ-ADAÏEWSKY, E. (2008). Atti del Convegni 2007. Musicista Sanpietroburghese nella Tarcento della "Bella epoque". Tarcento: Comune di Tarcento.

SHOULTZ-ADAÏEWSKY, E. (2011). Atti del Convegni 2007-2008, a cura di Umberto Berti; Associazione Musicale Sergio Gaggia, Cividale del Friuli, 126. s.i.p. (con CD).

SHOULTZ-ADAÏEWSKY, E. (1882-1883). "De l'affinité des chants slaves et de l'ancienne musiquie greque". Atti Ist. Ve, s. VI, 41/1, 217-224.

SHOULTZ-ADAÏEWSKY, E. (1894). La Berceuse populaire. Essai d'etude rythmique et etnologique. *Rivista musicale Italiana*. V. I, 240-256.

SHOULTZ-ADAÏEWSKY, E. (1895a). La Berceuse populaire. Essai d'etude rythmique et etnologique. *Rivista musicale Italiana.* V. II, 420-448.

SHOULTZ-ADAÏEWSKY, E. (1895b). Vecchia canzone di Natale, raccolata dalla baronessa Olgade Craighernella Carnia (Ligosullo), cantata da pastori secondo una tradizione antica. *Rivista delle tradizioni popolari italiane*. II, 166-168.

SHOULTZ-ADAÏEWSKY, E. (1901). Les Chants de l'Église Greque-Orientale. Étude. *Rivista musicale Italiana*, V. VIII. 43-74; 579-602.

STRAJNER, J. (1988). Citira. Musica strumentale in Val di Resia. Udine – Trieste: Pizzicato Edizioni Musicali-Editoriale Stampa Triestina.

UN VOYAGE A RESIA. (2012). Il manoscritto di Ella Adaïewsky del 1883 e la nascita dell'etnomusicologia in Europa, a cura di Febo Guizzi. Trascrizione del manoscritto di Giuseppe Frappa. Libreria Musicale Italiana.

Ирина Теплова

ЕЛА ВОН ШУЛЦ – АДАЈЕВСКИ КАКО ПИОНЕР НА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈАТА: СОЗНАНИЈА ОД XIX ВЕК И МОДЕРНИТЕ ПРАКТИКИ

Резиме

Ела вон Шулц е една од основачите на етномузикологијата во Европа. Фолклорот на различни европски етнички групи беше во фокусот на нејзината истражувачка кариера. Фолклорот на Италијанците, Британците, Чесите, Келтите и Татарите беше дел од нејзиниот истражувачки фокус. Сепак, славистичкиот фолклор отсекогаш беше нејзин примарен интерес.

Таа ги постави основите за истражување на фолклорната музика на словенските племиња кои живееја на Карнските Алпи.

Транскрипцијата на фолклорните песни и инструменталните музички делови направени во Ресија во 1883 година се првите документирани докази за постоењето на ваква традиционална уникатност. Теориските истражувања на фолклорната култура во Ресија, подготвени од Конзерваториумот во Санкт Петербург, претставуваат изворно искуство на истражувањето на фолклорниот комплекс во споменатиот регион.

Ела вон Шулц ќе остане запаметена поради нејзиното истражување на специфичниот „музички јазик“ којшто е својствен за различни народи. Затоа, таа се смета за пионер на компаративниот метод на истражување во етномузикологијата.

Illustrations

Example 1

Ella von Schulz-Adayevsky (1846-1826) - a pianist, composer and ethnomusicologist

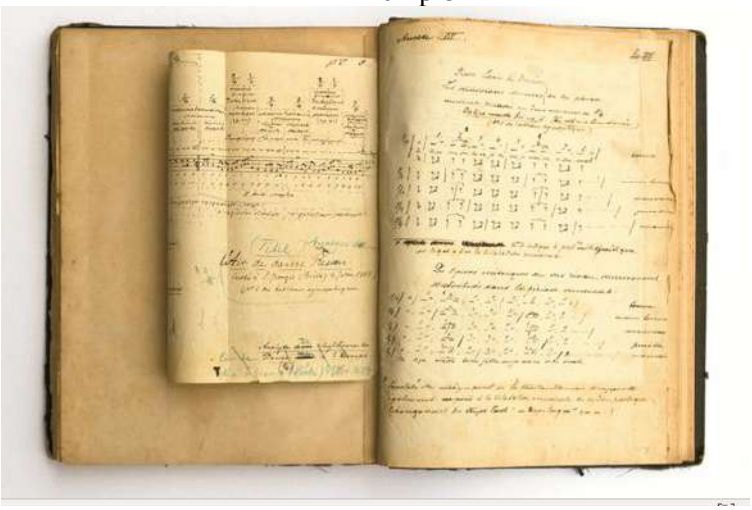
Example 2

Alexandre Faminitsin (1841-1896) – music historian, professor of the St. Petersburg Conservatory

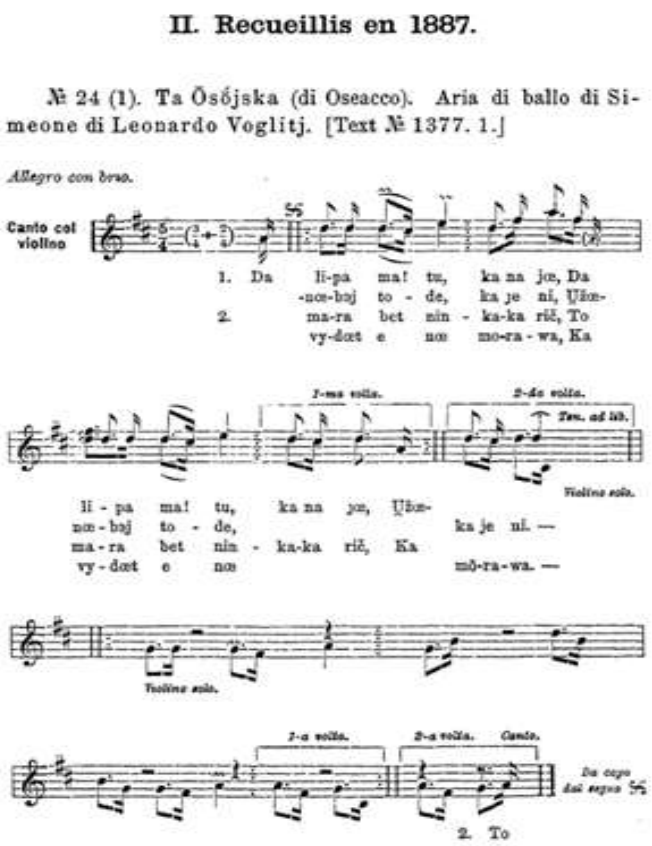
Example 3

Rezian dance, 1922. Photo of the Udine Museum of Ethnography (Friuli-Venezia Giulia)

Example 4



Notation of Resian music and synoptic tables by Ella von Schulz Adaevskaya. Manuscrtpt: "A journey to Resia and melodies and tunes of Resians' dances".

Example 5

II. Recueillis en 1887.

№ 24 (1). Ta Ősőjska (di Oseacco). Aria di ballo di Simeone di Leonardo Voglitj. [Text № 1377. 1.]

Allegro con brio.

Canto col violino

1. Da li-pa ma! tu, ka na jo, Da
-no-boj to - de, ka je ní, Ųčn-
2. ma-ra bet nin - ka-ka rič, To
vy-dœt e no mo-ra - wa, Ka

1-ma volta. 2-da volta. Ten. ad lib.

Violino solo.

li - pa ma! tu, ka na jo, Ųčn-
no - boj to - de, ka je ní. —
ma - ra bet nin - ka-ka rič, Ka
vy - dœt e no mŏ-ra-wa. —

Violino solo.

1-a volta. 2-a volta. Canto.

Da capo dal segno

2. To

Бодуэн-де-Куртенэ, И. Материалы для южнославянской диалектологии и этнографии.
1. Резьянские тексты собрал в 1872, 1873 и 1877 г., упорядочил и перевел И.А. Бодуэн-де-Куртенэ. С приложениями Элли фон Шульц-Адаевской. Доложено в заседании Ист.-филол. отд-ния 19 августа 1886 г. – СПб.: тип. Имп. АН, 1895. – [4], XLVII, С. 485.

УДК 27-312.47:398.3(497)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78203sa

Вера Стојчевска-Антиќ

ИСТОРИСКАТА ВАЖНОСТ НА НАРОДНИТЕ КАЖУВАЊА

Апстракт: Во текстов имаме намера да запреме врз настаните што се случуваа во манастирот „Света Богородица“ во Слимница, Преспа, во изминативе години, особено околу 2000 година. Имено, во светот беше познато појавувањето на Пресветата Богородица кога во 1930 година Катерина Лабурс клекнала на колена пред Богородица во Париз. Во 1917 година Дева Марија се појавила на местото Фатима во Португалија, а потоа во 1960 година во Гарабандал во Шпанија итн. Во 2000 година во самиот манастир „Света Богородица“ во Слимница, појавувањето на Богородица, е видено од жителите на Преспанскиот Регион. Во нашите истражувања дојдовме до повеќе такви директни искажувања, кои ќе бидат презентирани во текстот.

Клучни зборови: Богородица, Слимница, Преспа, Париз, Португалија, Шпанија.

Народот во секоја средина долго ги памети настаните што остават силен впечаток во нивниот животен тек. Во христијанскиот свет остануваат врежани настаните, кои се поврзуваат со големината и со силата на божјите придружници. И така се редат значајни настани во разни средини во светот.

Во Македонија култот на светителите е евидентен, но на прв план предничи тој на Дева Марија, што го евидентираат бројните изградени црковни објекти. Така, на пример, Скопската епархија брои 15 градби, Преспанско-пелагониската – 61, Брегалничката епархија – 24, Дебарско-кичевската – 16, Полошко-кумановската – 23, Повардарска епархија – 6, Струмичката – 14. Напоменувам дека овие податоци ги имаме во монографијата за Света Богородица Слимничка, издадена во 2007 година (Антиќ и Николовски-Катин, 2007, 51-53).

Со оглед на тоа што во случајов запираме врз народните творби, кои зборуваат за култот на Дева Марија во Преспа, подвлекуваме дека сите значајни и евидентирани прослави поврзани со дејности од нејзиниот живот, од раѓањето до вознесението, и до денес, ја посочуваме значајната книга на проф. Марко Китевски, која се однесува на македонските празници и обичаи, издадена во 2013 година (Китевски, 2013). Во ова студиозно дело се поместени 111 празнувања, од кои осум се однесуваат на Пресвета Богородица. Застапени се настаните: Раѓањето на Дева Марија, Благовестието, Раѓањето на Исус Христос, Соборот на Пресвета Богородица, Воведението на Дева Марија во храмот, Покров на Богородица, Положување на појасот на Богородица, Успението на Пресвета Богородица (Китевски, 2013, 42, 54, 132, 229, 242, 246, 262, 298; Влахос, 2011, 22-24).

Во 1830 година Катерина Лабурс паднала на колена пред Богородица во Париз. Во Португалија е познато местото „Фатима“, каде што во 1917 година се појавила Богородица. Слични видувања народот памети во Гарабандел, во

Шпанија, во 1960 година. Вакви светилишта постојат подигнати во: Јапонија, Кореја, Руанда, Венецуела, Франција, Словачка, Холандија, Бразил, Австралија, Малта, Швајцарија, САД итн. Познато е каков предизвик за светот беше објавувањето на појавата на Пресвета Богородица во Меѓумурје во Босна и Херцеговина. Во светот се регистрирани над 110 вакви светилишта(Антиќ и Николовски-Катин, 2007, 127).

Во случајов и Македонија не заостанува зад посочените земји, за што предничи во поново време настанот во Слимничкиот манастир „Света Богородица“, во Преспа. Настанот со појавата на Света Богородица во Слимничкиот манастир во 2000 година одекна ширум целиот свет. Ова говори за силно вкоренетиот култ на Дева Марија во светот.

Култот на Дева Марија, спореден со сите култови на светителите присутни во Македонија, со сигурност е осведочен како најсилен. Кај нас постојат преданија и легенди, разнородни кажувања за Пресвета Богородица, од кои овде ја истакнуваме следнава македонска народна легенда:

Свети Јован Богослов и Богородица

Пред да биде распнат на крстот, Исус Христос го замолил својот најдобар другар Јован Богослов да се грижи за неговата мајка Дева Марија. По воскреснувањето на Христа апостолите се подготвиле за далечни патишта, да ги шират Христовиот збор. Јован Богослов тргнал кон Крит заедно со Пресвета Богородица кај Четиридневниот Лазар. Бурата го исфрлила бродот на Халкидик, во Македонија. Се насобрал многубожечки народ околу нив. Богородица им ја пренесла уката на својот син. Мнозина од нив поверувале во тоа и се покрстиле. Пресвета Богородица тогаш го подигнала првиот христијански храм и се прогласила за негов вечен заштитник и покровител (Антиќ и Николовски-Катин, 2007, 15).

Во Македонија, во сите црковни епархии предничат, според бројноста, црквите и манастирите посветени на Пресвета Богородица. Во нив во соодветните денови се прославува величието на Пресвета Богородица. Така, во весникот „Македонија денес“ во 2000 година беше одбележан следниов случај[1]. Екипа од овој весник направила репортажа за Слимничкиот манастир „Света Богородица“ и за нејзиниот чувар Божин Нечовски. Екипата направила и снимки, а една од снимките била направена од внатрешноста на манастирот, од прозорецот што гледал наспроти манастирскиот конак. Времето било сончево и прегледно. Кога екипата се вратила во Скопје ги развила снимките и на прозорецот, од кој било снимано, била видлива фигурата на Пресвета Богородица. Статијата била објавена во весникот, од каде се проширила во светот. Слимничани знаат бројни искажувања од нивни и други жители, кои, на денот на Пресветата, ја виделе на живо Пресвета Богородица. Од тој ден и славата за просветленото слимничко појавување на Богородица се проширила, па се нашла во редот на вака прославените места. Во случајов го потенцирам и следново преспанско предание:

[1] Весникот е датиран од 14-15 октомври 2000 година.

Предание за Слимничкиот манастир

На местото наречено „Грмада“ крај Преспанското Езеро, езерската вода се повлекла и се откриле остатоци од стари ѕидини. Вакви полуразрушени градби се среќаваат и во други места крај езерото.

Жителите од селата Езерени и Перово раскажуваат дека во старо време токму на овој локалитет постоела стара црква „Света Богородица“. Со текот на времето црквата била потопена од езерската вода. Тогаш Богородица се претворила во гулабица, одлетала од потопената црква и слетала токму на денешното место, каде што е изграден Слимничкиот манастир „Пресвета Богородица“. Така настанала црквата во селото Сливница (Антиќ и Николовски-Катин, 2007, 3).

Лично заинтересирана и професионално и научно за христијанството воопшто, се упатив кон Слимничкиот манастир. Го посетив неколкупати, остварувајќи контакт со слимничани, кои така природно и спонтано раскажуваат за присуството на Пресвета Богородица во нивното родно место. Од расказот не прават чудо, туку зборуваат едноставно, како што раскажуваат и други народни видувања. Поголем дел од нив објавив во спомената монографија за Богородица Слимничка (Антиќ и Николовски-Катин, 2007, 115-141), а овде ги презентирам избраните, раскажани од преспанци.

Во водените интервјуа предничи чуварот на манастирот Божин (Бошко) Нечовски, кој е свидетел на разноразните видувања на Дева Марија, како лице што со години е присутно во манастирот и околината на Преспа. Божин раскажува за луѓето, кои лично му раскажале за средбата со Богородица. Тој лично смета дека и нему Богородица му го спасила животот:

Јас честопати берев печурки во планинскиот масив. Еден ден тргнав да го правам истото. Но, тогаш тргнав без стап. И барајќи печурки наидов на еден огромен вргањ, две до три кила. Се наведнав да ја наберам печурката, кога наеднаш слушам глас: „Немој Божине, земи стап и преврти ја печурката.“ Јас го направив тоа и кога гледам под печурката огромна змија каква не сум видел дотогаш. Јас мислам дека ме спаси гласот на Богородица.

Божин е заслужен за акцијата и за изградбата на патот од селото Слимница до манастирот, а исто така, неуморно собирал прилози за доградби во манастирот. Тој истакнува дека најголем донатор за манастирот било семејството Петкови од Битола. Тие имале болежливо дете Купен, кое во 1599 година починало. Кога започнала градбата на манастирот во 1607 година Михаил и Стојна Петкови подариле 9000 златни гроша. Благодарните свештеници го насликале ликот на Купен во црквата. Божин неуморно раскажува за сите излекувани лица, кои барале помош во оваа црква. Посебно знае за личностите, кои имале директна средба со Богородица.

Од информаторите овде го истакнувам новинарот (сега покоен) од Претор, Панде Ефтимов, кој неуморно ги проследува историските и современите настани во Преспа. Кога ми недостигале податоци за Преспа

веднаш го барав колегата Панде и секогаш го добивав бараното. Од долгото раскажување на Панде за Богородица Слимничка, ги изделувам следниве редови:

Култот кон Пресвета Богородица во Претор и Преспа е многу развиен. Се случува да дојдат во манастирот болни луѓе и да си одат здрави. Многу верници од оваа околина раскажуваат дека ја виделе Богородица во манастирот. Тие смирено ѝ се поклонувале. Познато е кажувањето од посетителите, особено од постарите, дека стрмната планина лесно ја искачувале кога се упатувале кон манастирот. Тие најчесто доаѓале по чудотворната вода во манастирот, која исцелувала.

Панде продолжува понатаму:

Во врска со написот во 'Македонија денес' за појавата на Пресвета Богородица во манастирот и јас имам да го раскажам следниов случај: јас го посетував манастирот многу често, од дете. Пред две години забележав еден феномен, за кој до денес немам објаснување. Еден ден го снимав манастирот од страната на конаците кон камбанаријата. Беше попладне кога сонцето е на запад. Додека снимав, наеднаш почувствував некаква светлост, но не од вообичаената страна, туку од спротивната. Но, кога го развив филмот испадна камбанаријата да биде осветлена од источната страна, а не од западната од која осветлуваше сонцето. И денеска ја имам таа фотографија, која чува една мистерија, некаква необјаснивост. Јас сум со фотоапаратот од дете. До денеска немам одговор за овој феномен. Ова ми остави силен впечаток, а остана неразјаснет.

Во 2003 година, на 20. и на 21. септември, го посетив Слимничкиот манастир на денот „Мала Богородица". Овде беа бројни верници од цела Преспа, вековно прославување на Пресвета Богородица, а има и верници од Битолско и од Охридско. Имав можност да разговарам повторно со жители, кои ја помнат појавата на Пресвета Богородица во нивниот манастир. Започнав со пензионерот Васил Митревски[2], кој ги чува спомените за прославите уште како дете:

Уште како дете ме носеа на прослави во овој манастир. Со постарите деца овде ги пасевме говедата. Уште бев дете кога во 1945 година се расчу дека на пенџериња се појавува Богородица. И сите гледавме во пенџерите. Бев мал, не знаев што значи сето тоа, но ми остана сеќавањето на Богородица појавена на пенџерите, во женски лик. Има и еден друг запаметен случај. Еден селанец ги пасел волојте овде во манастирот. Му се појавила мечка и му прозборила: 'Извај го волот од црквата, ќе те изедам!' Мечката не сакала да го паси волот во кругот на манастирот. Човекот е мој прв братучед – Науме Нечовски, брат на чуварот на манастирот Бошко Нечовски. Науме го изваил волот и мечката си заминала. Овде на секои две-три години ќе се јави некој и ќе каже дека му се јавила Богородица. Не се јавила неколкупати, туку многупати. Имам слушано дека пред изградбата на овој манастир Богородица летала и првпат застанала на местото Светица. Местото било каменито, не се ојт таму. Таму не бендисала. Слегла тука и сакала тука да се гради манастир. Многу села донирале за

[2] Васил Митревски е роден во Сливница во 1936 година. Завршил вишо правно образование, а работел во Полицијата.

манастирот. Еве сега ги подигнавме конаците, осумнаесет соби. Бошко многу трчаше за донации. Се донесоа триесет кубици дрва.

Посебно лично доживување ми раскажа Спасе Попоски:[3]

Како деца овде гредевме на прослави и игри. Овде доаѓаа луѓе од секаде. Овде садевме кртули и таа работа ми ја дадоа мене како на сиромав човек, како и на друга фамилија. Но, јас во 1952 година, кога излеговме од колективот, сонив сон. На сон ми се јави Богородица и ми рече: „Да не ојш да садиш кртули, инаку ќе ти го удаам детето. Овде ми играет децата. Нема кај да играе, а вие кртули клаате!“ Јас сабајлината заминав во Вевчани, работев како мајстор. Не ја казав на жената за сонот. А жената со двете чупиња, со едно магаре, дојдоа туа. Кога пули го нема детето, го видоа во вителот на вирот од реката. Ојдоа го изваја детето. Кога дојдов дома ѝ раскажав сѐ. Јас ѝ реков: „Јас имам кабает, ми рече Богородица: ’Да не ојш таму!’И веќе не садевме кртули. Ова мене лично ми се случи!

Убави искажувања добив и од протојерејот Ѓорѓи Нанчовеки од Ресен:

Во овој манастир од поодамна се собира многу народ на денот, посебно вечерта, од сите околни села и ги славаат богатите обичаи. Народот е правоверен, си верува во својата Црква, верува во Бога. Оваа традиција останала и ќе остане и понатаму. Доаѓаат верници со големо внимание, со дарови и ѝ се поклонуваат на мајка Богородица.

Убаво се сеќавам на настанот кога Богородица се појави на пенџерата од црквата, на слика од фоторепортерите на весникот ‘Македонија денес’. Материјалот беше доставен на експертиза и се докажа дека нема ништо сомнително во обичната фотографија. Можеме да веруваме во Божјата сила. Во овој крај има многу преданија и легенди за Богородица и има многу луѓе, кои ја сонуваат. Поставуваните барања тие ги остваруваат.

Расте бројот на жители од Сливница, кои, на патот кон планината, препознаваат некоја жена од селото, но кога се приближуваат до неа, таа исчезнува. Тие се уверени дека ја сретнале Богородица. Ваков пример ми раскажа Борис Стојановски:[4]

Борис Стојановски од село Сливница ги пасел овците над селото, на патот кон манастирот. Во еден миг видел на патот жена и ја препознал Борисица. Се зачудил како оди на зајдисонце кон планината. Се упатил Борис кон неа, но, токму кога бил до неа кучето залајало и жената веднаш исчезнала. Борис сфатил дека бил близу на дофат до Богородица.

Слимничани го знаат сите претседателот на Црковниот одбор Ристо Митревски. Тој бил војник во Кралска Југославија. Целиот вод се разболел, а и Ристо сметал дека е пред умирачка. Во еден миг Ристо кренал два прсти, се

[3] Спасе Попоски е роден во селото Сливница 1923 година. Завршил четиригодишно основно образование и целиот живот го минал во селото.
[4] Борис Стојановски е постојан жител на селото Сливница.

прекрстил и ѝ се помолил на Богородица: „Мајко Богородице, ако ме спасиш, имаш два златници!“ Целиот вод изумрел, само Ристо останал жив. Потоа ги спуштил двата златници пред иконата на Богородица во манастирот и живеел 90 години (Антиќ и Николовски-Катин, 2007, 137).

Во случајов го привлекувам вниманието кон народните кажувања за омилената Светица Пресвета Богородица, потенцирани со силната верба дека мајката Божја се појавува во разни услови во манастирот. Разбирливо вакви и слични примери, во помали или поголеми места, се јавуваат во локалитетите, каде што се изградени црковни градби во чест на Дева Марија. Сите тие го овековечуваат нејзиниот лик според сите епизоди што се црпат од Новиот завет на Библијата, преку обемната литература што е засведочена во христијанскиот свет. Овде да додадеме само некои од авторите: А. Н. Веселовски, Л. А. Пипин, Архим Јустин, Ефрем Сирин, Лазар Мирковиќ, Ст. Новаковиќ, Ц. Вранска, Миладиновци, К. Шапкарев, Крчовски – Пејчиновиќ, М. Цепенков, Ц. Грозданов, Б. Конески, И. Петровиќ, М. Китевски, В. С. Антиќ и многу други.

ЛИТЕРАТУРА

СТОЈЧЕВСКА-АНТИЌ, В. и НИКОЛОВСКИ-КАТИН, С. (2007). *Ореолот на Дева Марија и Св. Богородица Слимничка во Преспа*. Скопје: Македонска искра.

КИТЕВСКИ, М. (2013). *Македонски празници и празнични обичаи*. Скопје: Камелеон.

ВЛАХОС, Ј. (2011). *Господовите празници*. Скопје.

Vera Stojchevska-Antikj

THE HISTORICAL VALUE OF RELIGIOUS FOLKTALES

Summary

The representation of Virgin Mary is frequent in numerous folktales. The importance of the cult devoted to her can be examined through various legends and reports in different cultures. Our focus in this paper is on the region of Prespa (Macedonia) where there are certain clues which show the presence of her sighting (by people who have witnessed her presence). These conclusions from field research testify of the popularity of Virgin Mary and her extraordinary powers. These powers are mainly focused on healing or/and helping people in need and especially people who are in immediate, life threatening danger.

УДК 398.9(=163.3)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78209k

Иван Котев

НЕКОИ КАРАКТЕРНИ И ФИЗИЧКИ ОСОБИНИ ОДРАЗЕНИ ВО МАКЕДОНСКИТЕ НАРОДНИ ПОГОВОРКИ И ПОСЛОВИЦИ

Апстракт: Во прилогов станува збор за пословиците и поговорките како фолклорен жанр во кој се отсликуваат карактерните и другите особини што се својствени на луѓето. Овие кратки литературни народни творби го отсликуваат животот на човекот од далечното минато до денеска. Во нив се прикажани и добрите и лошите особини на луѓето.

Пословицата и поговорката кажуваат и укажуваат, исмејуваат и советуваат, нудат вдахновение и смирување. Нашиот, македонскиот анонимен творец дал свој суд за речиси сите сфери од животот, навлегувајќи дури и во сферата на: интимата, психологијата и философијата, се разбира на свој здрав и разбирлив начин.

Негативните особини – алкохолизам, коцкање, крадење, кудење, завист и сл., исто се предмет на опсервација. Поговорките и пословиците навлегуваат длабоко во суштината на нештата. Тие се директни и речити.

Клучни зборови: пословица, поговорка, карактерни особини, луѓе, живот.

Пословиците и поговорките се трајни цивилизациски вредности вткаени во литературата на еден народ. Македонскиот народ во својот милениумски творечки ȍд создал бројни и трајни духовни творби со кои се гордеат многу генерации. Во нив е вткаен животот на македонскиот човек од најдалечното минато до денес. Македонскиот фолклор истовремено е историја и песна, минато и сегашност, надеж и иднина. Од фолклорот се инспирирале и од неговите извори жедно црпеле безброј творци во сите области на уметноста. Особено фолклорното влијание дошло до израз во книжевното творештво, а пошироко тоа се вплотило во севкупното духовно наследство на човештвото.
Народните пословици и поговорки спаѓаат меѓу најомилените и најчесто творечки манифестирани фолклорни творби. Често тие се „запршката“ или зачинот на повеќето приказни, песни, обични кажувања или искажувања. Произнесени во убава и збиена форма и искажани на чист народен јазик, тие го пренесуваат мислењето и вековното искуство на народот за различните збиднувања од секојдневниот живот. Живо, а најчесто остро и многу духовито ги карактеризираат лошите и добрите особини на поединците, групите или на целите народи, при што го жигосуваат злото, борејќи се против насилството и расипништвото. Народната пословица ја прославува слободата, се радува на добрите дела и ги упатува луѓето да ги создаваат; ја величи чесната работа и трудот воопшто, а ги жигосува, исмејува и ги осудува нечесните постапки, злоупотребите, недостатоците на поединците, на одделни групи и општеството во целина – со еден збор, го искажуваат народнот

гледиште врз севкупниот живот на поединците и на народот (Котев, 2012, 7-8).

Пословицата се дефинира како „...синтетизиран мисловен израз (најчесто: двочлен), кој содржи суд за некого или нешто... Поговорката, пак, по својата уметничка форма е едночлен афористичен израз, кој обично претставува споредба“ (Саздов, 1970, 112-113). Поконцизна дефиниција ни дава познатиот современ проучувач на македонскиот фолклор д-р Марко Китески, кој, пословиците ги дефинира како „... двочлени изрази, иако можат да бидат искажани и со повеќе членови, па дури и во стихови, додека поговорките се пократки во вид на кратка изрека или израз“ (Китевски, 2011, 14).

Пословиците се избрусан дијамант, бесценет камен, кој никогаш не ја губи својата вредност и убавина. Пословиците се, како што вели една арапска пословица, *зрак што го осветлува мракот*. Навистина, често една пословица повеќе и појасно зборува и осветлува некое прашање или објаснува некој проблем, отколку долги говори или повеќе напишани страници. Затоа народот толку многу ја сака пословицата и толку многу ја употребува.

Во овој скромен прилог ќе се осврнеме на некои карактерни и физички особини што нашле одраз во овие кратки, но толку убави жанрови со силен книжевен набој.

Алкохолизмот, како негативна појава, која настанува со долготрајно и прекумерно пиење и доведува до здравствени, семејни и пошироки општествени проблеми, силно е жигосан: *Кој го препива виното, р'стура си куќата.* Алкохоличарот е опасен за околината: *Лудјо од пијанјо бегàл.* Пословицата укажува и жигосува истовремено: *Дек' пии, там спии.* Укажува на последиците за здравјето и секојдневните навики и потреби и нивното нарушување: *Кој вичера р'кùа, дуручкува вода;* осврнувајќи се на крајно лошото влијание на алкохолизмот, народниот творец резигнирано ќе заклучи: *Р'кùа и гробишта не ми фали.* Народниот мудрец, укажувајќи на последиците од зависноста, констатира: *Коцкáро се коцка дудèка може да гледа; крадáчо ќе краде додèка може да трче; пијаницата ќе пии ду смртта.* Пиењето повлекува последици: *Ракиата на никој не простува.* Алкохолот ги погодува сите социјални групи и поединци: *Р'ки'ата не пита цар ли си, гуведáр ли си.* Судбината на алкохоличарот е зацртана: *Чашка по чашка – роб; шише по шише – гроб.* Поговорките и пословиците укажуваат и на последиците по психичкото здравје на човекот: *Р'ки'та ќе ти испии ак'ло.* Алкохоличарот не ужива углед, неговиот статус е многу низок и никој не го почитува: *Шише носеш ле у џебо, ут тебе аир нема.* Во таа смисла: *Пијаницата а пулвùн чувек.* Ги има стотици во тој поглед и не е можно да се искоментираат сите околности за кои се создадени поодделни пословици или поговорки. Но, ќе цитирам една современа пословица во стихови што се темели на исказот: *Пијан – чекор,* создадена за одредена личност, која е позната во едно село од

Струмичко: *Брзај, брзај, прваче, / во школскит двор, / те чека учителот Ване / пијан – чекȍр.* (Исмевање на учителот кој пиеше.)[1]

Инаку, „зборот алкохол потекнува од арапската сложенка *al-kohlu*, што значи *многу фин.* Означува најдобар, совршено пречистен прав, на пример од кората на кино-дрвото, железо и др.“ (Вујаклија, 1954, 30). Камо да е така! Ама, овој збор настанал многу векови пред да отпочне индустриското производство на алкохолот.

Безобразието и безобѕирноста, како негативни и општествено штетни појави, исто така се подложни на острата критика и укажувањата на пословиците и поговорките. За ликот на луѓето со такви особини особено речита е изреката: *Главата а покрȉва, газо си открȉва.* На туѓа сметка или на сметка на својата фамилија, тие трошат безобѕирно, па народниот творец резигнирано заклучува: *Д' беше извор, ќе пресушеше.* Безобразието најчесто е поврзано со лагата и измамата, затоа се вели: *Ем не пљачкат, ем не лажат,* или: *Ем те пљачка, ем очи ти мачка.* Во таа смисла: *Жит'то ти зима, сламата ти дава.* Безобразието нема граници. Се пренесува и се рефлектира и на економски план: *Лебо ти јаде и гробо ти копа.* Уште појасно: *На паарте брат ти се праве.* Безобразниот е и безобѕирен „паразит“: *Н' кȁто ти седам, н' браата ти се серам.* Следува еден мудар исказ, колку да се знае дека е обележен и забележен. Таквата личност *нема ни срам, ни образ.* Безобразниот *С'с л'жицата срка, с'с дршката у очите ти брка.* Варијанта: *С'с л'жицата крка, с'с рачката у учите ти брка.* Таквите немаат почит дури ни спрема кумот: *Стани куме да ми седнат децата.* Таквите се *Уд вјаарта н' вонка.*

Благодарноста и човечноста се позитивни особини што ја красат личноста. Благодарноста, всушност, е атрибут на човечноста. Да знаеме и да умееме да се заблагодариме на оној што ни помогнал и ни сторил нешто добро е израз на човечност, а човечноста е моралното однесување на луѓето во согласност со етичките норми и вредностите што се почитуваат во една заедница. Една од одликите на човечноста е скромноста: *Кој е благодáрен, благодáрен е и од една игла.* Човечноста подразбира добар однос и кон животните и кон останатиот жив свет: *На мрафка не н'згазува.* Дури и животните знаат да бидат благодарни: *Кучето дека јаде леб, таму бране.* Често во пословиците, со оваа тематика, ќе се соочиме со бројни совети: *На болниo проговори му, на страднио подај му рака.* Треба да сме внимателни со оние што ни дариле или ни даруваат нешто вредно: *Не ја пљуј раката шо те ране.* Или: *Рака шо дава, не се сече.* Луѓето, сакале или не сакале, се упатени еден на друг. Често може да се слушне: *Терам(е) рамо за плачене*, или поговорката: *Подадена рака, блажена рака.*

Клеветењето, како негативна особина, е исто под опсервација на народниот творец. Тој укажува на штетноста на оваа човечка особина не само за наклеветениот (често пати и невин човек), туку и за општеството во целина. Со клевети се уништувани човечки животи и се растурани цели семејства, се

[1] Сите цитирани поговорки и пословици се од Иван Котев. 2012. *Мудроста на вековите. Македонски народни пословици и поговорки од Струмица и Струмичко*. Струмица: ЛУ Библиотека „Благој Јанков Мучето“, 30-32.

разорени и домови. Се клеветело од разни побуди: материјална добивка, одмазда, од жед за доминација во одредена средина и од други лични побуди. Клеветниците се омразени во средината од која произлегуваат и, кога ќе се разоткријат, средината ги отфрла, но последиците остануваат. Таа како Дамоклов меч виси над главите на обичниот човек: *Ако сакат да го отѐпат кучето, ќе кажат оти е бесно.* Јавното мислење е подложно на манипулации*: Да не се каже оти сестра ти е курва, а ти после оди и докажувај оти немаш сестра.* Сепак, стои констатацијата: *Кој клевѐте, нема да процвѐте.*

Клетвата означува проколнување на одредена личност со цел да го најде зло, несреќа. „...повеќе колнат жените – позната е мајчината клетва, но за тешка се смета и татковата и кумовата клетва; се смета дека клетвата достига до деветтото колено, а ако не го стигне тој кому му е упатена, може да го стигне неговиот наследник; народот многу се плашел од клетва, па избегнувал да прави лоши дела...“ (Макаријоска, 2016, 209). Во клетвите луѓето истураат горчило и бес, колнат со пена на устата, често дури и плачејќи: *Аир да не видеш!* Има мајки што го колнат дури и сопствениот син ако манифестира неблагодарност и ги тероризира родителите: *Арáм д’ ти и млекото шо с’м те дуùла!* Клетвите се упатени кон насилниците, убијците и кон сите оние што на еден или на друг начин ги повредуваат луѓето: *Бел ден да не виде, да даде Господ,* или: *Беста да го фате.* Метафората е честа во овој вид фолклорни творби: *Д’ ти апнам ут чиницата.* Слична на оваа е: *Да го видам под бело платно*, или: *Д’ ти даде Госпот кељ и краста и орлови нокти!* Ако некој украл нешто, следува клетвата: *Да му исаанат рацúте.* Во свеста на народот живеат ужасите што ги доживеале од бројните странски завојувачи, кои краделе, убивале, пљачкале и палеле: *Да те газат Татáре и Аламáне.* Нашиот човек, иако колне, сепак е свесен дека *клетви гробишта не праат.* Затоа, се ориентира кон поведри теми: *К’ни го чувѐк кашта да праве и пари да нема.* Има уште поинтересна: *К’ни го чувѐк у една гудùна н’ три ќерки свадби да напрáа.*

Вистината и лагата длабоко се вгнездени во свеста на нашиот човек. Тој ја возвишува вистината, а ја осудува лагата како крајно штетна и опасна карактерна појава, укажувајќи: *Ако излáжеш еднáч, вторпат не ти веруùват*, споменувајќи ги лековерните на еден многу убав начин*: Ако ме излáжеш еднч – арáм да ти и; ако ме излáжеш двапати – алáл да ти и.* Има луѓе што се познати по таа своја особина. Лажењето за нив е нешто сосема нормално, дури и го практикуваат. Во таа смисла, народниот мудрец со една поговорка, лапидарно ги отсликува ваквите личности: *А зејнá, а изл’жá.* Лагата, како порок не е од денеска. Таа постоела отсекогаш, па народот сковал убав бисер: *Ако умрѐ л’жáчо, лаајште не умрјаа (...лагите не умреа)*. Овој исказ се поврзува дури со конкретна личност: *Ако умрѐ Настрадин-Оџа, лажите не свршù’а.* За среќа, лагата е кусовечна: *Лажа и тајна не се кри'ат вечно*. За жал, понекогаш лажачите успеваат: *Со лагата во устата седело си направù* (Со лага се омажила, се скуќила, си направила дом). Стои и констатацијата: *Тај шо лаже, сам се лаже*, оти *Една лажа раѓа многу лажи*. За жал, има луѓе што дури веруваат во своите лаги, па пословицата констатира: *Едно е да лажеш, друго е да живееш во лажа.* Но: *Лаажта има кус век*. Па,

констатацијата: *Лаажта дека руча, не вечера*. И на крајот како опомена: *Кога лажеш и Господ го лажеш.* Но, наспроти лагата секогаш стои вистината, како бедем и со конкретни показатели: *Б'кл'вата ако а изедена, типцӣата стоа.* Или: *Ако коза лаже, рог не лаже.* И, како заклучок: *Лажи ного, истин'та а еднá* (...вистината е една).

Вистината е позитивна карактерна особина. Луѓето што ја зборуваат вистината се опуштени, без грижа на совеста, иако во практиката често страдаат поради својата вистинољубовост. Со доза на философска нота, народниот мудрец ќе каже: *Вистината е длабока вода*, со што ѝ се придава голема важност на вистината и на вистинољубивоста и се споредува со животворното значење на водата. Дури постои изрека со сосема јасна компарација: *Водата и вистината се исти.* Но, и: *Вистината најмногу боли.* Во таа смисла и пословицата: *Вистината што боли е подобра од лагата што помага*, или: *Поарно горчлива истина уф очи, отколку слатка лажа зад грп.* Таа, вистината, е вечна: *Вистината се тенче, ама не се кине.* Вистината е над лагата и сомневањето, оти *Истин'та никој не мож' да а промѐне,* оти *Истин'та а еднá.* И, да се знае: *Пословицата е проверена вистина.*[2]

Властољубивоста и аривизмот, како карактерни особини, исто така се предмет на опсервација. Практикувањето на власта и односот кон граѓаните нашла одраз во пословиците и поговорките. Овде се навлегува во психологијата на човекот, во неговите интелектуални можности и карактерот: *Ако сакаш да му видеш ак'ло на чувек, дај му влас!*, но, *А дојде на чело, не мисле на село* – и констатацијата: *Власта го расипува чувѐко.* Во таа смисла една многу индикативна пословица: *Во селото на слепите кој е со едно око, станýва кмет*. На оваа тематика се раѓаат и нови пословици и поговорки*: Едната (влада) плајќа и инвентáр врајќа; другата – ни плајќа, ни инвентáр врајќа.*

Во пословиците и во поговорките што се предмет на ова излагање е опфатен животот во речиси сите негови манифестации, па следствено, не е можно да се осврнеме на секоја тема посебно. За тоа би требало да се напише посебна монографија. Затоа, сосема бегло ќе се осврнеме уште на неколку тематски подрачја.

Вообразеноста, како негативна карактерна особина, исто така, се наоѓа под будното око на народниот опсерватор. Тој силно ги жигосува луѓето, кои отстапуваат од кодексот на однесување, укажувајќи директно: *Апнáл праз, н'дујáл газ.* Се однесува на луѓе, кои до вчера никој не ги забележувал, а сега, по некоја случајност, се здобиле со извесни привилегии и наеднаш никого не познаваат, не признаваат, со еден збор се прават важни. Па, во таа смисла и поговорката: *Бог да чува, ќораво да не преглѐдне.* Таквата личност *дуа се к'ту питѐл н' бунӣште.* За вообразените има еден заеднички именител, искажан во поговорката: *Ѓòрам табенӣ, чáнта писќилӣ* (во смисла: се прави важен, а за никаде е!). Луѓето што си вообразуваат дека се над другите, дури јасно се диференцираат и во економски поглед и сакаат повисок статус: *К'дифѐ и*

[2] Само една кратка констатација: во мојот полувековен собирачки стаж сретнав и запишав многу повеќе пословици и поговорки за лагата, отколку за вистината.

б'смá не оде, к'дифѐ и свила – оде. (Богат со богат оди, а не оди богат со сиромав).

Осврнувајќи се на ваквите сфаќања и искази, народот предупредува: *Кој лета висòко, ниско паѓа.* Или: *Кој пљуа уф небото, пљунката ќе му падне на лицето.* Следува совет: *Не пљуј висòко, оти пљунката ќе ти се в'рне на лицето.* Таквите личности се одбивни, не се сакани од околината: *Него у сеелто го нејќат, он пита за поповата ќерка.* Таков човек кога ќе се дојде до каква било власт, веднаш се експонира и – се легитимира. На повидок излегуваат неговите нарцисоидни и други негативни особини, па следува оценката: *Ќе дубѝш функција, ќе почне ливáнто да моче*, поради тоа што: *Удрѝ му славата у главата.*

Давањето и земањето (во смисла: позајмување за услуга) исто така зазема забележителен простор во македонските кратки жанрови. Во своето секојдневие нашите луѓе биле упатени еден на друг. Тие се услужувале, си позајмувале, си помагале и тоа се рефлектирало во пословиците. Евидентна е дидактичката функција на пословиците. Еве еден речит пример: *Ако сакаш да зимаш, научи се да даваш*, оти: *Д'ваајнто не е ут сој*. Или: *Даваајнто е тешко, ама тераајнто е потешко.* Не е лесно да побараш нешто, а не си сигурен дека ќе добиеш.

Дволичноста, добрината, лошотијата и злобата, домашното огниште, достоинството и другарството, исто така се широко застапени. Дволичноста е негативна карактерна особина. Дволичниот човек е непостојан, нему не можеме да му веруваме, оти тој: *Врте се к'то с'нчоглет* или пак: *Врте се н' дек' дуа вет'ро.* Таквиот: *Еднò мисле, друго кажýва, трето рабòте.* Дволичниот човек: *Преде на две вретена (Ики фукерлии)* и од него – подалеку! Тие се крајно деструктивни. Се раководат според геслото: *На кучето: „Држ!", на зајако: „Беги!"* За да го задоволат своето его и да се експонираат, тие: *Пред луѓето фрлат нед, а пред своите – ж'чки и оцет.* Таквите луѓе служат за презир: *Мислех дека а чувѐк, а он бил м'гáре.* Народниот творец не би бил тоа што е ако добронамерно не подели и некој совет, со надеж дека таквите ќе се освестат: *Н' два стола не се седе.* И слична на претходната: *Н' две ора не се игра.* И, како заклучок: *Чувѐко а пулвѝна анѓел, пулвѝна ѓавол.*

Овие пословици се вистински кодекс и патоказ како да се однесуваме и како да ги негуваме и чуваме достоинството и другарството, а да се бориме против дволичноста и злобата: *Ако не моаш да му направеш арно, б'ре не му прави лошо н' чувѐк,* или: *Не се надевај на арно, ако прааш лошо.* Добриот човек: *Дава си кушуљата уд грбо.* Се верува: *Добар човѐк н'ф'ká носе.* Дури и: *Душ'та с' ја дава.* Добрината секојпат не се почитува и на доброто не се враќа со добро: *Прави добро, чекај лошо*. На луѓето не може да се угоди: *И мост да бидеш, па не чинеш.* Но, сепак: *Тај шо праа арно, чека го арно.* Во тоа е високата морална, интелектуална и дидактичка вредност на нашата народна пословица – доброто секогаш е посилно од лошото, од злото*: Напри добро и фрли го у моорто, оно ќе исплива.*

Достоинството е доблесна и почитувана морална карактерна особина. Достоинствените луѓе се почитувани од средината во која работат и живеат.

Таквите личности се раководат од девизата: *Поарно да умреш поштено, отколку да живееш срамно.* Достоинствениот човек е горд и самоуверен. Тој не отстапува од своите начела: *Понапрѐт ќе висам на гранка од брест, отколку да бидам брест.* Тие не даваат да падне петно на нивното име: *Подобро окото да ти излѐзе, откòлку име да ти излѐзе.* Во кратките жанрови со оваа тематика се потенцира достоинството наспроти сервилноста, гордоста наспроти потчинетоста, па ќе ја сретнеме и пословицата: *Ако на секој ја сваљýваш капата, скоро ќа а здереш* (... ќе ја содереш). Затоа, *Поарно да те мразат, откòлку да те жаљат.* Човекот со достоинство и интегритет се залага за чесен живот: *Поарно сиромаштù'а, откòлку срамотù'а.*

Завидливоста, исто така, е забележителна карактерна црта. Народните кратки жанрови силно ги жигосуваат луѓето, кои ја имаат таа особина, па генерално укажува: *Кој завùде, ич да не виде.* Се укажува на штетното влијание на завидливоста: *Завидливоста е прф кумшùа на кавгата.* Завидливиот човек губи од својата човечност, бега од реалноста и се претвора во морално чудовиште. Завидува на соседите, пријателите, па дури и на сопствените браќа и сестри. Таквиот мисли дека на комшијата: *И петлите му несат јајца*, завидува на многу победните од него. Тој: *Има сто офци, а з'видува на тај што има една.* За него: *Н' кумши'ата и питѐло несѐл јајца.*

Завидливоста и злобата понекогаш се испреплетуваат, се надополнуваат: *Он е каùљ у неговата нива да врне, а у мој'та – не.* Таквиот: *Само у чуждата чинù'а гледа.* Злобата ја труе душата на човекот. Злобниот човек и не може да се нарече човек во вистинска смисла на зборот. Тој е опасен за својата околина и пошироко. Тој: *Д' може уф една капка вода ќе те удаáве.* Злобниот, во буквална смисла на зборот е – бездушник, оти: *Злобата ја јаде душата, како р'ѓата железото.* Таквите луѓе стануваат сè полоши: *Дујдѐ време да не викаме: н' кумши'ата д' му умре коазта, туку: кумши'ата д' умре, коазта д' мо а зем'ме* (... козата да му ја земеме).

Инаетот е негативна карактерна особина. Луѓето со таа особина држат до своето мислење или став иако не се во право. Таквите: *Уд газо ќе си апнат, уд инаáто не си паѓат.* Таквите имаат и една друга негативна особина: тврдоглавост. Тие не примаат никакви совети: *Ем ак'л нема, ем совети не прима*, иако најчесто го извлекуваат подебелиот крај: *Воло рии, ама прста на грбо му паѓа.* За таквите важи поговорката: *Ем шуто, ем боде* или: *Ем шутливо, ем бодливо.* Таквите луѓе: *За инат една врејќа сол ќе изедат.* Не си ги признаваат грешките и недостатоците: *Мачка на грбо не паѓа.* Се смета дека оваа крајно негативна особина тешко се исправува, дека е наследна: *Див миндел и да го калѐмеш, па диво пушта.* Не можејќи да дејствува со совети, па и со други порадикални мерки со кои би се отстранила оваа особина, народниот мудрец заклучува: *Н' инато лек нема.* Таквиот човек: *Н' инато си умира,* затоа: *Од инатлùв и мрзлùв – бегај!* Тие дејствуваат крајно деструктивно и не се менуваат. Во таа смисла е поетската поговорка: *На кривото дрво и жарта мо а крива.*

Искреноста е една од најубавите и најпочитуваните човечки особини. Искрениот човек е вистинољубив, не ги искривува фактите, не лаже и секогаш е отворен за разговор. Тој е подготвен да спори за своите погледи и постапки,

но со докази: *Ак' с'м го издѐл зелнико, типцѝ'ата а н' мегдáно* (*...тепсијата е на мегдан,* т.е. пред нас). Често пати искрениот човек страда токму поради таа благородна особина: *Искрениот човек секогаш е во неволја.* И покрај тоа, искрените луѓе порачуваат: *Криво да седеме, право да говореме.* За човек со вакви сфаќања важи правилото: *Шо а пред него, т'ва а з'д него.* Со вистината се олеснува душата: *Шо н' душ'та, т'ва н' уст'тта.* Таквиот човек тоа што го има во себе, го кажува јавно: *Шо н' ум, т'ва н' друм.*

Итрината и снаодливоста, како рефлексии на интелигенцијата, се застапени во бројни кратки жанрови. Народниот творец со почит се однесува кон луѓето со овие особини: *Акмáк лозе копа, јунáк вино пие.* Снаодливиот човек е *ербап*, на таквиот „очите му играат четири" и секогаш ќе најде решение за секаков проблем. Не останува ниту гладен, ниту жеден: *Биди ербáп, јади ќебáп.* Таквите луѓе се подвижни, статичноста им е туѓа и секогаш можат да ја избегнат неволјата: *Беганова мајка не плаче, Стојанова плаче.* Или: *Бежан рипа, Стојан рика.* Итриот им порачува на своите пријатели, кои сакаат да му напакостат на итрецот, па ќе им каже: *Виа дека шиите, јас се спровѝрам,* или: *Виа дека оате, јас се враќам.* Таквиот: *Гледа с'с читѝри очи,* дури, и: *Да го врзеш, ќе се одврзе.* За снаодливите луѓе важи исказот: *Да знааш не е марифѐт; марифет е да умѐеш.* А умеењето се манифестира во тоа, ако си способен: *Да продааш самáро, да купеш магáре.* Секојпат и секаде е подготвен да дејствува: *Дек' оде Демјáн, с'с него си носе темјáн.* Итриот човек: *Еднѝ ќе даде, три ќе земе.*

Некои од овие кратки жанрови настанале во поново време, дури се знае и случајот врз кој се создадени. Има еден израз од понов датум: *Ду во'ата а р'бѝт'та.*[3] Ова е уште еден показ и доказ дека поговорките и пословиците се

[3] Се раскажува анегдотата за овој исказ, дури се посочуваат и личностите. Еве ја суштината: познато е дека варџиите од с. Костурино, Струмичко, прават многу квалитетна вар и ја продаваат во блиските градови и села. Се случувало, иако ретко, некоја вар да не е со потребниот квалитет. Имено, при гаснењето имало повеќе камен отколку вар, па доаѓало до расправии. Еден варџија продал поголема количина вар на еден човек, кој ја платил како да е прва класа. Арно ама, испаднало дека варта не е со потребниот квалитет и човекот, гледајќи ги купиштата бели камења, многу се налутил и порачал варџијата поубаво да не доаѓа во неговиот град, оти ќе зажали. Варџијата сериозно ја сфатил пораката и една година навистина не одел таму. Арно ама, од нешто требало да се живее. Со пресметлив ризик да биде и натепан, го вклучил камиончето и тргнал. Кога го видел, оштетениот му пришол и нервозно прашал што бара тука. Варџијата рекол дека сѐ може да се среди со разбирање и дека е готов на разумно решение и, ако треба, ќе ја надополни штетата. Затоа го прашал оштетениот:

– Каде ја гасеше варта?

– Дома. Има поток што минува зад куќата, па не е проблем за вода.

Варџијата зел една поголема кофа, ставил неколку парчиња од варта и се симнал до блиската река. Ставил вода и варта почнала да се топи. Како масло! Во кофата не останало ниту едно каменче. Погледнал кон човекот и му рекол:

– До водата ќе е работата! Гледаш ли каква е мојата вар? Подготвен сум да ти дадам половина од варта што ми ја плати и да си останеме пријатели.

Така и сториле.

создавале и се создаваат и денеска и се неисцрпен извор на мудрости и пуки. Итрите луѓе се многу внимателни затоа што знаат дека: *И итра лисица паѓа во стапица.* Кога можат, ги организираат работите да им ги вршат други, раководејќи се од девизата: *Коа има маша, не си горам рацете.* Итриот: *Не можеш да го фанеш ни за главата, ни за пашката.* Снаодливиот: *Траа и праа.*

И комарот, како крајно негативна појава, кај луѓето што ја поседуваат таа карактерна особина, е санкциониран: *С'с печалено от комар куќа не се граде.* Се укажува на тоа дека од такви пари нема фајде, дека пак ќе одат таму, од каде што дошле: *Комаро а брашно на зајм*. Со цел да ја спречи или барем да ја ублажи оваа негативна појава, народниот творец укажува дека и покрај ретките добивки: *Комарџиата нико'ш не е у ќар,* и се доаѓа до одредено сознание: *Ракиата а ду време, а комаро до жив живòт.*

Корупцијата и **митото**, поими што укажуваат на морална расипаност, изопаченост, разврат, поткуп, подмитување, тие вечни рани на општеството, и не само нашето, исто така нашле одраз во пословиците и поговорките. Народниот творец предупредува со еден лапидарен стил, својствен само за нив: *Дафчо дава ле, не е на арно* (мито, поткуп со пари или други добра). Луѓето со текот на вековите едноставно мислат дека само ако дадеш, поткупиш, можеш да се надеваш дека работата ќе биде завршена, откако се исцрпеле регуларните постапки, па резигнирано ќе каже: *Дафчо ќе сврше работа.* Или: *Дафчо нека а жив.* И, слична на оваа: *Дафчо штом р'боте, ќе биде.* Корупцијата навлегува во сите пори на општеството, па дури станува нешто нормално, вообичаено: *Кај доктор не се флева со празни раце.* За луѓето, особено државните службеници, кои се подложни на корупција, има пословица: *Леб јаде, на катрáн мириса.* Кај ваквите важи пословицата: *Печено на маса, закòно под маса.* Има луѓе подложни на корупција, ама не се задоволуваат со малку, па оттука и поговорката: *Спрема агата и бакшùшо.* Народот дури има и разбирање за корумпираноста ако е во помала мера. До одредена граница има и толеранција: *Тај што си брка раците у медо, ближе си прст'те.* Но, има и предупредување: тие се опасни луѓе! Затоа: *Ф'рли му коска, оти ќе те изѐде.*

Крадењето во нашите простори како да се стопило со вечноста. Оваа крајно негативна карактерна особина ги боде очите на обичниот, чесниот човек. Народот ги знае арамиите, тие се меѓу нас, па резигнирано ќе каже: *Арамù'а с'с т'пù'а.* Вешти, крадачите ретко се фатени на местото на крадењето, па народот ќе рече: *Апашо може да го фане само апàш.* Во осудата на овој „плевел" се повикува дури и Господ: *Ако крадеш, Господ ќе те казне*. Иако го осудува крадењето, народот понекогаш има разбирање и за оваа крајно негативна појава. Многу луѓе останаа без работа, немаат егзистенција, па, оценувајќи ја ваквата појава, народната поговорка констатира*: Краде за да јаде*, но и констатацијата: *Арамил'ко врх има, корен нема.* Крадците се опасни, ја поседуваат особината на мимикрија: знаат да се стопат со средината во која живеат и затоа понекогаш тешко се откриваат, па народниот мудрец ќе каже: *Дејне светù'а, ноќе арамù'а.* Таквите луѓе се: *Уд вјаарта н' вонка.* Сакајќи да укаже на нив како на бесчувствителни луѓе,

народниот гениј констатира: *Крадáчо душа нема.* Па, во таа смисла: *Крадáчо и лажáчо немат ни петòк, ни светòк.*

Лакомоста и ненаситноста исто нашле свој одраз во македонските кратки жанрови. Таа особина се исмејува и се жигосува безмилосно. Лакомите луѓе, на еден начин, се презрени и за нив дури се кажуваат и анегдоти. Така, исказот: *Уд дек са тиа греди?* има своја предисторија преточена во анегдота:

Некој лаком човек отишол кај пријателот на гости. Седнале да ручаат. Арно ама, јанијата била многу жешка, штотуку симната од огинот. Лакомиот гост немал трпение и почнал да јаде. Уште со првата лажица толку многу се изгорел, што од очите му потекле солзи.

За да не го забележат, погледнал во таванот. Не знаел што да каже, па прашал:

– Уд дек' са тиа греди?

– Од Лаком Дол! – одговориле синовите на домаќинот.

Луѓето со ваква карактерна особина губат чувство за срам од луѓето и страв од Господ: *На лакомјо му е сеедно дали е гозба или помен.* Луѓето ги гледаат со презир: *Чинеш, ни апнáл, ни сркнáл.* На нив сè им е малку, сакаат повеќе, па оттука пословицата: *Човечкото око насидба нема.* Лакомоста и ненаситноста одат рака под рака. Лакомиот не се задоволува со малку, нема „насидба". Тоа убаво го илустрира пословицата: *Ти му даваш прст, он ти сака цела рака.* Или: *Видè уши, путерà и ругове*, или: *Ут чинùата јаде, у аранùита гледа*, како и: *Тај живее да јаде, не јаде да живее.* Нашиот човек ја разбира желбата на човекот да касне убаво, да се напие, па советува: *Биди срвен, ама не биди лаком*, но и: *Коа мачка јаде мас, јаде по гас.* Потоа: *Лаком гас два стапа јаде*, и, на крајот*: Н'јдèл, т' з'јдèл.*

Во македонските народни пословици и поговорки свои рефлексии имаат и **маните и недостатоците** кај луѓето. Во овие искази народниот мудрец е поблаг во исказот и јазикот не е толку остар како кај другите негативни карактерни особини: *И либлибù'а д' јаде, ќе се покáпе.* Со една поговорка благо се укажува дека секој човек има по некој недостаток, па, како утеха, ќе рече: *И попадиката има маана́,* или: *Крушка без рачка не може.* Ама, понекогаш луѓето се крајно безобѕирни и сурови, па ако: *Маана́ на чувèк не мож' д' му наат, на ќепето ќе му наат* (...најдат). Сосема нормално, луѓето со физички мани и недостатоци настојувале колку-толку да ги прикријат, па оттука пословицата: *Криј си маанùте к'ту змиј'а ноојсто* (...нозете). Има пословици во кои недостатоците се прикажуваат во позитивна конотација: *На лубеницата јам'ко, на жената сакатл'ко* (... се слатки).

Има и поговорки и пословици во кои се делат совети: *На стар и пијан – смеј се, а на сакáт – не се смеј.* Понекогаш ваквите пословици можат и да нè насмеат: *Он нема заб д' убеле, п' чáчкалица сака.* Благо се исмеваат ниските луѓе: *Н низок чувèк ак'ло мо а блиско ду газо.* Има и поговорки што се одликуваат со суровост, која се граничи со злоба. За човек со физичка мана некој ќе рече: *Тај е од Господ белèжен.* Дури се советува: *Ут т'коф – подалеку.* Сепак, на крајот стои сознанието дека: *Чувèк без маана́ нема.*

Здравјето и болестите, искуството и сознанијата на постарите генерации, карактерните особини на луѓето, верувањето во касметот (среќата), љубовта и омразата во сите нејзини манифестации, маните и недостатоците, односите меѓу мажите и жените во бракот и надвор од него, младоста и староста, надежта, верата, вербата и верувањето, обичаите и традициите, интелигенцијата и снаодливоста наспроти затапеноста и глупавоста, функцијата и силата на парите и богатството, политиката, одделните професии, особено поповите, правдата и неправдата, работливоста и мрзата, радоста и тагата, религијата и црквата, родителите и децата, нивниот однос и воспитувањето, односите меѓу снаата и свекрвата од сите аспекти, среќата и несреќата, судбината, убавината, упорноста како фактор за успех, учењето, храброста и стравот, човечноста и солидарноста и уште многу други содржини што се составен дел на животот и се манифестации на тој ист живот, пулсираат во пословиците и во поговорките.

Затоа една туркменска пословица советува: *Имаш ли ум, оди по него; немаш ли го, оди по пословицата.*

ЛИТЕРАТУРА

ВУЈАКЛИЈА, М. (1954). *Лексикон страних речи и израза.* Београд: Просвета.

КИТЕВСКИ, М. (2011). *Говорни народни умотворби*. Скопје: Камелеон.

КОТЕВ, И. (2012). *Мудроста на вековите Македонски народни пословици и поговорки од Струмица и Струмичко*. Струмица: ЛУБ „Благој Јанков Мучето“.

МАКАРИЈОСКА, Л. (2016). *Речник на македонската традиционална култура.* Скопје.

САЗДОВ, Т. (1970). *Преглед на македонската народна проза*. Скопје: Култура.

Ivan Kotev

PHYSICAL AND CHARACTER TRAITS IN MACEDONIAN PROVERBS FROM STRUMITCA

Summary

This paper deals with proverbs and proverbial saying as folklore genres which depict life in all its manifestations: love and hate, flaws and shortcomings, relationships between men and women in and out of marriage, youth and old age, hope, faith, belief, customs and traditions, intelligence and ingenuity versus stupidity, the function and power of money and wealth, politics, particular professions, justice and injustice, hard work and lust, joy and sorrow, religion and church, humanity and solidarity, and many more that are integral to life and are manifestations of that same life and pulsate in the proverbs and the sayings used in the paper above.

The cited examples are from my personal field researches in Strumitca in the Republic of Macedonia.

УДК 398.21(497.742)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78221vr

Ана Витанова-Рингачева

СЕМАНТИЧКИОТ ПОТТЕКСТ НА ЛОКАЛНАТА СКАЗНА ВО СООДНОС СО УНИВЕРЗАЛНИОТ МОДЕЛ НА СКАЗНОВИДНАТА МАТРИЦА

(врз примери од необјавената книга „Араптази – волшебни народни приказни од Струмица и Струмичко“ од Иван Котев)

Апстракт: Фолклорот е највредното културно наследство што ни го оставиле нашите претходници во наследство. Неговото толкување и разгледување, па и компаративно расчленување е невозможно да се случи ако се разгледува само во границите на еден народ, на една држава. Научниот пристап подразбира, меѓу другото, и детекција и толкување на семантичкиот поттекст. Митолошката семантика е појдовната точка во толкувањето на сказната затоа што космичките закони за устројството на човекот и на светот во сказната се прелеваат кон социјалното и кон индивидуално искуство. Тотем-митовите за чудесните животни, за бракот и искушенијата, за стекнување необични нешта, најчесто волшебни предмети, за обредот на посветување, за патувањето во други светови и потрагата по лек за одредена болест, како и многу други мотивски конструкции, имаат свои реликти во сказната. Волшебните народни приказни се најколоритни, мотивски најбогати и најраскошни единици на фолклорот и тие се сметаат за највпечатлив вид усна проза. Регионот на Струмица и околината изобилува со фолклорна граѓа, особено со волшебни народни приказни, кои, по својата структура, мотивска конструкција и старост, се пресликуваат во универзалниот модел на светската сказна.

Клучни зборови: фолклор, сказна, универзален модел, Струмица.

Регионот на градот Струмица и околината, набљудуван од аспект на фолклористичките, етнографските и етнолошките истражувања е регион во кој многу малку е вложено и изведено на површина. Најмалку истражуван, а со уште помалку објавен оригинален фолклористичко-етнографски материјал, Струмичкиот Регион сè уште претставува неосвоена тврдина за истражувачите. Најголемиот подвиг, кога зборуваме за овој регион, веќе пет децении го прави современиот собирач, фолклорист и истражувач на фолклорот, Иван Котев. Покрај досега објавените книги од областа на фолклорот[1], највредното дело допрва треба да биде објавено. Станува збор за

[1] Иван Котев е автор на **осум** исклучително значајни книги за фолклорот од Струмица и од Струмичко, а овие се книги со немерлива вредност во македонската фолклористика воопшто: 1. *Черешница род родила (Македонски народни песни, испеани од Савета Котева)*. (1984). Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“; 2. *Енци Менци (Брзозборки, бројалки и залагалки за деца)*. (2002). Скопје: Детска Радост; 3. *Македонски народни приказни,* избор и редакција Иван Котев. (2007). Скопје: Детска Радост; 4. *Мудроста на вековите (Македонски народни пословици и*

големата книга со волшебни народни приказни од Струмица и регионот, насловена „Араптази“ .

Нашата посветеност на неговото дело сè повеќе добива димензии на подвиг, кој некаде, на некоја маргина, историјата можеби ќе го запише. И тоа ни дава право да бидеме горди што сме сведоци на времето во кое живее и твори Иван Котев и што го сведочиме големиот јубилеј, 80 години живот и 50 години творештво. Во време на некои чудни тенденции, кои одат во насока да се обезвредни фолклорот или едноставно да му се придодаде пејоративен предзнак, Иван Котев донкихотски им пркоси на немилосрдните замавнувања на огромните ветерници. Многу ќе беше лесно тој да се откаже од својата мисија и одејќи по линија на помал отпор, да го остави објавувањето на делото за некои подобри времиња. Историјата покажала дека подобрите времиња се само имагинарна претстава за тоа каква иднина сакаме, но вистинското прашање е дали доволно силно се бориме за тоа. Иван Котев, не чекајќи ги тие времиња одеше и по време и по невреме, наоѓаше, отворени, полуотворени, но и затворени врати и на крајот, речиси секогаш успеваше да го распее или расприкаже информаторот. За егзистенцијата на фолклорното дело, предуслов е постоењето на група, којашто го прима и го одобрува, заклучува Роман Јакобсон. Токму таа група е највериот слушател, пресоздател и преносител на пораките што, сам по себе, ги поседува фолклорот. Научното толкување на фолклористичката граѓа што ни е оставена во наследство, но и онаа што допрва треба да се ископа, значи и прилагодување на современите текови, кои бараат темелен семантички пристап. Своевремено, Владимир Проп тврдеше дека сказничните мотиви се, длабоко општествено, обусловени и историски засновани, предупредувајќи дека приказната не е хроника и дека грешат оние што бараат крилести змејови во праисторијата. И, ако проучувањето на сказната може да се случува врз основа на сличноста меѓу појавите, тогаш може истражувањата да се базираат и на различностите.

Покрај општествениот, историскиот и антрополошкиот пристап во разоткривање на вистината за сказната, сметаме дека нејзината структура поседува своја сопствена семантичка симболика. Ваквиот пристап подразбира откривање на смислата на искажувањето (нарацијата – ако зборуваме за прозните записи), бидејќи како што вели Борев, секоја информација пренесена преку јазикот, како знаковен систем, има своја содржина и свое значење. Токму толкувањето на смисловниот аспект на зборовите „и расчистувањето на просторот околу нив“, доведува до согледување на повеќезначните симболи што ги носи, во себе, зборот и воопшто, мислата.

поговорки од Струмица и Стримичко). (2012). Струмица; 5. *Опеана Струмица (Народни песни од Струмица и Струмичко).* (2016). Струмица; 6. *Играле моми по месечина (Еротска народна поезија и проза од Струмица и Струмичко)*. (2018). Струмица; 7. *Турунџула Каравлашки. (Македонски епски народни песни од Струмица и Струмичко)*. (2018). Струмица; 8. *Девојчето со златно срце (македонски народни волшебни приказни од Струмица и Струмичко*. (2019). Струмица.

На почетокот на XX век, руските футуристи, во поезијата, ја воведоа заумноста како дел од творечкиот процес, која значи семантичко соголување на текстот. Можеби оваа споредба и не е сосема оправдана, но од аспект на постапката, која сакаме да ја примениме врз сказната (како жанр што е во фокусот на нашето истражување), тогаш семантичкото соголување на сказната е единствениот начин за откривање на заумниот јазик, кој, народниот раскажувач, можеби несвесно, но многу вешто го користел. Сказната претставува едно глобално, универзално книжевноисториско творечко искуство низ кое поминал човекот како индивидуа, но и човештвото како колектив.

Имајќи го предвид фактот, што Струмичкиот Регион е истражуван најмалку, а уште помалку има објавено оригинален фолклористичко-етнографски материјали, изборот што го приложува Иван Котев претставува огромен влог за подобрување на наведената состојба. Струмичкиот Регион претставува неисцрпен извор на фолклористички материјал, кој, за жал, не е доволно публикуван. Собирачката активност на нашиот современ фолклорист Иван Котев подразбира деценискo теренско истражување, потрага по информатори, запишување, архивирање и дешифрирање на фолклористичката граѓа. Фолклористичките единици од книгата „Арапази“ ќе ни послужат како апликативен материјал за докажување на тезата дека еден мал локален фолклор, по својата содржина и суштина, се вклопува целосно во сликата на универзалната сказновидна матрица. Синтагмата „мал локален фолклор“ ја употребуваме условно, бидејќи сметаме дека не постојат мали и големи народи или мали и големи јазици, па следствено на тоа и фолклорот не можеме да го вреднуваме сразмерно со неговата просторна зафатнина. Фолклорното богатство што, со векови, го создавал македонскиот народ е толку големо колку што е големо и влијанието што го има и сè уште го врши врз градењето на македонскиот национален идентитет. Во таа насока, фолклорното богатство на Струмичкиот Регион е мало, но вредно камче што го прави мозаикот на македонската фолклористика богат, раскошен и многу вреден.

Волшебни приказни собрани во книгата „Араптази“ се необјавени сè уште, што ни дава право да кажеме дека за првпат на виделина излегуваат фолклорни артефакти ископани од тлото на Струмичкиот Регион. Импонира сознанието дека волшебните приказни што ги содржи книгата се собирани во периодот од 1970 до 2020 година, а сè уште не ја изгубиле својата свежина и актуелност. Во растојание од пет децении, Иван Котев создава импозантна архива на фолклорно богатство, ретка збирка на оригинални примероци, пандан на светската сказна. Фолклористичкиот материјал во книгата е подобен за истражување од многу аспекти: лингвистички, фолклористички, социолошки, историски, антрополошки, психоаналитички и слично. Нашата интерпретативна стратегија се темели на потребата да докажеме дека не постојат чисти и неконтаминирани форми на сказничните мотиви. Меѓусебните влијанија со етнички, културен или историски предзнак ја пресоздавале сказната, ја прилагодувале и видоизменувале, за да дојде до степен на постоење на повеќе варијанти на еден ист сказничен мотив.

Сказната претставува *axis mundi* (Оската на светот) околу која гравитира(л) човекот, оној мал, трошен човек исплашен за себе и за заедницата, со погледот свртен кон небото, а со чувство дека под неговите нозе постои некој друг, чудесен свет, кој се опредметува во сказната. Тој имагинарен свет наеднаш станува мегдан за борбата на доброто и злото, простор што ги чува тајните на иницијацијата, односно созревањето на јунакот, оградена зона, локалитет на кој човекот со голи раце ќе почне да ја гради својата историја: „Ако ѝ ги поставиме вистинските прашања на бајката, таа праформа на раскажување може да ни ги даде и вистинските информации за суштината на книжевноста и суштината на човекот. Во раскошноста на нејзината игра и одделните варијанти, доаѓаат до израз најразновидните потреби и околности, кои се својствени за сите луѓе, но и за живата сестраност на: епохата, народноста, регионот, социјалните слоеви и личностите. Секоја одделна сказна има своја смисла и може да се проучува и да се толкува од различни гледни точки. Истовремено, сите сказни заедно во целост ни даваат една слика на човекот и светот“ (Лити, 2017, 119). Тргнувајќи од мислата на Макс Лити можеме да ја започнеме потрагата по скриените значења, кои ги носи во себе сказната. Феноменологијата на сказната се открива преку дешифрирање на нејзиниот семантички поттекст, кој секогаш носи скриени значења, суштински и каузално обусловени: „Сказната, како сегмент од колективната меморија, има референцијална и автореференцијална способност, своја текстуалност и метатекстуалност, своја драматика и драматургија“ (Ќулавкова, 2018, 313). Сказната секогаш зборува преку симболите и метафорите. Тие, пак, се длабоко втемелени во архетипските слики што ги носи човекот, како дел од колективното несвесно. Со јазикот на поезијата можеме да кажеме дека дешифрирањето на симболите во сказната наликува на дешифрирање на скриените значења на метафората: „Метафората како фигура на сеќавање, која се групира врз основа на принципот на ресемантизација на знакот во новиот контекст, се препознава според принципот на аналогија/сличност меѓу различните, далечните и туѓите нешта, потсетување, барање на заеднички места на меморија, визионерско откривање на tertium comparationis (Ќулавкова, 2018, 78). Во сказната, речиси секогаш, аналогијата е во основата на: дешифрирањето на симболиката на мотивите, сижетите, функциите на ликовите, предметите. Митолошката семантика е појдовната точка во толкувањето на сказната затоа што космичките закони за устројството на човекот и светот во сказната се прелеваат кон социјалното и индивидуално искуство. Тотем-митовите за чудесните животни, за бракот и искушенијата, за стекнување необични нешта, најчесто волшебни предмети, за обредот на посветување, за патувањето во други светови и потрагата по лек за одредена болест, како и многу други мотивски конструкции, имаат свои реликти во сказната. Волшебните приказни од овој регион се согласуваат со универзалниот модел на сказната во која еден од најзастапените мотиви е *задгробното патување на јунакот.* Голем дел од нив изобилуваат со универзални мотивски конструкции и митологеми, кои се препознаваат во митологиите и верувањата на најстарите цивилизации. Фасцинира сознанието, колку овој регион, иако неистражен докрај може да даде квалитетна граѓа за потврдување на тезата

дека претставите за задгробното патување на херојот, за Оската на светот, за ритуалната иницијациска смрт и повторното раѓање, имаат свои варијанти, кои се колективна своина на македонскиот народ.

Сказните од „Араптази“ нѐ воведуваат во едно возбудливо патешествие низ времето во кое нашиот предок созревал, еволуирал, за да дојде до еден степен на рационално сфаќање на светот во и околу него. Тој процес на матурација се чита низ кодовите во сказната, чија генеза Проп ја поврзува директно со обредите на посветување. Во овие сказни се среќаваат мотиви, кои се во најдиректна корелација со иницијацискиот обред: мотивот за децата оставени во шума, децата грабнати од шумскиот дух, престојот на јунакот во шумската куќарка, ликовите помошници (животните, бабата, дедото и сл.), отсекувањето делови од телото (најчесто прст), распарчувањето и повторното оживување, стекнувањето волшебен предмет, мотивот за грабната принцеза од страна на змејот, патувањето на јунакот во оностраното царство и сл. Симболиката во посочените мотиви нѐ носи секако до обредите на посветување, кои во суштина значат симболична смрт на јунакот, кој пак, по поминатите искушенија „повторно се раѓа“ и преминува во повисок социјален статус. Како апликација на поставените тези ќе ни послужат две, од многуте приказни во книгата, кои, мотивски се допираат, а нивното семантичко толкување нѐ носи до моментот на пресликување на мотивите со универзалната сказновидна матрица. Првата приказна *Детето јунак и Арапино* за своја основа го има **мотивот на јунакот протеран од сопствената мајка**, а втората, приказната *Рокчето,* **мотивот на јунакот протеран од маќеата**. И во двете приказни станува збор за прогонство на машки потомок, но во едната приказна протерувањето од домот го помага биолошката мајка, а во другата, маќеата. Според Проп, родителите не ги погубуваат своите деца сами, но оваа сказна од Струмичкиот Регион е пример за постоење и на таков мотив, редок и не многу застапен во фолклористиката. Факт, кој е интересен да се спомне во овој контекст, е времето на запишување на сказните. И двете сказни се запишани во последните неколку години, што претставува потврда дека фолклорот е најжилавата форма, која го поврзува човекот со неговиот духовен предок.

Во приказната *Детето јунак и Арапино* мајката останува вдовица со синот, момче различно од другите, поради белегот што го има. Момчето од сказната уште на самиот почеток е предодредено да има божествена моќ бидејќи е родено со три влакна на градите: *У тиа три влакна била силата на детето. Ного било јуначиште, било големо јуначиште.* Во шаманистичките претстави за јунакот, ваквите ликови се поврзуваат со ликот на змејовитиот човек, кој се одликува со голема сила и е предодреден да биде заштитник на заедницата. Симболиката на влакното е поврзана со машкоста и е добар знак доколку влакната ги има само на одредени делови од телото, како на градите, на пример. Ниту симболиката на бројот три не е случајна, таа е во директна врска со машкиот принцип. Меѓутоа, отсекувањето прамен коса (при крштевање, посветување во духовен чин или потстрижување при замонашување) според Проп значи стапување во нова заедница и врската со посветувачкиот обред е несомнена. При првото читање, отсекувањето на

влакната, најдиректно се поврзува со мотивот на одземање на силата на јунакот. Негативниот принцип во приказната е претставен преку ликот на Арапинот, кој ѝ поставува услов на жената, мајката на детето: *Ќе те земам, ама ако го убиеш дет'то! Ќе го пратеш, вика, у една гора што се отвара и затвара, да ти црпне, вика, вода. Демек, лошо ти и н' тебе, ќе ти црпне вода за да оздравееш!* Ликот на мајката е најдиректно поврзан со иницијацијата бидејќи таа се обидува да ја раскине врската со машкиот потомок, да го протера од дома и симболично да започне неговото созревање. Сепак, мајката е таа што го осакатува духовно, односно му ги отсекува влакната, а Арапинот го извршува физичкото сакатење, со тоа што му го распарчува телото: *Дет'то, коа легнува у курит'то, сечела му влакната. И, паѓа му силата. Арапино т'ва чекал. Излева ут пут кревето – рас – рас, на три дела го расечува, право у дисагите, зак'чил го на седлото на којно и го пушта.* Распарчувањето и соединувањето на јунакот е еден од видовите на привремена смрт и во сказната многу често се среќава како момент во кој јунакот добива сила или некаква божествена моќ. Распарчување на телото, освен што има значајна улога во религиските сфаќања на човекот, според Проп, има улога и во сказната во која „расечувањето и оживувањето се извор на сила или услов за божествена моќ" (Проп, 2011, 125).

Сепак, во приложената сказна распарчувањето се случува како чин на привремена смрт и повторно раѓање, во рамки на процесот на иницијација. Привремената смрт е позната во шаманската обредна практика и постојат запишани сведоштва за тоа. Откако ќе го прифати шаманскиот повик, идниот шаман чувствува дека е препуштен на божествените сили и осуден на неминовна смрт. Таа смрт е симболична и тој душевен хаос во кој запаѓа идниот шаман е знак дека световниот човек се распаѓа и дека во тој момент се раѓа нов човек. Мирча Елијаде наведува примери на иницијација кај јакутските шамани, кои за време на обредот се исечени на парчиња, обред што трае седум дена, време за кое шаманот наликува на мртовец оставен на некое осамено место. Слични примери наведува и Владимир Проп во книгата „Историските корени на волшебната приказна". Од аспект на психоанализата, Јунг, иницијацијата ја толкува како внатрешно патување, патување до Себството или средба со самиот себе. Тоа патување го поддржува цикличното движење, патувањето завршува на местото, каде што почнало, односно протераниот јунак се враќа повторно во домот, најчесто поради одмазда. Јунакот, кој е распарчен, е ставен во дисагите на коњот, бива соединет од бабата, оздравен од неа за на крајот, по три години, да се врати и да ја изврши одмаздата: да ги убие мајката, Арапинот, но и четириесетте мали Арапчиња. „Познат е *ефектот на кружница*, односно движење по пат на додавање, надополнување, кое личи на *мандала,* што, според Јунг, е типичен образец во сказните кога станува збор за процесот на преобразба" (Анастасова-Шкрињариќ, 2011, 170). Тој процес на иницијација или индивидуализација успешно се заокружува доколку јунакот успее да дојде во контакт со женскиот принцип, односно да се ожени (како во нашата сказна во која ликот на бабата е најдиректно вклучен во поврзувањето на двата принципи и успешната иницијација). Ликот на бабата се јавува и претходно во сказната,

како лик што го предупредува момчето за планот на неговата мајка и Арапинот. При извршувањето на трите тешки задачи, ликот на коњот е постојано со момчето и ја има улогата на лик помошник и закрилник. Но, кога ќе се случи распарчувањето, коњот ја добива улогата на психопомп или преносител на душата на привремено мртвото момче, до куќата на бабата. Кога Арапинот ги става распарчените делови во дисагите на коњот, тој заминува во шумата во куќата на бабата, каде што веќе претходно бил: *Којно, дека бил последен пат, па там оде кај бабичката. И она, ка го видела, почнала да го оплакува и да зборува: „А бре синко, нели ти кажах оти мајка ти се лаже со Арапино, оти Арапино сака да те утепа за да а земе!? Арно ама, дими знајала ного лекове, била лекувачка – го соединува дет'то и три гудини кај неа било. Они дека биле, и он там!* По тригодишниот престој кај бабата, јунакот се враќа за да ја изврши одмаздата со *шпирто, пушка и пиштол* (што му ги дава бабата). Момчето ја извршува одмаздата со тоа што ги пали затекнатите *читиријсе Арапчина*, а ги убива мајката и Арапинот. По завршената иницијација момчето е подготвено за женидба, се враќа кај бабата за да одбере една од трите ќерки за жена.

Рокчето е сказна, која, во основата, го има мотивот маќеа – посинок. Отфрленото момче за свој помошник го има волот во чиј рог има храна во изобилие. Волот ќе се спаси од лошата маќеа, која бара да биде заклан, но не и од еленот, кој е млад и силен и всушност е од неговиот свет. Волот, како животно помошник на јунакот, не може да ја совлада силата на соперникот од неговиот свет, но затоа на момчето му го остава својот рог: *Отишол до мртвиот Сивчо, го одвртува рогот и од него излегле роеви инсекти. Тие се претвориле во овци, говеда, кози – сѐ! Одмах се створиле овчаре, говедаре, козаре... Детето станало богат човек. И така, чувал стока. Се оженил, одимал деца и си живеел среќно.* Најстарата форма на волшебни предмети, според Проп, се делови од животното. Многу често во сказните се среќаваме со волшебните предмети, како што се: кожата на животното, забите, ноктите, крзното и секако влакната и пердувите, како најзастапени. Волот Сивчо, во оваа сказна, се јавува како животно помошник и животно дарител, но на своја иницијатива. Не станува збор за благодарно животно, кое поради тоа што било поштедено од убивање, му помага на јунакот. Едноставно, волот е лик помошник, кој е симбол на „добрината, смиреноста и мирољубивата сила, а за неговата мистична симболика се потенцира следното: ликот на волот е симбол на силата и моќта, а неговите рогови се симбол на заштитничката и непобедлива сила, рогот како симбол на машката сила" (Chevalier, Gheerbrant, 1987, 761-762). Од друга страна, пак, роговите се симбол на плодноста, која се препознава при читање на површинскиот слој на посочената сказна. Меѓутоа, во симболиката на роговите, Јунг пронаоѓа една подвоеност: „со својот облик и продорност роговите го предочуваат активниот машки принцип, а со својот отвор во облик на лира, потсетуваат на женскиот принцип. Спојувајќи ги овие два принципи во обликување на својата личност, личноста постигнува зрелост, рамнотежа и внатрешен склад" (Chevalier, Gheerbrant, 1987, 564-565). Волот умира во борба со еленот, кој е помлад и посилен. Но, по неговата смрт остануваат роговите од кои треба да се оплоди новиот живот на јункот, кој

успешно ја завршува иницијацијата. При обредите на посветување, момчињата добивале власт на животните тогаш кога добивале делови од животното.

Овие примери на сказни од Струмичкиот Регион покажуваат дека реконструкцијата на сказничните мотиви, со помош на семантичкиот пристап, го разоткрива естетизираниот живописен и колоритен поттекст на сказната како универзален културен идентификатор.

Прилози

ДЕТЕТО ЈУНАК И АРАПИНО

Живејали си маж и жена. Имале едно машко дете. Умрел мажо и устанала сама жената со детето. И, р'стело т'ва дете, ст'нало ергенче, маж на седум – осумнајсе гудини. Ергенче за мерак!

Арно ама, жена к'ту жена, мајката през тоа време се з'лажува со еден Арапин. И, еден ден, дет'то ка се бајнало, Арапино забележува оти на градите има три влакна. У тиа три влакна била силата на детето. Ного било јуначиште, било големо јуначиште. Арапино се уплашил! Шо ќе направе, к'жал т'ка на мајката:

– Ќе те земам, ама ако го убиеш дет'то! Ќе го пратеш, вика, у една гора што се отвара и затвара, да ти црпне, вика, вода. Демек, лошо ти и н' тебе, ќе ти црпне вода за да оздравееш!

И, мајката го накарува дет'то:

– Сине, ногу сум болна! Оди, вика, у таа планина што се отвара и затвара. Коа ќе се отворе планианта, црпни вода и излези! (Па, нејќела да го утепа дет'то.) Црпни и излези!

Ох, како ќе биде!?

И, ништо. Оде.

Дет'то ного а сакало мајка му. Оде у планианта. Црпнува вода и с'с којно излева!

Арапино ного се нањутил, ама и се уплашил. Знајал дека дет'то а ного силно!

Смислил друг план.

– Ќе го пратеш дет'то, вика на мајката, у фиљан село, една баба има ного убави лубеници, лековити. Нека ти дунесе една лубеница!

Мајката му кажува на дет'то:

– У т'ва и т'ва село имало една баба, имала лековити лубеници. Оди д' ми донесеш една, ќе апнам и ќе уздравеам!

И, дет'то оде. Арно ама, таа баба била некоа гатачка, гледачка била. Имала три ќерки.

Дуваќа дет'то кај неа и ѝ к'жал за што и како е дојден кај неа. Бабата го погледнала и му к'жала т'ка:

– Чедо, мајка ти те лаже с'с Арапино! Он ќе ја земе ако те утепа тебе! Дет'то не поверувало. „Е, е, мама ќе ме утепала, како да не!" – си мислело.

– Дај ми, вика, лубеница да ѝ уднесам на мама!

– Арно, ќе ти дадам, ама да се пазеш!

Дет'то се враќа и ѝ уднесува лек на мајката. Арапино се уплашил. Со сите сили настојувал мајката да го отепа дет'то. Трите влакна на градите не му даваат мира. „Ќе мора да се сечат", решил Арапино. И, еден ден ѝ вика на мајката:

–Е, вика, знааш саа шо ќе напрааме, вика. Јас ќе се скриам пут кревето. Ти, оти ного го сакаш, ќе го избајнеш. Ќе земеш ножници и ќе му ги сечеш влакната. Другото е моја работа!

Мајката така н'прила. Дет'то, коа легнува у курит'то, сечела му влакната. И, паѓа му силата. Арапино т'ва чекал. Излева ут пут кревето – рас – рас, на три дела го расечува, право у дисагите, зак'чил го на седлото на којно и го пушта. Којно, дека бил последен пат, па там оде, кај бабичката. И она, ка го видела, почнала да го оплакува и да зборува: „А бре синко, нели ти кажах оти мајка ти се лаже со Арапино, оти Арапино сака да те утепа за да а земе!?"

Арно ама, дими знајала ного лекове, била лекувачка – го соединува дет'то и три гудини кај неа било. Они дека биле, и он там!

Едно време дет'то се свестило и пита:

– Бабо, дек' сам?

– А, бре синко, нели ти кажувах оти мајка ти се лаже с'с Арапино и оти сакат д' те утепат? За да го земе Арапино, тебе те утепаа. Ти, вика, мене не ме послуша!

Дет'то у мислите пак се занесува, не е дип уздравело. И, вика:

– Јас ќе си одам! (Сакал да ги убие мајка му и Арапино.)

– Слушај ти сега јас шо ќе ти кажам! Ќе си одеш, ама како прво, јас имам три ќерки: гулема, средна и малечка. Првата ќе ти фрле лубеница сто метра далеку от тебе. Ако ја фатеш, ќе си одеш, ако не – не!

Ох, тоа не може да ја фате лубеницата. Оште било ного слабо. Седе оште една година.

Фтората година па кажал:

– Ќе си одам!

– Не! Фтората ќерка ќе ја фрле лубеницата двеста метра. Ако ја фатеш, ќе си одеш, ако не – не!

Ох! Не можел да ја фате лубеницата. Оште не бил оздравеен како шо треба.

Трет'та гудина веќе се осеќа маж! Врнала му се сиалта!

– Бабо! – вика, јас ќе си одам! Ништо не ме спречува! Јас мајка ми ќе ја уништам!

– Добро, синко! Ама, ќе треба да ја фатеш лубеницата. Трет'та ќерка лубеницата ќе ја фрле триста метра. Ако можеш да ја фатеш, јас не можам да те сопрам! Оди!

Најмаленката фрља а лубеницата. Дет'то рипнува и фајќа а!

Тргнува да се оде. Бабата му вика:

– Ќе земеш, вика, шпирто, пушка и пиштол!

Дет'то на којно и – тà при мајка му.

А за тиа три гудини мајката на дет'то рудила и гледала читиријсе Арапчина.

Оде си дома и – шо ќе виде! На една ругузина читиријсе Арапчина!

– Дека а мајка ви?

– Дома!

– Татко ви?

– Дома!

Извадува шпирто и ги изгорува децата. Флева у собата на мајка му.

Оште на врат'та, коа усетил Арапино оти нешто горе, ојдел да виде. Ка го сретело дет'то, извадило пиштоло – паат! Трипати го застрелал и Арапино паѓа мртов на врат'та. Флева при мајка му:

– Мајко, ти што ми н'први!? За Арапино да го земеш, ме пуништи! У коа ќоше ќе з'станеш да те застрелам? Сакаш у т'ва, сакаш у т'ва!

– Аман, синко!

– Нема аман!

З'ст'нала у едно ќоше. Дет'то искарува пиштоло – пат! Пат! Пат! – трипати пукал, утепува а.

Се врајќа кај бабата.

– Шо н'при, бе, синко?

– Читиријсе Арапчина за т'ва време, бабо, вика, мајка ми и имала с'с тај Арапин! Арапчианта ги изгурех, мајка ми га утепах, Арапино го утепах, вика. Саа, вика, шо ќе праам?

– Коа ќерка сакаш, таа га земи, вика, фнуци да имам!

И, ја зима најмаленката ќерка и си живејале.

Толко а.

Забелешка: Приказната е необјавена. Снимена е на 17.12.2015 година во с. Петралинци, Струмичко. Информатор: Дана Станојска од с. Петралинци, родена 1954 год. Има завршено 8 одд. Снимил и дешифрирал Иван Котев.

РОКЧЕТО

Имало едно време во едно село маж и жена. Имале едно дете, многу послушно. Уште од малечок помагал и на мајка му, и на татко му. Арно ама, немало среќа да расте со мајка си, која многу ја сакало. Таа се разболела и набргу умрела. Останале сами со татко му. По извесно време таткото се преженил и одимал и други деца од втората му жена. Маќеата повеќе ги гледала своите деца – пубаво ги облекувала, хранела, не ги праќала на тешки работи. Сите работи ги извршувало детето од првата жена. Ги пасел говедата низ планинските ливади. Цел ден трчало по воловите изгладнето, босо, сокинато. Маќеата во торбичката му ставала само по неколку суви корки леб. И во куќата, кога биле на синијата, било и тоа. На нејзините деца ќе дадела топло млеко, пржрно сирне и јајца, убав леб, а на тоа дете – некоја коричка леб и нешто што останало од претходните јадења.

Детето било многу тажно, но и налутено. Еден ден, при таква ситуација, кога пак му дале некоја корка, а во киселата матеница ставила и жабичка внатре, во чинијата. Толку го мразела! Да му туре жаба у чинијата! Многу му се нажалило на детето. Зима, ја заменува чинијата и ја дава на другото дете, од

природените. Набрзина го изел слаткото јадење и тргнал со воловите кон планината.

А кога детето на маќеата почнало да јаде, не му се аресува јаденето. А кога видело, извикало:

– У, у, у! Нешто ме гледа од паницата!

Што ќе е тоа? Жаба! А она знае дека детето ја замнило чинијата. Пудберала го това дете – ни јадене, ништо тој ден. Цел ден со стоката, сега и без коричка леб. Му се нажалило и почнало да плаче. А имало еден стар вол, сив, Сивчо го викале. Ка видел оти детето плаче, му се приближува, и, прозборил воло. Вика:

– Што плачеш?

– Така и така, вика и му раскажало на воло сé што се случило, како повеќе е гладен отколку најаден, повеќе е смрзнат отколку стоплен. Кажува на воло и с'зички течат.

Сивчо слушал, слушал и рекол:

– Дојди кај мене!

Детето отишло до него.

– Одврти го рогот од твојата страна!

Како на винт рог. Одвртува го и – унатре – што, о, о, о! – храна каква сакаш!

– Само ќути, вика, не збори на никој, вика, ти секогаш добро ме пасеше и пазеше.

И така, денес, утре, другиден, маќеата забележала дека детето иако не зима храна од дома, добро напредува. И сега што ќе праве? Скришно оди по него, да виде на кој начин он денот го мине, каде се хране. Од дома не зима храна! Видела како детето го одвива рогот на Сивчо и како богато се храни.

– О, о, о, ооо! Еве каде била работата!

Дошла дома и се направила болна. Мажот ѝ се вратил од работа.

– Што е, што си легнала?

– Болна сум, така и така ми се сонѝ, вика, сивио вол да го заколеме, курбан да го раздадеме на селането...!

Уш ќе оздравела. И тој, што ќе направи. Се согласил воло да го заколе. Арно ама, моабето го слушало дет'то. Чуло сé. Не спијало. Чујало дека воло ќе го кољат!

Кога сабаалето ги пуштил воловето и ги откарал да ги пасе, оно заплачало, дет'то заплачало и воло Сивчо, се приближува до него и вика:

– Што е бе, вика, што плачеш?

– Е, Сивчо, вика, маќеата така и така рече, ќе те земат, ќе дојдат да те земат, ќе те закољат!

А тој:

– Не се плаши, вика. Татко ти ка ќе дојде, јас ќе бегам. Не давам да ме заколе. А ти ќе кажеш: „Тате, дај ми важето, јас стално го чувам волот, на мене ќе биде мирен сигурно, јас ќе го наоглавам, ти ела земи го!"

И така направиле. Дојдел едно време татко му.

– Каде пасе Сивчо?

– Е, таму!

Отишол татко му. Тој бега. Ваму-таму, да го наоглави Сивчо, не може! И тава дете кажало тогај. Вика:

–Дај јас ќе го наоглавам, јас го чувам стално, помирен ќе биде на мене.

–Добро!

Дава му важето. Детето го земало и оде кај воло.

– Сега качи ми се на грбо и да бегаме!

И дет'то скокнало на грбо на воло и му ја спраштиле на бегане.

Таткото:

– Стој! Стој! – ама побегнале.

Побегнале преку една планина. Нашле убави ливади и таму си живејале. Ама, не за долго. По извесно време се појавува еден елен. И вика:

– Што го пасете мојот реон?

Започнува борба. Првиот ден борба, борба, и на елено и на воло пејна тече од устата. Никој не може да победе. Вторјо ден, па така. Третјо ден веќе кажал воло на тава дет'то:

– Јас не мож' да издржам. Тој е многу млад, елено, ќе ме утепа, вика. Но ти, после, вика, ти ќе земеш, ќе го одвртеш рого, ќе го земеш, вика, с'с тебе, ќе одеш негде, ќе заградеш штали, трла, од рого ќе излезат инсекти и ќе се претворат во волове, овци, којне... Ќе ги гледаш и богат ќе бидеш!

И така, на третиот ден доваѓа елено и започнала борбата. Се бориле, се бориле, но волот бил победен и умрел. Детето многу се натажило, но го послушал волот и запомнал сè што му кажал. Така и направил. Отишол до мртвиот Сивчо, го одвртува рогот и од него излегле роеви инсекти. Тие се претвориле во овци, говеда, кози – сè! Одмах се створиле овчаре, говедаре, козаре... Детето станало богат човек. И така, чувал стока. Се оженил, одимал деца и си живеел среќно.

Толку е.

Забелешка: Приказната е необјавена. Снимена е на 21.10.2016 год. во Струмица. Информатор: Борис Ефтимов, роден 1940 год. во с. Сачево, Струмичко. Има завршено Воена академија. Сега е воен пензионер. Снимил и дешифрирал Иван Котев.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

АНАСТАСОВА-ШКРИЊАРИЌ, Н. (2011). *Триножникот на Цепенков и каучот на Фројд*. Скопје: Македоника литера.

АНАСТАСОВА-ШКРИЊАРИЌ, Н. (2017). *Фолклорологија*. Скопје: Табернакул.

БОРЕВ, Ј. (2011). *Енциклопедија на естетиката и на теоријата на литературата*. Скопје: Македоника литера.

ЛИТИ, М. (2017). Европската сказна – форма и суштина. *Фолклорологија*, 2017, 100-120.

ПРОП, В. (2011). *Историски корени на волшебната приказна*. Скопје: Македоника литера.
ПРОП, В. (2009). *Морфологија на сказната*. Скопје: Македоника литера.
ЌУЛАВКОВА, К. (2018). *Балкански наративи*. Скопје: Три.

Латинични изданија

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. (1987). *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
MATIĆ, V. (1972). *Zaboravljena božanstva*. Beograd: Prosveta.
MATIĆ, V. (1979). *Psihoanaliza mitske prošlosti* I, II. Beograd: Prosveta.

Ana Vitanova-Ringacheva

THE SEMANTIC CONTEXT OF THE LOCAL STORY IN ACCORDANCE WITH THE UNIVERSAL MODEL OF THE STORY MATRIX (based on examples from the unpublished book "Araptazi" – magical folk stories from Strumica by Ivan Kotev)

Summary

Mythological semantics is the starting point in the story interpretation because the cosmic laws of the human's structure and the world in the story flow into the social and individual experience. Totem myths about miraculous animals, marriages and temptations, unusual things, most often magical objects, for the consecration rituals, traveling to other worlds, and the search for a cure for a specific decease and many other motivational constructions have their relics in the story. The magical folk tales are the most colorful, motivational overwhelmed and most splendid units of folklore and they, besides the animal tales, are considered the oldest kind of oral prose. The region of Strumica and its surroundings is rich with folkloric material, especially magical folk tales that, by their structure, motivational construction and age, are reflected in the universal model of world story.

УДК 821.111.09
https://doi.org/10.55302/MF2077-78235d

Кристина Димовска

ЧУДНОПРИКАЗНАТА НА ЏОН ТОЛКИН

Апстракт: Името на расказот на Џон Толкин произлегува од еден стих од англосаксонскиот еп *Беовулф*, каде што се споменува т.н. *чудноприказна*, којашто се раскажувала (односно се пеела) за време на гозби, на кои се чествувале херoите од минатото. Џон Толкин се повикува на стихот *Sellic Spell* на англосаксонски јазик (односно *Wondrous tale* на современ англиски јазик или *Чудноприказна* во македонскиот препев на професорот Драги Михајловски на погореспоменатиот еп) за да ја пресоздаде, авторски и рекреативно (па и белетристички) приказната за Беовулф.

За да се воспостави релација или врската меѓу хипотекстот и хипертекстот (термини што ни Џон Толкин, ни Кристофер Толкин не ги нудат во коментарите кон текстот), *Чудноприказната* најпрвин била срочена на англосаксонски јазик.

Џон Толкин ги создава и ги „воведува“ ликовите на Андфренд/Анпис (Unfriend/Unpeace, Непријател/Кавгаџија, што веројатно претставува суптилна дисторзија или упатување на името на Унферт од *Беовулф*), Хендшу (Handshoe/Ракочевел, лик што треба да образложи зошто Беовулф е напуштен од сонародниците) и Ешвуд (Ashwood/Шумопепел, како упатување на чуварот на брегот).

Трудот го користи компаративниот метод.

Заклучокот упатува на инспиративноста на старите „заборавени“ епови и на нивното влијание врз креативниот процес при создавањето на „ново“ дело коешто би било поинтересно, подопадливо (за читање, а посебно за разбирање) за современата читателска публика.

Клучни зборови: Џон Р. Р. Толкин, *Sellic Spell*/*Wondrous Tale*/*Чудноприказна*, хипотекст, хипертекст, еп.

Да им се раскажува на потомците за делата и обичаите на славните луѓе е обичај стар од дамнина. Па дури и денес, нашето поколение, иако незаинтересирано, не пропушта да спомне кога нечие славно дело и благородна доблест и ќе го победи и надмине порокот, заеднички и за малите и за големите држави – неправдата и завидливоста. Но, иако нашите предци биле понаклонети кон дела достојни за паметење, а пред себе имало и поотворено поле за такви достигања, и кај нив се случувало на некој славен ум да му се признаат заслугите и доблеста не само поради благодарност или добронамерност, туку само за совеста да остане чиста.

(Такит, 1999, 57).

Кристофер Толкин, во уводот или во образложението на *Sellic Spell* (*Чудноприказна* на македонски јазик)[1] дава увид во белешката што ја оставил неговиот татко, Џон Толкин, за текстот, првично напишан на англосаксонски јазик. *Чудноприказната* би требала да претставува бајковидна рекреација на англосаксонскиот еп *Беовулф*, во која отсуствуваат херојските и псевдоисториските елементи од базичниот текст/хипотекст.

За да се воспостави релација или врска меѓу хипотекстот и хипертекстот (термини што ни Џон, ни Кристофер Толкин не ги нудат во коментарите кон текстот), *Чудноприказната* најпрвин била напишана на англосаксонски јазик. Џон Толкин ги создава и ги „воведува“ ликовите на Андфренд/Анпис (Unfriend/Unpeace, Непријателот/Кавгаџијата, што веројатно претставува суптилна дисторзија или упатување на името на Унферт од *Беовулф*), Хендшу (Handshoe/Ракочевел, лик што треба да образложи зошто Беовулф е напуштен од сонародниците) и Ешвуд (Ashwood/Шумопепел, како упатување на чуварот на брегот).[2]

Името на Беовулф треба да се толкува како кенинг: *Bee-wolf* (Пчеловолк), што упатува на хипотезата дека Џон Толкин не приклонил кон идејата за епот за Беовулф како одглас на бајките за херојот-мечка.[3] Наместо тоа, решението на Џон Толкин се поврзува за медот што го крадел младиот Бивулф од фармерите, по што го добил и името.

Името на хипотекстот е изведено од стихот 1772, во препевот на *Беовулф* (1926 [2014]): „hwílum syllíc spell rehte æfter rihte rúmheort cyning“, односно од стихот 2109 од македонскиот препев: „напати силнодуховниот крал/нè чествуваше со *чудноприказни* чуени низ преданијата“ (курзив К. Д.). *Syllic* и *sellíc* се различни форми на истиот збор (K. Tolkien, 2014, 234)[4] и се однесуваат на оној вид песни што се рецитирале, се пееле или се изведувале како перформанс за време на гозби. Текстот на Џон Толкин веројатно бил пишуван на почетокот на 40-тите години на 20. век.

Текстот започнува со претстава на неименуван крал кој владее на Северот. Тој има една ќерка и посинок, којшто го нашле кралевите ловџии во мечкино дувло, на возраст од три години, а бил нем. Ова е Бивулф. Тој е претставен како типичен бајковид јунак: повлечен, тивок, но снажен и одлучен. Во англосаксонскиот јазичен контекст, текстот на Џон Толкин не е и

[1] Текстот на Џон Толкин не е преведен на македонски јазик. За целите на овој труд се користи преводот на стихот што го нуди професорот Драги Михајловски во неговиот препев на епот *Беовулф* на македонски јазик. Очигледно станува збор за неологизам. Во духот на Толкиновиот дискурс, веројатно подобро преводно решение би било „Чудеснoприказна“ (ако се раководиме од уметничкиот „сенс“ за насловот *Wondrous Tale*) и во случајот со македонскиот препев на *Беовулф*, веројатно станува збор за зачувување на структурата на англосаксонскиот, односно, на македонскиот стих во превод.

[2] Преводите на имињата на ликовите се мои.

[3] За Џон Толкин, Беовулф е човекот мечка, убиецот на џинови, кој, за разлика од својот епски еквивалент, доаѓа од инаков свет: „од *бајката*“ (J. Tolkien, 2014, 149).

[4] Бројот на страниците се дава во согласност со електронското издание на *Чудноприказната*.

не може да се однесува на *бајка* во онаа смисла во којашто ние денес го разбираме и го толкуваме овој збор/жанр, туку попрво се однесува на „извештај“, на приказна, на известување. „Песната на поетот за успехот на Беовулф е *spell*“ (J. Tolkien, 2014, 231).

Меѓу првите противници на Бивулф е Брејкер (Breaker/Кршач, Уништувач, Рушител, како очигледно упатување на Брека од *Беовулф*), кој доаѓа од Сурфленд (Surfland, фиг. Земја на брановите - повторно упатување на натпреварот во пливање/морскиот мегдан со Брека). Како и во хипотекстот, така и тука, мегданот во пливање трае пет дена. Бивулф завршува како виновник за гневот на „никсите“, кои, во случајов, стојат на местото на „водо-монструмите“ од *Беовулф*, односно, на рибите убијци и на морските чудовишта што ги пресретнуваат обајцата за време на натпреварот. На англосаксонски, овие демони биле подведени под именката *nicor*, односно на германските зборови – *nix, nixy,* кои се однесувале генерално на морски суштества. Но, овие не претставуваат пречка за Бивулф да ја надмине првата сериозна иницијација. По мегданот, тој ќе се најде во земја далеку на северот населена од Фини.

Текстот потем прави прескок од Бивулфовите млади години – кога овој веќе е созреан маж. И тука, како и во епот, е задржана стереотипната претстава за мажот како исклучителен над останатите (мажи, но и луѓе, во генерална смисла), таков, кој е немерлив по силата. Сигналот за врската со хипотекстот е одржана во мерата на неговата сила што одговара на триесет луѓе – бројот на панцири што ги носи епскиот Беовулф, но и неговата физичка крепост што соодветствува на силата на триесет мажи (*Беовулф,* 379-380).[5]

Од случајни и неименувани дворјани, Бивулф ќе слушне за величествената *куќа* што ја изградил некој крал во некоја далечна земја и која подоцна се споменува под називот *Златна сала*. Ова именување е очигледно упатување на кралската сала Хеорот, којашто, во *Беовулф,* често пати е врзана за симболот на златото и на светлината.[6] Оваа куќа станала нашироко позната по гозбите и славењата, кои се случувале таму, но „куќата“ брзо била напуштена поради тоа што ја опсадил некој џин (*ogre*). Бивулф ова ќе го протолкува како *повик за авантура* (според терминологијата на Кембел), иако неговата иницијатива ќе биде „поздравена“ како лудост.

На патот до Златната сала, Бивулф ќе налета на Хендшу, чие име се врзува за ракавиците што ги носи (веројатна инсинуација на Гренделовата ракавица)[7], кои му овозможуваат натчовечки моќи. За разлика од Беовулф, кој, освен индиректната помош од побратимите во битката против Грендел и

[5] Сите упатувања на епот *Беовулф* се преземени од македонскиот препев.

[6] Оваа *Златна сала* ќе прерасне во Златен дворец, престолнина на Теоден и Рохиримите, во *Господарот на прстените.*

[7] Френдер (2008) предлага дека англосаксонската именка *glof* која се однесува на Гренделовата ракавица, може да се толкува како метафорична интерпретација за подуениот стомак на Грендел поради изедениот Хондскио. Името на вториот може да се преведе како ракавица. Ракавицата во *Чудноприказната* се споменува само попатно, во битката меѓу монструмот и херојот.

директната помош од Виглаф во битката против змејот, Бивулф ја добива наклонетоста на Хендшу, кој решава да му се придружи во авантурата.

Обајцата се пресретнати од резервираниот Ешвуд, чиј опис потсетува на оној на чуварот од брегот во *Беовулф*. Но, за разлика од епот, во кој Беовулф е подложен на вербален тест, чија цел е да се откријат неговите вистински намери за пристигнувањето во Данска, Ешвуд не е олицетворение на мудриот и проникliв чувар, туку е само еден „обичен" воин, кој, поради интерес, ќе им се придружи на останатите двајца на патот до Златната сала. Она што е воочливо во *Чудноприказната* е отсуството на пословичните искази кои се провлекуваат низ *Беовулф*, а кои служат не само да се претстави моралниот код, кој е/бил генерално важечки за херојскиот начин на живот, туку и на сликовитата претстава на убедувањата/верувањата на ликовите (или, теориски кажано, на духот на едно време, отсликан преку врвната поетска умешност на епските пејачи).

Тројцата ќе се најдат во одаите на стариот белобрад крал, една од Толкиновите вообичаени претстави за кралската фигура (со акцент на *Господарот на прстените*, преку ликовите на белобрадиот Гандалф или на остареиот Теоден). Откако ќе се претстават, Бивулф и останатите двајца ќе разберат дека Грајндер (*Grinder*/Сечачот/Толчачот – јасно упатување на Грендел) е името на суштеството за чија глава кралот ќе даде богата награда. Но, Грајндер не е обичен човек, па затоа кралот ќе се најде во недоумие поради решителноста на Бивулф да се пресмета со овој непријател, особено ако се земе предвид колкумина пред него ги загубиле животите поради славо-/златољубие. Хендшу и Ешвуд ќе ја поткрепат изјавата на Бивулф и ќе се изложат заедно со него на тест на силите против чудовиштето што ја мори Златната сала.

Тројцата ќе бидат поздравени од (неименуваната) кралица, но не и од Анфренд, кралевиот ковач, кој „од високо се гледаше себеси" (J. Tolkien, 2014, 237). Ако се земе предвид дека *Чудноприказната* била напишана во раните 40-ти години на минатиот век, а вториот том: *Двете кули* (од трилогијата *Господарот на прстените*) бил објавен во 1954. година, тогаш може да се претпостави дека преку ликот на Унферт, Џон Толкин добил инспирација да го создаде ликот на Анфренд/Анпис, кој подоцна добива попрецизни контури и еволуира во ликот на Грима/Црвојазик, озлогласениот советник на кралот Теоден. Анфренд ќе го испровоцира Бивулф со истата намера како Унферт Беовулф, па затоа и „одбраната" на вториот, не отстапува значајно од онаа на Беовулф.[8] Џон Толкин само навидум го надминува анимозитетот меѓу епските пандани на своите ликови преку мотивот на прегратката. Таа, отпрво, е претставена како пријателски гест (метод на Бивулф да ги умири сомнежите

[8] Како што вели Такит: „Постои големо соперништво меѓу придружниците за тоа кој ќе го има првото место до првенецот, но и меѓу првенците – кој ќе има поблизок и поприврзана придружба" (Такит, 1999, 26-27). Ова навистина соодветствува и на однесувањето на Унферт, но и на Анфренд, кои секако дека би сакале да бидат „десната рака" на кралот, што значи дека секој оној којшто би им застанал на патот во оваа нивна стратегија, би се сметал за недобредојден и за непријател.

на Анфренд), за подоцна да се покаже дека прегратката била ироничен чин не на предавство [како бакнежот на Јуда], туку како театарски гест за божемното пријателство меѓу двата лика). Аргумент за ова постои во епизодата во која Анфренд го забележува зацрвенувањето на водата во мочуриштето на Грајндер, по што ќе помисли дека Бивулф ја загубил битката против Грајндеровата мајка: „а таа мисла не го растажи, *затоа што не ја беше заборавил прегратката*“ (J. Tolkien, 2014, 242; курзив К. Д.). Дополнителен аргумент е отпуштањето на јажето, епизода што отсуствува во хипотекстот, како одмаздољубив гест на Анфренд против срамот што го доживеал поради Бивулф, пред кралот. Со ова, Анфренд добива посебна улога во оваа епизода, која, во хипотекстот делумно им е доделена на „белокосите единомудреци“ (со исклучок на нивното одмаздољубиво настројство),[9] односно на придружниците на Беовулф, и оваа техника покажува дека краткиот роман е посоодветен за претставување на некои морални дилеми на ликовите, што не е секогаш едноставна изведба во епскиот (стихуван!) текст.

Хипертекстот отклонува од својата основа со тоа што ги претставува Бивулф, Хендшу и Ешвуд како истовремено славољубиви, што значи дека на кралот му е дадена можноста, по своја волја, да избере кој ќе се пресмета со Грајндер. Ешвуд се јавува прв и полага право тој да биде оној што ќе го чека Грајндер во заседа, поради тоа што бил првиот што стапнал на кралевите земји. За тоа време, Бивулф и Хендшу ќе бидат сместени другаде (упатување на стих 1300: „Беовулф не бил таму [во Хеорот, К. Д.] бидејќи *одделни одаи*/ му биле брзо спремени по благо-дарувањето“; курзив К. Д.).

Со појавата на Грајндер во Златната сала станува очигледна двојната улога што ја игра Ешвуд: неговата резервираност го прави да биде близок до природата на чуварот на брегот, чија улога е да испитува, да се сомнева, да прашува, но неговото убиство од страна на Грајндер, го прави поблизок до ликот на Аешер од *Беовулф*, односно на првиот лик што умира од раката на Грендел, со таа разлика што меѓу Ешвуд и неименуваниот крал не постои претходно пријателство или сонародништво.[10]

Како што се очекува, кралот повторно ќе ги праша преостанатите двајца дали сè уште сакаат да си ги пресметаат силите со Грајндер. Редот е на Хендшу, затоа што тој бил првиот кој излегол од чамецот што ги довел него и

---

[9] Придружниците на Беовулф попрво би се закитиле со титулата на страшливци, одошто на ликови со повредено его и чест.

[10] Истовремено е заводливо, но и опасно да се разгледува теоријата на побратимството во македонската народна култура, тема детално обработена од Весна Петреска во нејзината студија *Побратимството во македонската народна култура*. Заводливо е да се разгледа прашањето од причина што и во *Беовулф* и во *Чудноприказната* се третира некаква идеја или концепт на побратимство, којашто се подведува под називот *commitatus*. Имено, идејата за *comitatus* е поврзана за верноста/лојалноста кон кралот. Опасно е современиот концепт на побратимството, како што е третирано во трудот на Весна Петреска, да се подведе и доведе во исто и со исто значење, меѓутоа може да се претпостави за еволуција и прилагодување на лојалноста, на честа и традицијата во нови, посовремени услови. Повеќе да се види кај: Весна Петреска. 2019. *Побратимството во народната култура: побратимството на Говедар Камен.*

Бивулф до земјите на кралот. Бивулф нема да настапи против оваа одлука, што ќе го натера, очигледно, лицемерниот Анфренд да заклучи дека првиов како да се радува што ќе му биде одложен часот на пропаста.

Како и Ешвуд, така и Хендшу ќе го загуби животот поради невнимание/страв од можноста од нападот на Грајндер. Докази за потфрлањето на обајцата се напуштеното копје и ракавиците, кои сведочат за неподготвеноста на Ешвуд и Хендшу, соодветно да одговорат на маките на кралот. Правилото на „трета среќа“ е она за што ќе се заложи Бивулф пред кралот. Тој ќе настапи со сличен манир како Беовулф, кој се обиде да го одврати Хротгар од патилата, со ветувањето дека ќе успее да ја елиминира заканата. Бивулф му порачува на кралот дека неговата смрт (на Бивулф) би можела да значи и спасение на кралот од незгодата да му понуди засолниште, а во случај да умре, тој, кралот, нема да биде обврзан да ги изврши погребалните почести. Зборовите на Бивулф соодветствуваат, до извесна мера, на стиховите 445-446 и 450-451, во кои Беовулф му се обраќа на Хротгар: „Никогаш не ќе треба/ телово да ми го закопуваш смртта ако ме земе“ и „Ослободен ќе бидеш/ од мачниот товар маката [sic] со телово“. Единствениот пословичен исказ што му е упатен на Бивулф до оваа епизода од текстот е пораката на кралицата: „Fate oft spareth him that fears him not“, односно „Судбината го спасува оној што не ѝ се плаши“ (J. Tolkien, 2014, 238). Исказот претставува упатување на поуката што ја искажува Беовулф во прераскажувањето на авантурата со Брека, во македонскиот препев во стиховите 572-573: „Често судбината/ го спасува несуденикот кога смелоста му е силна!“. Ако Беовулф го истакнува ова свое сознание како начин да се ободри самиот себеси за претстојните пакости на Грендел, тогаш исказот на кралицата ја врши истата функција, што покажува дека Бивулф ја ужива нејзината морална поддршка.

Битката меѓу Бивулф и Грајндер претставува стилски осиромашено прераскажување на истата епизода во епот. Она што се потенцира во прозниот хипертекст, а отсуствува во епскиот хипотекст, е настројбата и поставеноста на Анфренд кон подвизите на Беовулф. Ова, поправо, претставува луксуз што прозниот хипертекст го дозволува (подлабоко навлегување во психолошките диспозиции на ликовите и особено на идниот херој), што би било речиси невозможно или пак невообичаено во епскиот текст. Па така, при здогледувањето на откинатата рака на Грајндер (доказ за успешната елиминација), Анфренд нема што да прекаже и да рече. Ова значи дека неговата претходна наклонетост кон Бивулф е само игра или маска. За разлика од него, кралот е воодушевен од делото на, сега веќе, херојски докажаниот Бивулф, што ќе го натера да заклучи дека овој поседува сила не на човек, туку на мечка. Преку овој опис се упатува на потенцијалните корени на *Беовулф* како еп настанат од мотивот/легендата за херојот-мечка, според мислењето на Џон Толкин.

Бивулф се нафаќа да замине во престојувалиштето на Грајндер, за што му е ветена тројно поголема награда од кралот, доколку успешно ја отстрани заканата. Одлучено е Бивулф да замине во придружба на Анфренд како човек што добро ги знае тајните на Грајндеровото засолниште. Како подарок,

Бивулф го добива фамозниот сјаен корсет од железни прстени, што очигледно соодветствува на „широкиот војнокорсет“ (стих 1443), кој подоцна, во *Дружината на прстенот* од трилогијата *Господарот на прстените*, се појавува како панцирот од митрил што Фродо го добива како подарок од Билбо.

Хронотопот на Грајндеровото засолниште е олицетворение на грозоморна претстава за место, каде што можат да живеат морските немани и чудовишта. Обајцата сопатници, како и во *Беовулф*, така и тука се пречекани од мртвата глава на Аешер/Ешвуд. На забелешката на Бивулф за очигледното присуство на непријателски сили, Анфренд ќе возврати со исказ што има пословична функција: „Let sleeping gods lie!“, што по значење соодветствува на српската пословица „Не дирај лава док спава“, односно на македонската „Не закачај ја мечката додека спие“.[11] Анфренд ќе додаде дека справувањето со неколку непријатели истовремено може да се покаже како макотрпна задача, на што Бивулф ќе реплицира: „Many foes can give a man but one death“ (J. Tolkien, 2014, 241).[12] Иако по структура не е пословичен, исказот е стегната варијанта на реплика или говор што би му одзел на Бивулф непотребно време пред мегданот, па во оваа смисла, исказот ја истакнува неговата подготвеност (претпазливост, или наравоучение од искуство) да се справи и без да ги потцени бариерите на патот, без разлика на нивниот број, природа или причина.

Во хипертекстот се јавува суптилна разлика во опремата што ја носи Бивулф. Наспрема воениот корсет, шлемот, опремата со „вепар-слики“ (*Беовулф*, 1453) и мечот Хрантинг, неговата хипертекстуална изведенка го носи корсетот на кралот, ракавиците на Хендшу и копјето на Ешвуд.

Бивулф решава да се спушти во мочуриштето со помош на јаже, епизода што потсетува на елфското јаже што Сем и Фродо го користат во *Двете кули*.[13] Во *Беовулф*, монологот на херојот го претставува во светло на изолација: тој е одлучен сам да замине против Гренделовата мајка, без притоа да се потпре на помоштa на присутниот Унферт, што е показател за

[11] Друга соодветна македонска пословица би била, во дадениот контекст: „Кога мечка не ти гази лезето, не викај по неа“. Исто и: „Кога имаш маша, не ваќај го огно со рака, оти ќе те изгорит“ (Поленаковиќ и Пенушплиски, 1954).

[12] Паремиолозите (и не само тие) сметаат дека преводот на исказ или на израз од еден јазик на друг е тежок процес. Понекогаш воопшто и не мора и не е потребно да се даде превод. Сè е зависно од целта на трудот што се пишува и се публикува и од оној што има доволно здрав разум/„сенс“/општа наобразба за да го увиди искажаното. Во случајов, преводот на исказот може да биде само условен: „Непријателите се многу. Смртта е една“.

[13] Сомнежот на Бивулф е преточен во сомнежот на Фродо за способностите на Сем, кои се однесуваат на правилното (цврсто) врзување на јажиња(та). Возможно е оваа епизода од *Чудноприказната* да послужила како некаква основа за онаа во *Двете кули*, колку и да се чини наивна.

амбигвитетот на епскиот херој, кој е обележан од својот „често пати подривачки, антисоцијален индивидуализам“ (Miller, 2000, 53).[14]

Хипертекстот ја следи интенцијата на авторот стилски да ја поедностави текстурата на *Беовулф* со задржување само на оние симболични претстави што требаат да ја исцртаат врската меѓу првичниот и последователниот текст односно меѓу хипо- и хипертекстот. Најчестите визуелни симболи за Гренделовата мајка упатуваат на нејзината волчја природа и нарав, што соодветствува на кенингот што се јавува и во хипертекстот, преку кој, оваа е именувана како „волчја водосверка“ (*Беовулф*, 1506) и „волчја враг-жена“ (*Беовулф*, 1599).

Хипертекстот ја анулира божјата наклонетост (интервенција) што ја спасува главата на Беовулф („Синот Ектеофов.../ ќе го снемало сосем.../ да не му дадел панцирот помош потребна.../*а и Небобогот во светоста/ да не му навестел триумф: мудар Мажовладарот,/ господарот горнонебесен заповедал гласно/ да победи праведниот* и овој пак се исправил“; 1550-1556; курзиви К. Д.).[15] Двата кенинга што визуелно отскокнуваат од текстот (во смисла дека го рушат наративниот тек со својата експресивност), очигледно упатуваат на живата и пркосна христијанска сила, која влијаела врз моделирањето на оваа епизода од хипотекстот; херојот не би победил доколку на негова страна не би стоел Бог. Случајот е инаков со Бивулф, кој очигледно единствено се има самиот себе во бојот против „водо-монструмката“ (неименуваната мајка на Грендел), а со тоа, неговата портретизација станува пороманескна, но помалку епска. Ракавиците на Ешвуд се покажуваат од полза при поместувањето на каменот што го дели Бивулф од подводната одаја на ранетиот Грајндер (епизода што, очигледно, отсуствува во хипотекстот) и што го дели од присвојувањето на главата на непријателот како знак на триумф.

Кршењето на мечот и зачувувањето на неговите останки не е ексклузивно место во *Беовулф*, туку поправо е споделено место во епиката и во некои херојски саги. Зачувувањето на искршените фрагменти, епизода што е клучна за статусот на Арагорн во *Господарот на прстените*, ќе му овозможи на Бивулф да се пресмета со Анфренд, кој, за разлика од неговиот пандан Унферт, има позиција на ковач во *Чудноприказната*. Израмнувањето на сметката меѓу обајцата служи, како што и запишал Џон Толкин, да се „дополнат“ оние сегменти во хипотекстот, кои бараат посебни интервенции или дообјаснувања. Ако хипотекстот го остава неказнет Унферт поради неговиот кукавичлук, тогаш хипертекстот го прави тоа вешто, преку постапката на Бивулф. Поради ваквиот третман, Анфренд ќе се вразуми и тој

[14] Пожелно е да се воспостави разлика меѓу асоцијален и антисоцијален индивидуализам. Вториот е од опасниот вид во современите општества.

[15] Впрочем, Беовулф признава дека не би успеал без помошта на Бог (*Беовулф*, 1657-1658), што значи дека неговиот лик е компактен во свеста на запишувачот, односно, дека не постои дискрепанција во коментарите на нараторот и директниот говор/обраќање на ликот.

ќе биде одговорниот за прековувањето на сабјата Гилденхилт, „крајсносабјата“, епизода што отсуствува во хипотекстот.

Бивулф се враќа назад во својата земја, на чудење на кралот, кој е изненаден од неговиот триумф: „But many a man has a treasure in his hoard that he knows not the worth of it. [You thought little of the foundling that was brought from the bear's den; yet you have earned some thanks for your fostering, such as it was]“/ „Понекогаш човек покрај себе има богатство за кое не е свесен. [За низок ме сметаше, спасен од мечкиното дувло, а сепак, ти сега ми благодариш зашто си ме спасил, оти го заслужив тоа]“ (J. Tolkien, 2014, 244).[16]

Последниов исказ на Бивулф е пословичен, условно, затоа што упатува на нашироко усвоеното сфаќање за вредноста на она што еден човек го поседува и за коешто станува благодарен и свесен само кога ќе го загуби. Дискурсот на хипертекстот е близок со оној на *Господарот на прстените* и ги користи ликовите (некои од нив), како еден вид писателски поход во создавање на оние ликови од романите на Џон Толкин. Очигледно, ако не и неоспорно, е дека содржината на сижето е од примарен интерес на Џон Толкин, како автор на фикција, а ако предвид се земат типот на дискурсот и релативната обемност на неговата (спомената) трилогија, тогаш не треба да изненадува што во нив квантитетот на пословични искази, или на други паремиолошки форми, е сосема ограничен.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

ПЕТРЕСКА, В. (2019). *Побратимството во народната култура: побратимството на Говедар Камен*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
ПОЛЕНАКОВИЌ, Х., ПЕНУШЛИСКИ, К. (1954). *Македонски народни умотворби*. Том IV, книга 1, Пословици. Скопје: Книгоиздателство „Кочо Рацин“.
ТАКИТ, П. К. (1999). *Германија; Агрикола*. Прев. Весна Димовска-Јањатова Скопје: Култура.

Латинични изданија

Miller, Dean A. (2000). *The Epic Hero*. The John Hopkins University Press.
Pferenger, Andrew M. (2008). “Grendel's Glof. Beowulf Line 2085 Reconsidered”. *Philological Quarterly*, vol. 87, No. 3-4.
Tolkien, J. R. R. (2014). *Beowulf, a translation and commentary, together with Sellic Spell.* Ed. Christopher Tolkien. Harper Collins Publishers.
Толкин, Ц. Р. Р. (2002б). *Господарот на прстените.* Д 2, *Двете кули*. Скопје: АЕА, Мисла.

[16] Преводов е мој.

Kristina Dimovska

JOHN TOLKIEN'S *SELLIC SPELL*

Summary

John Tolkien took a specific verse from the Anglosaxon poem *Beowulf* in order to recreate the story of the epic hero Beowulf but he recreated the story and added different names to the protagonists and antagonists. His purpose was to re-create the storyline of the *Beowulf* epic for the possible purpose of transforming it into a short novel. His task was not easy: recreating *Beowulf*, which was originally written in Anglosaxon, was, probably, for the purpose of making the original text more entertaining and easier to understand and comprehend by the general public/audience. However, he took the original text and made adjustments to his short story which tells of different development of characters with similar names, but with somewhat different stories and journeys.

УДК 791.229.2:39(497.723)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78245k

Елизабета Конеска

ПРЕДИЗВИКОТ НА ВИЗУЕЛНОТО ИЗРАЗУВАЊЕ И НЕГОВИТЕ ПЕРСПЕКТИВИ НИЗ ПРИЗМАТА НА МЕЃУНАРОДНИОТ ФЕСТИВАЛ НА ЕТНОЛОШКИ И НА ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ ВО КРАТОВО

Апстракт: Единствените места кај нас, каде што се презентираат етнолошки филмови, кои ја откриваат и ја доближуваат реалноста на обичниот поединец или на одредена заедница во состав на социокултурниот и на историскиот контекст на општеството, со племенитата мисија на раскажување со глас и со слика, се главно фестивалите. Еден од нив е Меѓународниот фестивал на етнолошки документарен филм во Кратово, кој постои од 2012 година.

Клучни зборови: етнолошки филм, состојба, перспективи, фестивал, Кратово.

Етнолошките истражувања артикулирани преку визуелното изразување, форматирани во етнолошки филм, имаат за цел што повидливо, со слики, да ја откријат и да ја доближат реалноста на обичниот поединец или на одредена заедница во состав на социокултурниот и на историскиот контекст на општеството.

На почетокот на создавањето и на дефинирањето на етнолошките филмови, во средината на 20 век, се верувало дека тие во иднина ќе придонесат за подобро разбирање меѓу културите и за почитување на културните разлики. Денес, потенцијалот на етнолошкиот филм сè повеќе се гледа во можноста да биде реализиран како дел од применетата јавна и визуелна антропологија: „Визуелните методи и медиуми сè повеќе се прифатени и се популарни во сите „етнографски“ дисциплини, а јазот помеѓу пишаната и академска антропологија се стеснува“ (Пинк, 2011, 9). Продукцијата на филмови е сè побројна, а повеќедецениската заложба на релевантни автори од оваа област придонесе со сè поблиското вреднување на визуелната етнологија, односно приближувањето на филмот на рамниште на теориската рамка (Руби, 2015, 44; интернет-извори).

Фестивалите на кои се прикажуваат овие филмови од чии содржини се запознаваме со животи и судбини на поединци и на групи од различни културни средини од познати до најнедопирливи места ширум светот, сè до непосредните наши соседства, се речиси единствени места кај нас, каде што се презентира племенитата мисија на раскажување со глас и со слика.

Меѓународниот фестивал на етнолошки документарен филм во Кратово постои од 2012 година. По осум години, освен тоа што можеме да се пофалиме дека во Македонија постои меѓународен фестивал на етнолошки филм, можеме и да констатираме дека достигна свое реноме со кое се вклучи во листата на добрите и на познатите фестивали не само во регионот, туку и во Европа и пошироко.

Програмата, секоја година, содржи филмови од меѓународна продукција, од нашето регионално опкружување, како и филмови од домашна продукција.

Учесници на Меѓународниот фестивалот на етнолошки документарен филм во Кратово

Досега, повеќе светски еминентни автори од визуелната антропологија биле присутни на Фестивалот во Кратово како автори на филмови или како познавачи и презентери на значењето на етнолошките филмови, односно на визуелната антропологија.

Од попознатите имиња во регионот неизбежно треба да се споменат: Асен Баликчи (еден од доајените на светската етнологија – од Бугарија), Нашко Крижнар и Надја Фурлан – од Словенија; Алексеј Павловски, Иво Кузманиќ, Љиљана Шишмановиќ, Давор Бориќ – од Хрватска; Владимир Перовиќ, Слободан Наумовиќ – од Србија. Гости од Европа биле: Колет Пјо – од Франција; Стеф Мајнехт – од Холандија; Џовани Кезиќ, Антоанела Мот – од Италија; Сара Пинк, Мартин Грубер – од Германија; Иван Головнев – од Русија; Ливо Ниглас – од Естонија; Фроде Сторас – од Норвешка; Питер Крафорд – од Данска и Гери Килдеа – од Австралија.

Предавачи на првиот Фестивал во Кратово, во 2012 г., беа Нашко Крижнар од Словенија и Радослава Ганева од Бугарија, и обајцата зборуваа за состојбите на визуелната етнологија во својата земја. Присуството на најзначајното име за визуелната етнологија во регионот, Н. Крижнар, значаен филмски работник, основач на Аудиовизуелната лабораторија при Словенечката академија за науки и професор по визуелна етнологија на Универзитетот во Копар, воедно значеше и голема поддршка за нашиот Фестивал (Конеска, 2015, Нашко, 262).

На вториот, по ред, Фестивал, во 2013 г., предавачи беа Џовани Кезич од Италија и Тања Буковчан од Хрватска, кои преку личните искуства зборуваа и за организираното создавање и презентирање на визуелната етнологија. Додека на третото издание на Фестивалот, во 2014 г., главно за личните искуства при создавањето на филмот зборуваа Колет Пјо од Франција, една од доајените на француската визуелна антропологија и Стеф Мајнехт, извонреден визуелен антрополог од Холандија.

Во 2016 г., како искусни автори на филмови за состојбата со визуелната антропологија во својата земја зборуваа Мартин Грубер од Германија и Владимир Боцев од Македонија. Следната, 2017 г., свое предавање имаше Питер Јан Крафорд од Данска, претседател на НАФА, асоцијацијата за визуелна антропологија од нордиските земји.

На седмиот, по ред, Фестивал, во 2018 г., група помлади автори од Бугарија (Димитар Василев и Атанаска и Тодор Станчеви), зборуваа за Фестивалот на етнографски филм во Софија, кој е една година помлад од Фестивалот во Кратово. Предавачи на теми од споменатата област немаше на четвртиот, во 2015 г., и на осмиот Фестивал во 2019 г.

Фестивалот

Критериумите што се применуваат за избор во програмата на Фестивалот се однесуваат на тоа филмовите да ги содржат неопходните компоненти од етнолошко-антрополошка тематика, да се драматуршки издржани и да се визуелно и технички коректни. Според тематиката некои од филмовите се блиски до локалната и до регионалната култура, а други се бираат со сосема спротивна цел – да се покажат различности од подалечни и помалку познати култури. Една од предностите во селекцијата на филмовите на овој Фестивал е тоа што годината на производство на филмовите не е ограничена, што е својствено на поголем број фестивали за етнолошки и документарни филмови. Иако најголем број од филмовите во програмата на Фестивалот во Кратово се главно од понова продукција на визуелна етнологија и антропологија, сепак, со прикажување и на постари продукции се отвораат поголеми можности. Прикажувањето на различни автори, на добри стари продукции на етнолошки филмови, овозможува компаративни анализи, па дури и реконструирање на одредени појави и процеси (Конеска, 2015, 124).

Селекцијата на филмовите на фестивалот во Кратово и годинава, како и во изминатите години, ја прави Владимир Боцев, кој е иницијатор и главен организатор на Фестивалот. На Боцев, како искусен и најпознат визуелен етнолог од Македонија, во селекцијата, од понудените во просек меѓу 60 и 80 филмови, повремено му се приклучува и неговиот главен поддржувач и соработник Зоранчо Малинов, актуелен Претседател на Македонското етнолошко друштво.

Првичната идеја на организаторите, Фестивалот да се одржи во Кратово, покрај практичните причини, била и желбата да се анимира и да ѝ се овозможи, на публиката од помалите места, да се запознае со жанрот на документарно-етнолошкиот филм (Боцев, 2013, 217). Идејата Фестивалот секоја година да се одржува во различни градови низ државата, веројатно од истите практични причини, не се оствари. Сепак, изборот на Кратово се покажа како солиден, веројатно и заради добрата соработката меѓу Музејот, Општината и организаторот. Една од предностите на одржувањето на фестивалите во помалите места се топлите и човечки релации што се создаваат меѓу домаќините, гостите и учесниците, каков што е и примерот со Кратово.

Програма

Оваа, 2019 година, во периодот од 27 до 29 септември се одржа осмиот, по ред, Фестивал. Во текот на неполни три дена беа прикажани 24 филмови од 20 различни земји (Хрватска, Романија, Индија, Велика Британија, Полска, Србија, САД, Русија, Иран, Грција, Парагвај, Германија, Јапонија, Белгија, Бразил, Бугарија, Италија, Шпанија, Норвешка и Македонија). Годинава на Програмата на Фестивалот, прикажаните филмови одеа по следниот редослед: „Летечкиот фратар“, хрватска продукција, од режисерот Давор Бориќ, кој заедно со колешката Лилјана Шишмановиќ се најредовните автори на

репертоарот на Фестивалот во сите изминати години. Овој пат се претставија со многу инспиративната приказна за ликот на фратарот, како свештено лице и како етнолог. Филмот „Полиња со јагоди“, од Романија, во режија на Симон Фреј и Присила Расид, ни ја прикажа активноста на самохраната мајка Ленуца, од малиот град под Карпатите. Во „Чидра“ од Надав Харели од Индија го гледавме ликот на Рам Нат во ритуалот на прочистување во хималајската долина Кулу. „Активен (Граѓанин)“ од авторите Пјотр Голдстајн и Јан Лоренц (продукција на Велика Британија, Полска и Србија) е ведар филм со интимен поглед на животот и работата на бегалец, Ром од Косово, кој е собирач на ѓубре во Нови Сад. Од авторката Светлана Стасенко (продукција на Русија и САД) е филмот „Шаманска лекција за почетници“, во кој го гледаме чудното заемно пријателство меѓу шаманот, возрасниот Чочагар Кескем и американскиот психолог Алекс, кој дошол во Тува да учи за шаманистички практики. Филмот „Упорниот поштар“, од режисерот Арман Гхолипур Даштаки од Иран, зборува за Ханали, 92-годишен поштар, кој не може да прифати дека по 35 години, тој е ослободен од работа. Филмот од Грција, од авторите Роза Геларди и Софи Крабе, „УН (Перење)“, е кусо, но интересно согледување за подвижната перална за бездомниците во Атина и двосмисленото значење на поимите „чистота“ и „нечистотија“. „Јујос“, во режија на Михал Кравлик и Џукија Лепори од Парагвај, го документира секојдневниот живот и етноботаничкото знаење на семејството Франко Гауто. Тие се дел од етнографски проект спроведен во месноста Колонија Луз Бела во Парагвај. Филмот на Мартин Грубер (визуелен антрополог од Германија) и Рика Шинкаи (од Јапонија), „Првата берба“, покажува дел од активностите на Клубот за пчеларство, при Кјото-универзитетот за уметност и дизајн. Во филмот „Храмот Кали од внатре и од надвор“, на Дипеш Карел и Фроде Сторас од Норвешка, се запознаваме со уште еден индиски храм од градот Канпур, Утар Прадеш, но овој пат гледано посуптилно и од поинаков агол, и од внатре, и од надвор. Преку интимните приказни на неколкуте протагонисти се наметнува вистината дека религиозните граници не се неопходни толку антагонистични колку што медиумите знаат да ги прикажат тоа. „Сувите докови“, од Либе Вилкленс од Белгија, е филм за сервисери на бродови и секојдневието, и приврзеноста со тешката работа што се случува во доковите во Антверпен. „Теленгитите, номади на 21 век“, од Алексеј Борисов од Русија, прикажува неколку денови живот на современ номадизам на Ајдар и овчарот Роберт Чапович на планината во огромниот Алтај. Иранскиот филм „Љубените“, од режисерот Јасер Талеби, е поглед на животот на Фирузе, енергична и храбра 82-годишна жена, која, без електрична енергија и без телефонска комуникација, живее во планина во Северен Иран и се грижи за стадо крави. „Традиционалното бразилско семејство Кату“ од Родриго Сена, од Бразил, е фотографски есеј, кој прикажува дванаесет адолесценти од домородното население Елеутерио до Кату, за повторно да ги запознае нивните животи со враќање кај нив по дванаесет години. Филмот од Бугарија, од Ралица Димитрова, е интересен приказ за уништена фабрика и за напорот на Методи да ги зачува спомените, насловен како „Сентиментална приказна“. Рускиот филм „Јас сум Виктор“, од Ина Цгоева, е трогателна сторија за

осамениот Виктор. „Пеењето“, руско-полски филм од Олга Короткаја, е филм за традиционално машко пеење кхумеј, од жителите во руската република Тува. Вања Матеева од Бугарија, преку видеозаписи од теренските истражувања, со филмот „Тркалото на животот“, дава преглед на социокултурниот живот на слепите луѓе во својата земја. „Звучни портрети“ од Паоло Винати, од Италија, е филм за новите пеења и за јазиците што ечат на планините на Доломитите од луѓето што емигрираат од различни причини, за љубов, за лична безбедност, во потрага по работа. Грчкиот филм од Катерина Маркулаки, „Врати се од барот“, низ поинаква филмска призма, следи група млади луѓе зафатени од грчката економска криза. Ги истражува динамичните потенцијали на супкултурата што беснее во Атина, а следејќи ги нивните забави, прави обид да ги препознае и меланхоличните аспекти на крајната потрага по слобода. Славко Горгиев, со единствената визуелна презентација од Македонија – „Мали мостови“, го документира реконструираниот обичај на правење минијатурни мостови од гранки, кој се практикувал на 22 март во селото Ораовица, Штипско. Последните прикажани два филма од Програмата на овогодишниот фестивал беа многу суптилно изработени аспекти на животните приказни на две возрасни жени, едната од Шпанија, другата од Италија. Филмот „На нејзиното тело“ од Едурне Урестаразу Гарсија од Шпанија, која, следејќи ја телесната маршрута на 89-годишната Имилце Естер, нејзината баба, преку секојдневно, дури, банално движење, е покажана нивната заемна емотивна блискост. „Богородица на морето – невеста на морето“, од Валентина Ланци од Норвешка, е филм за Ана Марија, која, од мала е риболовец на Јадранското Море, а денес е најстарата рибарка со своите 83 години. Во овие два филма беше препознатлив ракописот на познатата нордиска школа за визуелна антропологија, кои беа пример за успешно антрополошко визуелно изразување. Од авторките, двете присутни на фестивалот, беше задоволство да се чуе искуството и сознанијата што ги стекнале низ школувањето и низ работењето на своите извонредни почетнички филмови. Поради технички проблеми не беше прикажан само последниот филм од Програмата, рускиот филм „Изворот на душата“ од Алексеј Обухов, посветен на уметник Валентин Димитриевич Шевелев, почесен граѓанин на градот Каргопол, чувар на традицијата и на играчките од глина.

Меѓународната продукција на програмата беше вообичаено шареновидна и по тематика и по земји на снимање. Правењето на етнолошки филмови во Македонија, за жал, како повторно да е во застој. Сè уште Македонија не може да се пофали со нови автори и нови квалитетни продукции, за што се надеваме дека е само привремено.

Актуелната состојба на фестивалот

Покрај сите наведени позитивни согледувања и пофалби за Фестивалот во Кратово, тој сепак се соочува со најголемиот проблем, особено последните години, а тоа е отсуство на побројна публика. На проекциите на филмовите во дводневниот фестивал редовна публика се главно дел од организаторите и неколкуминатa гости автори. Извесно е дека не само кај нас, туку и пошироко, публика на фестивалите на етнолошки-антрополошки филмови прилично тешко се обезбедува. Особено е интересно што секогаш има малку колеги етнолози и антрополози, или познавачи на филмот. Состојбата со намалувањето на бројот на публика на фестивалите, од овој тип, за жал има општ тренд на опаѓање и на останатите во регионот и пошироко. Постарата публика си оди, а регрутирањето на помладата публика е многу слабо. Ваквата тенденција веројатно се должи и на осиромашувањето на општествата, лошиот образовен систем, на општата атмосфера на криза во културата, односно на сè помалиот број партиципиенти за културни потреби. Како да е изгубен социјалниот момент на дружењето на публиката во киносалите. Освен инцидентно и за поединечни филмови, денес се гледаат филмови, главно, преку компјутер или во состав на пазарењето, „шопингот“, во кината во трговските центри.

За подобрување на состојбата е неопходно зголемување на активностите, но и одредени промени. Зголемувањето треба да биде со поголема медиумска кампања, со информирање преку класичните медиуми и социјалните мрежи. Треба да има и подобрување на меѓуинституционалната соработка, со други музеи, институти и секако со Катедрата по етнологија. Вклучувањето нови, помлади членови во организацијата, би помогнало во рушење бариери и надминување стереотипи, што би придонело за популарноста на овој вид филмови и за фестивалот во Кратово.

Тоа го потврдуваат и искуствата на колегите од соседството, основачите на два веќе етаблирани и меѓународно авторизирани манифестации, Саша Сречковиќ од Меѓународниот фестивал на етнолошки филм од Белград (годинава – 28, по ред) и Нашко Крижнар, основачот на ДЕФ (Деновите на етнографски филм во Љубљана) – со деветгодишно искуство. Проблемот на недостиг на публика организаторите на овие Фестивали се обидуваат да го решат со поголемо вклучување на млади колеги како и со интензивно медиумско популаризирање.

Како и останатите филмски фестивали и фестивалите на етнолошките документарни филмови треба „да живеат“ во текот на целата година. Прикажување на филмовите во текот на годината во други градови, како и во Скопје, секако дека би дало свој придонес за нивно популаризирање. Потоа, организирање работилници во периодот пред одржувањето или во текот на Фестивалот, за почеток е доволно да биде тоа и со ученици во самиот град Кратово. Секако и подобрување на соработката и враќањето на довербата на студентите од Катедрата за етнологија и антропологија од Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ од Скопје, кои, во првите години, доаѓаа организирано на Фестивалот. Овие студенти од пред пет години, заедно со Илина Јакимовска,

професорката по предметот визуелна антропологија на Катедрата, организираат Меѓународен фестивал на етнолошки филмови „Етнофф“, кој се одржува во Скопје и веќе има развиено меѓународна и регионална мрежа на соработка со студенти. Не би го исклучила фактот дека за појавувањето и за популарноста на „Етнофф“, свој придонес дал и Фестивалот во Кратово.

Не е помалку значајна, веројатно, и потребата на обезбедување повеќе финансии од соодветните министерства – Министерството за култура, Министерството за образование и наука, од Агеницијата за филм, но и од невладини организации, па веројатно и од меѓународни организации.

За зголемувањето на интересот и за мотивирањето за гледање филмови кај стручните лица и кај колегите, би придонеле и квалитетни продукции на соодветни теми од домашни автори, како и нивна заемна информираност и координираност.

Во овој контекст би го споменала и примерот со совпаѓање на термините на отворањето на Фестивалот во Кратово, во 2019 г., како и одржувањето на Конференцијата, на тема: „Етнолошки и фолклористички аспекти на мултикултурализмот и интеркултурализмот на македонското општество“. Беше необично совпаѓањето меѓу темата на конференцијата и содржината на првиот филм во програмата, „Летечкиот фратар“, од хрватската продукција. Главниот протагонист во филмот, фратарот, е свештено лице, кое комуницира со сите останати религиозни припадници во Босна и Херцеговина. Со својот природен талент тој ги обединува и ги организира во различни културни активности, а додатно, со професионалната љубов, како етнолог, собира и заштитува предмети од локалното културно наследство. Филмот е пример за обединување на квалитети на филмскиот јазик и сликање на портрет на исклучителен духовник и етнолог. *Но, ова тематско и содржинско совпаѓање на конференцијата и на филмот со кој се отвори осмиот, по ред, Фестивал во Кратово, за жал беше само случајност. Доколку се реализираше гледањето на филмот со учесниците на конференцијата, ќе можевме да се пофалиме дека, како стручни лица, сме дале придонес во примената на филмот и на неговата улога во општествените и во научните текови. Со тоа би турнале една бариера и би го поддржале значењето на филмовите со ентнолошко-антрополошки содржини,* чија иднина сè повеќе се гледа како фактор во општествените ангажирања (Пинк, 8). Од мноштвото квалитетни филмови, прикажани на Фестивалот во Кратово, како пример на општествено ангажирање би го посочила филмот од италијанско-британска продукција, „Одржливо земјоделство“ (кој беше прикажан на Фестивалот во 2018 г.), во кој се презентира секојдневниот живот на луѓе, чија желба и определба е да живеат на село и да имаат свое производство, што би било и темел за нивна самоодржливост. Но, дури и во едно средено општество, какво што е Италија, практиката покажува дека има многу предизвици и општествени препреки со кои протагонистите од филмот, производители на здрава храна, се соочуваат. Сепак, во текот на снимањето, особено со прикажувањето на филмот во јавноста, тие успеваат да добијат поголем број приврзаници и својот проблем да го актуелизираат и да го проблематизираат во општеството и на повисоки

истанции. Во оваа тема препознавме и слични состојби кај нас, при што разменивме мислења со авторот и еден од протагонистите на филмот, кои беа присутни на фестивалот. Таков е примерот од нашето секојдневие, кое се случува на отворено, на познатиот Бит-пазар, и размислувањето како да се подобрат условите за овие индивидуални производители на здрава храна, како да се помогне тие да добијат подобри услови во општеството, а со тоа да се олесни релацијата производители и консумери.

Овде доаѓаме до потврдување на ставот дека етнолошкиот филм е процес, а како таков, тој може да биде и фактор во општествените ангажирања. Можноста и потребата за наменско правење тематски етнолошки филмови, освен во популаризирање на овој медиум, може да даде и практичен придонес во оштествените интервенции.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Боцев, В. (2013). Прв Меѓународен фестивал на етнолошкиот документарен филм во организација на Македонското етнолошко друштво – „Кратово 2012“. Етнолог, 15. 16-19.
Крижнар, Н. (1981). Слатко горки етнолошки филм. 28 Фестивала југословенског документарног и краткометражног филма, Београд, 54-56.
Крижнар, Н. (2006). Етнолошки филм и глобализација. XV Међународни фестивал етнолошког филма. Етнографски музеј у Београду, 7-11.
Наумовић, С. (2018). Телевизиска репортажа као визуелни изражајни стил или шта је све, и како, хтео да каже Каменко Катић, осим да ће бити кишни дан. XXVII Међународни фестивал етнолошког филма. Етнографски музеј у Београду, 15-53.
Пинк, С. (2011). Коментар о савременом значају етнографског филма у друштву. XX Међународни фестивал етнолошког филма. Етнографски музеј у Београду, 8-9.
Сречковић, С. (2007). Коментар о савременом значају етнографског филма у друштву. XVI Међународни фестивал етнолошког филма. Етнографски музеј у Београду, 6-11.

Латинични изданија

Koneska, E. (2015). Kratovo 2015, Mednarodni festival etnološkega filma, 2. – 4. oktober 2015. Slovenskega etnološkega društva, 55., 3-4., 124-125.
Koneska, E. (2015). Naško Križnar – the Pilot Steering the Development of Ethnological film in Macedonia. Vizualna antropologija – osobne iskušnje in institucionalni vidiki. Ljubljana, ZRCSAZU, 259-265.
Križnar, N. (1996). Vizualne Raziskave v Etnologiji. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
Ruby, J. (2000). Visualizing Culture. Chicago: University of Chicago Press.

Ruby, J. (2015). The Teaching of Visual Anthropology at Temple University (1967 – 2004). Vizualna antropologija – osobne iskušnje in institucionalni vidiki. Ljubljana, ZRCSAZU, 29-44.

Сајтографија

https://boap.uib.no/index.php/jaf
JAF is publish by Bergen Open Access Publication - University publisher
https://books.google.mk/books?hl=no&lr=&id=J9vQJ68DpvwC&oi=fnd&pg=PR7&dq=journal+of+ethnographic+movies&ots=6bNEhjyR8B&sig=myhYTnNVw-rCL2GKKWcH7y6AIjA&redir_esc=y#v=onepage&q=journal%20of%20ethnographic%20movies&f=false

Journal of VideoEthnography

http://www.videoethno.com/

Elizabeta Koneska

THE CHALLENGE OF THE VISUAL EXPRESSION AND ITS PERSPECTIVES THROUGH THE PRISM OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF ETHNOGRAPHIC AND DOCUMENTARY FILMS IN KRATOVO

Summary

The potential of the ethnographic film can be seen more and more in the possibility of its realization as part of the applied public and visual anthropology. The visual methods and the media are getting more accepted and popular in all the "ethnographic" disciplines, and the gap between the written and the academic anthropology is getting smaller. Also, the production of films is increasing, and the several decades long commitment of relevant authors from this field has contributed to the valorization of visual anthropology, in other words, the film is drawing closer to the theoretical level.

In our country, the only events that host presentation of ethnographic films, that disclose and feature the reality of the little common man or a community incorporated into the social, cultural, and historical context of the society, with the noble mission to narrate using voice (sound) and picture, are mostly festivals. One of them is the International Festival of Ethnographic Documentary Film in Kratovo, that has been in existence since 2012. Despite numerous positive comments and praises pertaining thereto, the festival is facing its biggest problem, in particular in the last couple of years, namely, absence of audience. The condition ensuing from the dissipation of people attending this kind of festivals, sadly, is a general declining trend not only in the whole Region but also wider. While the older generation is still in attendance, the recruiting of the younger generation is very meager. In order to bring about positive novelties and improve the situation, it is necessary to undertake more activities and introduce some changes, such as more substantive media campaigns, via the classical media, especially the social networks. Also, an improvement of the inter-institutional cooperation and inclusion of new, younger members into the relevant organizations would certainly aid in tearing down barriers and overcoming stereotypes, all of which would be conducive to a more massive popularity of this type of film, as well as the festival in Kratovo.

The experiences from the neighboring countries of two already affirmed and internationally acclaimed manifestations, the International Festival of the Ethnographic Film in Belgrade, as well as DEF –Days of the Ethnographic Film in Ljubljana, that are also facing lack of audience, suggest involvement of a larger number of younger colleagues, as well as more intensive work on popularization via pertinent media.

УДК 398:792.2(049.3)
УДК 821.163.3-292(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78255s

Ана Стојаноска

ФОЛКЛОРОТ И НЕГОВИОТ ПРОТОТЕАТАРСКИ ИМПУЛС

Апстракт: Најиздржаната стилска формација во македонската драма и театар – битовата драма покажува дека нејзините корени се во театралноста на обредите и обичаите. Овој традиционален етнотеатарски модел, наследен од фолклорот, е јадрото на битовата драма и на театар.

Почетните елементи на моето истражување се фокусирани во детерминацијата и елаборацијата на основните топоси на создавањето на битовата драма. Театролошкото истражување продолжува во теориска елаборација на прототеатарските елементи содржани во сите лица на фолклорот.

Трудот се занимава со теориско и со театролошко истражување, на начинот на кој фолклорот ги користи театарските елементи во своја корист и на кој (начин) театарот ги презема моделите за да ги транспонира на повисоко ниво. За таа цел, трудот е поделен на неколку поглавја: Дијалогичноста и театралноста на фолклорната поетика, Етнотеатар – театралноста на обредите и ритуалите, Македонската битова драма и нејзината релација со фолклорот и примери за користењето на фолкорот во театарските претстави и перформанси. Истражувањето го заокружува презентација на театролошките модели што го докажуваат тврдењето дека фолклорот поседува прототеатарски импулс. За таа цел ќе биде користена современа домашна и странска театролошка литература и ќе бидат анализирани примери од македонската битова драматика.

Клучни зборови: битова драма, етнотеатар, театралност, дијалогичност, македонска драма.

ПОЧЕТНИ РАЗМИСЛИ

Единствената стилска формација во македонскиот театар, која има логична, завршена и заокружена поетика, е битовата драма. Од првите драмолетки на Јордан Хаџи Константинов-Џинот, напишани и изведени во средината на деветнаесеттиот век, до последните неколку битови драми во доцните педесетти години на минатиот век („2:1“ од Васил Иљоски, „Деветтиот бран“ од Никола Јонков Вапцаров, „Задруга“ од Коле Чашуле и др.) ја формираат уникатната битовска стилска формација, која трае точно сто години. Тоа не значи дека македонската драма и македонскиот театар не препознаваат други стилски различни формации, ниту пак дека еден автор останува „заробен“ во битовата театарска естетика (сепак, има повеќе доминантни примери и во двата случаи), туку дека комплетно е дефинирана и реализирана уникатната театарска стилска формација[1]. Поради единството

[1] Александар Флакер (хрватски теоретичар), во студијата *За реализмот* (*O realizmu*), објавена во списанието *Umjetnost riječi* (1958, br.2)., за прв пат го употребува

што го имаат повеќето драми во македонската драматика, во периодот од 1848 до 1950 година, ги нарекуваме, со заедничкото име, битова стилска формација. Основните параметри на овој тип драмско писмо се препознаваат во заокружените квалификативи, како што се: користењето на фолклорот како база (етнотеатарската традиција – театралноста на народните обреди и обичаи), бинарните опозиции (старо–младо, машко–женско, ние–другите), фокусирањето на тематиката од традиционалната естетика и комбинацијата на „пеење и пукање“, што ја дава суштината на мелодрамската структура.

Секој национален театар со европоцентрична традиција во својата основа ја има народната театарска форма од типот на нашата битова драма. Затоа, предмет на интерес на ова истражување е фолклорот и неговиот прототеатарски импулс. Најрелевантниот познавач на битовата драма во македонската театрологија, д-р Јелена Лужина, во нејзината книга *Историјата на македонската драма – македонската битова драма* (1995) пишува дека битовата драма, како жанр, означува „детерминиран модел на драмско писмо: редење на веристички „сликички од животот“. Некои автори дури прецизираат дека тие се призори битно условени/моделирани со определените карактеристики на средината во која што е ситуирано самото дело, како и со „социјалните одлики на светот што е опфатен со самото остварување“ (Лужина, 1995, 23). За да продолжи нејзината елаборација на фактот што е земен како темел на ова мое истражување дека „Тие ‘призори од животот’ (‘драматизирани или сценски адаптирани односи меѓу луѓето... случки, обичаи и народни игри’), потоа, богато се ‘илустрираат’ со етнотеатарски и фолклорни елементи, за да може – најпосле – целиот тој ‘материјал’ да се структурира во драмска форма со неколку типизирани сижеа“ (Лужина, 1995, 23). Затоа, целта на овој труд е да прикаже на кој начин етнотеатарските и фолклорните елементи се дел од битовата драма, поточно, на кој начин, преку битовите драми, се препознава прототеатарскиот импулс на фолклорот.

Дијалогичноста и театралноста на фолклорната поетика

Македонската фолклорна традиција (песни, приказни, гатанки, преданија, верувања, соништа, обичаи и др.) во себе има исклучително моќен театролошки потенцијал. Главните одлики на дијалогичноста и ритмичноста се во основа на примарниот конструкт на театролошкиот потенцијал. Дијалогичноста, онака како што ја дефинира рускиот теоретичар Бахтин, е поврзана со различното поимање на дијалогот и на драмскиот дијалог, а според него, дијалогот е „целина на заемно дејствување на неколку свести, од кои ниту една до крај не станала објект на друга“ (Bahtin, 1967, 70).

терминот *стилска формација* со цел да го издели од термините **правец** и **метод**. Според него, стилска формација е поим со кој ги бележиме „големите историски настанати стилски единства како надиндивидуални и наднационални книжевно-историски целини, за кои, во недостаток на прикладен термин, се зборува како за структура на структурата“ (Flaker, 1986, 27).

Позицијата е во еквилибриумот на двата субјекти, што се препознава во дијалогичноста, како еднакво учество на едниот и другиот субјект во дијалогот што се води. Речиси секое дело од фолклорот, во својата традиционална матрица ја содржи и дијалогичноста. Без разлика дали станува збор за отворен дијалог (еден лик во разговор со друг – во приказните, еден јунак во разговор со народот или народот кон него – во поезијата, приказ на верувањето/сонот и др.) или пак за онтолошката дијалогичност во сите жанрови што се дел на усно пренесуваната народна книжевност, во самата основа на наративот секогаш е прототеатарскиот импулс. Реномираниот познавач на македонската фолклорна традиција, професорот Томе Саздов, во повеќето свои дела, анализирајќи ја книжевноста пренесувана со генерации, посочува (независно од предметот на неговата анализа) дека „композицијата на македонската народна песна се одликува со живост, динамичност и непосредност на поетското дејство. За тоа посебно придонесуваат бројните **дијалози** и поретките **монолози.** Додека монологот се среќава речиси исклучиво во лириката, дотогаш дијалозите се карактеристични за лирската и за епската народна песна“ (Саздов, 1997, 22-23). Ваквото потврдување на почетната теза на моето истражување докажува дека и науката за книжевноста го препознава тој прототеатарски импулс и со него реферира на базичната дијалогичност. Она што, пак, театрологијата го надградува, е премостувањето на значењето. Од основното значење дека базичната конструкција на фолклорната творба е полна со **дијалози** и **монолози**, и го објаснува со нејзината „живост“ и можност да се пренесува со векови, а театрологијата го развива моделот, барајќи ги сите елементи кои подоцна ќе ги искористат и драмските автори и режисери. Освен во битовата драма, македонската театарска практика покажува дека фолклорот може да се искористи исклучиво и на перформативен начин[2]. Освен „Јане Задрогаз“, уникатната прва драма на Горан Стефановски, во која ликовите говорат текст од книги на Марко Цепенков (прв пример на интертекстуализација во македонската драма) и „Чук-чук Стојанче“ и „Сребреното јаболко“ на Оливера Николова, македонските театарски режисери, Бранко Ставрев посебно го користеше фолклорот, како драматолошка предлошка на неколку негови театарски перформанси. На тој начин, од почетниот прототеатарски импулс, кој го сочинува народната книжевна традиција, се направи нејзино надградување во комплетни и комплексни театарски претстави.

Во интерес на главното истражување на овој труд, сепак треба да се фокусираме на дијалогичноста и театралноста на фолклорот. Бидејќи, во почетоците, театарот „се родил“ од митовите и ритуалите, не е случајно и јадрото на битовата драма да е сочинето од фолклорот. Поради начинот на кои се отпеани, изведени и потоа запаметени, некои од песните на народната традиција се поврзани со обредите и обичаите на народот. Обредот, како една ритуална категорија, подразбира изведување на религиозен/култен/магиски

[2] Таквата практика беше нагласена во доцните седумдесетти години од минатиот век и следните децении, кога „Собраните дела“ на Марко Цепенков беа промовирани и го актуелизираа фолклорот и народната традиција.

чин во одреден временски период и со одредена намена и за разлика од ритуалот што го изведува свештено лице/врач/жрец и е наменет за затворен круг, обредот е посветен на народот и изведуван од народот: „Обредните народни стихови се речиси неразделни поетски состави од обредниот чин. Текстот на овие песни бил пригоден за односниот обред, на кој стиховите му биле наменети, посветени“ (Саздов, 1997, 28). На тој начин може да се препознае комплетната слика за театралниот потенцијал на фолклорот или поточно за нераскинливата врска меѓу фолклорот и театарот. Во својата суштина фолклорот вмрежува и театарски елементи (изведба – изведувачи, костим и маска, одреден временски период/циклус, дефиниран простор). Овие театарски елементи може да бидат искористени на два начина – да го „користат“ театарското за поедноставно паметење, изведување и презентирање на фолклорот во својата основна намена или да го вметнат фолклорното во драмски и театарски материјал. Дијалогичноста и театралноста се елементи на фолклорната практика, кои, во себе, најмногу го носат театарското и го користат тоа, независно од намената.

Етнотеатар – театралноста на обредите и ритуалите

Театралноста на народните обреди и обичаи се нарекува етнотеатар. Во таа смисла се анализираат театарските елементи на сите обреди и обичаи, од: процесиите, карневалските свеченост, коледарските, џамаларските/бабарските, русалиските танци, до: свадбите, крштевките, погребите. За етнотеатарот, а подоцна и за фолклорниот театар е пишувано во различни пригоди иако не многу опширно како што тоа го бара самиот феномен. Сите тие трудови посветени на таквата прототеатарска форма начелно се согласуваат дека повеќе е наративен отколку перформативен и дека главната перформативна активност може да се детектира во народниот „раскажувач актер“. Теоретичарот Ермис Лафазановски, пишувајќи за наративните корени на македонскиот фолклорен театар во истоимениот труд во екстензивниот проект на МАНУ – „Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес“ (2004), посочува токму на тоа дека во својот развоен тек, фолклорниот театар минал низ две фази: едночлена и двочлена наративна изведба. Меѓутоа, тој пишува за дефинирана форма на фолклорен театар. При анализа на театралноста на обредите и обичаите не можеме да зборуваме за дефинирана форма на (фолклорен) театар. Она што го прави овој труд е анализа на игривата, перформативната и другите изведбени функции на фолклорната традиција и нив да ги препознава како елементи на театарската номенклатура. Меѓутоа, идејата дека изведбата може да биде едночлена и двочлена може да се искористи при анализата на уште еден наративен феномен на македонската фолклорна традиција, што во себе носи прототеатарски импулс, а тоа е **раскажувачот актер.** Раскажувачот актер, вели етнологот Танас Вражиновски во истоимената студија објавена во зборникот „Актерството и режијата во македонскиот театар“ (1999), за разлика од професионалниот актер, „ги зема врз себе сите ликови коишто учествуваат во приказната, без оглед на тоа дали тие се луѓе или животни, или

натприродни суштества, кои настапуваат како луѓе“ (Вражиновски, 1999, 51). За разлика од раскажувачот, актерот или другите форми на наративност, во етнотеатарската традиција можат да се забележат и потенцијали на изведбеност што, ова истражување има за цел да ги детектира. Во таа смисла, читајќи ги народните песни, приказни, преданија, верувања и соништа, гатанки и пословици, можеме само да потврдиме дека постои и „скриена“ слика на фолклорот во која се препознаваат сите театарски потенцијали. Затоа и тие, подоцна, ќе можат да бидат искористени од битовата драматика. Користењето на фолклорот во битовите драми е анализирано и презентирано многу пати до сега, но никогаш конкретно не се зборува/пишува за фолклорот и неговиот прототеатарски импулс. Тоа го нагласува д-р Лужина, напоменувајќи дека **фолклорот се користи за театарски цели** „за користење (преземање, цитирање, рециклирање, **театрализирање**) на фолклорните елементи на кои им биле (при)давани функции на сценски изразни средства“ (Лужина, 2008, 11).

Македонската битова драма и нејзината релација со фолклорот

„Битовата драма, како театарски жанр, е – значи – само нова (медиумска) трансформација на фолклорниот материјал (на „вечниот“ етнографски материјал со архетипска вредност), негова креативна/авторска транзиција во нов модел на комуницирање“ (Лужина, 1995, 29). Битовата драма не може да постои без фолклорот. Од досегашните темелни истражувања на темата се евидентира непрекинатата врска меѓу битовиот, народниот театар и фолклорот. Освен претходно наведените причини, тука треба да се спомене и улогата на публиката. На ист начин, како што во античкиот грчки театарски модел, публиката што ги знае античките митови и епови, сепак, оди во театар да гледа претстави пишувани според истите тие антички митови и епови затоа што сака да види како е направено, поточно да ја види изведбата (опсисот според Аристотел), така и во македонскиот театар, битовата драматика ја има најпосветената публика, затоа што тоа е светот во кој живеат тие луѓе, тоа е нивната традиција, нивното секојдневие, нивните обреди и обичаи. Публиката на овие претстави може комплетно да се идентификува со тоа што го гледа на сцена.

Во првата половина на дваесеттиот век, кога доминира битовата театарска естетика, на преминот од рурална во урбана животна практика, главниот фокус е токму фолклорот и традицијата, што е сосема очекувано. Бидејќи во основа битовата драма покажува слики од животот, затоа нив може да ги препознае публиката и да ги популаризира. „Тие ‘призори од животот’ (‘драматизирани или сценски адаптирани односи меѓу луѓето, случки, обичаи и народни игри’; Момировска, 1977), потоа, богато се ‘илустрираат’ со етнотеатарски, фолклорни или (пак) типични/карактеристични социокултурни топоси и/или стереотипи, за да може – најпосле – целиот тој ‘материјал’ да се структурира во драмска форма со помошта на неколку типизирани сижеа’“ (Лужина, 2008, 7). Без разлика дали станува збор за првите драмолетки на Џинот или последните драми на етаблираните драмски автори на битовата

драма – Крле, Иљоски и Панов, фолклорот се користи базично и илустративно. Во драмолетките на Џинот од фолклорот е преземен традиционалниот модел на секојдневието (во „Разговор или прави человек“ се препознава моделот, не затоа што е вметнат, туку затоа што тоа е секојдневното функционирање во патријархалниот модел, во кој фолклорот е сегашност, а не минато), а во драмите на Чернодрински, фолклорот е комплетно искористен и со поезијата и со верувањата и со соништата и со преданијата, во костимографијата и народните танци. Во втората битова фаза, онаа што е најпозната денес (драмите на Ристо Крле, Антон Панов и Васил Иљоски), фолклорните елементи се применети на многу суптилен начин – и како дел од секојдневието, но и со зададена причина за таквото вметнување (пример со „Парите се отепувачка“ во која драма од самиот наслов што е една поговорка, до знаците што се уште од самиот почеток, па сè до крајот во кој традиционалната функција на семејството е покажано низ призмата на посветеноста и одржувањето на честа/чесноста). Во стогодишната битовска традиција фолклорот е сеприсутен дел. Тој е еден од основните структурални елементи на битовата драма и затоа поттикнува да се истражи структурата на јадрото на самиот фолклор во потрагата по театралните елементи.

Презентација на театролошките модели што го докажуваат тврдењето дека фолклорот поседува прототеатарски импулс

Фолклорот, пишува д-р Лужина, „не подразбира само/исклучиво она што би можеле да го именуваме како **етносупстрат**, туку го подразбира севкупниот начин на живеење и на мислење, сублимат на севкупната култура којашто секогаш (во историите на секоја од одделни национални култури), во исто време (на преминот од патријархалниот во урбанизиран начин на живеење), се искажува на сосема ист начин“ (Лужина, 2008, 15). Во првата фаза на битовата драма, фолклорот се користи на иманентно ниво. Се подразбира во: однесувањето, говорот, начинот на живот и во обичаите што се презентирани во драмските текстови. Тука би ги споменала: сите драми на Чернодрински („Македонска крвава свадба“, „Робот и агата“, „Зло за зло“ и др.), Молеров (посебно „Змејовата невеста), единствената драма на Марко Цепенков („Црне Војвода“), како и драмите на Брадина и Анѓелко Крстиќ, кои се пишувани на српски јазик.

Во втората најрепрезентативна фаза на битовата драма, драмите на Васил Иљоски, Ристо Крле и Антон Панов, фолклорот се презентира на едно напреднато ниво. Се подразбираат елементите на традицијата, народните обичаи и верувања и тие се имплементирани во драмското дејство. На пример, во „Бегалка“ на Васил Иљоски народните обичаи, ора и верувања се структурата на: драмското дејство, заплетот/конфликтот и расплетот. Секој дел од текстот, без разлика дали е наменет за говорење или изведба е дел од фолклорот од празниците на кои се случува дејството (Прочка и верувањата поврзани со неа) и од патријархалната слика на семејството и посебно перформативните елементи на тие верувања (народните ора, свршувачката, обичаите проследени со бегањето и помирувањето). Последната маниристичка

фаза на битовата драма од фолклорот зема само по некој елемент, колку да потсети на традицијата. Осиромашени од верувањата, обичаите, песните и празниците, овие драмски текстови содржат само елементи на традиционалните фолклорни карактеристични црти. Тоа е логично, поради промената на театарската естетика и културолошките и општествените промени.

Случајот „Силјан штркот“

Во прилог на тезата за прототеатарскиот импулс на фолклорот, македонската драматика и театар го имаат случајот со „Силјан штркот“. Најдолгата приказна зачувана од Марко Цепенков во македонскиот театар е драматизирана неколкупати, а посебно е важно нејзината десеминација во драмскиот текст на современиот автор Дејан Дуковски „Силјан Штркот Шанца“. За стилот на кој пишува Марко Цепенков, пишува повеќе пати Томе Саздов, нагласувајќи дека неговиот стил „многу живо и раскошно го презентира токму народниот раскажувачки збор, мошне адекватно го репродукува усното кажување. Разновидно и богато нијансирајќи ја изразната фактура на нашата народна приказна, М. Цепенков забележливо ги разви можностите на нејзината експресија“ (Саздов, 1986, 204). Ова е примарната теза дека оваа приказна може лесно да се драматизира и театрализира, а со тоа и да биде лесно прифатлива од страна на публиката што ќе ја гледа. Нејзината актуелност и популарност се гледа во тоа дека е поставена седум пати од 1946 до 2001 г. Првата драматизација ја има направено и режирано Петре Прличко и таа е изведена како куклена претстава во 1946 г. Следната изведба е во 1948 г. на сцената на Народниот театар од Битола (истата драматизација на Прличко) во режија на Петар Павловски. Во 1950 година, режисерот Димитар Колчаков, ја режира истата драматизација во Народниот театар „Антон Панов“ – Струмица. Оваа драматизација на Прличко се користи и две години подоцна во Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ од Велес, во режија на Стојан Сердарски и Димче Петров. Веќе наредната претстава „Силјан Штркот“ ја драматизира и ја режира Бранко Ставрев, огромен познавач на македонската фолклорна традиција, во 1988 г., на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ од Прилеп. Оваа претстава го покажува и начинот на кој фолклорната естетика станува интертекст и цитат во современата модернистичка театарска практика, а со тоа таа ја пласира како вовед во постмодерната театарска практика.

Познатиот македонски драмски автор Дејан Дуковски во 1991 година ја пишува драмата „Силјан Штркот Шанца“, која ја посветува „со голема почит кон двајцата мои учители, чии мотиви и мудрост се користени: Марко Цепенков и Петре Прличко“ (Дуковски, 2012, 435). Драмата е преизведена на 31 март 1991 година на сцената на Театарот за деца и младинци, во режија на Драгослав Тодоровиќ. Овој драмски текст и претставата комплетно ја докажуваат тезата дека фолклорот во себе го содржи театарскиот импулс и тој може, низ времето, да се надградува на ваков актуелен начин. Колку и да ја следи приказната зачувана и запишана од Марко Цепенков, колку и да ја

користи базата на драматизираната верзија на Петре Прличко, Дејан Дуковски создава авторски и автентичен драмски текст во кој е испреплетена целата неговата драматика и поетика.

Овој авторски текст покажува како традицијата може најкреативно да биде искористена во театраликата на една земја, а со тоа таа да стане и основа за понатамошни развивања на идејата, како што покажа втората верзија на истиот текст, поставен во режија на Срѓан Јаниќијевиќ, на сцената на Македонскиот народен театар, со премиера на 20 октомври 2016 г. Ова е една од ретките претстави во македонскиот театар, каде што и публиката и изведувачите уживаат во самата изведба. Прототеатарскиот импулс на фолклорот е поткренат на повисоко ниво, е актуализиран и модернизиран, а со самото тоа е и едукативен и креативен. Од денешен аспект тоа е најрепрезентативниот пример за тоа како македонската фолклорна поетика може да биде рециклирана и реактуелизирана во современата театарска практика. Со тоа се покажува и влијанието и односот кон традицијата, што се базничните парадигми на фолклорот.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

ДУКОВСКИ, Д. (2012). *Драми*. Скопје: Култура.

ЛУЖИНА, Ј. (1995). *Историја на македонската драма – Македонската битова драма.* Скопје: Култура.

ЛУЖИНА, Ј. (2000) (прир.) *Прилози за историјата на македонскиот театар*, зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.

ЛУЖИНА, Ј. (2008) (прир.) *Македонска битова драма*. Битола: Микена.

ПОЛЕНАКОВИЌ, Х. (1989). *Во екот на народното будење. Избрани дела бр. 4.* Скопје: Македонска книга.

САЗДОВ, Т. (1986). *Фолклористички студии.* Скопје: Наша книга.

САЗДОВ, Т. (1997). *Усна народна книжевност.* Скопје: Детска радост.

СТАРДЕЛОВ, Г. и др. (2005) (ур.) *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија.* Скопје: МАНУ.

СТОЈАНОСКА, А. (2018). *Театар: предизвик, студии и есеи.* Скопје: Универзитет „Свети Кирил и Методиј“ (електронско издание).

ХАЏИ КОНСТАНТИНОВ-ЏИНОТ, Ј. (1987). *Избрани страници*. Скопје: Мисла.

Латинични изданија

BAHTIN, M. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: NOLIT.

COUNSELL, C. and WOLF, L. (2001). *Performance analysis*. London and New York: Routledge.

FLAKER, A. (1976). *Stilska formacija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

PAVIS, P. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. London and New York: Routledge.

Ana Stojanoska

FOLKLORE AND ITS PROTO-THEATRICAL IMPULSE

Summary

The most sustained stylistic formation in Macedonian drama and theater - Folk drama shows that its roots lie in the theatricality of rites and customs. This traditional ethnotheatrical model inherited from folklore is the core of folk drama and theater. The initial elements of my research are focused on the determination and elaboration of the basic topos of the creation of the folk drama. The theatrical research continues in the theoretical elaboration of the proto-theatrical elements contained in all faces of the folklore. The paper deals with theoretical and theatrical research on the way in which folklore uses theatrical elements to its advantage and how the theater takes the models to transpose them to a higher level. For this purpose, the paper is divided into several chapters: Dialogic and Theatricality of Folk Poetry, Ethno Theater - Theatricality of Rites and Rituals, Macedonian Folk Drama and its Relation to Folklore, and examples of the use of folklore in theatre plays and performances. The research concludes with a presentation of theatrical models that prove the claim that folklore possesses a proto-theatrical impulse. For this purpose, contemporary domestic and foreign theatrical literature will be used and examples from the Macedonian folk drama will be analyzed.

УДК 821.163.3-2.09
УДК 792.2(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78265rn

Биљана Рајчинова-Николова

ПРИСВОЈУВАЊЕ НА КОДОВИТЕ ОД МИНАТОТО И НИВНО ПОСТМОДЕРНИСТИЧКО ИЗВРТУВАЊЕ

Апстракт: Прашањето за идентитетот е во корелација со прашањето за другоста и се формира и се определува преку/низ призмата на (кодираниот) Друг. Реалните општествено-историски услови ја обликуваат сликата за Другиот, за другата култура, па религијата, идентитетот и љубовта, во различни контексти и дискурси, добиваат различно значење.

Во текстот ќе се разгледуваат националните и верските судири на две непомирливи страни – македонската и турската, и ќе се говори во две насоки: едната за дискурсот/ортодоксноста на субалтерниот објект, инфериорниот Друг, од моделот на патријархалните општества, а другата за дискурсот/динамичноста на супериорниот субјект/асиметричниот етнички Друг, од моделот на постмодерните општества, во рамките на тријадата религија – идентитет – љубов.

Предмет на истражувањето е значењето и моќта на љубовта при первертирањето на сликата за Другиот, со цел да се одредат и начините на кои љубовта влијае врз рушењето на религиозните стереотипи и врз деконструкцијата на идентитетот.

Хипотезата гласи дека сликата за Другиот може да первертира бидејќи идентитетот не е детерминација туку вокација, но пред сè и над сè – провокација; љубовта е апологија на разликата (на Другиот), а религијата има моќ да го дисциплинира идентитетот, но религиозните разлики се ирелевантни.

Целта на истражувањето е улогата и функцијата на љубовта при первертирањето на сликата за Другиот, при преобразбата на идентитетот и на начините на кои идентитетот се спротивставува на желбата за социјална контрола, на религијата и на феноменот на отфрлање/неприфаќање на поинаквиот.

За реализација на целта, во текстот се применува аналитиката на компаративната книжевно-научна методологија во културолошкото проучување и постмодернистичкиот прочит на драмските текстови *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернодрински и *Балканот не е мртов* од Дејан Дуковски.

Клучни зборови: драма, Другиот, религија, идентитет, љубов.

Тријадата: религија, идентитет, љубов преку призмата на сликата на Другиот и општествено-политичкиот културен код во македонската битова и современа драма[1] – теоретски аспекти

Драмскиот текст, со својата отворена структура и со својата експлицитна упатеност кон Другиот (не само преку неговата рецепција како книжевно-уметничко дело, туку и преку неговата сценска изведба како театарска претстава) имплицира полиперспективност. Оттука и полиперспективноста во промислувањето на сликата на Другиот; таа *a priori* се модифицира, се видеоизменува, се метаморфозира и во крајна инстанција постојат онолку нејзини варијанти колку што постојат нејзини сценски изведби или режисерски толкувања. Кога ќе се земе предвид и реактуелизацијата на еден драмски текст во време и простор, како и специфичниот историски, општествено-политички и културен код во рамките на кој се остварува соодветната реактуелизација, станува јасно дека се работи за една мошне суптилна и комплексна проблематика, која не е податлива за конечен суд.

Во оваа пригода теоретската дескрипција на: религијата, идентитетот и љубовта преку призмата на сликата на Другиот и општествено-политичкиот културен код, во разгледуваните парадигматични два драмски текста, ќе се ограничи само на визурата на драмскиот автор. Односно ќе биде разгледуван само драмскиот текст како книжевен артефакт и неговата функција во рамките на тријадата: религија – идентитет – љубов, а при тоа поаѓајќи од фактот дека реалните општествено-историски услови и општествено-политичкиот културен код во многу нешта ги обликуваат религијата, идентитетот, сликата на Другиот, другата култура, љубовта. Според Еко „код е систем на правила за комбинирање на постојаните збирови на термините во пораките“..., „најекономичен начин на праќање пораки, без создавање на двосмисленост“..., „кодот не е само правило кое затвора, туку и правило кое отвора“ (Еко, 1984, 169), а според Барт „кодот е утврдено/фиксирано познато и организирано правило во една културна средина“ (Барт, 1997). За општествените науки кодот е содржан во матрицата на социјалниот поредок и е дел на неговата репродукција. Леви-Строс смета дека колективната интеграција во општеството не е спонтана, туку е управувана од код, кој е идентичен со општествената/социјалната структура. Делез и Гатари се сложуваат дека „кодот дејствува во согласност со дадената аксиоматика на режимската репрезентација и продукција, од страна на структуралниот поредок. Кодот го форсира тој структурален поредок сè до моментот на целосно преструктуирање на желбата, па така кодот претставува деспотски систем, кој,

[1] Современата драматургија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовската стилска формација) и онаа што штотуку ќе доаѓа, која кокетира со времето и начинот на кој е напишана, односно во себе ги опфаќа и драмите на модерната (со сите нејзини „изми“) и драмите на постмодерната. Во тој контекст, во овој избор влегоа драми што се репрезентативни примероци на битовата и на постмодерната драматика.

во модерниот капитализам, ја уништува и последната желба“ (Делез и Гатари, 1983). Бодријар, како и Делез и Гатари, на кодот му ги препишува деспотските својства, но кодот за Бодријар има „иронични планови и зли стратегии, а претставува и контролна шема на комуникација (*за што парадигма е драмата „Македонска крвава свадба“, каде што кодот го произведува исчезнувањето на масите*), но има и естетика и способност на заведување, и е отворен за инструментални влијанија (*за што парадигма е драмата „Балканот не е мртов“, каде што кодот, апстрактноста на општествениот живот, ја претвора во религиско, идентитетско и љубовно заедништво*)“ (Бодријар, 1985, курзиви Б.Р.).

Религијата сфатена како верба во нешто натприродно, свето или божествено, Дилтај ја дефинира како: „верување во спиритуални суштества“ (Дилтај, 1980), а според Адорно „ние веруваме во сè што можеме, а би верувале во сè, само кога би можеле“ (Адорно, 1950). Религијата по природа е исклучива, во смисла дека позицијата на истовремена индивидуална припадност на две религии е неприфатлива за колективот.

Малуф прави дистинкција меѓу христијанската и муслиманската религија, велејќи: „христијанската религија е предодредена во сите времиња да ги покренува модернизмот, слободата, толеранцијата и демократијата, додека муслиманската уште од своите почетоци е свртена кон деспотизам и опскурдност“ (Малуф, 2001, 58-59). Религијата има моќ да го дисциплинира и индивидуалниот и колективниот идентитет, но и да воспостави врска меѓу ритуалните чинови (љубовта) и инаквите (индивидуални) идентитети. Без разлика дали станува збор за христијанската или за муслиманската религија може да се констатира дека религијата игра една од одлучувачките улоги во социјалниот, општествениот и психолошкиот живот на луѓето, а нејзините функции, кои се унифицирани (а се присутни и во двата драмски текста), се одредени на овие начини:

- дисциплинска: морално и етичко поведение на колективот, чија идеолошка заднина не е во конфликт со ниеден религиски и етички принцип;
- обединувачка: обединување на колективот за надминување на социјалните и идентитетските разлики;
- оживувачка: зајакнување на духот во време на транзитивните периоди, и
- еуфорична: надминување на културниот и општествениот код за приближување до различните социокултурни и етнички идентитети.

Религијата е еден од основните елементи, кој го сочинува идентитетот и при дефинирањето на идентитетските концепти постојат две различни парадигми. Според првата парадигма се смета дека идентитетот е природен и вечен квалитет, нешто дадено, фиксно и непроменливо, тоа е есенцијалистичкиот концепт на идентитетот, кој упатува на идентитет со еден единствен корен и се заснова на „митот за заедничко потекло на крвта и

земјата, за голема нација, голема култура, што е одлика на тоталитарните идеологии“ (Крамариќ, 2010, 23). Според втората парадигма се смета дека идентитетот е конструкција, нешто што активно се гради, се менува и се трансформира, што е во духот на конструктивистичкиот концепт на идентитет, кој ја нагласува променливата природа на идентитетот и неговата општествена, историска и дискурзивна конструираност и сугерира дека „идентитетот е нешто што може да се конструира и манипулира според моменталните потреби, контексти и симболички интеракции“ (Lewis, 2002, 374).

Прашањето за идентитетот е старо колку што е старо и човештвото и е во тесна врска со прашањето за Другиот, алтеритетот или за другоста, а се формира и се определува преку или низ призмата на Другиот. Книжевните дела создаваат сопствени слики, замисли, конструкции, претстави за Другиот, а сликата за/на Другиот/Ориентот во македонската литература (драма) отстапува од западноевропскиот модел[2], што е сосема разбирливо со оглед на петвековното турско ропство на нашите балкански простори на кои љубовта како мошне комплексно чувство давала и дава нова смисла на животот развивајќи симпатии за Другиот. Таа била и е животна загатка како човек да се вдоми себеси во срцето на инаквиот, надминувајќи ги општествените и религиозните кодови. Претставувала и претставува сериозен влог во Другиот, а како моќен актер на сцена влијаејќи врз индивидуалниот идентитет и врз религијата сега веќе има и моќ од еден глас да создаде два рамноправни гласа. Со љубовта доаѓа до ново усложнување, трансформирање, репрезентирање и рефлексирање на индивидуалниот идентитет и на религиско-кодната статична ортодоксност/ортодоксната религија (која е присутна во *Македонска крвава свадба*), односно идентитетот и религијата преку љубовта се деконструираат, се реконструираат и добиваат ново значење, односно религиско-кодна динамична рефлексивност (што е присутно во *Балканот не е мртов*).

Оттука, иако религијата во согласност со статичната ортодоксност е еден од факторите за стекнување, пренесување и продолжување на традицијата и културата, за зачувување на националниот, верскиот идентитет и на културниот *објект*, есенцијалистичкиот концепт на идентитет настојува да си ја задржи својата форма на единственост, поврзан за корените, потеклото и верата, но сепак под влијание на љубовта, религијата може да манифестира и динамична рефлексивност. Љубовта е еден од факторите за рушење на традиционалните стереотипи и во име на љубовта може да дојде до промена и на верата и на идентитетот, при што културниот *субјект,* според конструктивистичкиот концепт на идентитет, не се врзува за почвата, корените, верата, посакува да стекне форма на плурал, да биде неидентичен, динамичен, мултикултурален. Следствено, овој текст ќе се движи во две насоки: едната – за дискурсот/ортодоксноста на субалтерниот објект,

[2] Ориентот/Другиот по традиција се поврзува за егзотичното и чудесното како место – парадигма на сите еротски пориви, наместо разум, нуди страст, сетилни задоволства и уживања, предлага можно или мечтаено кршење на западните забрани – хомосексуалност, многуженство (Пажо, 2002, 128).

инфериорниот Друг и религиско-кодната статична ортодоксност од моделот на патријархалните општества, а другата – за дискурсот/динамичноста на супериорниот субјект/асиметричниот Друг и религиско-кодната динамична рефлексивност од моделот на постмодерните општества.

Религиско-кодната статична ортодоксност – религиско-кодната динамична рефлексивност

Религијата, односно религиско-кодната статична ортодоксност и религиско-кодната динамична рефлексивност наоѓаат свое место и во литературата (поконкретно во драмската уметност – драмата[3], која, како своевиден поглед врз минатото, дава одговор за тоа што ни се случува во сегашноста). Токму таков поглед и одговор даваат драмските дела од македонска продукција, *Македонска крвава свадба* (19 век) на Војдан Чернодрински и *Балканот не е мртов* (20 век) на Дејан Дуковски, временски оддалечени речиси еден век. Колективот во 19 век се борел за национална слобода, за ослободување од турското ропство, се бранела македонската чест и се бранеле две различни религии во согласност со парадигмата религиско-кодна статична ортодоксност, па затоа не било возможно да се спојат. Индивидуата во 20 век се борела за друга слобода – индивидуалната, за лично ослободување од наметнатите општествени кодови, односно во согласност со парадигмата религиско-кодна динамична рефлексивност, за разбивање на религиозните стереотипи дека воспоставувањето на брачна заедница меѓу луѓе од различни религии (христијанската и муслиманската) е неостварлива. Мотив за изработка на трудот е да се истражат/проблематизираат националните и верските судири меѓу две непомирливи страни: македонската и турската, односно феноменот на етнички Друг – феноменот на *забранетата љубов* преку битовата драма *Македонска крвава свадба* на Чернодрински и постмодерната драма *Балканот не е мртов* на Дуковски.

Во двете драми, платформа врз која се развиваат дејствата и низ кои се актуелизира и феноменот на етнички Другиот е феноменот на *забранетата љубов* (љубов меѓу припадници на две различни религии/две различни етнички заедници). Ако во *Македонска крвава свадба* религијата е ортодоксна, а идентитетот е есенцијалистички, и религијата, идентитетот, културата и кодот се посилни од љубовта и од Другиот, во *Балканот не е мртов* идентитетот, љубовта и Другиот се посилни од културата, кодот, религијата – за љубовта се менува верата, религијата и од статична ортодоксност манифестира динамична рефлексивност, чии рефлексии се одразуваат врз есенцијалистичкиот идентитет, кој се деконструира и на сцена е идентитетот како конструкција. Оттука, следуваат прашањата: Дали религијата е навистина пречка за љубовта?; Од каде доаѓа несреќата во Македонија, односно на Балканот? Едни од можните одговори ќе ги даде трудот во кој хипотезата е дека сликата за Другиот може да се преобликува

[3] Книжевен род, кој, по дефиниција, најбрзо реагира на состојбите што се во корелација со стварноста.

бидејќи идентитетот не е детерминација, туку вокација, но пред сè и над сè – провокација/поттикнување, зашто љубовта е апологија на разликата (на Другиот), а религијата има моќ да го дисциплинира идентитетот, но религиозните разлики се ирелевантни. Основна цел е да се истражи улогата и функцијата на љубовта при первертирањето на сликата за Другиот, при преобразбата на идентитетот и на начините на кои идентитетот се спротивставува на желбата за социјална контрола, на религијата и на феноменот на несакање на поинаквиот.

***Македонска крвава свадба* – религијата, идентитетот, културата и кодот наспроти љубовта и Другиот**

Сè започнува со почетокот на сите почетоци – првото име на македонската драма *Македонска крвава свадба* (1900) од Чернодрински (1875 – 1951), трагедија во 5 дејствија од македонскиот живот, втемелена на вечниот мит за жртвата и за жртвувањето, симболот на македонската историска трагедија. *Македонска крвава свадба* ги воспоставува столбовите на македонската доминантна идеологија и култура од строго православна машка андроцентрична, хетеросексуална (и хетеронормативна) перспектива, со статус на канонски весник на националната култура.

Драмата е во знакот на: националните, верските и политичките судири на две непомирливи страни: македонската и турската, односно христијанската и муслиманската.

Централниот настан во драмскиот текст е фокусиран околу „еден не само егзотичен, туку и исклучително фреквентен мотив во сите медитерански култури, грабнувањето на млада 'невина мома од иноверниот/поинаквиот странец' (Лужина, 2000, 36). На архетипот на грабнувањето Чернодрински „му дал прецизно, национално детерминирано значење – грабнатата девојка (поточно загрозената чест!) не е само девојка (ниту е честа само чест), туку е девојка со несомнен идентитет, македонски. Оттука и нејзината чест го има истиот идентитет, бидејќи и таа му припаѓа на несомнен адресат, македонски" (Лужина, 2000, 38). Кажано со други зборови во *Македонска крвава свадба* се тематизира појавата на грабнување на македонски девојки и жени од страна на османлиските моќници. Ваквата акција не трпи компромис меѓу чувствата, личната идентификација и општествениот код. Одлуките што ги носи поединецот се во согласност со општествените и со религиозните кодови, кои во случајот создаваат нефлексибилен „систем на судир", каде што нема простор за дијалог, а епилогот од позицијата на сила е трагичен. Религијата е несреќен параван зад кој личноста/објектот, за да го зачува својот индивидуален и национален идентитет, се спротивставува на супериорниот/субјектот.

Во определен историски контекст *Македонска крвава свадба* го претставува и безгласниот, субалтерниот (Спивак, 2011) објект/инфериорниот Друг. Цвета (о)станува прототип за верност, за опстојување на националниот, верскиот идентитет, особено со финалната драмска реплика: „Умрев, ама Туркина не станав". Во интеркултурниот двобој таа ја одбира смртта на

сметка на животот. Го жртвува личното (понудениот привлечен живот како анамка и материјалното богатство) на сметка на колективното (верата, духовното), наспроти потурчените *римјанки* Петкана и Крстана, кои се жртви на верската (културната) асимилација на Турците врз Македонците – тие им подлегнуваат на искушенијата и предност му даваат на индивидуалното пред националното. Токму преку двополното портретирање на женските ликови од сопствениот етнос, Чернодрински во *Македонска крвава свадба* успеал да се дистанцира од пристрасност кон „своите“ и да понуди една објективна и критички интонирана автоимаголошка проекција. Од друга страна, пак, според Шелева, во *Македонска крвава свадба*: „станува збор за еден конфликтен интеркултурен, непродуктивен, насилен, репресивен (угнетувачки), асимилаторски, ултимативен (или-или) модел на меѓукултурна комуникација. Функционира само врз основа и со примена на аргументите на силата, насилството, грабежот, одземањето каде што Другиот се проектира во непријател, душман“ (2000, 188). Другиот како колектив, овде, се Турците видени од страна на Македонците, но и обратно, Македонците видени од страна на Турците, а подведени под поимот „раја“ или „ѓаури“, „што сведочи за безличност/општост, за непочитување (омаловажување) на туѓиот идентитет, за еден дискриминаторски и тирански став, за надмоќ на културата – господар и завојувач над културата на потчинетиот“ (Шелева, 2000, 189). Самите Македонци, пак, ја нагласуваат својата другост (посебност) преку определбата „рисјани“ како противтежа на турската доминација, а во обид да се сочува сопствениот идентитет.

Како трагична драма, со цврсто изградена структура на текстот и со формата на изразот, е подложна на различни и понови аспекти на нејзино читање и трансформирање. Процесот на деконструирање на текстот започнува во 1991 година со текстовите на Горан Стефановски *I love Černodrinski* и *Чернодрински се враќа дома* од 1992 година, а продолжува со текстот на Дејан Дуковски *Балканот не е мртов/Balkan is not dead* од 1993 година.

Балканот не е мртов – идентитетот, љубовта и Другиот наспроти културата, кодот и религијата

Под влијание на теоријата на Карлсон (Carlson, 2003) за опседнатоста на текстот со минатото, концептот што ја имплицира интертекстуалноста, т.е. тезата дека сите текстови се опседнати едни со други, драмата *Балканот не е мртов* може да се обележи како текст опседнат со *Македонска крвава свадба*, ама и со други текстови важни за македонската култура и пошироко, со она што би можело да се именува како балканска култура. Драмата *Македонска крвава свадба* повторно оживува и се повторува како вметната текстовна предлошка, врз чии мотиви се гради драмата *Балканот не е мртов*.

Големиот македонски театарски мит од *Македонска крвава свадба* ќе му послужи како текст – предлошка на Дуковски за неговата постмодернистичка драма *Balkan is not dead* или *Магија еделвајс* (1993). Писмото на Другоста (употребата на англискиот јазик во насловот) имплицира „несродна врска со друга култура“ (Стојаноска, 2006), но и експлицитно упатена (пркосна) порака

до Другите. Дукоски избира еден мошне суптилен проблем – проблемот на *забранетата љубов* (љубов меѓу припадници на две различни етнички заедници) – како стожер на неколкуте приказни, кои се сценски монтирани и колажирани во постмодернистички манир. Тоа се приказните за Осман-бег (Турчин) и македонските жени, за Елени (Македонка) и Кемал Ататурк (Турчин), за Едис – султановата главна анамка (Турчинка) и Икономо (Влав)... Тука е и трагичната љубовна сторија на Цвета и Спасе. Обединувачки елемент на сите тие приказни е прекрасниот редок цвет еделвајс кој потекнува од Сибир, а расте само на Алпите, симбол на љубовта, онаа вистинската, непресметлива љубов – со големо „Љ“.

Одбирајќи ја содржинската рамка од *Македонска крвава свадба,* Дуковски мошне креативно си игра со митот (стереотипот) за поробениот Македонец, со митот (стереотипот) за македонската жена, со самата приказна, со митот (стереотипот) за Турците, како поробувачи или како љубители на убави жени и на сетилни задоволства..., сето тоа проследено со многу иронија и хумор. Драмата упатува на идеолошката позиција и на временскиот контекст на својата предлошка, а истовремено и ја де(кон)струира матрицата на вообичаената визија на историјата како вековна несреќа, во која македонскиот национален субјект се наоѓа во позиција на жртва. Односот на новонастанатиот текст – текст цитат и текстот предлошка – може да се дефинира со постапката „рециклажа“, во која делови од претходниот текст се монтираат со нови елементи[4].

Во драмата на Дуковски се препознава повторувањето, што ја вклучува разликата и критичкото оддалечување на вториот од првиот текст. Дуковски ја повторува доминантната христијанска (православна), машка хетеросексуална култура, која себе се гледа на границата меѓу источниот и западниот свет, но истовремено преку текстот „ја открива и својата побуна, историски злоупотребувајќи го канонот“ (Hutcheon, 1996, 49). На Балканот како ништо да не се сменило од историското време на Чернодрински: интеркултурниот, во основа конфликтен, модел е тој што жилаво и упорно, со векови, опстојува на овие простори, како и вкрстувањето на двете религии: христијанската и муслиманската. Текстот на Дуковски се надоврзува на тоа историско време и контекст, но не останува заробен во него, туку го проширува и воопштува, така што на преден план како ефект на традиционалната нетрпеливост меѓу двете религии, избива односот моќ – стигматизација – исклученост, религија – идентитет – љубов, култура – код – Други како последица – конфликт.

Непомирливоста на двете страни, двете религии, се детектира преку манифестацијата на дискурсот на моќ на едниот етникум (Турците) над другиот (Македонците), (уште во првиот дел од текстот):

[4] Од верзијата на Чернодрински останале ликовите и нивните врски, но сега во колаж, комбинација со исечоци од други приказни (Елени и Кемал Ататурк, Едис, Икономо...). Текстот го сочинуваат мали секвенции, кои бараат монтажа, а неповрзаните секвенции ги обединува заеднички мотив, љубовниот и цветот еделвајс.

ОСМАН: Расим?
РАСИМ: Слушај жено, Осман ќе те носи на чифлиг, на гости.
МАКЕДОНКА: У Турчин на гости не одам.
ОСМАН: Расим?
МАКЕДОНКА: Слушнав, реков не одам. Имам маж и дете, бегу.
ОСМАН: Расим?
РАСИМ: Ова е еделвајс. Нигде нема еделвајс. Осман-бег најде еделвајс за тебе.
МАКЕДОНКА: Јас сум рисјанка, не сакам.
ОСМАН: Расим?
РАСИМ: Што бе не сака? Тебе, мене не ме сака? Не е, Осман дојден за мајтап.

(Дуковски, 2012, 45).

Примерот укажува на односот *моќ – стигматизација*, односно отсуство на директен дијалог меѓу моќникот (Осман-бег) и потчинетиот (Македонката), формирање на идентитет и одредување на позицијата на потчинетиот во скалата на општествената хиерархија. Во отсуство на директен дијалог во говорната комуникација потребен е посредник, кој треба да го зголеми чувството на ништожност и *исклученост* кај потчинетиот, што како последица води кон *конфликт.* Даденият пример не е исклучок. Сличен однос на посредно искажана желба/наредба на моќникот има во низа сцени, меѓу кои е и сцената на убедувањето на Цвета да се потурчи. Посредникот во дијалогот се потурчените Македонки.

Во последователноста на настаните за љубовта кон Другиот, религијата, културата и кодот ја губат моќта, односно Осман-бег, со губењето на позицијата на моќник, директно ѝ се обраќа на Цвета.

ОСМАН (*вади цвет еделвајс*): Никогаш поголем ал не ме алосувал. Знам дека ме мразиш, ама земи го. Се вика еделвајс.
ЦВЕТА: Не те мразам, Осман. Жал ми е за тебе.
ОСМАН: Не сакам да ме жалат.
ЦВЕТА: Ти и Спасе сте еден ист човек. Едниот мораше да умре. Вие си ги теравте инаетите, а јас си ја тргав маката. Маката доаѓа кога нешто ќе ти стане драго. Не знам кај му згрешив на бога сè да се скрши на моја глава.
ОСМАН: Нема да те држам со сила, Цвета. Ја губам моќта. Ќе ме нема. Оди си!
ЦВЕТА: Не сакам.

(Дуковски, 2012, 55).

Примерот укажува дека за љубовта кон Другиот, се надминува религиско-кодната статична ортодоксност/религиската ортодоксност (различноста меѓу двете религии), а нејзината динамична рефлексија

овозможува директен дијалог меѓу два рамноправни лика Осман-бег и Цвета, меѓу две религии – мусиманската и христијанската, меѓу две култури и два различни кода, со што исчезнува дискурсот со белези на: дискриминација, стигматизираност, субалтерност.

Може да се заклучи дека Дуковски е далеку од идејата да се помири со неспојливоста на двете различни култури, на двете различни религии и на двата различни кода. Убеден е дека љубовта е таа што ги премостува разликите меѓу културите, меѓу религиите, меѓу кодовите и затоа се обидува да ја олесни нивната средба. Во љубовта доаѓа до средба и спој на различните идентитети. „За љубовта вреди да се живее, убива, во крајна инстанца 'злосторство од Љубов', а не насилство од омраза или етничка, верска, религиска нетрпеливост. Љубовта е единствен спас за Балканот" (Дуковски, 2012, 65) – порачува авторот со овој драмски текст. Авторот трага по историјата на нештата, кои се неисториски – љубовта дефинирана преку цветот еделвајс, кој се одликува со реткост и необична убавина, затоа што „по леденото доба расте само на Алпите" (Дуковски, 2012, 67).

Љубовта е еден од најсилните фактори за премин од една вера во друга, од муслиманство во христијанство, што се рефлектира и врз индивидуалниот идентитет што го деконструира љубовта. Во оваа смисла клучна е сцената 38, насловена како „Процес", во која Цвета (повторно таа ја има клучната улога и е лик хероина, но од поинаков вид) ќе изјави: „Решив да останам со Осман. Доста е од крв, од омраза. Не е во Осман ѓаволот. Во сите е. Осудете ме. Речете дека ми се поматил умот. Спасе го сакав повеќе од сè. Умре. Остана, љубов или омраза" (Дуковски, 2012, 87). Цвета ја избира љубовта и на тој начин македонскиот мит се универзализира и излегува од тесните: национални, религиски, културолошки, кодни и филозофски рамки. Преку ова, Дуковски покажува колку се ирелевантни: религиските, културните и кодните разлики, и паралелно со тоа, во *Балканот не е мртов* го започнува и процесот на деконструкција на стереотипите, на идентитетот (но од инаква – машка позиција) и разбивање на предрасудите. Нуди една поинаква слика за Балканот.

Наспроти тоа што антибалканските стереотипи го доживуваат Балканот како зона на агресивни етнонационализми, на примитивни и ирационални страсти, на верски омрази, драмата на Дуковски го гледа Балканот како топос во кој наспроти стравот од Непознатиот Друг, секогаш постои привлечноста на живеењето покрај Другиот, другите која го подготвува балканскиот субјект на ризикот од соочувањето со Непознатиот Друг. Ризикот не значи робување на *постојаните стереотипи,* туку ритуал на трансценденција, премин од онаа страна на границата, која во драмата на Дуковски подразбира 'соочување со Другоста'.

Да се поседува жена од друга вера за Дуковски не значи господарење со непознатото, туку влегување во светот на непознатиот и на различниот Друг. За тоа говорат сцените меѓу Цвета и Осман-бег, Кемал и Елени, каде што идентитетот подразбира свесно чувство за себеси, а субјективитетот ги опфаќа несвесните и потсвесните димензии на индивидуалноста (на љубовта). Сликата за Другиот може да се первертира бидејќи идентитетот не е

детерминација, туку вокација, но пред и над сѐ – провокација. Кога во ликот на Осман-бег, Дуковски ја слика природата на ориенталниот маж, неговиот фалогоцентричен дискурс ќе го поттикне женскиот лик (Цвета) да посака да се ослободи од робувањето на црно-белата реторика, па присвојувајќи го искуството на асиметричниот Друг, да го первертира традиционалниот дискурс на македонската жена и патријархалната матрица, карактеристична за драмата на Чернодрински. Цвета на Чернодрински во *Македонска крвава свадба* од самиот почеток им одговара на стереотипните слики на куќен ангел, загрозена, грабната и на крајот – жртвувана девица, со задача да вели „не“. Спасе, за Цвета, во *Македонска крвава свадба* кажува: „Честа на Цвета е чест македонска, и нам ни се паѓа да ја вардиме честа и да накажеме секого, кој посега по таа чест!... Ние требит да бидеме м'жи, јунаци, готој да умреме за нашата чест и слобода!...“ (Чернодрински, 1945, 45). Цвета во *Македонска крвава свадба* не е ништо повеќе од симбол на македонската чест или симбол на самата Македонија, на која противникот ѝ се заканува, а неговото место го заземаат Османбеговците.

Дуковски ја извлекува својата Цвета од стереотипните схеми, внесувајќи го во нив она што Керол Пејтман го именува како „женски неред“ (Pateman, 1998). Цвета во *Балканот не е мртов* е Македонка од првиот прелудиум, либе на Спасе и либе на Осман, фикционален лик, дама во францускиот бордел (Флора во сонот на Осман). Потенцијално субверзивна (оти по однос на балканската жена си допушта поинаква преформулација на стереотипот[5]), се согласува да се омажи за поробувачот, за човекот од друга вероисповед и својот однос го гради врз рамноправни односи со Осман-бег. Потврда е компромисот на Осман-бег: тој ја зема христијанската религија како своја. Во *Македонска крвава свадба* Цвета е исклучително обележана со дискурсот, којшто се рефлектира во нејзината последна реплика, постмодернистичката Цвета ја зазема позицијата на мост меѓу непомирливите светови и таа одлучува да остане со Осман. Свесна е дека нејзината заедница ќе ја гледа како луда, но сепак го одбира тоа што ѝ е забрането – Осман и така внесува неред во општествените обрасци. Цвета е присилена да ја менува парадигмата, којашто веќе ѝ е впишана во името: на прашањето „Што сега?“, духот на Спасе ѝ одговара „Сѐ од почеток“ и приказната се менува. Уште на почетокот, Цвета покажува дека таа не е девица од деветнаесеттиот век на која колективните идеали ѝ го заматуваат погледот на сопственото јас, односно на приказната на Спасе – за одмазда и борба, таа одговара: „Не сакам маж јунак, сакам жив маж“ (Дуковски, 2012, 95), а на Крстана и Петкана во харемот им изјавува: „Ако треба, ќе умрам, ама евтино не се продавам. Барем толку се сакам“ (Дуковски, 2012, 95).

[5] Одбирајќи ја содржинската рамка *Македонска крвава свадба*, Дуковски си игра со стереотипот за поробениот Македонец, за македонската жена, со самата приказна, со стереотипот за Турците, како поробувачи или како љубители на убави жени и на сетилни задоволства..., сето тоа проследено со многу хумор и иронија. (Споменато е погоре во текстот, забелешка на авторката).

Стожер на неколкуте приказни[6] кај Дуковски е проблемот на забранетата љубов, па друг стереотип е оној за ‘недозволената/грешната љубов’ меѓу двајца од различна вероисповед, кој во драмата на Дуковски е тематизиран како ‘неостварена љубов’ меѓу ликот на Кемал Ататурк и Елени Каринте, жртва на предрасудите на својот татко, Ефтим:

> КЕМАЛ: Овој цвет се вика еделвајс. Редок е и никој друг нема да ти го даде.
> Чувај го со љубов и ќе остане свеж како и мојата љубов.
> ЕЛЕНИ: Ти го дадов моето срце, тело, засекогаш ќе бидат твои. Чувај ги.
> КЕМАЛ: Никогаш не сум бил посреќен.
> ЕЛЕНИ: Само до кога? Моите сигурно ме бараат.
> КЕМАЛ: Ќе трае засекогаш. (...)
> ЕФТИМ: Тука си, курво. Зошто ми го правиш ова? Ќе ве убијам и двајцата.
> КЕМАЛ: Немојте да грешите душа!
> ЕФТИМ: Не душа, рака ќе згрешам.
> КЕМАЛ: Мојата љубов кон Вашата ќерка е искрена, ако ми ја дадете ќе биде среќна.
> ЕФТИМ: Дур сум жив, Елени нема да биде жена на Турчин.
> (На Елени)
> Утре правиме свадба. Кирјакис веќе даде мираз од девесте наполеони. Прекрасен човек. Кога би знаел какво ѓубре зема, не би дал ни банка. А ти Турчин, биди среќен што решив да не оставам траги, Елени, надвор!
>
> (Дуковски, 2012, 105).

Односот меѓу ликовите Ефтим (кој различно го вреднува чинот на љубовен наплив, зависно од страната која го презела: со осуда за Кемал (муслиман) или со пофалба за Кирјакис (православен) е однос оптоварен со предрасуда – термин кој во секојдневниот говор значи „преубедување со баласт или со негативно расположение во однос на лица или состојби“ (Олпорт, 1954). Говорот на Ефтим нема ништо заедничко со рационалноста и толеранцијата, а служи на стереотипот – забрана за брачни односи меѓу двајца од различна вероисповед. Стереотипот се создава како резултат на односите меѓу етничките и религиозните групи под влијание на социјално изведените верувања, создавајќи поделба на „вие“ и „ние“. Значи, се работи за феноменот на етнички Другиот. И додека етничките разлики не се пречка за самата љубовна врска, на глобален план, за околината (социјалната заедница), тие се повод за традиционалната нетрпеливост меѓу двете вери, нации и култури.

[6] Тоа се приказните за Осман-бег (Турчин) и македонските жени, за Елени (Македонка) и Кемал Ататурк (Турчин), за Едис – султановата главна анамка (Турчинка) и Икономо (Влав)... Трагичната љубовна сторија меѓу Цвета и Спасе (Споменато е погоре во текстот, забелешка на авторот).

Забранетата љубов е во расчекор со општествениот кодекс на заедницата зашто меѓукултурната релација не се темели врз принципот на еднаквост, туку врз принципот на сила. Но, релацијата Цвета – Осман-бег, преку одредени отстапки и компромиси од двете страни (Цвета се мажи за Осман-бег, кој станал рисјанин и неговиот идентитет во име на љубовта е деконструиран), ги руши таквите стереотипи и спротивно, религиските кодови воспоставуваат нови рамноправни односи и во двете релации. Наспроти тоа што во новите рамноправни односи поларитетот на релацијата: крвник (Тие) – жртва (Ние), повеќе не функционира (воспоставен е меѓусебен дијалог, заемно разбирање и соживот), сепак чинот (свадбата) и пресвртената визура на финалето (Македонците ја претвораат венчавката во крвава), ја покажува бесмислата на интеркултурниот мегдан.

Текстот на Дуковски за да стигне до космополитизмот трага по можните решенија – љубовта како единствена шанса, со што ја надминува историската рамка, историското го посегашнува, го прави актуелно во современи услови. Дуковски од една страна ја первертира сликата за есенцијалистичкиот идентитет како еден и единствен со втемелено потекло, ставајќи го на показ конструктивистичкиот концепт на идентитет како динамичен збир од елементи, кои, во дадени околности, можат да се менуваат. Од друга страна покажува дека љубовта нема втемелено потекло, туку е хетероген склоп на околности (култура, код, религија, Другиот) кон надворешните сили, кои во обработената варијанта ја означуваат како неможна.

Односот *Македонска крвава свадба* / *Балканот не е мртов*

За односот меѓу драмите на Чернодрински и на Дуковски, Борислав Павловски ќе рече: „Чернодрински идејно, па дури и идеолошки, е исклучив во сите насоки, зашто не гледа и не сака да спознае можен излез од кризата, освен преку пеколот и чиштилиштето на беспоштедната борба на спротивставените страни, додека Дуковски настојува да ги претстави претпоставките за дијалог меѓу судрените страни“ (Павловски, 2000, 159). Симболичкиот израз на дијалогот е *цветот еделвајс*, кој е исклучително редок и може да се сретне само во планинските предели на Европа и на Азија, а е заштитен со закон и во текстот, е поврзувачки лајтмотив за сите љубовни врски, кои завршуваат трагично.

Заедничкиот контекст на Балканот – ‘цветот и љубовта’ е парадоксален, затоа што на Балканот му се припишува синтагмата „буре барут“. Двата реалитета – Балканот и еделвајсот, имаат амбивалентно значење. Во текстот на Дуковски, Балканот е место на злосторство и неостварената љубов – живее и ќе живее со своите меѓуетнички предизвици, спротивставени религии, зашто еделвајсот на Балканот, на колективен план, не ја остварува својата симболичка вредност – знак на љубов и на хармонија, а на индивидуален – ја остварува својата магија, дадено симболично: Цвета во италијанскиот бордел е Флора. Релацијата Цвета – Флора – еделвајс на ниво на толкување ја одбива смислата на делотворната „магија еделвајс“. Цвета го преоѓа љубовниот пат на кој ги сретнува романтичарскиот и идеализираниот јунак Спасе и

реалистичко-натуралистичките обликувани ликови со амбивалентен карактер, Осман-бег и Расим. Средишен морален проблем не се веќе нејзината чест и вера (за разлика од драмата на Чернодрински), затоа што се заменети со драматична потрага по љубовта, со што се отвораат прашањата: проблемот на вистинската и на платената љубов, односот љубов – моќ, христијанство – муслиманство, Македонци – Турци. Оттука, проблематизирањето на религиското, националното, различното, кодираното е едно од средишните места на драмскиот текст, каде што Цвета и Осман-бег се средишни ликови во однос на борбата со стереотипите кога станува збор за стереотипот 'забранета љубов'. Проблемот на 'забранетата љубов' е еден интракултурен код и не упатува на различностите, туку на истостите кај Другиот, односно културата, религијата, кодот не се пречка за опстојувањето на љубовта меѓу две различни култури, вероисповеди, кодови... Проблемот е во менталниот склоп, мисловната матрица за неприфаќањето на различноста. Проблемот на 'забранетата љубов' е македонско/балканска болка и трагедија, една од причините за несреќата на Македонија/Балканот, но истовремено проблемот на 'забранетата љубов' не е само македонска/балканска болка и трагедија, туку и европска и светска – не знае за време и простор.

Балканот не е мртов се раѓа од *Македонска крвава свадба*. Меѓу субјектите воспоставува дијалог што во *Македонска крвава свадба* и во нејзиниот временски контекст беше невозможно. Паралелно со рушењето на стереотипите, кои имаат врска со културно-општественото и со социјалното кодираното живеење, Дуковски го руши и стереотипот создаден и форсиран во литературата: како на македонскиот маж – јунакот над јунаците во *Македонска крвава свадба*, кој во *Балканот не е мртов* се претставува како слабак, заслепен од омраза, бунтовник што на гротескен начин го губи својот живот, така и на македонската жена – верната, беспомошната жена во *Македонска крвава свадба,* која во *Балканот не е мртов* е самосвесна, побудувач на промените, што следат, го руши и митот за невозможноста да се поврзат: две култури, две религии и две кодни филозофии на живот, односно ги присвојува кодовите од минатото и прави нивно постмодернистичко извртување. Во насловот на Чернодрински се истакнува просторната одредница – македонска, а кај Дуковски, пак, се истакнува просторната одредница – Балкан, чија врска е повеќеслојна и значителна и се рефлектира во синтагмата „Буре барут", во која е содржан еден од стереотипите на Балканот.

Отпочнатиот процес на рушење на стереотипите е процес, кој не може да се запре и на симболичко рамниште го прави *Балканот да не биде мртов*. Драмата укажува на фактот дека македонската литература, создавана по 1990 година, има иконокластичен однос кон етноцентричната слика за себеси, кој овозможува да се согледаат разликите и да се укаже на другоста, која секогаш е еден „нефамилијарен вишок", кој не може да се асимилира, а се открива во љубовта.

Заклучок

Македонската драматика, својата театарска посебност и афирмативност ја темели на праизведбата на *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернодрински, во далечната 1900 година. Дејан Дуковски во 1993 година прави личен постмодерен препрочит на *Македонска крвава свадба* во *Балканот не е мртов* или во *Магија еделвајс*, која е травестија, рециклажа и коментар, по дефиниција – постмодернистичка, на драмата на Чернодрински. Драмата изобилува со кратки, брзи сцени, фрагментарно конструирани. Ја иронизира симболиката на лајтмотивот – реткоста на цвеќето еделвајс, како омаж на името на Цвета. Се користи со постмодернистичките техники: колаж, монтажа, рециклажа и травестија. Драмата го прикажува активниот театарски процес, а доминираат сценските и театарските знаци. Структурно е поделена на три прелудиуми, а лудиумот на четириесет насловени сцени. Дејан Дуковски прави драма коментар на една комплексна драмска традиција.

Имено, драмата *Балканот не е мртов* е креативна интерпретација на драмата *Македонска крвава свадба* во која Дуковски, преку интертекстуална игра, националниот, верскиот и идентитетскиот судир на Балканот ги претвора во космополитски хаос. Дуковски ја руши автоимаголошката претстава за Балканот, како вечен конфликт, судир и омраза, меѓу различностите. Љубовта е мост за поврзување на различностите, за разбивање на востановените идентитетски, културолошки и философски стереотипи и за трансформирање на религијата од ортодоксна во рефлексивна. Почитувањето и прифаќањето на различностите од една страна е основа за надминување на чувството на инфериорност и за проекција на сопствените чувства (љубовта), а од друга, пак, значи збогатување на индивидуалноста, на идентитетот, на културата, менување на философската матрица, отстранување на предрасудите и стереотипите, кои се причина за конфликт во заедницата. За да се намалат или за да исчезнат етничките, идентитетските, културните, религиозните, кодираните стереотипи и конфликти е потребно да се развие чувството дека секој човек треба да биде почитуван, пред сè, како човек, без оглед на која култура, религија и код ѝ/му припаѓа и како го дефинира својот идентитет. Таквиот хоризонт не може да се достигне од денес до утре, но тоа не е причина да се оди во спротивен правец.

Оттука, Дуковски наполно свесен за пејоративните имаголошки стереотипи, кои се резултат на едностраните проективни идеологии на Западот, како и за културните, религиските и кодните предрасуди што таквите стереотипи ги произведуваат и тргнувајќи од оној познат епски нагон на балканските (и медитеранските) народи да се идентификуваат во митското и историското минато (повторно еден стереотип, овој пат автоимаголошки) во *Балканот не е мртов* нуди една поинаква слика, една деконструкција на стереотипите и тоа преку постмодернистичкото извртување на присвоените кодови од минатото: „За да се разбере Другиот не треба да се присвојува, туку треба да се биде негов гостин“ (Луј Масињон).

Убав пример за денешната нетрпеливост кон другите и другоста, воопшто како општа константа на современото живеење, во кое, за жал, како

сè помалку да има место за дијалог... Каде е излезот? Можеби во либералното начело на идентитетот во слободното избирање и креирање на сопствениот идентитет – претставено преку финалето на драмата *Балканот не е мртов* – изборот на идентитетот – менувањето на кодот/религијата како транспозиција на приказната во реалноста.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

АДОРНО, Т. (1950). *Авторитарна личност*. Скопје: МИ-АН.

ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА, Л. (2008). *Книжевноста и културната транзиција.* Скопје: Институт за македонска литература.

ДУКОВСКИ, Д. (2012). *Драми.* Скопје: Култура.

КРАМАРИЌ, З. (2010). *Идентитет, текст, нација*. Скопје: Табернакул.

ЛУЖИНА, Ј. (2000). Македонска крвава свадба – сто години подоцна. In: *Македонска крвава свадба сто години подоцна*, ур. Лужина, Јелена, 7-58. Скопје: Матица Македонска, Факултет за драмски уметности.

МАЗОВА, Л. (2003). *ТОЈ и ТИЕ. Театарски сложувалки*. Скопје: Факултет за драмски уметности.

МАЛУФ, А. (2001). *Погубни идентитети*. Скопје: Матица македонска.

МОЈСОВА-ЧЕПИШЕВСКА, В. (2008). „Балканизмот како мажествен дискурс“. *Балканска слика на светот*. Ќулавкова, К. (ур.), 439-447. Скопје: МАНУ.

ОЛПОРТ, Г. (1954). *Природата на предрасудите.* Скопје: Матица македонска.

ПАВЛОВСКИ, Б. (2000). „Драмски remake на Македонска крвава свадба“. *Војдан Поп Георгиев Чернодрински – живот и дело*. Скопје: Институт за македонска литература.

ПАЖО, ДАНИЕЛ-АНРИ. (2002). *Општа и компаративна книжевност*. Скопје: Македонска книга.

СТОЈАНОВСКА, А. (2006). *Македонски постмодерен театар.* Скопје: Факултет за драмски уметности.

ШЕЛЕВА, Е. (2008). „Слепата точка на Балканот“. *Балканската слика на светот*, ур. Ќулавкова, Катица. 263-269. Скопје: МАНУ.

Латинични изданија

BAUDRİLLARD, J. (1997). *Sumulacra and Simulation.* The University of Michigan Press.

CARLSON, M. (2003). *The haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

ČEPO, D. (2010). *Od nacionalnoga k supranacionalnom: europski identitet i Evropska Unija. Zagreb: Pravni fakultet Zagreb.*

DELEUZE, G. (1986). Cinema 1, The Movement-lmage. University of Minnesota Press.

DILTAJ, V. (1980). *Zasnivanje duhovnih nauka*. Beograd: Prosveta.
HUTCHEON, L. (1996). *The Politics of postmodernism.* London & New York: Routled.
SPIVAK, G.G. (2011). *Nacionalizam i imaginacija i drugi eseji*. Zagreb: Fraktura.
ECO, U. (1976). A *Theory of Semiotics*. London: Indiana University Press, Bloomington.

Bijlana Rajchinova-Nikolova

APPROPRIATING THE CODES FROM THE PAST AND THEIR POSTMODERN TURN OVER

Summary

The text deals with the problem of 'forbidden love' and the phenomenon of ethnic Other. It further points out that ethnic differences are not an obstacle to a love affair/relationship globally but to the social community they are the cause of the traditional intolerance between the two religions, nations and cultures for which the paradigm is the play *Macedonian blood Wedding.* The way out of intolerance is in the free choice and create one's own identity – changing the code / the religion as a transposition of the story into reality, presented through the play *Balkans is not dead.* Finally, the text sends a message that in order to reduce ethnic, identity, cultural, religious and coding stereotypes and conflicts, it is necessary to develop the feeling that every person should be respected above all as a human being, regardless of which culture, religion, code they belong to and how he defines his identity. A challenging horizont that cannot be reached from today to tomorrow, but that is no reason to go in the opposite direction.

УДК 821.163.3-2Ќ18/19Ќ(049.3)
УДК 821.163.3-2Ч398(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78283p

Славица Петровска

ФОЛКЛОРНАТА ЕСТЕТИКА ВО РЕВОЛУЦИОНЕРНО АНГАЖИРАНАТА ДРАМА ОД КРАЈОТ НА XIX И НА ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК

Апстракт: Македонските драмски текстови, создадени во периодот од крајот на XIX и во почетокот на XX век, и покрај доминантните револуционерно-политичките идејни тенденции, изобилуваат и со бројни фолклорни естетски елементи. Револуционерниот дух се јавува и како лајтмотив на книжевен план, додека фолклорните елементи најчесто имаат секундарна улога во драмското дејство. Со употребата на народната мудрост, авторите се обидуваат да ја засилат естетската вредност на драмите преку внесување: бројни песни, благослови, клетви и поздрави, карактеристични за македонскиот народ од тој период. Преку внесувањето на фолклорните и битови елементи во револуционерните драми, драмските автори полесно успевале да ја остварат својата главна цел – афирмација на македонскиот културен и национален идентитет.

Клучни зборови: македонска драма, естетика, фолклор, народни песни, идентитет.

Сложената општествено-политичка ситуација во Македонија од крајот на XIX и на почетокот на XX век дале автентични насоки во духовниот и во културниот живот, кои иницирале специфични особености во поглед на новите идејни и естетски тенденции и во драмската книжевност. Во оваа епоха драмата претставува доминантен книжевен жанр, којшто извршил силно влијание врз будењето на националната свест. Во овој круцијален период од македонската историја започнува новата фаза на македонскиот културен развој, којшто иницира суштински промени во поглед на: духовниот, политичкиот и општествениот живот. Драмата создавана на македонски терен во овој период претставува продукт на карактеристичните општествено-политички, духовни и културолошки можности, кои ја формираат историската рамка на епохата, поставувајќи се како ориентир за културниот развој на општеството и за конкретните афинитети на тоа време.

Во периодот од крајот на XIX и на почетокот на XX век на македонската драмска книжевна сцена се јавуваат нови естетско-стилски обележја, кои ѝ даваат посебна одлика на првата развојна фаза на современата македонска драма. Главните фактори, коишто го одредуваат естетскиот модел на овие драми, ги наоѓаме во револуционерно-политичките идејни тенденции, кои, во дадената епоха, ја диктирале духовната и културната динамика на општествениот развој. Овие револуционерно-политички ангажирани драми го потврдуваат континуитетот на македонското драмско творештво, а нивните естетски вредности се адекватни на времето и на условите во кои се создавани

и изведувани. Оваа драмска продукција изобилува со автентични историски и фолклорни сведоштва на македонскиот народ и претставуваат постулат за формирање на нови естетски диспозиции. Формирајќи еден свој специфичен книжевен модел, тие се развиле естетски и идејно во духот на револуцијата и народниот бит.

Периодот од крајот на XIX и на почетокот на XX век се одликува со карактеристични книжевни тенденции и развојни определби. Речиси сите драми од овој период имаат актуелен карактер, што укажува на тоа дека авторите се стремеле да го претстават нивното време со сите негови општествени и политички проблеми. Книжевните остварувања ги откриваат основните насоки во духовниот развој на даденатa епоха, кои биле формирани под влијание на општествено-политичките и на културолошките околности (Јакимовска–Тошиќ, 2013, 13). Преку овие драмски остварувања ги откриваме основните насоки во духовниот, естетскиот и книжевниот развој на епохата, бидејќи тие биле основното средство за книжевна комуникација. Нивната содржина во најголема мера ги отсликуваат развојните линии на книжевноста од тоа време. Во нив се забележува револуционерниот израз, со истакнување на сопствените и колективните доживувања на ликовите, преку што се барало начин за критика и бунт против актуелните збиднувања на општествен план.

Од овој период се издвојуваат значајни книжевни имиња, кои, преку своите заложби, оставиле силен впечаток на книжевен и на општествен план. Тие се обидувале, преку начинот на изразување, јазикот и темите што ги разработувале, да се доближат до обичниот човек и до неговите проблеми. Но, освен теми од секојдневните патила, во голема мера биле застапени и историско-патриотски теми, како и теми со кои се прокламирал новиот активизам во борбата за идентитетска афирмација. Драмите создавани во овој општествено-политички бурен период биле создавани главно со една цел – афирмација на ослободително-револуционерните идеи. Овие драмски текстови кон гледачите не требало да предизвикаат само чувства на убавина и на естетско доживување, туку и да побудат револуционерни чувства и стремеж за истакнување на својата национална и културна посебност. Така гледачите не се само неми набљудувачи, туку и активни учесници во ширењето на револуционерната мисла. Преку нив, авторите се стремеле да го пренесат болното историско минато и актуелните политички и општествени проблеми не осврнувајќи се премногу на изразот, на уметничките впечатоци, туку на претставувањето на македонската трагедија пред светот.

Преминот од народната кон книжевната литература бил под директно влијание на општествено-културните околности во Македонија, а како резултат на тоа се јавува една нова реалистичка книжевност, која се карактеризира со присуство на фолклорни и борбено-револуционерни елементи: „Ваквиот реализам во македонската книжевност е еден *нужен премин* кон помодерните методолошки пристапи и стилски модели во рамките на остварувањето на реалистичкиот естетски идеал“ (Друговац, 1990, 41). Општествено-политичките случувања на територијата на Македонија силно се одразиле врз тематско-мотивските преокупации во драмските текстови. Ревлоуционерната борба е главниот лајтмотив на сите драми, преплетена со

мотиви и содржини од секојдневниот живот на поробениот народ, неговите фолклорни и духовни белези, неговата болка и стремеж за подобро утре. Пишувани најчесто во служба на револуционерната борба, кај повеќето драми не се забележуваат некои поголеми уметнички вредности. Сепак, преку внесувањето на фолклорни елементи, коишто, на некој начин, го отсликуваат животот и духовните состојби на народот, во нив се инкорпорирало поголемо естетско доживување. Народот е творец, носител, чувар на јазикот и на културата, каде што и единствено може да се одвива процесот на уметничкото творење. Тој е цел на уметноста, нејзина последна адреса и потрошувач, затоа адаптирањето на драмските дела со битот на народот бил од круцијално значење за популаризацијата на револуционерните драмски дела. Популарноста и достапноста е својство на уметничкото творештво, кое не се постигнува со упростување на структурата на ликовите во делото, туку со нејзино совпаѓање со системот на народното мислење, неговите сфаќања, начин на говор и размислување: „При тоа авторот (уметникот) не се адаптира на масовниот аудиториум, туку ја издигнува неговата уметничка перцепција, го воспитува естетскиот вкус“ (Борев, 2008, 182).

Естетската вредност на уметничкото дело е променлива категорија. Таа се менува во зависност од националниот карактер на народот и од традиционалните форми на изразување. Временските, општествените, историските и културните промени, како и актуелните уметнички тенденции, влијаат на тоа низ каква призма ќе се согледува вредноста на едно дело. Културните и естетските модели на македонската драма од крајот на XIX и на почетокот на XX век во однос на творечките, културните и идеолошки процеси, во поширока културолошка рамка, се сврзани со определениот карактеристичен историски момент, којшто ги обликува нејзините литературните специфики. Развојните патишта на драмата, во овој период, во однос на тематските, естетските и идејните карактеристики, се одвивале право пропорционално со општествено-политичките услови на територијата на Македонија. Во драмите создавани во овој период се бележи истовремено учество на уметноста и револуцијата. Во естетиката на овие драми, уметноста и книжевноста се преплетуваат со општествено-политичките и историските процеси, со религијата и фолклорот: „Секое книжевно дело е естетски објект и заедно со останатите негови комуникациски функции, кои се иницијално вградени или отстранети, ги поттикнува читателите да ја согледаат заемната врска меѓу формата и содржината“ (Калер, 2012, 38). Затоа и револуционерно-политичка ангажираност, која има цел да ги привлече и да ги придобие гледачите кон својата кауза, станува основната причина за егзистенција на оваа драмска уметност.

Фолклорот во драмските текстови претставува веќе смислен акт од авторите: да се слушне звучниот македонски говор, да се истакнат велелепните убавини и дострели на македонскиот народен мелос, игра и изведба (Јаќовски, 1990, 35). Преку внесувањето на фолклорот и присуството на битовите елементи во овие текстови, било свртено вниманието на широката јавност за македонското културно и духовно богатство. Паралелно со

фолклорот се преплетуваат актуелните револуционерни и општествено-политичките процеси и пораки.

Драмскиот опус создаден во периодот од крајот на XIX и на почетокот на XX век изобилува со фолклорни естетски елементи. Сепак, во поглед на претходниот период, кога се јавуваат првите знаци на будење и стремежот за афирмација на фолклорното богатство на македонскиот народ, во овој период повеќе се забележува афирмација на културниот и на националниот идентитет преку една колективна револуционерна борба, којашто се јавува како лајтмотив и на книжевен план, така што фолклорот најчесто има секундарна улога во драмското дејствие, но сепак изразува силни естетско-идеолошки принципи. Историските, општествените и фолклорните појави, кои се вклучени во овие драми преку нов уметнички контекст, се трансформираат во естетски елементи, адаптибилни на уметничкиот текст.

Фолклорот е искористен како естетски модел за нивното структуирање и за адаптирање со општествената реалност, помагајќи му на гледачот/читателот полесно да се идентификува со текстот што е напишан/изведен. Кај сите драмски автори од првата генерација (Чернодрински, Молеров, Цепенков, Хаџидинев, Н. Македонски...) се чувствува обидот да ја сочуваат и да ја афирмираат народната мудрост на македонскиот народ. Тие црпат инспирација од сите облици на македонската народна традиција и култура, трансформирајќи ги во нов естетски облик. Фолклорните елементи се суптилно вметнати, речиси, во секој драмски текст од овој период, но тие не се видливи само во текстот, туку и при претставувањето на драмскиот простор и време.

Духовноста, односно христијанската традиција, е една од главните идентитетски одлики на македонскиот народ, поради тоа не е ни чудно што оваа традиција преку одредени форми и понатаму живо се јавува и во книжевноста. За време на отоманското владеење религијата е многу тесно сврзана со националното чувство. Тоа може да се проследи и во многу драмски текстови, каде што можат да се забележат христијански елементи најчесто претставени преку симболи, слики, илузии, наративни искази и сл. Во револуционерно ангажираните драми од овој период, преку одредени фолклорни елементи, често е интерпретиран христијанскиот дух изразен преку верувањето и верата, како и преку мноштво народни облици, особено со вметнувањето на: благослови, клетви, поговорки, пословици, обичаи и други форми на народни верувања, кои создаваат специфичен естетски ефект во поетскиот дискурс. Фолклорните елементи во драмскиот текст добиваат нова димензија и автентична естетска валоризација.

Една од драмите со најизразена фолклорна естетика, создадена во првата фаза од македонската драмска уметност, е драмата „Црне војвода“ од истакнатиот македонски фолклорист Марко Цепенков. Во неа доминираат бројни: благослови, клетви, пословици и поговорки, а употребата на народен говор само уште повеќе ја истакнува фолклорната естетика на оваа драма. Јазикот, како средство за естетско произнесување на творечките релации, секогаш помага во создавањето на јасна слика за атмосферата на дејството. Јазикот на Цепенков во оваа драма е уникатен, архаичен, мелодичен, кој не се

говори надвор од неговата естетика. Преку ваквиот специфичен естетски израз особено се нагласуваат идентитетските обележја на македонскиот народ, што во суштина е и првичната идејна замисла на овие драми. Фолклористиката е тесно сврзана и со дејноста на Димитар Молеров, што е воочливо и во неговиот драмски опус. Користењето на фолклорот, што претставува тема за себе, е авторска тенденција во согледување на битовата драма, која извира од народот и животот и е нивна верна слика (Молеров, 1993, 378). Драмските уметнички творби на Молеров имаат високи фолклорни естетски карактеристики што само ја потврдува тезата дека во овој период се создавале и дела со естетска, а не само со агитаторска вредност.

Како што напоменавме, речиси, сите драми од овој период изобилуваат со фолклорно естетско надополнување. Во продолжение ќе издвоиме дел од кратките фолклорни жанрови застапени во револуционерно ангажираните драми од крајот на XIX и на почетокот на XX век.

Пословици и поговорки:
❖ **„Црне војвода“ – Марко Цепенков**
„...со гола рака змија не се фаќа“ (Цепенков, 1972, 265)
„Наведена глаа, синко, сабја не ја сечит“ (Цепенков, 1972, 269)
„...вода спие, душмано не спие... “ (Цепенков, 1972, 271)
„... клин – клин тера“ (Цепенков, 1972, 281)
❖ **„Македонска емиграција“ – Војдан Чернодрински**
„...оној што гони два зајака и двата ги испушта“ (Чернодрински, Т. 1, 1976, 61)
❖ **„Македонска крвава свадба“ – Војдан Чернодрински**
„...рибата в море, тавата на оган!“ (Чернодрински, 1928, 11)
❖ **„Новиот даскал“ – Димитар Г. Молеров**
„За даскалот речено, за мачката печено“ (Молеров, 1993, 24)
„Краставите магарињa преку девет рида се надушуваат“ (Молеров, 1993, 48)
❖ **„Ајдучка полјана“ – Димитар Г. Молеров**
„Ум царува, ум робува, ум шатки пасе“ (Молеров, 1993, 124)
Благослови:
❖ **„Црне војвода“ – Марко Цепенков**
„Честити нека ти се и госпо да ти поможит да свршиш оваа работа“ (Цепенков, 1972, 265)
„Дал ти госпо добро синко Ѓеорѓи“ (Цепенков, 1972, 279)
„...дај боже здравје... “ (Цепенков, 1972, 286)
❖ **„Македонско востание“ – Никола Н. Македонски**
„Помогни бог на народниот спасител“ (Македонски, 1887, 74)
„Да даде господ да ги победиме нашите врагови и мачители“ (Македонски, 1887, 75)
❖ **„Од глаата си патиме“ – Војдан Чернодрински**

„Дал ти бог добро, ќерко... “ (Чернодрински, Т. 1, 1976, 12)
„Помози бог, брате!“ (Чернодрински, Т. 1, 1976, 35)
„Е, аирлија нека ти е, да се ќердосаш“ (Чернодрински, Т. 1, 1976, 47)
❖ **„Македонска крвава свадба“ – Војдан Чернодрински**
„ Ајрија да е, со здравје да се јадит, до година појќе... “ (Чернодрински, 1928, 11)
❖ **„Робот и агата“ – Војдан Чернодрински**
„Да ти се многу години...“ (Чернодрински, Т. 1, 1976, 119)
❖ **„Ајдучка полјана“ – Димитар Г. Молеров**
„Господ на помош!“ (Молеров, 1993, 163)

Клетви:
❖ **„Македонско востание“ – Никола Н. Македонски**
„Бог да ги убие тие читаци!“ (Македонски, 1887, 81)
❖ **„Од глаата си патиме“ – Војдан Чернодрински**
„Ѓаол да го земит!“ (Чернодрински, Т. 1, 1976, 21)
❖ **„Новиот даскал“ – Димитар Г. Молеров**
„Ова дете ќе ме изеде, црна земја да го изеде!“ (Молеров, 1993, 44)
„Да те удри црна сипаница, та мајка ти да те посипе со шепа црна земја!“ (Молеров, 1993, 47)
„Чума црна те ударила, да те удри!“ (Молеров, 1993, 47)
❖ **„Ајдучка полјана“ – Димитар Г. Молеров**
„Да ви се запустат и столовите, и главите, и сѐ“ (Молеров, 1993, 125)
„Ај, мечки го изеле!“ (Молеров, 1993, 134)
„Господ да го отепа!“ (Молеров, 1993, 164)
„Чума го изела да би го изела!“ (Молеров, 1993, 176)

Како примарни фолклорни естетски објекти, кои се јавуваат речиси во сите драмски дела од овој период се народните песни. Цела една антологија од народни песни е вметната во драмите од крајот на XIX и на почетокот на XX век. Тие најчесто не се во функција на украс, туку имаат прагматична улога – надополнување на драмската нарација и афирмација на македонската борба за слобода и самобитност. Преку интерпретацијата на народната песна за потребите на драмските текстови, таа добива нова естетска димензија. Сепак, основната цел, често била создавање на сценски колаж во кој се вметнувале фрагменти или цели песни од популарни народни песни што веќе имале свои мелодии, преку кои истовремено се формирала релативно самостојна фабуларна целина, која го одразувала конкретниот историски миг (Алексиев, 1984, 48).

Народните песни во драмите од крајот на XIX и на почетокот на XX век најчесто служеле како мотивско-тематска инспирација, како што е на пример драмата „Црне војвода“ од Цепенков, која е инспирација од народна песна за Спиро Црне војвода, но се јавуваат и како естетско надополнување на драмскиот наратив: „Народните песни во авторските драмски творби се наоѓале во функција на своевидна порака; за зголемување на илустративноста

на драмскиот исказ, за комплетирањето на битовиот амбиент во кој се изведува драмското дејствие, како и за сродни намери и функции“ (Саздов, 2001).

Народните револуционерни, комитски и борбени песни, авторите често ги вметнувале за пред гледачите да се истакне револуционерниот ентузијазам. Такви примери се забележуваат во неколку драми од оваа епоха, како на пример: во „Црне војвода“, „Спиро војвода пее:“„...Македонија вика/јунаците да стана(т)/ со ножеи и пушќи (2)...“, (Цепенков, 1972, 293) додека Кочо Левенов во „Ајдучка полјана“ на Молеров пее: „Мене ми е мајка таа крива пала/Развеј барјак, Кокалич војводо!“ (Молеров, 1993, 217).

Во драмите се пеат и патриотски песни, преку кои авторите, на еден суптилен начин, се обидуваат да допрат до најдлабоките дамари на гледачите, за да можат да ја сфатат потребата од бунтовност и борба за сопствената и за колективната слобода. Поробената, односно сè уште неослободената земја, во песните претставува клучен аргумент за борбено единство на националната заедница во нејзината борба за социјална и национална правда и слобода (Пановски, 1991, 56). Во „Македонска крвава свадба“ Нико, Ѓуре и Арсе пеат: „Македонија, мајко мила,/ Страдна земјо, света,/ Много мајко, си теглила/ В м’ки и несрета!“. И во „Македонско востание“ востаниците пеат песна за својата мила татковина: „Од небото излегува/ Во Македонија слегува/ Светлозорна sвезда/ Македонска надежда;/ Македонци огрева/ ... Македонски јунаци/ Сите крв да пролееме/ И да изумреме,/ Заради татковината/ И нашата слобода“ (Македонски, 1887, 73).

Неретка е и појавата на љубовни песни. Таков е примерот со народната песна „Руса мома, русин брала“ (Чернодрински, 1928, 22-23) што ја пее Цвета во „Македонска крвава свадба“, откако се враќа од од љубовната средба со својот сакан Спасе; или во „Ајдучка полјана“: „Умирам да те целивам/ Кај што ти стои ѓерданот,/ Умирам да те прегрнам/ Кај што ти стои коланот“ (Молеров, 1993, 158). Исто така, во „Ајдучка полјана“ се јавува и една приспивна песна: „Нани, мило, нани/ Мама ќе си дојде,/ Млекце ќе донесе./ „Луле, пиле, луле,/ Дојди, сонче, дојди,/ Дојди од горица...“ (Молеров, 1993, 172).

Овие песни најчесто имаат определена драмска функција и се користени како гола и исфорсирана илустрација на драмското дејство, со исклучок, се разбира, на оние драмски дела, чија основна цел е, во драмската форма, да го презентираат народниот мелос (Алексиев, 1984, 58). Фолклорните елементи во овие драми првенствено се вметнуваат за постигнување на поголем сценски ефект.

Иако драмските остварувања од крајот на XIX и на почетокот на XX век првенствено се ставени во функција на револуцијата и на борбата за слобода, сведувајќи ја литературата како средство преку кое се пренесуваат општествените случувања, изоставајќи ги уметничките вредности како секундарни, сепак, со внесувањето на фолклорот и со присуството на битовите елементи, се внел нов специфичен естетски израз препознатлив за нив, со што било свртено вниманието на широката јавност за македонското културно и духовно богатство. Националното во уметноста не се наоѓа само

во материјалните фолклорни елементи, туку лежи во самиот дух на народот. Народот е носителот на општественото мислење, кое се формира околу едно дело и кое ја условува неговата перцепција. Уметничката перцепција е културен процес, кој се одвива во контекст на културата, чиј носител и творец е народот (Борев, 2008, 182). Револуционерно ангажираната драма од крајот на XIX и на почетокот на XX век се истакнува со прогресивни импулси за национален и за културен развој, поради што служи како главна алатка за идентитетска диференцијација на македонскиот народ. Сложените општествено-политички околности во Македонија, во дадената епоха, создале свои специфични насоки во духовниот и во културниот живот, што иницирале обликување на карактеристични особености во поглед на новите идејни и естетски тенденции во драмската книжевност, која претставувала вистинско огледало на актуелните случувања.

ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСИЕВ, А. (1984). *Низ литературното минато и сегашноста: огледи*. Скопје: Култура.

БОРЕВ, Ј. (2008). *Естетика*. Скопје: Македонска реч.

ДРУГОВАЦ, М. (1990). *Историја на македонската книжевност XX век.* Скопје: Мисла.

ЈАКИМОВСКА, Т. Маја. (2013). *Книжевни и културни модели во македонската средновековна литература*. Скопје.

ЈАЌОВСКИ, В. (1990). Развојниот пат на македонската драмска литература и односот на драмските автори кон фолклорот. *Македонска драма XIX и XX век*. Скопје: Македонска книга.

КАЛЕР, Џ. (2012). *Книжевна теорија (сосема кус увод).* Превод од англиски: Кристина Димовска. Скопје: ПОЕТИКИ.

ЛУЖИНА, Ј. (1995). *Истроија на македонската драма – Македонската битова драма*. Скопје: Култура.

Македонский, Н. (1887). *Македонски – сѫлзи или Злощастна Македония*. Трново.

МИРОНСКА, Х. В. (2012). *Литературни студии за македонскиот идентитет*. Скопје: Институт за македонска литература.

МОЛЕРОВ, Д. (1993). *Драми*. Скопје: Мисла.

ПАНОВСКИ, Н. (1991). *Театарот како оружје - Театарскиот модел на Чернодрински*. Скопје: Култура.

САЗДОВ, Т. (2001). Функцијата на народните песни во драмите на Војдан Чернодрински. *Војдан Чернодрински живот и дело*. Скопје/Струга: Институт за македонска литература/ Дом на култура.

СТОЈАНОСКА, А. (2018). *Театар: предизвик - студии и есеи*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.

ТАСЕВСКА, Х. И. (2016). Идентитетот како дискурзивен феномен во словата од македонскиот литературен XIX век. *Култура*. бр.16, 114-124.

ЦЕПЕНКОВ, М. (1972). *Материјали, литературни творби*. Скопје: Македонска книга.

ЧЕРНОДРИНСКИ, В. (1928). *Македонска кървава свадба*. София: Витоша.
ЧЕРНОДРИНСКИ, В. (1976). *Собрани дела,* I-IV. прир. Александар Алексиев. Скопје: Мисла.

Slavica Petrovska

FOLK AESTHETICS IN THE REVOLUTIONARY DRAMA OF THE LATE 19th CENTURY AND EARLY 20th CENTURY

Summary

Macedonian drama texts created in the late 19th and early 20th centuries, despite the dominant revolutionary-political ideological tendencies, abound with numerous folk aesthetic elements. Unlike the previous period of Macedonian literature, when the most noticeable is the awakening and the aspiration for affirmation of the folk treasure of the Macedonian people, in this period is notice an affirmation of the cultural and national identity through a collective revolutionary struggle. This revolutionary spirit also appears as a leitmotif of the literary plane, while folklore often plays a secondary role in dramatic action.

With the use of folk wisdom, the authors try to reinforce the aesthetic value of the plays by introducing numerous songs, blessings, curses and salutations characteristic for the Macedonian people of that period. By incorporating folkloristic elements into the revolutionary plays, the playwrights were able to more easily achieve their main goal - affirmation of the Macedonian cultural and national identity.

УДК 726.54(497)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78293ach

Емилија Апостолова-Чаловска

ЦРКВАТА „РОЖДЕСТВО НА ПРЕСВЕТА БОГОРОДИЦА“ ВО ТЕПАВЦИ КАКО ПОСТВИЗАНТИСКИ АНТЕЦЕДЕНТ НА ПРЕРОДБЕНСКИТЕ ТРИКОРАБНИ БАЗИЛИКИ

Апстракт: Преродбенскиот XIX век ќе го одбележи ренесанса на целокупното општество во Отоманската Империја, со сите негови манифестации, вклучително и архитектурата и сродните дисциплини. Во духот на романтичарските движења карактеристични за овој период, за кои е својствено навраќање кон минати, славни епохи од историјата, во архитектурата, односно во сакралното градителство на територијата на Македонија ќе се одвива процес на „возобновување“ на одамна напуштено типолошко решение – трикорабната базилика. Имено, масовната изградба на трикорабни базилики се поврзува со владеењето на Самуиловата држава (X-XI век), по што, во сакралната архитектура, сè до преродбата, ќе доминираат сосем поинакви типолошки решенија и обрасци. Во тој контекст, од исклучително значење се неколку архаични трикорабни базилики изградени во поствизантискиот период, односно XVI – XVIII век, кои претставуваат нишка што ги поврзува средновизантиските и преродбенските трикорабни базилики, градени по нивен узор осум века подоцна. Таков пример е црквата *„Рождество на Пресвета Богородица“*, во селото Тепавци (Битолско, Мариово) од 1767, а живописана во 1795 година. Овој труд се осврнува на нејзината архитектура, архитектонска типологија, конструкција и декорација, во насока на расветлување на влијанијата под кои настанала, како и нејзиното влијание врз подоцнежните преродбенски трикорабни базилики.

Клучни зборови: трикорабна базилика, столпци, полуцилиндричен свод.

Селото Тепавци, познато и како Теповци, географски припаѓа на битолскиот дел од областа Мариово. Се простира во југоисточниот дел на Битолско Поле, на надморска височина од 750 m, во рамнинско-ридско подрачје од левата страна на Црна Река и зафаќа атар од 12,3 km^2, административно припаѓа на Општина Новаци, од чиј центар (селото Новаци) е оддалечено 12 km, а од градот – Битола 23 km. Во Тепавци има две цркви: гробишната црква „Рождество на Пресвета Богородица“ и манастирската црква „Св. Архангел Михаил“, која датира од преродбата.

Црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци (сл. 1а) е изградена во 1767 година, а била живописана нешто подоцна, во 1795 година, за што дознаваме од натписот на грчки јазик, насликан над северната влезна врата во наосот. Според годината на изградба, црквата во Тепавци припаѓа на поствизантиската сакрална архитектура, градена во рамки на Отоманската Империја, чие владеење ќе наметне целосна стагнација на црковното градителство, пред сè, како резултат на државната политика на маргинализирање на христијанството и на неговите институции, законските ограничувања за изградба на нови и обновување на старите храмови (Ѓорѓиев, 2013, 1911), а секако и како последица на значителното намалување на

економската моќ на потенцијалните ктитори. Имено, додека во претходните епохи ктитори на позначајните цркви и манастирските комплекси се, не само претставници на локалната власт и прелатите на Охридската архиепископија, туку дури и членови на византиското императорско семејство, по Отоманската окупација, градбата на нови црковни објекти, како и одржувањето на постоечките – оние што не биле разрушени во воените судири или одземени и конвертирани во џамии – ќе падне на товар на локалното христијанско население.

Како резултат на овие прилики, единствено се градат цркви во руралните средини, каде што доминира христијанско население и каде што османлиската власт е потолерантна кон неговите верски потреби, како и во манастирите изолирани во потешко достапни планински региони. Помасовна изградба на цркви и манастири може да се проследи во XVI-XVII век, по запирањето на експанзионистичките политики на Империјата и стабилизирањето на нејзиното внатрешно уредување. Сепак, христијанската сакрална архитектура ја губи монументалноста карактеристична за претходните епохи: поствизантиските цркви се малечки, најчесто еднокорабни градби засводени со полуцилиндричен свод, градени од кршен камен, некаде и со употреба на тула, со една, вообичаено тристрана или полукружна олтарска апсида. Покривани се редовно со двоводен покрив, традиционално од камени плочи, кои денес најчесто се среќаваат фрагментарно сочувани над олтарските апсиди. Кај голем дел од овие цркви дополнително бил доградуван нартекс, трпезарија или трем, додека автентично немале придружни простории. Ги карактеризира отсуство на надворешна фасадна декорација и скромно внатрешно уредување, ретко со присуство на резбани елементи – певници, царски двери, иконостас (Корнаков, 1987, 14) но, според сè уште доследно спроведуваните византиски канони, имаат целосно фреско-живописан ентериер.

Имајќи ги предвид општествените околности во кои настанала и следствено типот на архитектонско творештво, кој, во тој период, преовладувал, црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ е навистина уникатен и неверојатно значаен споменик. Иако е изградена седумдесетина години пред сеопфатните општествени промени, кои ќе го дефинираат преродбенскиот период, оваа црква претставува вистински предвесник на преродбенското монументално сакрално градителство.

Архитектура

Црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци претставува трикорабна базилика со значително големи димензии и благо неправилна, трапезна основа, која се шири од запад кон исток (сл. 3). Вкупните димензии на објектот изнесуваат 17,75 m должина (19 m, вклучувајќи ја олтарската апсида) и 11 m широчина на храмот, односно неговиот пропорциски сооднос изнесува 1:1,6. До наосот, подоцна се доградени затворени тремови од северната и од западната страна, во облик на „Г“.

Пространството на наосот е разделено на три кораби со помош на два реда од по пет масивно ѕидани столпци со пресек 80-90/100 cm (сл. 2а, 3). Бочните кораби се потесни, односно нивната широчина варира околу 2 m, додека распонот од средишниот брод се движи околу 3 m. Така, сообносот на распоните на централниот наспроти бочните бродови изнесува 1:1,5, па дури и помалку, ако се земе предвид проширувањето на северниот бочен кораб од запад кон исток. Височината во внатрешноста на црквата изнесува 5,6 m во централниот, а 4,7 m кај бочните кораби, односно разликата во височина меѓу корабите изнесува само 90 cm. Следствено, може да се каже дека во основа, како и во пресек, централниот кораб не е особено нагласен во споредба со бочните, односно наосот е прилично рамномерно поделен на три кораби. Столпците, кои ги раздвојуваат меѓу себе, се поврзани со полукружни лаци и лаци со потковичест пресек, така што формираат две аркадни низи (сл. 2а). Наместо капител, преодот од столбец во лак е означен со едноставна правоаголна профилација. На запад, последниот пар столпци е поврзан со лаци со соодветен пар масивни пиластри (сл. 1б, 3), додека на исток лаците директно удираат во источниот ѕид, без да се потпрат на конзоли ниту пиластри. Во напречен правец целиот систем е вкрутен со дрвени затеги, кај пониските бочни бродови со по една, додека во централниот брод со по две, поставени на две нивоа (сл. 1б), што е овозможено од неговата поголема височина. Трите брода се премостени со полуцилиндрични сводови, а на исток завршуваат со три одвнатре и однадвор полукружни апсиди, без расчленување ниту слепи ниши (сл. 3, 6а). Единствено средишната поголема апсида првично имала тесен прозорец – монофора, кој подоцна бил пополнет со сувоѕид. Како единствен декоративен елемент во нивната надворешна обработка, апсидите во горната зона поседуваат профилиран завршен венец, исто така малтерисан. Дополнителна плитка полукружна ниша во олтарот е изведена во северниот ѕид, односно во просторот на проскомидијата.

За разлика од современите поствизантиски црквички, кои се целосно масивно градени, вклучително и сводните партии, кај црквата во Тепавци веќе го среќаваме комбинираниот конструктивен систем, кој ќе ја одбележи сакралната архитектура на следниот, XIX век. Така, додека носечките столпци и ободните ѕидови, чија дебелина варира од 85 до 95 cm, се градени масивно од кршен и приделкан камен и слоеви за израмнување во вид на дрвени решетки (сл. 1а), а потоа премалтерисани, сводовите се изведени од лесна дрвена конструкција, сочинета од дрвени греди, летвички и штички обложена со малтерни премази и фреско-живопис, односно станува збор за т.н. „лажни“ сводови (сл. 1б, 2б).

Покрај ова типично преродбенско структурно решение, мноштво други нејзини карактеристики ја потврдуваат нејзината улога како антецедент на преродбенската црковна архитектура. Така, црквата во Тепавци и покрај значителните димензии, е прекриена со еден целосен и нестепенуван двоводен покрив (сл. 1а, 6а), со дополнителни две кратки води на западната и источната фасада, со што тие добиваат трапезна форма, специфична за преродбенските

цркви.[1] Денес, покривот е покриен со ќерамиди, но автентичниот кровен покривач од камени плочи сè уште се среќава кај олтарските апсиди. На, инаку, едноличните малтерисани фасади се издвојуваат прозорските рамки како и влезните портали, изведени во делкан камен (сл. 1а).

Постојат дури три влезни портали, еден централно поставен западен влезен портал и два бочни, во симетрична композиција, кои соодветствуваат на вториот распон меѓу столпците (сл. 3). Оваа диспозиција на влезните портали, како и стратиграфијата на фасадите, ни зборуваат за првично постоење на тремови од сите три страни на наосот, односно во вид на „П“. Над влезните портали (освен јужниот) е оформена лачно засводена ниша за фреска на патронот на црквата, каква што редовно среќаваме кај преродбенските цркви. Високо на источната и на западната фасада се сместени прозорски отвори со транзени од камена пластика (сл. 6а) во вид на фитоморфен мотив – четирилисна детелина, односно крст обликуван како цвет со четири латици (т.н. *crux florida*). Покрај овие два декоративно обработени прозорци и малата монофора во олтарската апсида, наосот на црквата е осветлен преку два симетрично поставени правоаголни прозорци на западната фасада, четири на јужната (сл. 1а), а само еден на северната фасада.

Сепак, за разлика од преродбенските базилики, кај црквата во Тепавци отсуствува галерија (т.н. „женска црква“) во западниот дел од наосот (сл. 1б, 3), а може да се претпостави дека родовата сегрегација на верниците се одвивала на едно ниво, во бочните бродови од наосот, како што впрочем е случај и кај постарите, ранохристијански и византиски базиликални храмови.

Иконостас

Олтарниот простор на црквата во Тепавци, како и кај другите современи храмови, е разделен од наосот со помош на олтарна преграда, поставена на западната страна од последниот источен пар столпци (сл. 2б). Како мошне невообичаено решение, олтарната преграда лежи директно на подот од наосот, односно не постои редовната денивелација во вид на трибина, постапка што овозможувала визуелно и физичко издвојување на олтарот. И покрај монументалните димензии на црквата во Тепавци, во олтарот се влегува само преку царските двери и една бочна врата – во северниот брод (односно проскомидијата), а отсуствува директна врска со ѓаконикон. Иконостасот е работен во дрво, без релјефна резба, со богато нијансирање и сликана декорација на неговите елементи со крстовидни и флорални мотиви (дрво на животот, вазни со цвеќе, ластари, букети и поединечни цветови) во топли црвени, теракота, окер, зелени и сини тонови. Според еден сочуван натпис од долната зона, дознаваме дека е изведен во 1890 година, што не наведува да претпоставиме дека првично, при живописувањето на црквата од 1795 година, бил изведен постар автентичен иконостас, кој од некоја причина бил заменет

[1] Ова решение ќе придонесе подоцна овој тип на базилики да бидат наречени “hallenkirche”, односно цркви – хали, термин за прв пат употребен од германскиот историчар на уметноста Wilhelm Lübke, кон средината на XIX век.

со постоечкиот, безмалку сто години подоцна. За постариот иконостас ни сведочат доста оштетени постари икони, кои денес се чуваат во црквата (сл. 2б).

Денешниот иконостас се развива во две зони: прва зона – зона на престолни икони поставена над цокле од дрвени панели со ромбовидни профилирани апликации и втора зона – зона на помали икони, кои се поставени во два реда. Двете зони се разделени со насликана греда – космитис. Во бочните бродови, вториот ред на горната зона е прекинат на средината со цел да се остави место за крст – распетие, чии краци завршуваат во суптилно тролисно проширување (во јужниот брод со додадени ромбовидни елементи), а кој почива на две спротивставени крилести ламји. Во централниот брод втората зона е комплетна, а распетието е поставено врз вториот ред икони, што е овозможено од неговата поголема височина. Централното распетие (т.н. *змиски крст*) е подекоративно, пораскошно обработено, со трилисно проширени краци, акцентирани со дополнителни елементи, пластично обликувани во вид на дабови ливчиња. Го фланкираат засебни ќитабиња,[2] поставени врз опашките на ламјите, кои го носат крстот во своите челусти, како и странично поставени соларни – sвездени мотиви. Иконостасот, како впрочем и самата црква, е доста оштетен, така што северната половина од овие придружни елементи денес недостасува.

Живопис

Живописот на црквата во Тепавци е изведен во два наврати, односно може да се идентификуваат најмалку два слоја. Постариот слој секако му припаѓа на првичниот сликарски ансамбл од 1795 година, кој, судејќи по споменатиот натпис на северниот sид, може да им го припишеме на автори од Епирскиот културен ареал,[3] за кои знаеме дека често работеле во Крушевскиот и во Битолскиот Регион, а и пошироко. Двете фази на живопис се проследуваат и според употребениот јазик, така што наместа е оставен автентичен текст на грчки, додека наместа е евидентно негово дополнително прекривање со словенски сигнатури. Ова второ сликање на црквата може да се доведе во врска со изработката на вториот, понов иконостас, односно една посеопфатна обнова на ентериерот на црквата, изведена при крајот на XIX век, стотина години по нејзината изградба и по првично декорирање. Присуството на сигнатури и натписи на две писма (грчко и словенско) е резултат, пред сè, на општествените услови во периодот од кој датираат двете сликарски фази кај црквата во Тепавци. Така, првиот слој живопис настанува по укинувањето на Охридската архиепископија во 1767 година (Снегаров, 1946, 340-341), чин по кој надлежна верска институција за регионот ќе биде

[2] На страничните ќитабиња се претставени плочите со десетте Мојсиеви заповеди, запишани со римски броеви на бела основа.

[3] Или пак станува збор за сликари со влашко потекло, што исто така може да се врзе со Епирскиот Регион, од каде што, како што е познато, Власите мигрирале во Македонија токму во XVIII – XIX век.

Цариградската патријаршија, чиј официјален јазик е грчкиот. Вториот слој живопис, пак, ќе настане кон крајот на следното столетие, по формирањето на Бугарската егзархија во 1870 година (Kiel, 1985, 230), која релативно брзо ќе го прошири своето влијание на територијата на Македонија, вклучително и во областа Мариово.

Живописот кај црквата во Тепавци е застапен на западниот ѕид од наосот, во олтарот, на источната половина од сводот во централниот брод, како и на средишните аркадни низи. Преостанатите површини се насликани во вид на стилизирано ѕвездено небо сочинето од издолжени шестокраки ѕвезди во златножолта нијанса врз заднина со син тоналитет (сл. 1б, 2). Ѕвездите се погусто насликани на сводовите, но преоѓаат и на вертикалните површини, односно на ѕидовите, па дури и на столпците, чие дно е обоено во потемен син тон, во вид на ниско цокле. Покрај ѕидните и сводните површини, во истата небесносина боја биле обоени и дрвените затеги, што придонесува, заедно со богатата колоритност на иконостасот, кон исклучителна живописност.

Според каноните, на ободните ѕидови над седиштата наменети за верниците се насликани светители[4] и свети воини во цел раст (сл. 2б). Во централниот брод, во зоната на преод од вертикална во засводена површина, се поместени сцени од житието на Христ и Богородица, односно композиции од големите празници, додека под нив, во зоната над лаците и меѓу нив се насликани светители во засебни медаљони и помали сцени (сл. 2а), а светители во цел раст се насликани и на самите лаци. Во темето на сводот во централниот брод сосем фрагментарно се сочувани три големи мандорли, какви што вообичаено среќаваме кај засводените базилики, како замена за слепи или целосно надвишени куполи. Во овие мандорли вообичаено биле сликани: *Св. Троица*, *Христ Пантократор* и *Богородица Ширшаја*, од која е делумно сочувана сигнатурата. На западниот ѕид се развива комплексната композиција *Страшниот суд* (сл. 1б). Во конхата на апсидата, како што е вообичаено, е насликана *Богородица Ширшаја* во став на *Оранта*, со Христ во кружна мандорла во нејзиниот скут, додека под неа е насликан фриз со три медаљони со претстави на светители (*св. Григориј Богослов*, *св. Јован Златоуст и св. Василиј Велики*), чие редовно присуство во конхата се поврзува со нејзината основна евхаристично-литургиска намена, вообичаено претставена преку композицијата Поклонувањето на архиереите, опкружени со богата барокно извиена флорална орнаментика во вид на ластари од винова лоза и гроздови. Над самата конха е насликан ликот на *Христ* на развиорен покров, кој го носат четири ангели во лет. Од обете страни на високо поставениот прозорец над апсидата, насликана е композицијата *Благовештение*. Во проскомидијата и ѓаконикон продолжува да тече фризот со светци во кружни медаљони, под кој се протега лента со богата флорална орнаментика – разгранети ластари со рози во вид на барокни „S-волути“. Фрагменти од фрески се сочувани и во самите прозорски отвори (сл. 2б).

[4] Меѓу останатите, се среќава и претстава на сесловенските просветители Кирил и Методиј, како обележје на значаен, силен локален култ.

За жал, сликарскиот ансамбл на црквата во Тепавци е мошне оштетен: евидентни се длабоки пукнатини, потклобучување на малтерот, отпаднати делови особено од сводовите, каде што наместа е изложена дрвената сводна конструкција, а честопати и самата таа е срушена (сл. 1б, 2б). Досега не се преземени мерки за негово чистење и реставрација, така што е невозможно да се проучи во целост.

Всушност, црквата во Тепавци генерално се наоѓа во многу лоша состојба на сочуваност, со отпаднати и распукани фреско-малтери, изложена и деформирана дрвена потконструкција, делумно срушени и напукнати фасади, влага, обраснатост со вегетација, нечистотија, генерална запуштеност – односно состојба која, доколку веднаш не се интервенира, наскоро неминовно ќе доведе до нејзино потполно рушење. Покрај институционалната негрижа како основен фактор, причините за оваа состојба се, како впрочем кај доминантен број цркви во руралните подрачја ширум Македонија, од демографски и социјален карактер. Имено, селото Тепавци во текот на XX век речиси целосно се раселува во миграциските процеси,[5] како кон соседните градови, така и во далечни прекуокеански земји, со што се напушта неговата вернакуларна и сакрална архитектура и се препушта на целосно и неповратно пропаѓање.

Компаративна анализа: неколку ретки примери на поствизантиски трикорабни базилики

Црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци не е единствен примерок на трикорабна базилика датирана во поствизантискиот период, но секако е најдобро и најавтентично сочувана. Имено, во северните краишта на територијата на Македонија среќаваме уште неколку поствизантиски трикорабни базилики, сочувани делумно, односно инкорпорирани во подоцнежни градби или реконструкции.

На падините на Скопска Црна Гора, во нејзините западни разгранoци сместени се соседните села Мирковци и Глуво. Во обете села се подигнати цркви посветени на Св. Никола, што ни сведочи за локален култ кон овој светец. Црквата „Св. Никола“ во селото **Мирковци** (сл. 4а) претставува постара градба обновена во преродбенскиот период, поточно во 1873 година. Станува збор за монументална градба со вкупни димензии 16,8/10,1 m, односно пропорциски сооднос од 1:1,66. Источните делови на црквата, приближно до половина од наосот, се остатоци од поствизантиската базиликална градба, автентично сочувани и мошне умешно инкорпорирани во

[5] Според пописите на населението водени во текот на претходниот, XX век, бројот на жители на Тепавци ќе се намали од 454 во 1953 година, на 25 според последниот официјален попис од 2002 година, за да падне на само 5 постојани жители во 2018 година. Слична поразителна статистика може да се проследи и кај многу други македонски села, особено во планинските, поодалечените и поизолираните региони.

подоцнежната, преродбенска црква.[6] Според овие остатоци, може да се заклучи дека станува збор за трикорабна базилика, датирана широко во XVI-XVII век (Велев, 1990, 135), од која се сочувани три пара масивни изѕидани столпци, со димензии од приближно 90/90 cm, кои го раздвојуваат наосот на три брода со благо неправилна форма. Интересно е што широчината на трите брода е речиси еднаква, односно централниот брод, чија широчина варира околу 265 cm, ги надминува бочните за само четириесетина сантиметри. Покриен е со полуцилиндричен свод, чија височина достигнува 4,7 m, надвишувајќи ги бочните, засводени со ниски сводови со елиптичен пресек, за 1 m. Меѓусебно столпците се поврзани со полукружни лаци, така што формираат изедначени аркадни низи. На исток, последниот пар столпци се поврзани со помал лак директно со источниот ѕид, без пиластри и без конзоли. Особено е интересно и специфично решението на необично малата тростpана олтарска апсида. Одвнатре таа е сосем благо заоблена, со три полукружни ниши, од кои централната е поголема и има еден тесен прозорски отвор во вид на процеп поставен во подолжната оска. Странично, во бочните бродови се развиваат проскомидија и ѓаконикон, означени со соодветни плитки, а релативно широки ниши – во источниот ѕид.

Остатоците од постарата црква завршуваат со третиот пар столпци гледано од исток. Вкупните димензии на наосот и растојанијата меѓу сочуваните столпци ни говорат дека првичната градба имала најверојатно уште еден пар столпци кон запад, кои се срушиле од непознати причини.[7] На запад од последниот постоечки пар столпци се простира делот додаден во XIX век, кој ги носи сите обележја на преродбенската сакрална архитектура, специфични за регионот на Скопска Црна Гора.[8] Црквата се наоѓа во живо,

[6] Сосема е логично да се претпостави дека сегашниот постоечки габарит на црквата е идентичен со нејзиниот автентичен, поствизантиски волумен, а доколку ободните ѕидови во западните партии на градбата биле целосно или делумно срушени, секако биле надоградени врз постоечките темели како поекономично решение.

[7] Знаејќи ги историските прилики во Скопскиот Регион и пошироко, сосема е веројатно големата трикорабна базилика во Мирковци, изградена во XVI-XVII век, да настрадала во Австро-турската војна (1683-1699) и во Карпошовото востание од 1689 година, или при палењето и опустошувањето на Скопје за време на повлекувањето на австриските војски на север, поминувајќи непосредно покрај долните села на падините на Скопска Црна Гора, или пак во репресиите врз македонското население по повторното воспоставување на отоманската власт.

[8] Имено, речиси до самиот раб на западниот пар столпци се протега исклучително длабока галерија, носена на сопствен конструктивен систем од два пара дрвени столбови (со кружен пресек под галеријата и правоаголен над неа) и греди, со кои доследно се наставува постариот концепт на трикорабна базилика. Длабочината на галеријата изнесува 6,5 m и зафаќа толку голема површина што во западната зона се поставени две независни скалишта, кои водат до катот. Оградата на галеријата кај црквата во Мирковци ја карактеризира конвексно проширување (балкон) во централниот брод, односно конкавни вдлабнувања во бочните бродови, со што се постигнува барокна извиеност на формите својствена за преродбенската архитектура. Оградата е полна, изведена од дрвени штици и мали штички на нивните споеви, без појава на семитранспарентна ограда – *мушарабија*, со банкина, која тече по целата

активно село и, за жал, е нестручно обновена од страна на црковниот одбор и локалното население во текот на втората половина на XX век.[9]

Црквата „Св. Никола“ во соседното село **Глуво** исто така се состои од постара источна зона инкорпорирана во објект изграден во преродбенскиот период, поточно во 1855 година (сл. 4б). Постарата базилика е од непознат датум, но сличностите со црквата во Мирковци ни дозволуваат да ја сместиме во истите широки временски рамки: XVI – XVII век. Приближните димензии на црквата во Глуво изнесуваат 11,6/15,7 m, а како и кај Мирковци и Тепавци, и таа има неправилна, трапезна форма на основата. Сепак, за разлика од овие две цркви, пропорцискиот сооднос кај црквата во Глуво изнесува 1:1,35, односно има исклучително нагласена широчина наспроти должината. Тоа се должи на топографијата на теренот која условила, мошне невообичаено, црквата воопшто да нема западен влез.

Од постарата поствизантиска црква е преостанат олтарот и еден пар изѕидани масивни столпци, со димензии од 70/80 cm. Решението на апсидата, широчината на олтарот и источниот травеј се речиси идентични со оние кај базиликата во Мирковци. Така, кај црквата во Глуво среќаваме одвнатре целосно рамна, а однадвор тристрана олтарна апсида, мошне мала во споредба со димензиите на источната фасада. Повторно се јавува тесен прозорец во вид на процеп во оската на апсидата. Одвнатре таа е оформена со три полукружни ниши, од кои централната е поширока, а бочните се помали. Од апсидата до зачуваниот источен пар столпци се протега правоаголен травеј засводен со полуцилиндричен свод, чија височина изнесува 5,18 m. Недостасуваат бочните бродови со проскомидијата и ѓаконикот, кои секако се простирале од обете страни на овој травеј аналогно на црквата во Мирковци. Денес, нивните остатоци се недостапни од олтарот, од кој се одвоени со полни ѕидови,[10] како и од наосот, бидејќи се наоѓаат зад олтарната преграда, единствено прекината со царските двери. На запад од опишаниот травеј и

нејзина должина од внатрешната страна, а која денес служи за поставување икони. Особено се интересни два декоративно обработени високи постаменти поставени меѓу централниот и бочните бродови, кои ја надвишуваат оградата и служат за поставување на поголеми, еден вид престолни икони.

[9] При оваа обнова сосема се изменети фасадите, со облоги од нови, несвојствени материјали (бетон и армиран бетон, цементни малтери, фасадна тула, декоративен камен), како и прозорците и покривот на објектот, така што денес е невозможно да се согледа автентичниот надворешен изглед на поствизантиската градба.

[10] По аналогија со базиликата во Мирковци, првобитно сегашниот олтарен травеј на црквата во Глуво наместо полни бочни ѕидови би требало да има пар столпци поврзани со источниот ѕид на црквата со лаци, преку кои се овозможува комуникација меѓу олтарот, проскомидијата и ѓаконикот. За да се потврди нивното постоење, како и староста на првобитната црква во Глуво (а секако случајот е ист и кај црквата во Мирковци), е неопходно да се преземат посеопфатни истражувања, кои би опфатиле археолошки сондажни истражувања како на теренот околу базиликата, така и на ѕидовите и сводовите. Имено, кај црквата во Глуво наместа се евидентни постари слоеви живопис под преродбенскиот, чие откривање може да помогне во датирањето на првата фаза од црквата, за која засега немаме потврдени податоци.

сочуваниот пар столпци се протега преродбенска „реконструкција“ на црквата, решена како трикорабна базилика, која го користи првобитниот габарит и ја следи типологијата на сочуваната постара градба, но со евидентни измени во решението.[11]

На исток од Скопскиот Регион, во Кумановско, среќаваме уште две поствизантиски трикорабни базилики. Црквата „Св. Никола“ во селото **Стрезовце**, област Жеглигово, претставува поствизантиска градба темелена врз постари остатоци – најверојатно од византискиот период – на нешто поголема црква, за што ни сведочи археологијата на теренот. Датира од самиот почеток на XVII век, а живописана е во 1606 година (Kiel, 1985, 249).[12] За нејзината изградба дознаваме од добро сочуваниот ктиторски натпис насликан во фреско-техника над влезот, од внатрешната страна, како што било обичај кај византиските и кај поствизантиските храмови.[13]

Црквата во Стрезовце претставува гробишен храм со „хетерогено, речиси сложено просторно решение“ (Машниќ, 2008, 78).[14] Ја карактеризира

---

[11] Имено, преродбенската базилика користи поинакви материјали: во централниот брод лесен т.н. „лажен“ свод од дрвена конструкција и малтерни премази наспроти масивно изѕиданиот свод на поствизантиската првобитна црква, од кој е понизок за 33 cm; двата пара столбови кон запад се изведени во дрво (источниот пар имаат кружен пресек, а западниот квадратен), како и рамната таваница над бочните бродови и нартексот. Кај црквата во Глуво недостасува класична галерија, која е заменета со подигната зона (еден вид нартекс) западно од столбовите со квадратен пресек, со висинска разлика во однос на наосот од 75 cm. Оваа зона, оградена со рамна полна ограда од дрвени штици ја презела улогата на „женска црква“. За разлика од црквата „Св. Никола“ во с. Мирковци, каде што живописот е ограничен на поединечни сцени на бочните ѕидови и три мандорли на сводот во централниот брод, кај црквата во с. Глуво сводните партии се целосно живописани, и тоа од раката на најголемиот и најславен преродбенски уметник Дичо Зограф (Василиев, 1946, 377), чиј потпис се наоѓа на крајот од долгиот ктиторски натпис, кој тече околу-наоколу централниот свод. Исто така, тој е автор и на десетте престолни икони, царските двери, дванаесетте апостолски икони со деизисната композиција, како и дванаесетте празнични икони.

[12] Сликарството на црквата во Стрезовце, иако делумно сочувано, претставува мошне репрезентативен претставник на уметноста во рамки на Османлиската Империја, односно во поствизантискиот свет. Ангажираните сликари, според Машниќ, потекнуваат од Костурскиот културен ареал, а работеле на повик првин во рамки на Охридската архиепископија, а потоа и во Пеќската патријаршија, односно македонските територии, кои припаднале под нејзина јурисдикција (Машниќ, 2008, 81).

[13] Според овој натпис, изградбата на храмот е резултат на залагањата на презвитерите кир Константин и кир Петко, како и на жителите на Стрезовце, за време на Пеќскиот патријарх Јован (1592 – 1614) и скопскиот владика Макариј. Имено, по 1557 година, северните краишта на Македонија, како и голем дел од западните краишта на денешна Бугарија, ќе бидат одземени од диацезата на Охридската архиепископија и присоединети кон обновената Пеќска патријаршија (Kiel, 1985, 222-224) во постепен процес на намалување на нејзината моќ, кој ќе кулминира со целосно укинување во 1767 година.

[14] Во Кумановскиот Регион, поточно во историската област Жеглигово, се среќаваат повеќе цркви, кои припаѓаат на *„хетерогена група црковни градби ... со необични*

трикорабна диспозиција на наосот, со димензии од 10/22 m, во комбинација со вписан крст во правилно квадратно пространство оформено со помош на два пара масивни столпци. Централниот кораб е премостен со полуцилиндричен свод, а бочните, кои се пониски, со четвртина свод. Кон исток, во олтарот се развива една полукружна олтарска апсида. Целата градба е покриена со еден масивен двоводен покрив, без надвишувања, првично прекриен со камени плочи, подоцна заменети со ќерамиди. Градена е со правилно обликувани блокови од камен трахит, специфичен за сакралната архитектура во поширокиот источен регион (Кратовско, Кумановско).[15] Од западната страна на црквата истовремено е подигната припрата, со исто така трикорабна диспозиција. Подоцна, за жал, сводовите на припратата се урнати, а градежниот материјал искористен за изградба на кула-камбанарија, така што денес припратата е под отворено небо, односно претставува правоаголен ограден простор.[16]

Црквата „Св. Дух“, позната и како „Св. Троица“, претставува трикорабна гробишна црква изградена во селото **Добрача**, најверојатно на почетокот (првата деценија) од XVII век, односно истовремено со црквата од ист тип во Стрезовце, обете од Кумановскиот Регион. Црквата е видоизменета при реконструкција во 1931 година: сочувани се елементи на камена пластика на западната фасада, а фреско-сликарството е целосно уништено (Хаџи-Васиљевиќ, 1909, 442).

Од сето погоре наведено може да се заклучи дека поствизантиските базиликални цркви од регионот на Скопска Црна Гора (во селата Мирковци и Глуво), како и тие од Кумановскиот Регион (во Стрезовце и во Добрача) претставуваат две издвоени групи споменици со свои засебни локални обележја и карактеристики. Црквите од Скопска Црна Гора сведочат за еден

архитектонски решенија“ (Машниќ, 2008, 74). Такви се, на пример, двојната гробишна црква „Св. Никола/Св. Ѓорѓи“ во селото Сув Орах, датирана исто така на самиот почеток од XVII век, како и црквата „Св. Петка“ во селото Мургаш.

[15] Понатаму, особена е обработката на прозорските транзени со тантелеста камена пластика во полн релјеф, како локална специфика карактеристична за неколку цркви од истиот регион: црквите во селата Старо Нагоричане („Св. Ѓорѓи“), Младо Нагоричане („Св. Ѓорѓи“ и „Св. Петка“) и Жегљане („Св. Ѓорѓи“), кои датираат од византискиот и поствизантискиот период.

[16] Како декоративен елемент, лаците над влезовите во припратата се изведени со алтернација на блокови камен со посветла и потемна нијанса, каква што среќаваме и кај челата на трансептот кај црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“ во блиското село Младо Нагоричане (Машниќ, 2008 (Б), 70), која датира од истиот период. Специфично за оваа црква е што во припратата, по должината на јужниот и на северниот ѕид, биле поставени долги ниски трпези изработени од камен, на кои се собирало локалното население на заеднички оброк при прослави и црковни свечености. По рушењето на сводната конструкција, оваа намена се загубила, а денес трпезите се чуваат под импровизирана стреа по должината на јужниот ѕид, од надворешната страна. Слични камени трпези се сочувани и крај црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“ во Младо Нагоричане (Машниќ, 2008 (Б), 73), која првично, исто така, имала трикорабна припрата – трпезарија, што повторно ни зборува за едно локално распространето обележје, специфично за жеглиговскиот крај.

зрел и мајсторски пристап во инкорпорирањето на специфични поствизантиски трикорабни базилики во објекти изградени со преродбенска архитектура прилагодена на затекнатата архитектонска типологија. Кај црквите од Кумановскиот Регион, пак, карактеристичната гробишна намена, како и изградбата врз постари остатоци, придонеле за комплексноста на употребеното некарактеристично типолошко решение. Кај обете групи, нивните евидентни меѓусебни паралели ни говорат за можно авторство во рамките на исти градителски тајфи или пак градење според модел како обележје на припадноста кон локална „градителска школа“. Имено, освен постарата византиска градба врз која е темелена црквата во Стрезовце, секако не смее да се занемари и близината и несомнените влијанија на црквата „Св. Ѓорѓи“ во Старо Нагоричане, која претставува монументална византиска трикорабна базилика, првобитно од XI век, со масивно ѕидани столпци поврзани со лаци, во која при реконструкција од почетокот на XIV век е вметнато повеќекуполно решение (Серафимова, 2008, 64). Нејзиното влијание врз подоцнежните сакрални објекти од регионот, на пример црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“ во соседното село Младо Нагоричане, го забележале повеќе релевантни автори (Машниќ, 2012, 19-20).

Црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци споделува низа заеднички карактеристики со овие неколку трикорабни поствизантиски цркви: релативно мали распони на бродовите, со мошне слични димензии кај сите цркви, масивни димензии на столпците, изедначена поделба на наосот на три речиси еднакви брода како во основа, така и во пресек. Сепак, таа се издвојува од нив како географски, така и по нејзината изградба значително подоцна, во втората половина на XVIII век. Понатаму, ја издвојуваат и карактеристични елементи на архитектурата: три полукружни апсиди, три влезни портали со соодветни отворени тремови, кои не се среќаваат кај другите трикорабни базилики од поствизантискиот период.[17] Така, за нејзината специфична архитектура е потребно да се бараат дополнителни, географски поблиски извори на влијание, кои несомнено придонеле да биде избрано токму ова архаично решение.

Антецеденти, потекло, влијанија

Невозможно е да се зборува за потеклото на одбраната базиликална типологија, во случајот на црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци, без да се осврнеме на катедралата на Охридската архиепископија, црквата „Св. Софија“ во **Охрид** (сл. 5), за чија историја, хронологија и

[17] Малечките, однадвор тристрани апсиди, се една од карактеристиките на црквите во Мирковци и во Глуво, кои ги поврзуваат директно со современите поствизантиски еднокорабни црквички, каде што преовладува ова решение. За разлика од нив, црквата во Тепавци, со своите три полукружни апсиди, секако настанала под други, локални влијанија.

архитектонска типологија во науката е пишувано обемно.[18] Охридската катедрала е, имено, мошне сложена градба, градена и доградувана во повеќе наврати уште од римскиот и ранохристијанскиот период. Сепак, најзначајна е нејзината средновизантиска фаза[19] – трибродна базилика од т.н. „преоден тип“, надополнета со специфични катни капели во бочните бродови, така што централниот брод и трансептот формираат крстовиден волумен во чие средиште се издига купола, како и нартекс на кат со пристап преку скалишна кула. Наосот[20] е разделен на три брода, чиј сооднос изнесува 2:1, со помош на четири пара масивни столпци, поврзани со широки лаци меѓу себе, односно со пиластри на западниот и на источниот ѕид (сл. 5). На исток, трите брода завршуваат со апсиди: бочните, помали апсиди имаат полукружна основа, каква што среќаваме и кај источниот пар спратни капели, додека централната висока апсида е полигонално решена, со три независни прозорски отвори од типот монофора (сл. 6б). Во наосот се пристапувало преку три влезни портали, поставени во симетрична композиција: во оската на трансептот на обете бочни фасади, како и на запад, преку нартексот, сите три првично заштитени со отворени тремови/портици. Подоцна, на почетокот на XIV век, оваа сложена композиција е надополнета со монументален двоспратен ексонартекс.

Секако, во XVIII век, односно во периодот на изградбата на црквата во Тепавци, „Св. Софија“ веќе имала мошне видоизменета архитектура: при нејзината конверзија во џамија, во XV-XVI век, е извршена темелна реконструкција на наосот, при што е срушена сложената конструкција од трансепт и купола, како и западниот пар спратни капели и е заменета со класична трибродна диспозиција, со полуцилиндрични сводови над бочните и надвишен свод над централниот брод (сл. 5). Целосно е затворен јужниот влезен портал, а доминантна улога добива северниот, за која цел, со реутилизација на автентичен градежен материјал по должината на северната фасада, е изграден отворен трем. Целокупниот наос, без надвишување на централниот брод, е покриен со еден масивен двоводен покрив, како што е случај и кај двата нартекса. Токму оваа фаза од градителската историја на „Св. Софија“, која им била всушност достапна на мајсторите – градители во XVIII век, може да се препознае кај црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во

[18] Детален преглед на постара библиографија кај КОРАЋ, В. (2008). „Света Софија у Охриду, простор, структура, облици. Извори“. *Зограф* 32. Београд: Филозофски факултет, 29-35. и, се разбира, кај ЧИПАН, Б. (1996). *Св. Софија: катедрален храм на Охридската архиепископија*. Скопје: Сигмапрес, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Архитектонски факултет.

[19] Покрај оваа најзначајна катедрална црква на Охридската архиепископија, периодот на X-XI век ќе го одбележат уште неколку базиликални градби, денес сочувани на ниво на археологија: „Св. Ахил“ на истоимениот остров во Мала Преспа; „Св. Богородица“ во Враништа, Струшко; базиликата во Мородвис (Кочани); постарата (источна) црква од манастирскиот комплекс Водоча (Струмичко); како и црквата во Велушина, Битолско, за која овде ќе стане збор.

[20] Приближните димензии на наосот, без апсидите, нартексот и без придружните простории, изнесуваат 17/24 m.

Тепавци (сл. 6), како во формата и димензиите на столпците и нивниот ритам, така и во сводовите, тројната диспозиција на олтарот со апсидите – како и прекривањето на целиот споменик со единствен масивен покрив на две води.

Понатаму, одредени влијанија можеле да пристигнат во Тепавци и од географски блиската монументална црква „Св. Никола“ во селото **Манастир**, Прилепско Мариово,[21] „подигната од темел“ од страна на игуменот Акакиј во 1266 година врз постара црква од XI век и живописана во 1271 година (Серафимова, 2008 (Б), 140). Станува збор за компактна трикорабна базилика (сл. 8),[22] со неправилна (трапезна) основа, без нартекс, со масивни столпци и пиластри, кои го носат сводот над надвишениот централен брод, додека пониските бочни бродови се покриени со рамни дрвени таваници. На исток, сите три брода завршуваат со високи тристрани апсиди, расчленети со по три слепи ниши и монофори кај бочните, а бифорален прозорец во оската на централната олтарска апсида. Високо на источната и на западната фасада се наоѓаат прозорски отвори со транзена од камена пластика обликувана во вид на крст – четирилисна детелина (*crux florida*).

За разлика од поствизантиските трикорабни базилики, вклучително и црквата во Тепавци, кај „Св. Никола“ во Манастир, централниот брод е значително поширок (сообносот е приближно 2:1) и повисок од бочните. Понатаму, масивните столпци и арките меѓу нив имаат речиси еднакви димензии, со изедначен ритам на празно наспроти полно.[23] Сепак, нејзиното влијание во поширокиот Мариовски Регион не смее да се занемари; како од аспект на самата доследна примена на необична, архаична базиликална типологија, така и во одредени архитектонски елементи, како што се трите олтарски апсиди, прозорските отвори со транзени од камена пластика и т.н.

Исто така, не смее да се занемари и улогата на црквата „Успение на Пресвета Богородица“ во селото **Велушина**, Битолско,[24] кај локалното население позната како „Стара црква“, која претставува исклучително сложен споменик, граден во неколку фази на древно култно место (сл. 7). Според археолошките истражувања, најстариот објект бил трибродна, а можеби и

[21] Црквата „Св. Никола“ во Манастир е единствена доцновизантиска трикорабна базилика во Македонија, градена под силно влијание на базиликалните градби од периодот на нивниот процут (X – XI век): „Св. Ахил“ на Преспа и „Св. Софија“ во Охрид, кои секако претставуваат еден вид прототип за поширокиот регион, подоцна преземен од неколку мали базиликални црквички во Костур („Св. Стефан“, „Св. Архангели“, „Св. Врачи“), Плиска, Преслав и Мелник (Коруновски и Димитрова, 2006, 86-87). Сепак, во своето инаку архаично решение инкорпорирала современи обележја од периодот кога настанала, особено во третманот на фасадите со низи од помали слепи ниши, нивното насликување и применетиот фасаден опус.

[22] Димензиите на наосот изнесуваат приближно 13/16 m, без олтарските апсиди.

[23] Како што е случај кај постарите храмови „Св. Ахил“ на Преспа, базиликата во Враништа, Струшко (Бошковиќ, 2000, 47) или пак Старата Митрополија во Несебр (Бугарија), под чие влијание настанала.

[24] Лоцирана е на југоисточната страна на селото, на десниот брег на Остречка Река, во близината на стариот римски пат *Via Egnatia*, односно делницата што водела од ранохристијанската епископија Heraclea Lyncestis кон југ.

повеќебродна базилика од периодот на доцната антика – раното христијанство, поточно V век (Михајловски, 2011, 143-144).[25] Понатаму, следната фаза настапува во IX – XI век, односно средновизантискиот период, кога е реконструиран нартексот и целиот објект добива „ретардиран покрив на две води“ (Ibid, 146), а од овој период – раниот XI век – датира и делумно сочуван живопис. Како што дознаваме од пишани извори, црквата е обновена и пресликана од страна на јеромонах Гаврил од Костур во 1792 година (приближно истовремено со црквата во Тепавци!), период од кога датира и иконостасот, а денешниот изглед го добива во 1836 година, кога била и целосно живописана.[26]

Денес, црквата во Велушина е трибродна базилика,[27] со сооднос на централниот наспроти бочните бродови од 2:1. Од првичните трибилони,[28] преку кои бродовите комуницирале меѓусебно и со нартексот, изворно е сочуван западниот; делумно северниот, каде што е поставен амвон; додека кај јужниот недостасуваат столбовите, а на средина дополнително е изѕидан столбец. На исток, постои директна врска меѓу олтарот и проскомидијата и ѓаконикон, првично одделени од наосот со мермерна олтарна преграда, денес фрагментарно сочувана. Бочните (полукружни) апсиди се сочувани само во археологија, додека централната мошне висока полукружна апсида – со декоративно обработен трифорален отвор со мермерни меноа – е неколкупати пресидувана, судејќи по нејзината сложена стратиграфија. Слично конципиран бифорален прозорец со мермерно мено е сочуван високо на западната фасада. Во горната зона, автентичната сводна конструкција недостасува, а во поскорешните реконструктивни зафати од XVIII-XIX век била заменета со рамна дрвена таваница. Во храмот се влегува преку западен и јужен влезен портал, заштитени со отворен трем на јужната, а затворен на западната страна, но во неговата првична диспозиција мошне веројатно е да имал тремови и влезни портали од сите три страни.

Евидентно е дека еден волку стар и значаен споменик влијаел на архитектурата на подоцнежните црковни градби во околината, особено во

[25] Според сочуваните остатоци може да се заклучи дека *„базиликата во Велушина е инспирирана од базиликите во Солун од петтиот век, посветени на Богородица Ахиеропоитос и свети Димитриј. Базиликалната градба се состои од три брода одделени со ѕидови, кои се отворени со ритмичко поставени трибилони и на исток завршуваат со апсиди.“* (Михајловски, 2011, 144). За најстарите градбени фази на велушката базилика ни сведочи богатство археолошки наоди употребени како сполии, или пронајдени во внатрешноста на храмот и во неговата околина.

[26] Живописот е пресликан од работилницата на Јован од Трново, влашки зограф по потекло од Епир, кој во 1845 ја насликал и манастирската црква „Св. Ѓорѓи“ во истото село. Како автор на дел од иконите се јавува Димитрие Андонов, зограф од потпелистерското село Магарево.

[27] Димензиите на наосот, без олтарската апсида и подоцна додадените тремови, изнесуваат 13,7/16,6 m.

[28] Сочуван слично конципиран трибилон среќаваме и на спратот од нартексот кон централниот брод кај катедралната црква „Св. Софија“ во Охрид, од нејзината фаза од XI век.

периоди кога и самиот бил предмет на одредена обнова, како што е токму XVIII век. Иако сложениот внатрешен концепт на црквата „Успение на Пресвета Богородица“ во Велушина можеби не послужил како директна инспирација за црквата во Тепавци, реминесценција на нејзината надворешна артикулација, особено што се однесува до источната фасада со три полукружни апсиди, и тоа како може да се препознае.

*

Од сето погоре изнесено можеме да заклучиме дека црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци, Битолско Мариово, претставува мошне значаен репрезент на исклучително ретко застапената типологија на монументални трикорабни базилики од поствизантискиот период, какви што уште среќаваме во Скопскиот и Кумановскиот Регион. Со овие нешто постари цркви споделува неколку суштински заеднички карактеристики (димензии и распоред на столпците од аркадните низи, сооднос на централниот наспроти бочните бродови, како и слични вкупни пропорции на храмот, еден масивен покрив на две води), но сепак се разликува во артикулацијата на источната фасада со три полукружни апсиди, како и со употребените транзени од камена пластика со крстовидни мотиви. Овие елементи ја поврзуваат со неколку исклучително значајни постари базиликални градби од регионот: „Св. Софија“ во Охрид, „Св. Никола“ во Манастир и „Успение на Пресвета Богородица“ во Велушина, градени во повеќе фази, но пред сè во средновизантискиот период за кој е специфично навраќање кон архаичните базиликални обрасци во сакралното градителство, по што трикорабната базилика целосно се напушта за повторно да „воскресне“ за време на преродбата. Токму затоа, црквата во Тепавци, заедно со преостанатите неколку поствизантиски трикорабни базилики, претставува извонредно значаен споменик, алка која ги поврзува преродбенските базилики масовно градени по должината на следниот XIX век со нивните средновизантиски, а посредно и ранохристијански антецеденти – доказ дека монументалните базиликални решенија, и покрај општествените услови за време на Отоманската Империја, не биле заборавени, туку опстоиле во колективната меморија и продолжиле да се негуваат, иако спорадично, како алатка за идентификација со најсветлите епохи од минатото. Во случајот на црквата во Тепавци, нејзиниот придонес како клучна алка во еволутивниот развој на трикорабната базилика на овие територии е особено значаен: од една страна нејзината основна архитектонска лексика, архаичниот призвук на внатрешниот волумен со: тешки, масивни, релативно ниски столпци и трипартитното олтарно пространство ја врзуваат директно со средновизантиските прототипови. Од друга страна обликот на покривот со карактеристични дополнителни две води на пократките фасади, оформувањето на влезните портали, а пред сè материјалот од кој се изведени лажните сводови, директно ја поврзуваат со преродбенските базилики, со што таа станува нивен вистински предвесник.

ЛИТЕРАТУРА

БОШКОВИЌ, Ѓ. (2000). „Средновековната архитектура во Македонија“. Во *Архитектурата на почвата на Македонија. Прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија*, книга 9, МАНУ, Скопје, 45-58.

ВАСИЛИЕВ, А. (1946). „Дичо Зограф“. *Македонска мисъл* кн. 7-8, София, 372-384.

ВЕЛЕВ, И. (1990). *Преглед на средновековни цркви и манастири во Македонија*. Скопје: Наша книга.

ЃОРЃИЕВ, В. (2013). „Македонија во османлискиот период“. Во *Македонија. Миленциумски културно-историски факти*, том 4, МПМ, Скопје, 1869-1956.

KIEL, M. (1985). *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period*. Assen / Maastricht: Vim Gorcum.

КОРУНОВСКИ, С. и ДИМИТРОВА, Е. (2006). *Византиска Македонија. Историја на уметноста на Македонија од IX до XV век*. Скопје: Детска Радост.

МАШНИЌ, М. (2008). „Свети Никола, с. Стрезовце крај Куманово“. Во *Македонско културно наследство. Христијански споменици*, Скопје, 78–81 (А).

МАШНИЌ, М. (2008). „Свети Ѓорѓи Победоносец, с. Младо Нагоричане крај Куманово“. Во *Македонско културно наследство. Христијански споменици*, Скопје, 70–73 (Б).

МАШНИЌ, М. (2012). „Зидно сликарство цркве Св. Ђорђа Победоносца у Младом Нагоричину“. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 40, Нови Сад, 19-40.

МИХАЈЛОВСКИ, Р. (2011). „Од духовното наследство на Via Egnatia: црквите Успение на Пресвета Богородица од Велушина и Богородица Пречиста од Граешница“. *Патримониум.мк* година 4, бр. 9, Скопје, 141-156.

ПАЛИГОРА, Р. (2011). *Студија за поврзување и промоција на манастирскиот туризам на Баба Планина*. Битола: Центар за развој на пелагонискиот плански регион.

СЕРАФИМОВА, А. (2008). „Свети Ѓорѓи, с. Старо Нагоричане крај Куманово“. Во *Македонско културно наследство. Христијански споменици*, Скопје, 64–69 (А).

СЕРАФИМОВА, А. (2008). „Свети Никола – Манастир, с. Манастир, Мариово крај Прилеп“. Во *Македонско културно наследство. Христијански споменици*, Скопје, 140–143 (Б).

СНЕГАРОВ, И. (1946). „Възстановяване на Охридската Архиепископия“. *Македонска мисъл* кн. 7-8, София, 335-343.

ЌОРНАКОВ, Д. (1987). „Развојниот пат на резбарството во Македонија“. *Културно наследство* X-XI (1983-84), Скопје, 5-33.

ХАЏИ-ВАСИЉЕВИЋ, Ј. (1909). *Јужна Стара Србија 1, Кумановска област*. Београд: Задужбина И. М. Коларца.

Emilija Apostolova Chalovska

THE CHURCH "BIRTH OF THE MOST HOLY VIRGIN" IN TEPAVCI: A POST-BYZANTINE ANTECEDENT OF THE RENAISSANCE THREE-NAVE BASILICAS

Summary

The XIX century was marked by a thorough renaissance of the society within the Ottoman Empire, especially its European territories. In the spirit of romanticism, an old, long forgotten architectural typology – the three-nave basilica, resurged as a symbol of a glorious past. Namely, three-nave basilicas were common in Macedonia during the reign of Samuil (X-XI century), i.e. the middle byzantine period, followed by centuries of abandonment in favor of other typologies which were dominant up until the XIX century renaissance movement. This is especially evident after the fall of the Byzantine Empire, when the local Christian community lost all previous privileges, allowing only for the construction of small, rural temples and remote monasteries. In that context, the appearance of several archaic three-nave basilicas dating from the XVI-XVIII century is particularly important, for they represent a link between the middle-byzantine prototype and the resurgence of the renaissance basilicas eight centuries later.

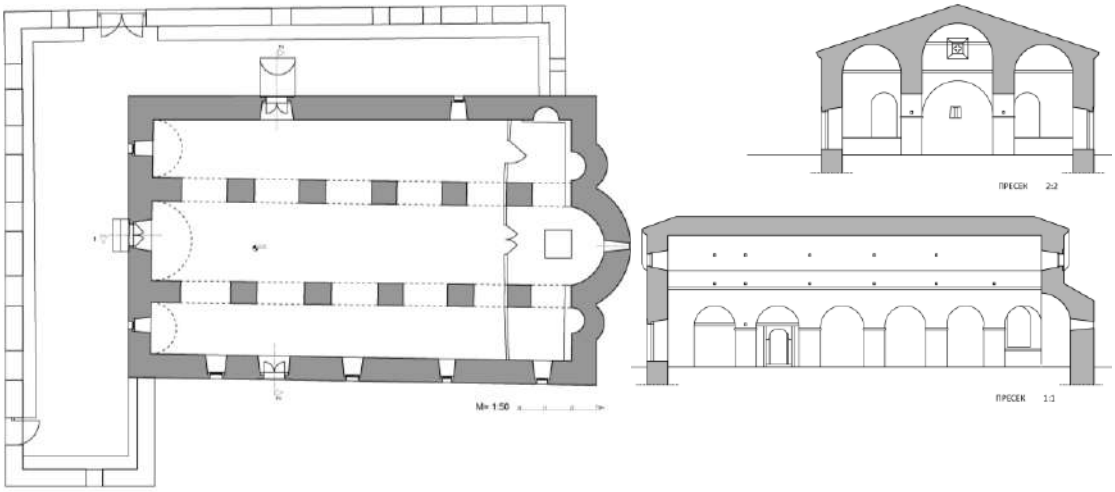
The best preserved example of these post-byzantine basilicas is the church of the *"Birth of the Most Holy Virgin"*, built in 1767 in the small village of Tepavci, region of Mariovo. In addition to the analysis of its architecture, iconostasis and fresco-decoration, the emphasis in the paper is put on the truly unique blend of archaic forms and architectural elements (three apses, three vaulted naves separated by sturdy, massive columns) and new contemporary introductions ("false" vaults constructed out of wood, one massive roof without a protruding central nave, which will contribute later to these type of basilicas being referred to as *"hallenkirche"* – hall churches). The second part of the paper is dedicated to a comparative analysis with the other, partially preserved post-byzantine basilicas (the churches in Mirkovci, Gluvo, Strezovce and Dobracha) in an attempt to identify the similarities (the proportion of the naos in general and the three naves in particular, the shape, dimensions and rhythm of the columns and the arches that connect them) and differences (especially in the altar, as well as the very nature of the vault structure). This comparison leads to the conclusion that, while all post-byzantine basilicas share certain similarly designed and executed elements, the Tepavci church displays other architectural traits obviously influenced by other, older monuments found in its geographical proximity. The last part of the paper, thus, sheds a light on the influence of several very important middle-byzantine churches ("St. Sophia" in Ohrid and the churches in the villages of Manastir and Velushina).

In conclusion, however restrictive the Ottoman society may have been, the basilical typology and its symbolism were never entirely forgotten; they persevered in the collective memory from which they, albeit sporadically, resurged as a tool for identification; an evolution process which will inspire the construction of hundreds such basilicas throughout Macedonia and the Balkans during the XIX century revival, to which the Tepavci basilica represents a key antecedent.

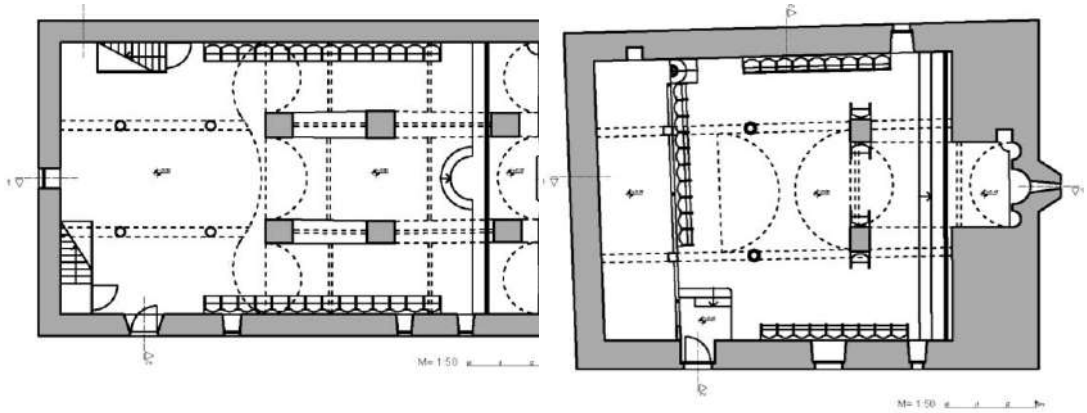
Илустрации

Сл. 1. Црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци. а) поглед од југ, извор: mojrodenkraj.com.mk; б) внатрешност, извор: документација на НУ Завод и музеј – Битола.

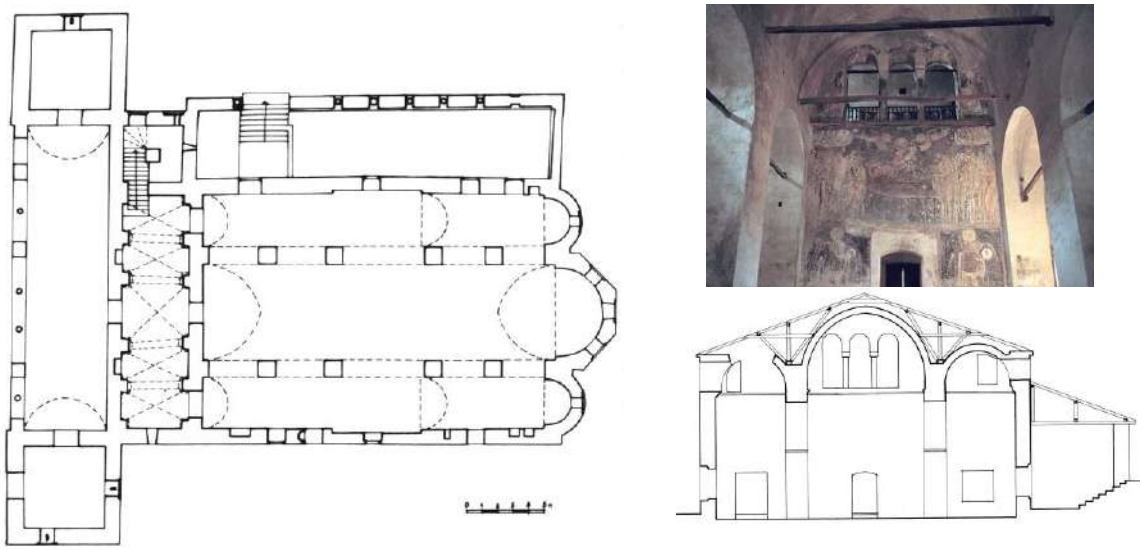
Сл. 2. Внатрешност на црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци. Извор: документација на НУ Завод и музеј – Битола.



Сл. 3. Основа, напречен и надолжен пресек на црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци. Извор: авторот, преземено и прилагодено од документација на НУ Завод и музеј – Битола.

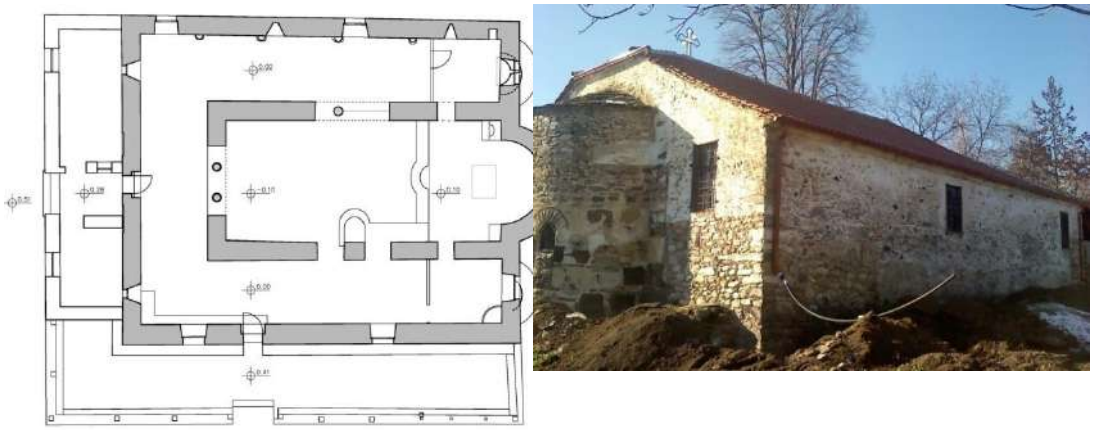


Сл. 4. Основа на црквите а) „Св. Никола“ во Мирковци и б) „Св. Никола“ во Глуво. Извор: авторот.



Сл. 5. Црквата „Св. Софија“ во Охрид по турската реконструкција.
а) основа и
б) наос, поглед кон запад и попречен пресек. Извор: авторот.

Сл. 6. Компарација на источните фасади со 3 апсиди а) црквата „Рождество на Пресвета Богородица“ во Тепавци, извор: mojrodenkraj.com.mk и б) црквата „Св. Софија“ во Охрид, извор: Коруновски и Димитрова, 2006.



Сл. 7 Црквата „Успение на Пресвета Богородица“ во Велушина а) основа и б) поглед од североисток. Извор: авторот, преземено и прилагодено од документација на НУ Завод и музеј – Битола.

Сл. 8 Црквата „Св. Никола“ во Манастир а) поглед од североисток, извор: wikipedia.org и б) основа и надолжен пресек, извор: Коруновски и Димитрова, 2006.

УДК 316.7
УДК 316.722
https://doi.org/10.55302/MF2077-78315m

Мирјана П. Мирчевска

АНТРОПОЛОГИЈА НА МУЛТИКУЛТУРАЛИЗМОТ: ТЕОРИЈА И ПРАКТИКА

Апстракт: Базичната тема на рефератот е мултикултурноста како теориско антрополошко прашање, на кое последниве децении му се посветува особено внимание од страна на општествените и од хуманистички науки.

Рефератот се занимава со развојот на основните постулати на мултикултурноста, која, како спроведена неколку дециниска акција, во својот развој доживеа радикални промени. Интересот особено е предизвикан поради јавните искази од самиот европски врв за неуспешноста на овој концепт, на неуспешниот повеќегодишен обид за интегрирање, пред сè, на имигрантските етнички заедници во веќе постојните либерални демократии.

Начините на кои една етничка заедница со културни карактеристики, различни од оние во државите, каде што настојува да се инкорпорира, можат да се манифестираат преку сегрегација, асимилација, постепена акултурација, но и преку признавање и почитување на идентитетските посебности на разните етнички и културни заедници.

За мултикултурализмот најчесто се зборува како за синоним на културниот плурализам, анализиран преку постоењето на мултикултурната реалност, но и за мултикултурализмот како теорија и одговор на таа реалност, кој долги години создава(ше) механизми, преку кои се обидуваше да го направи успешен овој проект.

Клучни зборови: мултикултура, мултикултурност, културен идентитет, културни различности, мултикултурно општество граѓанство**.**

Имајќи го предвид културниот плурализам, манифестиран низ разни форми, мултинационалните европски држави познаваат различни типови на културна разновидност. Разновидноста може да биде резултат на вклучување на претходни културни вредности, релативно блиски и сродни, кои се инкорпорираат во една поширока држава, како што беше случај со Социјалистичка Федеративна Република Југославија, од една страна и денешните европски држави, најчесто членки на Европската Унија, каде што денешната мултикултуралност најпрво е резултат на масовните доселувања во последните две децении, на население од поинакви културни простори во европска средина. Поради овој факт, разбирањето и практикувањето на мултикултурноста не е насекаде исто. Ниту механизмите преку кои тоа се практикува не се исти. За подобро разбирање на манифестната мултикултурност е потребно да се познаваат одредени компоненти, кои го сочинуваат или влијаат врз појавата и справувањето со мултикултурализмот како процес. Тука, пред сè, влегуваат познавањето на улогата и значењето на: етничкиот, националниот, религискиот и културниот идентитет, улогата на културата како посебност при создавање на културните различности

(диверзитети), а особено при креирањето на културните политики и создавањето на мултикултурното општество, потоа глобализацијата, миграциите.

Дискурсот за етничкиот идентитет, како културна категорија, претставува исклучително сложено и комплексно прашање важно при создавање на начините на кои би се формирале културните политики за другиот, различниот во општеството. Да се идентификува некој или нешто значи да се препознае нештото, да се одреди, да се прифати, да се усвои, да се дефинира (не)истоветноста на културните, духовните, религиските и психолошките карактеристики на ниво на индивидуалното (човек, индивидуа, личност) или на колективното (група, заедница).

Во основа, етничкиот идентитет би можел да се дефинира како групен идентитет, кого поединецот го стекнува како член на етничка или национална група (Павловиђ, 1998, 83) или како „организација на ментална структура на когнитивни (сознајни) и афективни (сродни) карактеристики, кои ги претставуваат погледите и сфаќањата на поединецот за самиот себе како за различно суштество во согласност со себе, а засебно од другите, со разумен степен на кохеренција во однесувањето, потребите, мотивациите и интересите“ (Golubović, 1997, 136, 137). Ако ова е општо прифатено, тогаш е неспорна потребата од различен пристап кон засебните други идентитети. Истовремено, дефинирајќи ја нацијата како замислена заедница, создадена како културна творба, правејќи јасна дистинкција меѓу нацијата како етничка заедница и нацијата како државна и политичка заедница, други автори зборуваат за политичкиот и за културниот аспект при дефинирањето на националниот идентитет, особено во мигрантските заедници. Културниот аспект може да биде манифестиран преку заеднички елементи, како што е јазикот, но истовремено и преку: историската поврзаност, религијата, обичаите. Уште еден елемент, кога станува збор за културниот идентитет, не треба да се заборави: што станува со културниот идентитет на дијаспората од конкретна етничка заедница? Од овој аспект, гледано во современи услови, дали Македонците или другите балкански народи, кои живеат во други држави, особено оние од третата или четвратата генерација, кои не го зборуваат македонскиот јазик, имаат чувство на припадност кон македонската заедница? Културниот идентитет на еден етнос во матичната држава се разликува од културниот идентитет на истиот етнос кога тој живее во нематична средина. Културите на дијаспората, сфатени и прифатени како „и тука/и таму“ („ни тука/ни таму“) се предмет на посебна анализа.

Ако од денешна временска дистанција се дискутира за теориските рамки во кои треба да се анализира националниот (етнички) идентитет, не може да се апстрахира поврзаноста на политичката и економската моќ со националниот идентитет, делумно и поради самиот факт дека една од функциите на националниот идентитет е токму политичката (таа ги поставува границите меѓу групите, ги потенцира заедничките интереси). Според ова, е јасно дека не можат да се генерализираат ставките, кои би го дефинирале секогаш националниот идентитет. Во некои случаи, некој од параметрите е важен на припадниците на одредена нација, а некој е помалку важен. Нема

одредници кои би биле еднакво важни при секое дефинирање на конкретен национален идентитет, што доведува до фактот дека за секоја анализа на националниот идентитет предвид треба да бидат земени: историските, политичките, економските збиднувања на конкретна заедница во даден простор и во дадено време. Сите овие фактори го прават идентитетот повеќеслоен без меѓусебно исклучување (Мирчевска, 2007, 35).

Една друга категорија, која особено ја потенцира Барт, го допира односот на релација ние–тие или јас–тој што, од своја страна, доведува до зацврстување на етничкиот/религискиот/културниот идентитет на групата или поединецот. Тоа чувство на посебност всушност ја дефинира разликата меѓу народите/заедниците, кое истовремено треба да е присутно и кај „другиот“ односно посебноста да биде забележана. Колку реално е поразлична државата по сите основи, од онаа од која некој доаѓа, толку е потешко да се привикне на новото општество во кое живее. Личниот и групниот идентитет се конструира во процесот на персоналната и на групната интеракција и е под влијание на општествените и на културните промени од кои поединецот или групата изведува систем на идентификација, на чија основа се пронаоѓаат во својата околина. Една генерација формативно дејствува на другата, по пат на групна идентификација. Свеста на поединецот за припадност не се создава благодарејќи на изолираноста, туку пред сè со меѓусебно спротивставување на разликите што ги истакнуваат луѓето за да ги утврдат културните граници. Се поставува прашањето: како да ја согледаме „различноста“ – од позитивна или од помалку позитивна страна? Во првиот случај идентитетот се темели на позитивното сознание (признавање) на другиот – што доведува до солидарност и вклучување, а во другиот на негација на различноста – што доведува до исклучување. Затоа, суштината на мултикултурализмот како процес постојано е во позиција на преиспитување и редефинирање, постојано на крстопат, поставувајќи го прашањето: Што Е? И што би требало ДА БИДЕ? (Kivisto, 2002, 3, 4). Ова се особено важни прашања од чиј одговор зависи (не)успешноста во справувањето со културните различности.

Дефинирањето на поимот култура секако би можело да помогне во дефинирањето на поимот културен идентитет, кој, од своја страна, пак, би можел попрецизно да го определи поимот културна заедница, што на крајот би помогнало во објаснувањето, дефинирањето и поимањето на специфичните, засебни културни заедници. Самата култура, која е менлива, истовремено ја чинат утврдени обрасци на однесување, дефинирани како структура или модел. Културата ја одредуваат: јазикот, симболите, вредностите, верувањата, нормите, обичаите и правилата на однесување. Бидејќи народите, како етнички групи, по некои од тие елементи помалку или повеќе се разликуваат едни од други, често културниот идентитет не може да се разграничи од етничкиот и се поистоветува со него (Božilović, 2006, 243). Денешните современи општества се повеќекултурни, а во стварноста, сите култури се хетерогени. Културниот идентитет истовремено е и состојба и процес, а е одреден со припадноста кон некаков начин, модел на манифестна практика, видлива или помалку видлива. Неспорно е дека културниот идентитет е еден од идентитетите што нè одредува, и во голем степен го

условува нашиот начин на живот иако за него, во таа смисла, понекогаш помалку се зборува отколку за: полниот, родниот, семејниот, националниот или професионалниот идентитет (Mićunović, 1997, 147). За функционирањето на денешните мултикултурни општества, културата е важна и поради степенот на менливост бидејќи силата на културата не е само во нејзината посебност и чистота, туку и во начинот на изнаоѓањето сила за да се трансформира (Habermas, 1994, 118). Сепак, за тоа е потребна голема посветеност на денешните општества, на државните политики и во глобални рамки. Се поставува прашање: колку од државите се подготвени да вложуваат во таквите промени?, а најкомплексното прашање во тесна врска со тоа е: како донесените правно-политички мерки да се спроведат во пракса?

Етницитетот сфатен како ориентација кон националното потекло, религијата или јазикот, последниве години се засилува на интензитет. Истовремено може да се разгледува како универзален општествен феномен, но и како современа културна конструкција. Може да биде замислен, како своевиден тип на неформална политичка организација, или како функционален граничен механизам со кој се раздвојуваат ендогамните групи (Барт) (Eriksen, 2019, 35). Како стратегиски концепт во антрополошките теориски размислувања, користејќи неколку главни концептуални пристапи (примордијалниот, инструменталниот и конструктивниот пристап) теориите на етницитетот настојуваат да ги објаснат феномените на општественото и социјалното живеење: формирање на идентитетите, создавање на нациите, општествените промени, интеретничките односи, асимилацијата, акултурацијата, конфликтите во општеството и слично. Од своја страна, етницитетот е моќен образец во комплексот на: чувствата, мислењата и однесувањата. Во обидот за дефинирање, теоријата на етницитетот постојано се среќава со прашања од обемот на категоријално атрибуирање со кое учесниците себеси се идентификуваат и се идентификувани од страна на другите, со проблемот на границата на одредена група, кои служат како основа за дихотомизација „ние – тие“ и со проблемот на фиксирање на идентитетските симболи на кои е засновано верувањето за заедничкото потекло.

Според Валерштајн, припадноста кон некоја етничка заедница е предмет на социјално дефинирање, на интеракцијата меѓу самодефинирањето на членовите и дефинирањето што го прават другите заедници. Токму тој дијалектички однос меѓу егзогените и ендогените дефиниции на етничката припадност го прави етницитетот динамички процес, кој секогаш е подложен на редефинирање и прекомпонирање (Putinja; Žoslin, 1997, 160). Егзогената дефиниција ги покрива сите процеси на етикетирања и означувања, кои на една заедница, ѝ се припишуваат однадвор. Кога се служиме само со таа дефиниција, таа ни укажува на ситуација во која одреден идентитет станува атрибуиран со колективи „на кои во исто време им се одзема правото самите себеси да се дефинираат“ (Wallerstein, 1988, според Putinja; Žoslin, 1997, 160). Наместо „статичното“ подразбирање на етницитетот Барт нуди „динамичко“ поимање на етницитетот (конструктивен пристап), што подразбира менливост на етничкиот идентитет. Според Барт, етницитетот произлегува од акциите и

реакциите меѓу етничките групи внатре во општествената организација, која непрестајно се развива. Тоа значи дека етничкиот идентитет се формира и се менува низ интеракцијата меѓу етносите, а се должи благодарејќи на процесите на вклучување и исклучување, кои ја воспоставуваат границата меѓу етничките групи. Барт истакнува дека во рамките на ваквите процеси на социјална организација, со кои трајно се одржуваат дистинкциите меѓу различните етноси, „културните црти“ што се земаат предвид, не претставуваат збир на „објективни“ разлики, туку се земаат предвид само оние што, самите актери, ги сметаат за важни. Најпосле, основното тежиште на теориските размислувања на Барт се однесува на етничката граница како разграничување меѓу заедниците, но не од природен, географски тип, туку како промислување за општествените граници, иако тие истовремено можат да се поклопуваат со територијалните граници (Барт, 2007, 77).

Културата, сфатена во најширока смисла на зборот, претставува клучен фактор за анализа на културните идентитети, кои се подложни на разни влијанија однадвор и одвнатре. Иако, според Тејлор, културата е белег на сите човечки општества, секое со свои посебности, и е карактеристика и на „локалното“ и на „поединечното“ живеење (Čačić-Kumpes, 2004, 146), сепак, „ограничувањето во локални рамки понекогаш е апстракција бидејќи нема чиста локална култура или култура на некоја посебна општествена група (национална или етничка)“ (Čačić-Kumpes, Heršak, 1994, 192).

*

Како форма на политичко управување, првичното официјално применување на мултикултурализмот се случи во Канада во 70-тите години на XX век, како реакција на засилувањето на сепаратизмот и барањата за остварување на права меѓу канадските Французи од Квебек. Тогашниот канадски премиер за прв пат го употреби терминот мултикултура сакајќи да ја промовира еднаквоста, толеранцијата и инклузијата на малцинските и културните заедници во Канада (Ang, 2005, 226, 228). Терминот подоцна беше вклучен и во Меѓународната енциклопедија на општествените и на бихејвиоралните науки, второ издание од 2015 година, каде што се однесуваше и на имигрантите (Eriksen, 2015, 28, 29).

Други земји, кои исто така порано почнаа да експериментираат со мултикултурната политика беа: САД, Велика Британија, Германија и Австралија. Како по некое правило, земјите со значителна етничка и културна разновидност би требало полесно да ги прифаќаат мултикултурните политики бидејќи плурализмот е дел од нивната секојдневна политичка стварност, но денес сме сведоци дека не е така секогаш. Новата левица, која се разви од 70-тите години на минатиот век, изнаоѓаше различни форми на практики, мобилизирајќи се врз основа на различни видови „политика на идентитет“, поврзани со барањата за признавање и правичност меѓу, на пример, локалните староседелци, различните имигрантски и етнички малцинства, барањата на разни здруженија на жени и други маргинализирани групи, кои постојат во општеството. Со прифаќањето на мултикултурализмот, тогашната политичка левица го направи она што може да се окарактеризира како „културно

значење“, кое придонесе за „културализација на политиката“, што ги одбележа последните децении од минатиот век (Žižek, 2008, 264). Како последица на тоа, културата, вклучително и религијата, стануваат сè поважна рамка за разбирање на современиот политички и општествен развој – иако може да се каже дека мултикултурализмот се менува на повеќе начини и е сложен во повеќето земји.

Сè до деведесеттите години на минатиот век мултикултурализмот (разбран како процес) имаше важна улога во развојот на правото и на политиката за (во почетокот на дваесет и првиот век во многу земји мултикултурализмот како идеологија) да започне сè повеќе да се преиспитува, да се критикува и да доживува различни форми на политички притисоци. Основната забелешка се состои, главно, во убедувањата на поодделни структури дека и покрај сета државна поддршка, која ја доби, тој и понатаму отвора можности за создавање на т.н. паралелни општества. На сметка на тоа, континуирано слабеат заложбите на државите за заедничките колективни вредности во општеството, кои треба да се реализираат преку осмислени практики за заеднички вредности.

Терминот мултикултурализам разбран дескриптивно, културолошки и правно-политички, балансирајќи меѓу: политиката, културата, правните регулативи, медиумската фела и академските толкувања, е нешто што, како идеологија, тешко може да се разбере и да се објасни на едноставен и унифициран, прифатлив начин. Најголемиот дел од теоретичарите, коишто се занимаваат со мултикултурализмот се среќаваат со прашања, кои укажуваат на тоа дека се работи за исклучително сложен и повеќеслоен феномен, кој е тешко теориски, методолошки и концептуално да се разграничи и да се дефинира (Башиќ, 2006, 53). Она што е заедничко за поимот е неговата основна прифатена поставеност како збир на активности и практики, присутни во: етнички, религиски и културно комплексни општества, во кои, преку различни политики се настојува да се создадат услови за еднаквост меѓу граѓаните што живеат во тие општества. Односот меѓу антропологијата и мултикултурализмот не е далечен иако е видливо несогласувањето околу одредени разбирања и практики, бидејќи концептуализацијата на културните идентитети од една страна и границите што се претпоставени во мултикултурализмот, од друга страна, произлегуваат од антропологијата како теорија и особено од начините на кои се манифестира мултикултуралноста и различните општества во смисла на нивниот степен на развиток. Не може, во секое општество, со исти механизми да се мотивира, да се храни, да се манифестира или да се поддржува мултикултурата. Антрополошките текстови се однесуваат на спроведени истражувања на мултикултурни пристапи од студии за локални меѓуплеменски судири, училишни наставни програми, преку секојдневниот космополитизам во некои општества, до ксенофобијата во Европа. Како емпирија се разбира дека тие некаде постојат, но како аналитички концепт, одредени автори го сметаат за дискутабилен (Eriksen, 2015, 29). Иако различностите на сите нивоа се присутни исто толку колку и во самото човештво, сепак, во денешен контекст, овој поим се однесува на современите општества во кои соодветните дискурси и политики, пред сè, се

фокусираат на создавање групни културни права. Во терминолошка смисла, исто така, не е едноставно да се определи неговата суштина. Дека се работи за релативно нова кованица, следствено на тоа и за регулирана осмислена практика, може да се види доколку се побара во некои од речниците. Во речникот на странски зборови и изрази на Вујаклија, кој за прв пат е издаден во 1937 година, терминот не е забележан, но постојат термините мултидисциплинарен и мултинационална – што се однесува за компанија (Вујаклија, 1996/97, 571). Во речникот на правни термини на српско-англиско-француски од 2002 година, исто така не постои, меѓутоа постојат термините мултинационален и мултилатерален (Jovanović; Todorović, 2002, 131, 965). Во илустрираниот оксфордски речник на англиски јазик од 1998 година, во македонското второ издание од 2004 година, забележан е терминот *multicultural* и од него изведените форми *multiculturalism, multiculturalist и multiculturally* (*Илустриран Оксфорд речник на англискиот јазик*, 535). Сепак, во изданието на овој речник, објавен во Швајцарија во 1957 година, се вели: „карактеристики на мултикултурното општество се (исто така) политиката или процесот, преку кој се одржуваат или поддржуваат различните идентитети на културните групи во таквото општество“ (Eriksen, 2015, 29), што значи дека и во тие години биле познати улогата и елементите на мултикултурата. Но, денес, во контекст на мултикултурноста во простор и во време, како никогаш досега, се видливи различните традиции и различните вредносни системи, кои често видливо го покажуваат своето меѓусебно несогласување.

Во теоријата, но и во практиката на мултикултурноста особено се прави разлика меѓу дескриптивните и нормативните аспекти на мултикултурализмот. Вообичаената описна дефиниција на мултикултурноста се однесува на начините на прифаќање и однесување, кои ги создаваат државите за справување со различните културни вредности, практикувани од заедниците што живеат во заедничко општество, преку конструирање на соодветни механизми. Во пракса, практикувањето на мултикултурноста треба да обезбеди, да создаде подеднакви можности за поинаквиот од нас во делот на културната различност „во атмосфера на меѓусебна толеранција“ (Majnhof; Triandafilidu, 2008, 14). Познавањето и признавањето на културната различност во содејство со соодветните мерки, кои се преземаат од државно ниво, би требало да го зајакнат живеењето во мултикултурното општество иако овде спаѓаат многу различности за кои најчесто нема подеднаков степен на разбирливост ни кај мнозинскиот народ ни кај различниот од него. Во многу од реалните денешни примери различноста не е насекаде иста, односно таа не вклучува исти или приближно слични: историски, културолошки, миграциски движења на просторно блиски/далечни територии, еднаквости или барем сличности. Некаде, дури законите во државите можат да бидат такви што на малцинските заедници им овозможуваат привилегиран статус, посебни олеснувања, кои понекогаш водат до право на политичка автономија (Semprini, 1999, 44). Во Македонија, на пример, владата како форма на решавање на интеретничкиот судир со албанската етничка заедница, како најбројна во Македонија, спроведува политика на имплементација на

мултикултурално вклучување, предложена (во многу сегменти и контролирана) од меѓународната заедница. Преку политиката на признавање, Владата се обидува да постигне општествено ангажирање на малцинските барања од сите етнички заедници, обезбедувајќи промовирање на јазичните и на културните различности (Станковиќ Пејновиќ, 2016, 356) со широко признати права.

Со оглед на фактот дека мултикултуралноста го поставува прашањето за идентитетот и неговото признавање, вообичаена рамка на мултикултурните расправи е поврзана со: малцинствата, етничките заедници и општествените движења и промени. Несомнено дека првично односот кон различностите, од страна на државните власти, биле позитивистички. Во Европа, различниот културолошки дискурс се јавил по шеесеттите години на минатиот век во Велика Британија кога се вовеле практични политики за намалување на расната дискриминација во контекст на општествената и социјалната интеграција на етничките малцинства. Во практиката, тоа значело преземање на активности преку кои владите протежирале: чувство на солидарност, разбирање и прифаќање на другите култури, поттикнување на дијалог со различните етнички групи, забрана на дискриминација и форсирање на еднакви права на малцинските заедници. Вака напишани, во многу ставки потсетуваат на југословенскиот социјалистички период (Мирчевска, 2020, 28, 30). Но, познато е како заврши тој.

Се промовираат различни „мултикултурализми“, што е главна причина поради што во критичките погледи на мултикултурализмот е присутна видливата настојчивост да се потенцира големата релативистичка толеранција на обичаите и верувањата на „другите“ или пак на некритичката поддршка на секаков вид имиграција во некоја од земјите, каде што на имигрантите им се овозможени многу права, а им се даваат малку обврски. Затоа, денес можеби и не се зачудувачки реакциите на властите во некои ситуации кога трпението, или подобро речено толеранцијата, на граѓаните, кои се носители на етничкиот мнозински елемент, ќе ослаби. Во оваа насока, прашањето за мултикултурноста во развиените западни општества (држави) стана мошне актуелно во последниве две децении. Генерално се смени позитивистичкиот поглед кон културните различности и конструираниот политички однос и пристап кон мултикултурализмот, кој наеднаш стана своевидна пречка и предизвик за современите држави, за што, во моментов, немаат прифатливо решение. Ако првично, противењето на мултикултурализмот како идеологија се сметаше за став близок до расистичкото или фашистичко гледиште, во најмала рака како недостаток на чувство за човечност (Milenković, 2014, 260), денес по две-три децении се соочуваме со неуспешноста на овој проект. Станува збор за негативните последици, кои се јавија и кои, во јавниот дискурс, предизвикаа директни и недвосмислени изјави за потполниот неуспех на начините на кои општествата се справуваа(т) со различностите. Ова е констатирано од највисоките влијателни лица на европската политичка сцена, пред сè, почнувајќи од германската канцеларка Ангела Меркел, која јавно, од толку висока државничка позиција, изјави дека муликултурниот живот во Германија е сосема пропаднат и дека создадената визија за можен

заеднички живот на различните култури била само привидна (октомври 2010). Осврнувајќи се на привремено вработените странци, познати како гастарбајтери (Gastarbeiter) (термин познат и одомаќен и во југословенското општество за вработените Југословени во Германија од шеесеттите и седумдесеттите години на минатиот век), истакна дека се надевале на нивно заминување по одредено време, но тоа не се случило. На истата конференција, десничарските партии се определуваат да ѝ дадат поддршка на доминантната германска култура, нагласувајќи дека нема да им се дава поддршка на оние што живеат од државна социјална помош, што користат државно осигурување, што не ги праќаат децата на училиште и што ги држат младите девојчиња забулени. Генералната порака, која ја соопшти најпосле канцеларката Меркел беше дека Германија треба да ги заостри критериумите кон оние што не сакаат да се интегрираат во германското општество, пред да ги прифатат следните генерации на мигранти (Guardian, 17. окт 2010). Уште појасна беше изјавата на тогашниот претседател на Франција, Никола Саркози, во февруари 2011, кој се почувствувал загрозен од посветеноста на француската држава за другиот/другите, со што сметал дека францускиот идентитет е загрозен, велејќи: „... премногу бевме фокусирани на идентитетот на лицата кои доаѓаат, а недоволно на идентитетот на државата која ги прими“ (The Telegraph, 11. фев. 2011). Ништо поразличен не е ниту ставот на Дејвид Камерон, кој најави дека планира да спроведе радикална промена на досегашната практика на мултикултуралната стратегија, која ја спроведуваа претходните влади, планирајќи да усвои нов активен, цврст либерализам и да се применуваат закони, вредносни правила и слобода на говор, еднакви за сите во Велика Британија. Зборувајќи за терористичките напади во Лондон во 2005 година, и потенцирајќи дека новата политика ќе презема и засилени антитерористички мерки, сосема е јасно дека овие активности се насочени првенствено кон муслиманската популација во Британија (Barrett, 2013, 21). Но, не е случајност што фокусот на Камерон е ставен на религиозно различниот од мнозинската религија во државата. Во етничките процеси не се непознати примерите кога религискиот идентитет се изедначува со етничкиот (Мирчевска, 2015, 208), а во британското општество, со новите муслимански генерации, се случува токму тоа, а идентификација врз религиска основа станува примарна (Башиќ, 2016, 53).

Што придонесе за ваквиот однос на европските држави, кој се смени во драстична спротивност?

Најпрво долгогодишната мигрантска криза предизвика дискусии во државите членки на Унијата што станаа свесни за сопствениот национален идентитет, кој доживува своевидна ревитализација и зајакнување. Во теоријата постојат различни елементи, кои влијаат врз зајакнувањето на идентитетот, но и такви, кои влијаат на слабеење на идентитетот. Во првите спаѓаат миграциите – најчесто оние што настанаа како резултат на војните, кои резултираа со голем број бегалци и азиланти и кои, меѓу Европејците, ги иницираа свеста и зајакнувањето на чувството на припадност кон својот идентитет, а меѓу оние што го слабеат идентитетот е глобализацијата, но и

заедничката правна регулатива на Европската Унија, која, на што сме сведоци и ние, не им одговара секогаш на сите членки на заедницата.

Мултикултурноста, исто така, спаѓа во елементите што го слабеат националниот идентитет. Континуираниот наплив на информации, глобалниот притисок и различните глобални барања, масовната комуникација како резултат на развиеноста на технологиите, придонесоа релативно поедноставен пристап до различни културни вредности, кои, пред триесетина години, не биле присутни. Денес глобализацијата е еден од најактуелните општествени процеси, кои проникнуваат во сите сегменти на човековото живеење. Одеднаш нешто за што не сте знаеле, нешто за што во сопствената култура веќе сте имале етаблиран начин на манифестирање и прифаќање, влегува во вашиот живот и носи практики, кои дотогаш не ви биле познати, ниту пак блиски. Бројни се примерите на оваа појава, особено на празнувањата за кои: локалната, националната, религиската практика нема соодветна културно-историска поврзаност[1]. Така, процесот на глобализација донесе нови општествени форми и принципи, со што се формира глобална култура, преку: здруженија, фондови, заедници од светски карактер, каде што не е важен националниот идентитет на членките. Како резултат на ваквата состојба, сосема е реално кога Семприни, мултикултурализмот го нарекува дете на кризата на модернизмот (Semprini, 1999, 134). Меѓу сето ова е видлива примарната улога на финансиите и капиталот пред сè. На тој начин се засилува криза на идентитетот, создавајќи потреба од негово редефинирање. Некои од критичарите на мултикултурализмот, како концепт, меѓу другите забелешки, сметаат дека муликултурализмот како начин на справување ги стигматизира и ги гетоизира различните, и така ги спречува да се интегрираат во општеството (Kimlicka, 2003, 18, 19).

Денес, речиси стана експлицитно, секојдневно препознатливо, дека мултикултурализмот замижува пред создадените проблеми до степен на непрепознавање, а преку некои од своите решенија и практики ја поттикнува и стимулира сегрегацијата на културата, дава можности за создавање на двојни општествени вредности и создавање на паралелни општества во државите и можеби најважно – ја оневозможува конструктивната дебата преку „тиранијата на политичката коректност“ (Milenković, 2014, 9, 10), која во многу случаи се злоупотребува. Во ваква реалност, беше само прашање на време кога европските општества ќе изреагираат со спротивставени тези за мултикултурното општество, кои засега се само вербални. Можеби беше потребен само посилен и подолготраен имигрантски притисок.

[1] Тука, пред сè, станува збор за прифаќање на подалечни и поблиски културни вредности, како што се обичајните практики својствени за други културни средини (Хелоувин – Ноќ на вештерките (Halloween), Валентајн – денот на вљубените (Saint Valentine's Day), употреба на предмети, кои се поврзани со други културни, религиски невербални елементи (на пример за Велигден) и слично.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

БАШИЋ, Г. (2006). Принципи либерализма и комунитаризма у организацији мултиетничких постсоцијалистичких друштва. *Свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду*, 22, Београд: Етнографски институт САНУ, 51-73.

БАШИЋ, Г. (2016). Етнокултурни идентитети – политике признања и праксе опстанка. Стање и перспективе мултикултурализма у Србији и државама региона, *Стање и перспективе мултикултурализма у Србији и државама региона.* књ. CLXV, књ. 38, 51-63, Београд: САНУ.

ВУЈАКЛИЈА, М. (1996/97). *Лексикон страних речи и израза*, јубиларно издање, Просвета, Београд.

ГОЛУБОВИЋ, З. (2005). *Мултикултурализам као облик демократске државе*. Изазови демократије у савременом друштву, Браничево, Пожаревац.

МИРЧЕВСКА, М. (2007). *Вербални и невербални етнички симболи во Горна Река.* Скопје: Институт за етнологија и антропологија, посебни изданија, кн.2.

МИРЧЕВСКА, М. (2015). Улогата на религијата во јавниот дискурс при конструирање на етничкиот идентитет: современи македонски случувања. *Македонците со исламска религија во историски и современ контекст*. Скопје: МАНУ, 201-215.

МИРЧЕВСКА, М. (2020). На тема мултикултура: Антропологија на заедништвото или како братството и единството се претвори во соживот. *Етнолог*, бр. 19, 23-39.

ПАВЛОВИЋ, М. (1998). *Срби у Чикагу - проблеми етничког идентитета*, Етнографски Институт САНУ, Београд.

СТАНКОВИЋ ПЕЈНОВИЋ, В. (2016). Амбивалентност мултикултурализма у Македонији. *Стање и перспективе мултикултурализма у Србији и државама региона.* књ. CLXV, књ.38, Београд: САНУ, 355-373.

ФРИДРИХ, Б. (2007). Етничките групи и нивните граници. *Теории на другоста.* Скопје: ЕвроБалкан Прес, 69-107.

Латинични изданија

ANG, I. (2005). Multiculturalism. *New Keywords: A Revised Vocabulatory of Culture and Society*. MA: Blackwell, 34-37.

BARETT, M. (2013). Introduction – Interculturalism and multiculturalism: concepts and controversies. *Interculturalism and multiculturalism: similarities and differences.* Edited by Martyn Barrett, Council of Europe, 15-41.

BAŠIĊ, G. (2007). Politika multikulturalnosti, zaštita ili kontrola etničkih identiteta?, *Filozofija i društvo*, br. 3, 167-195.

BOŽILOVIĆ, N. (2006). Identitet i znacenje stila u potkulturi. *Filozofija i drustvo*, 2, 233-250.

ČAČIĆ-KUMPES, J. (2004). Politike reguliranja kulturne i etničke različitosti: o pojmovima i njhovoj upotrebi. *Migracijske i etničke teme*, 20, 143-159.
ČAČIĆ-KUMPES, J. HERŠAK, E. (1994). Neki modeli uređivanja etničkih i kulturnih odnosa u višeetničkim i višekulturnim društvima. *Migracijske teme*, br. 3-4, god. 10, 191-199.
ERIKSEN, T. H. (2015). Multiculturalism, Anthropology of. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, Second Edition*, Volume 16, 28-33.
ERIKSEN, T. H. (2019). The epistemological status of the concept of ethnicity. *Anthropological Notebooks*, XXV/1, 27-36.
GOLUBOVIĆ, Z. (1997). *Antropologija u personalističkom ključu.* Beograd-Valjevo: Gutenbergova galaksija.
HABERMAS, J. (1994). Strugles for recognition in the Democratic Constitutional state. *Multiculturalism: Examming the politics of Recognition.* Princeton University Press, 107-148.
JOVANOVIĆ, J., Todorović, S. (2002). *Rečnik pravnih termina, srpsko-englesko-francuski*. Beograd: Savremena administracija.
KIVISTO, P. (2002). *Multiculturalism in a Global Society*. Oxford: Blackwell Publishing.
KYMLICA, W. (2003). *Multikulturalno građanstvo – liberalna teorija manjinskih prava.* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
MAJNHOF, U. H. Triandafilidu, A. (2008). *Transkulturna Evropa – Kulturna politika u Evropi koja se menja*. Beograd: Clio.
MIĆUNOVIĆ, N. (1997). Kulturni identitet na prostoru bivše Jugoslavije. *Filozofija i društvo.* God. XII, 147-157.
MILENKOVIĆ, M. (2008). Problemi konstitucionalizacije multikulturalizma – pogled iz antropologije. *Etnoantropološki problemi,* 2 (3), 45-57.
MILENKOVIĆ, M. (2014). *Antropologija multikulturalizma, Od politike identiteta ka očuvanju kulturnog nasleđa*. Beograd: Filozofski fakultet, Srpski geneološki centar.
PUTINJA, F. Zoslin S. F. (1997). *Teorije o etnicitetu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
SEMPRINI, A. (1999). *Multikulturalizam.* Beograd: Clio.
ŽIŽEK, S. (2008). *In defense of lost causes.* London-New York: Verso.

Сајтографија

http://dx.doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.12113-0 (посетено: 08.12.2019)
http://www.telegraph.co.uk./news/worldnews/europe/france/8317497/Nicolas-Sarkozy-declares-multiculturalism-had-failed.html (посетено: 08.12.2019).
http://www.securityconference.de/Cameron-David.634.0.html?&L=1 (посетено: 08.12.2019)
http://www.sqild.se/Content/106426/Interculturalism-vs-Multiculturalism.pdf (посетено: 08.12.2019)
https://www.academia.edu/24749771/Multiculturalism_Anthropology_of (посетено: 08.12.2019)

www.guardian.co.uk/world/2010/oct/17/angela-merkel-germany-multiculturalism-failures (посетено: 08.12.2019)

Mirjana P. Mirchevska

ANTHROPOLOGY OF MULTICULTURALISM: THEORY AND PRACTICE

Summary

The topic of the paper is multiculturalism as a theoretical anthropological issue, which in recent decades has been paid particular attention by the social sciences and humanities. The paper deals with the development of the basic postulates of multiculturalism, which has been created for several decades, and finally undergoes radical changes in its development. The interest has been sparked primarily by public statements by European leaders about the failure of this concept, which has existed for decades, to integrate primarily immigrant ethnic communities into existing liberal democracies. The ways in which an ethnic community that has cultural characteristics different from those in the countries where it seeks to be incorporated, can be manifested through segregation, assimilation, acculturation, but also by recognizing and respecting the identity particularities of the various ethnic and cultural communities. Multiculturalism as a practice commonly referred to as synonymous with cultural pluralism analyzed by way of the multicultural reality, but also for multiculturalism as a theory and response to this reality that many years creates mechanisms that are trying to make a successful project.

Today it is becoming increasingly apparent that multiculturalism 'closes its eyes' to the problems created and through some of its solutions and practices promotes and stimulates cultural segregation, provides opportunities for the creation of dual societal values and the creation of parallel societies in states and perhaps most importantly – disables constructive debate through the pressure for so-called "political correctness". In such a real situation, it was only a matter of time before European societies would react with opposing theses of a multicultural society, which for now, are only verbal.

УДК 398.930.85(497.7.=411.16)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78329j

Владимир Јанев

СОЦИЈАЛНО-ЕКОНОМСКИТЕ АСПЕКТИ ВО ФОЛКЛОРОТ НА МАКЕДОНСКИТЕ ЕВРЕИ

Апстракт: Македонските Евреи за време на османлиското владеење создавале и негувале свој автентичен фолклор. Тој се состоел од: песни, приказни, поговорки, гатанки и сл., кои биле пренесувани од поколение на поколение. Во поговорките бил опфатен односот на сите категории од еврејското население спрема трудот. Притоа се истакнувале позитивните и негативните примери, со цел етички да се влијае на младите членови на заедницата. Поговорките се употребувале многу често, во разни пригоди, било во кругот на семејството или меѓу пријатели и соседи. Народните приказни и басни, исто така, се проткаени со поговорки, кои имаат педагошка смисла. Приказните, исто како и поговорките, се производ на усното предание и ги изразувале животните проблеми на поширокатa човечка заедница. Тие се полни со оптимизам и со верба во човекот и опфаќаат многу позитивни и негативни страни на секојдневниот живот. Приказните претставувале пригодна форма за спонтано изнесување на недостатоците во меѓучовечките односи, без да предизвикуваат негативни реакции. Тие обработувале семејни и општествени проблеми: односот меѓу членовите на семејството, соседите, слугата и господарот, владетелот и народот. Многу човечки особини се обработени во различни варијанти, при што се настојува да се долови духот на тој период.

Клучни зборови: Евреи, Македонија, фолклор, поговорки, приказни.

По големата миграција на Сефардите (група еврејско население, која потекнува од Пиринејскиот Полуостров; нивното име произлегува од хебрејското име на Шпанија – Сефарад) од Шпанија во 1492 година и од Португалија во 1498 година и нивното населување на Балканскиот Полуостров, тие со себе го донеле и својот јазик, кој со текот на време се наметнал и станал основен јазик на сите македонски Евреи. Тоа е еврејскошпанскиот јазик или т.н. *ладино*. Благодарение на својата повисока култура, како и на својата бројност, Сефардите успеале да им го наметнат еврејскошпанскиот јазик на Романиотите (група еврејско население, која била населена на Балканскиот Полуостров во периодот на римското владеење) и на Ашкеназите (група еврејско население, која се населила на Балканскиот Полуостров од Централна и од Источна Европа; нивното име произлегува од хебрејското име на Германија – Ашкеназ). Она што е карактеристично за ладиното е неговата идентичност со шпанскиот јазик од XV век, со што овој јазик претставува голема придобивка за лингвистичката наука. Доаѓајќи од Пиринејскиот Полуостров, Сефардите со себе донесувале различни дијалекти на шпанскиот јазик, во зависност од тоа дали дошле од: Кастилија, Арагон, Астурија итн. Иако јазикот постепено се унифицирал, сепак, во некои јазични единици на Сефардите се задржале траги од оригиналните дијалекти донесени од Шпанија.

Бидејќи Евреите биле далеку од Пиринејскиот Полуостров, без никакви понатамошни културни или какви било врски со тие предели, јазикот ладино се развивал во друг правец. Всушност, тој јазик останал сочуван конзервиран, оригинален, онаков како што бил во XV век, со архаичен призвук, но со многу специфичности, кои не се изгубиле. Таквата кардинална појава во светот на лингвистиката досега не е позната. Тоа е, од една страна, одраз на големата културна моќ на Шпанија во тоа време, изразена преку богатствата на нејзиниот јазик, но и на високиот цивилизациски однос и на толеранција кон Евреите во тоа време од страна на сите балкански народи (Колономос, 1995, 226-227). Фамилијарните имиња на балканските Евреи изобилувале со термини од шпанската топонимија. Шпанското влијание било силно и во сефардската кујна. Во големите еврејски центри на Балканскиот Полуостров, синагогите ги носеле имињата на оние шпански градови и области од каде што претходно биле прогонети Евреите.

Хиспанизацијата на градската култура во Солун била долготрајна: иако имало издигнувања и падови во економската состојба и во стандардите на рабинското учење, културниот еврејско-шпански отпечаток се чувствувал сè до крајот на Османлиската Империја. Во 1892 година, на 400-тата годишнина од Декретот за протерување на Евреите, донесен од страна на шпанската кралска двојка Фердинанд и Изабела, шпански новинари и политичари го посетиле Солун. Таму тие нашле постојна врска со нивното сопствено минато, оддалечен дел на иберискиот живот, кој со векови бил заборавен во нивната земја. Според зборовите на шпанскиот сенатор, д-р Ангел Пулидо Фернандез, тие биле „Шпанци без родна земја“; но ова не било сосема точно. Нивниот дом бил Солун (Мазовер, 2008, 64).

Евреите во Македонија, својот јазик го нарекувале *џудезму*, што во превод значи „еврејски“, а не го употребувале вообичаениот термин *ладино* или *жудео-еспањол*. Се одело дури дотаму што оној што не зборувал *џудезму* не бил сметан за Евреин. Од друга страна, Македонците го именувале како *еврејски јазик*, сметајќи го за оригинално изворен јазик на Евреите. Многу Македонци го научиле јазикот ладино живеејќи, работејќи и делејќи ја судбината со Евреите (Колономос, 1995, 227).

За разлика од ладиното, ивритот не бил говорен јазик на Сефардите, туку се користел само во литургиските служби. Литургиите биле напишани главно на иврит, но делумно и на арамејски. Во секој еврејски дом се чувале Тората (Мојсеевото Петокнижие), старозаветната Библија и Талмудот. Книгата Хагада, која се чита пред празникот Пасха, има делови на иврит и на арамејски, при што паралелно постои и превод на ладино. При читањето прво одел оригиналот, а потоа преводот (Колономос, 1995, 227).

Од друга страна, ладиното бил исклучиво јазик за пишување, претежно литературен, и на него се преведени верските книги и Библијата. Тој се смета за постар јазик од џудезму. Верските текстови на иврит и на арамејски биле преведувани збор по збор на кастилијанско наречје (тогашен официјален дијалект во Шпанија), така што лексиката на ладиното е шпанска и датира од XIII век, а структурата на текстовите е хебрејска, додека текстуално се инфилтрирани одделни зборови од ивритот и од арамејскиот. Текстовите на

ладино се печателе со хебрејски букви и постоела тенденција тој јазик да ги доближи верските содржини до пошироките маси, а посебно меѓу жените и децата, за да се зацврсти нивниот интерес во синагогите. Истовремено, ладиното овозможувал натамошно полесно совладување на ивритот (Колономос, 1995, 228).

Со текот на времето, во зависност од местото на живеење, се менувал и се збогатувал речникот на ладино, притоа добивајќи нови фонетски, а некогаш и семантички карактеристики. Научните, економските, социјалните и литературните иновации имале битно влијание на речникот и на говорот. Инфилтрацијата на новите зборови, пред сè, во голема мера зависела од народите со кои биле во контакт Евреите (словенски, турски, грчки, романски, француски), а најголема експанзија на јазикот се случувала во големите центри (Солун, Истанбул, Белград, Сараево, Софија итн.) (Колономос, 1995, 229). Контактите со други народи, јазици и литератури влијаеле да влезат нови зборови во речникот на јазикот ладино. Најмногу влијание имал францускиот јазик, особено по формирањето на Светската еврејска алијанса (Alliance Israelite Universelle) во 1860 година во Париз. Оваа организација отворила француски училишта во Солун, во Битола и во Скопје. Со основањето на Алијансата, во рамките на Османлиската Империја, ладино сè повеќе почнал да се потиснува и да му отстапува место на францускиот јазик (Ortayli, 2002, 129).

Македонските Евреи, сакајќи да се здобијат со пошироко европско образование, се труделе да се доближат до француската култура, која сè повеќе се ширела на Балканот. Во Македонија, а посебно во Битола, кон крајот на XIX и на почетокот на XX век, еврејските интелектуалци биле под француско влијание. Францускиот јазик одиграл голема улога во создавањето на еврејско-шпанската литература на Балканот (Колономос, 1996, 123). При преведувањето на литературни дела од познати француски писатели, јазикот на овие преводи содржел и голем број француски зборови, како и француска синтакса, дури и во поголема мера присутна во однос на класичниот шпански јазик. Покрај образованието и литературата, францускиот јазик имал големо влијание врз печатот, научните и литературните публикации (Колономос, 1996, 123). Исто така, зборови од турскиот јазик се чести во еврејско-шпанските говори. Ова влијание на турскиот јазик е сочувано во Македонија како културна придобивка од минатото. Евреите, како османлиски поданици, го прифатиле ова културно и јазично влијание.

Македонските Евреи за време на османлискиот период создавале и негувале свој автентичен фолклор. Тој се состоел од народни приказни, песни, раскази, поговорки, досетки и слично, кои биле пренесувани од поколение на поколение. Народните умотворби одиграле голема улога во одржувањето, па дури и во развојот на еврејскошпанските говори. Сефардите, доаѓајќи од Шпанија, пренесувајќи ги народните умотворби, успеале да ги сочуваат, сè до денес, и јазикот и духовноста на народите што живееле во таа земја. Формите во кои е зачуван овој џиновски свет на информации ги сочинуваат: поговорките, приказните, романсите, гатанките и досетките, тажаленките, а во поголемите духовни центри – Библијата, философските и правните расправи,

како и модифицираните морални и мистични претстави. Чистотата на јазикот и на зачуваната мисла денес ги фасцинира научниците и интелектуалците од широк дијапазон, вклучувајќи ги: етнолозите, лингвистите, философите, уметниците и теолозите од целиот свет (Колономос, 1996, 115). Според Жамила Колономос, во поговорките е опфатен односот спрема трудот на сите категории еврејско население. Притоа, се истакнуваат позитивните и негативните примери, со цел етички да се влијае на младите членови на заедницата. Поговорките се употребувале многу често, во разни пригоди, било во кругот на семејството или меѓу пријатели и соседи. Народните приказни и басни исто така биле проткаени со поговорки, кои имале педагошка смисла. Приказните, исто како и поговорките, се производ на усното предание и ги изразуваат животните проблеми на поширокатa човечка заедница. Тие се полни со оптимизам и со верба во човекот, опфаќаат многу позитивни и негативни страни на секојдневниот живот. Приказните претставуваат пригодна форма за спонтано изнесување на недостатоците во меѓучовечките односи, без да предизвикуваат негативни реакции. Голем број приказни имаат мешовита содржина. Од раскажувачот зависело каков ефект ќе предизвика приказната кај слушателите. Имало талентирани раскажувачи, кои од приказните создавале уметнички дела. Тоа биле обично постари луѓе, кои повлечени од активното стопанисување и работа во семејството, имале повеќе време на своите внуци, да им ја пренесуваат мудроста на предците. Некои приказни, децата во играта, ги претворале во скечеви. Приказните обработувале семејни и општествени проблеми: односот меѓу членовите на семејството, соседите, слугата и господарот, владетелот и народот. Многу човечки особини се обработени во различни варијанти, при што се настојува да се долови духот на тој период. Постои и жанрот на хумористични приказни, каде што главниот јунак е измислениот лик Џуха, кој создава хумористични ситуации, сфаќајќи ги буквално или преправајќи се дека така ги сфаќа моменталните состојби, кои можат да имаат двојно значење. Меѓу Сефардите, Џуха се споменува и во некои поговорки (Колономос, 1996, 116). Многу приказни се поврзани со личноста на мудриот цар Соломон и неговата способност и мудрост во решавањето на проблемите во односите меѓу луѓето. Имало и приказни со педагошки карактер, кои биле наменети за децата од предучилишна возраст, со цел тие да научат што е можно повеќе нови зборови и поими. Особено популарни меѓу младата популација биле басните, кои брзо се прифаќале и се пренесувале на следните генерации. Басните се истакнуваат со својот морален карактер и преку нив се осудуваат негативните особини и лошите односи меѓу луѓето. Правдата, мудроста и чесноста секогаш триумфира, додека неработењето, нечесноста, лагата секогаш се изложени на потсмев и казна (Kolonomos, 1978, 35-36). Романсите биле донесени од Шпанија, а Евреите усно ги пренесувале и ги пееле на начин идентичен со оригиналот, но сепак во одделни примери се случувало да бидат уфрлени и нови зборови, па дури и стихови, под влијание на оние средини, каде што живееле. Во романсите насекаде е задржан солунскиот говор, додека другите форми (поговорки, приказни итн.) ги содржат и белезите на јазикот ладино од регионите, каде што биле употребувани, со што од лингвистички аспект се од

посебен интерес (Колономос, 1996, 116). Во продолжение на овој текст, ќе дадеме неколку примери, кои го потврдуваат значењето на еврејскиот фолклор во формирањето на македонскиот културен мозаик.

Козата и теснотијата

Еден сиромашен Евреин отишол кај рабинот за да побара совет. Го прашал што да направи, за да се извлече од неподнесливата теснотија, во која живеело неговото многубројно семејство.

– Ти нели имаше една коза и ја чуваше во дворот? – праша рабинот.

– Да. Секое утро ја молзам козата и со млекото ги хранам моите деца.

– Козата ќе ти помогне да се оттргнеш од теснотијата! Врати се дома, земи ја козата и внеси ја внатре во куќата, заедно со сеното. Потоа ќе видиме што ќе се случи!

Кога изминале неколку дена, рабинот го сретнал Евреинот и го прашал како е ситуацијата со теснотијата во неговата куќа.

– Не прашувајте, рабину! Она што ми се случува, не го доживеал и самиот фараон по Десетте Божји казни! Од таа коза во куќата ми мириса на мрша! Одвреме-навреме козата оди и по мала и голема нужда, а и сеното го расфрлува по целата куќа.

– Така ли! Веднаш да ја изнесеш козата од куќата! Ќе ја вратиш на старото место, а по неколку дена ќе дојдеш да ми кажеш што си направил.

По неколку дена, бедниот Евреин отишол кај рабинот. Рабинот го прашал:

– Е, како си сега?

– Фала му на Бога, рабину! Откако ја извадив козата од куќата, заживеавме како луѓе! Бог да те награди, затоа што ми даде толку добар совет! (Москона, 2004, 91).

Седумте бедни години

Еден прост Евреин сметал дека е голема чест за него да го посетува рабинот и да разговара со него за најразлични работи. Еднаш, тој отишол кај рабинот и најсериозно го прашал:

– Знаете, луѓето велат дека ако, Евреин убие мачка, за тој грев Господ го казнува со седум години беда. Морам да признаам дека веќе некое време се мислам и не можам да си одговорам што ќе се случи по седумте бедни години?

– Ништо особено – му одговорил рабинот. – По седумте години, Евреинот се навикнува со сиромаштијата и тоа му помага да ја поднесе полесно! (Москона, 2004, 90).

Писмото на Перахија

Перахија бил добар Евреин, многу побожен, но беден. Имал пет деца и одвај успевал да го прехрани семејството. Неколку дена пред празникот Пасха, тој се чудел како да најде пари за да им купи подароци на сопругата и на децата. По утринската молитва во синагогата, Перахија решил да му напише писмо на Господ, во кое ќе ги каже сите свои желби за претстојниот празник. Го напишал писмото, го потпишал и го фрлил нагоре. Во истиот миг, ветерот го кренал писмото, го носел сè повисоко и откако го завртел над градот, го спуштил точно во скутот на султанот, кој седнал да го пие утринското кафе пред шадрванот на својата градина.

Султанот се зачудил, гледајќи во својот скут хартија, напишана со непознато писмо и наредил да ги повикаат неговите советници, за да прочитаат што е напишано. Советниците рекле дека писмото е напишано на еврејски јазик, но бидејќи никој од нив не можел да го прочита, решиле да го повикаат главниот рабин. Тој дошол и читајќи го писмото на Перахија, почнал да се смее. Колку повеќе читал, толку повеќе се смеел. Султанот му рекол на главниот рабин:

– Ако е толку смешно, преведи ни го писмото, па и ние да се насмееме!

Главниот рабин го превел писмото, во кое Перахија му се молел на Господа да стори чудо и да му помогне свечено да ја пречека Пасхата. Султанот и неговите советници се насмеале. Но, веднаш потоа султанот рекол:

– Тоа е знак од провидението! Не напразно царот на царевите, владетелот на светот направил тоа писмо да ми падне во скутот. Тоа значи дека Господ ја слушнал молитвата на бедниот Евреин и мене ме избрал да му ја исполнам молбата. Веднаш најдете го Перахија и дајте му двојно повеќе од она што го побарал, една убава куќа за да живее во неа, и илјада жолтици, за да стане трговец. (Москона, 2004, 94-95).

Џуха и семето од камили

Некој му кажал на Џуха дека постои семе од камили. Мислејќи дека тоа е вистина, Џуха отишол во еден дуќан и побарал да купи од тоа семе. Дуќанџијата, гледајќи со кого си има работа, му продал семе од обична трева. Џуха со ова семе посеал една своја нива и секој ден ја проверувал. По некое време, на ливадата се појавиле траги од кртови. Џуха се израдувал и отишол дома да ја израдува и жена си и почнал да ѝ раскажува дека на ливадата веќе никнуваат малите камили. Жена му на тоа му се смеела, но не можела да го разубеди. По некое време, една вечер допатувале некои трговци со стока, која ја носеле на камили и се задржале покрај ливадата на Џуха. Тука ги растоварiле камилите и ги пуштиле да пасат на ливадата на Џуха. Истата ноќ, Џуха дошол да ја провери ливадата. Кога ги видел камилите што паселе, си помислил дека тоа се оние камили што никнале на неговата ливада. Потоа ги донел камилите кон својата куќа и рекол:

– Жено, нели ти реков дека на ливадата ќе никнат камили? (Ѓорѓевиќ, 1939, 17).

Утре ќе се слушне

Џуха градел куќа, па му биле потребни штици. Знаејќи дека има штици на таванот од куќата на стариот кадија, тој една ноќ се качил на покривот од куќата и почнал да го симнува црепот, со цел да влезе на таванот и да ги украде штиците. Тогаш, некој човек поминал покрај куќата на кадијата и го прашал што прави.

– Свирам, одговорил Џуха.

– Па ништо не се слуша, рекол минувачот.

– Не грижи се, утре ќе се слушне, одговорил Џуха. (Ѓорѓевиќ, 1939, 17).

Џуха и новите папучи

Џуха си купил нови папучи. Кога ги облекол, сите жители во градот што го сретнувале на улица, го прашувале колку ги платил. Џуха донекаде одговарал, па кога му здосадило отишол дома, легнал, се преправил дека е мртов и ѝ рекол на жена си да почне да плаче за него како за мртовец. Жената почнала да плаче и по некое време во куќата се собрале неговите роднини и пријатели да го погребаат. Но во моментот кога сакале да го спуштат во гробот, Џуха скокнал и викнал:

– Моите папучи чинат четири гроша, сега сите знаете. Не треба веќе да ми досадувате со прашања. (Ѓорѓевиќ, 1939, 17).

Џуха се бара самиот себе

Една вечер Џуха си ја соблекол облеката и пред да легне да спие, запишал каде си ги оставил кошулата, капата, панталоните, чевлите и на крајот запишал дека и Џуха е во креветот. Утредента откако станал, го прегледал списокот и ги нашол сите работи што ги запишал, само Џуха не бил во креветот. Тој се зачудил, па почнал да бара под креветот, во долапот и насекаде во куќата, но не можел да го најде. Потоа излегол на улица да праша за него. Одејќи по улицата, тој сретнал еден човек и го прашал дали некаде го видел Џуха. Човекот се изненадил на ова прашање и му одговорил:

– Па ти си Џуха!

– Гледај, те молам, рекол Џуха, јас на тоа не се сетив. (Ѓорѓевиќ, 1939, 18).

Магарето на Џуха

Еден ден, некој човек дошол дома кај Џуха и го замолил да му го позајми магарето, за да го пренесе житото во воденица.

– Би ти го дал, но не е дома. Му го позајмив на друг.

Откако Џуха го рече тоа, се слушнало рикањето на неговото магаре зад куќата.

– Како си го позајмил, рекол човекот, кога ене ти го магарето зад куќата.

– Ти си чуден човек, одговорил Џуха. Не ми веруваш мене, туку му веруваш на магарето! (Ђорђевиќ, 1939, 18).

Џуха како лудак

Му здосадил Џуха на светот со своите глупости, па власта го затворила таму, каде што се затвораат лудаците. Во затворот Џуха побарал да му дадат јадење, но да биде кошер (ритуално еврејско јадење) и му донеле таква храна. Тој ден бил Шабат. По ручекот, Џуха запалил цигара. Стражарот што го чувал, го прашал:

– Како смееш како Евреин да пушиш на Шабат?

– А зарем јас не сум луд, одговорил Џуха, а лудиот човек може сè да стори? (Ђорђевиќ, 1939, 18).

Песни на Сефардите во Битола

Станувај еврејска младино

Станувај еврејска младино,
Оти дојде денот
Нашата мајка пак нè вика
Да ни даде подеднакво душа.

За неа ќе го жртвуваме
Сиот наш живот,
Да го постигнеме Сион
Дигајќи го нашето знаме.

Да одиме по јасниот пат
По кој одел Херцел,
Да бидеме синови на Сион
И да живееме за нацијата само.

За неа ќе го жртвуваме
Сиот наш живот,
Да го постигнеме Сион
Дигајќи го нашето знаме (Садикарио, 2008, 109).

Ерусалим

Ерусалим, мајко наша
Многу си трпела,
Си тргала, несреќницо

Многу си тргала.

Ние ќе пораснеме
И ќе те ослободиме
Ќе те ослободиме
Од проклетата рака (Садикарио, 2008, 111).

Благословен

Благословен да е Севишниот
Што ни даде ден за простување,
Секоја сабота да е сѐ подобро
За нас и за целиот Израел.

Господ, Севишниот,
Со милоста своја
Да ни испрати многу добрини,
Несреќи и таги да немаме
Ние и целиот Израел (Садикарио, 2008, 127).

Поговорки од Битола:

1. Изгубеното време и светците го жалат.
2. Кој се чува во младоста, има спокојство во староста.
3. Не оплакувај ја сиромаштијата, туку самотијата.
4. Изеден залак нема пријател.
5. Да живеат старите за добро на младите.
6. Гласот на народот е глас од небото.
7. Многу пати оној што им служи на многумина.
8. Со трпение и тревата се претвора во свила.
9. Зборот има четири ќошиња.
10. Нека си оди старата година со клетвите, а да дојде нова со благословите.
11. Вистината испливува горе како зејтинот.
12. Виното во бурето не зборува.
13. На цицијата ни мир, ни одмор.
14. Во недела дава, во понеделник се кае.
15. Пред да го слушнеш прашањето, мисли на одговорот.
16. Отвори ги очите, за друг да не ти ги отвори.
17. Прави ги чекорите колку што ти се нозете.
18. Од многу чалам се нема аир.
19. Слушај ја секогаш и другата страна.
20. Кажи ми што читаш, да ти кажам што мислиш.
21. Џуха умре, лагата остана.
22. Копнежот е појак од смртта.

23. Трпението е леб и памет.
24. Лошите ноќи поминуваат – лошите зборови не поминуваат.
25. Што не се случува за илјада години, се случува за еден миг.
26. Сакаш да го запознаеш – дај му власт.
27. Големите се расправаат – малите трпат.
28. Не е како што сакаш, туку е како што можеш.
29. Сите вистини не се за кажување.
30. Ако умрел Мојсие, Господ остана (Колономос, Садикарио, 1996, 134-137).

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

ЂОРЂЕВИЋ, Т. Р. (1939). Џуха у предању Шпанских Јевреја у Београду, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 14, 15 - 19;

КОЛОНОМОС, Ж. (1995). Евреите во Македонија и нивниот јазик, *Сефардски одгласи: студии и сеќавања за Евреите од Македонија,* Скопје: Еврејска заедница на Македонија, Ѓурѓа. 224 - 249;

КОЛОНОМОС, Ж. (1996). Евреите во Македонија и нивниот јазик, *Јазиците на почвата на Македонија: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија*, кн. 3, 111 - 126;

КОЛОНОМОС, Ж. САДИКАРИО, А. (1996). Морфологија на еврејско-шпанските говори во Битола и Скопје, *Јазиците на почвата на Македонија: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија*, кн. 3, 127-138;

МАЗОВЕР, М. (2008). *Солун, град на духови, христијани, муслимани и Евреи (1430 – 1950).* Скопје: Аз-буки;

МОСКОНА, И. (2004). *Език, бит и душевност на балканските Евреи*. София: Издателски център Шалом.

САДИКАРИО, А. (2008). *Корени.* Скопје: Еврејска заедница во Република Македонија.

Латинични изданија

KOLONOMOS, Ž. (1978). *Poslovice, izreke i priče sefardskih Jevreja Makedonije.* Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.

ORTAYLI, I. (2002). Ottoman Jewry and the Turkish language. *The last Ottoman century and beyond: the Jews in Turkey and the Balkans (1808 - 1945).* Vol. II, Tel Aviv University, 129 – 139.

Vladimir Janev

THE SOCIAL-ECONOMIC ASPECTS IN FOLKLORE OF MACEDONIAN JEWS

Summary

During the Ottoman period, Macedonian Jews created and cherished their own authentic folklore. It consisted of folk tales, songs, stories, proverbs, riddles, etc., which were conveyed from generation to generation. The proverbs have covered the relation of all categories of the Jewish people towards the labor. Thereby, the positive and negative examples are underlined, in order to ethically influence the young members of the communities. Proverbs were very often used on different occasions, either within the family or among friends and neighbors. Folk tales and fables have also been mixed with proverbs, having a pedagogical sense. The stories, as well as the proverbs, were a product of oral tradition and expressed the life problems of the wider human community. They were full of optimism and faith in man, included positive and negative sides of everyday life. The stories represent a nice form of a spontaneous presentation of the lack in human relations, without causing adverse reactions. The stories deal with family and social problems: the relationship between family members, neighbors, servant and master, the ruler and the people. Many human traits are treated in different ways, and trying to recapture the spirit of that period.

УДК 39(497.722)(049.3)
https://doi.org/10.55302/MF2077-78341n

Боре Неделковски

СЕЛСКОСТОПАНСКИ ОБЈЕКТИ ВО ЕТНИЧКИОТ ПРЕДЕЛ КРИВОПАЛАНЕЧКО

Апстракт: Предмет на елаборација во овој труд се селскостопанските објекти, кои ги користат луѓето за вршење на одредена стопанска активност, во етничкиот предел Кривопаланечко. Во трудот се претставени следните селскостопански објекти: амбар за чување жито и брашно, плевна (*племња*) за чување сено и слама, штала за чување добиток, кош за чување пченка, трло за чување овци, кочина за свињи, кокошарник за кокошки, казаница за варење ракија, фурна за печење леб, сушара за месо, пчеларник, бунар, воденица за мелење жито, валавица (*кош*) за валање јамболии. Во трудот се опишани конструктивните елементи од кои се изградени селскостопанските објекти и функционалноста на објектите.

Клучни зборови: Етнички предел Кривопаланечко, селскостопански објекти.

Увод

Етничкиот предел Кривопаланечко се простира на крајниот североисточен дел на Република Македонија, на надморска висина од 400 м (Славиште) до 2252 м (врвот Руен на Осоговските Планини). Етничкиот предел Кривопаланечко има 34 населени места, градот Крива Паланка, кој е општински центар и 33 селски населби. Општина Крива Паланка на запад се граничи со општина Ранковце, на север – со општините Трговиште и Босилеград (Р Србија), на исток – со општината Ќустендил (Р Бугарија) и на југ се граничи со општините Македонска Каменица, Кочани и Кратово. Етничкиот предел Кривопаланечко му припаѓа на Шопската етничка област (Етнолошки атлас, 1983, 125), која се простира во: Р Македонија, Р Бугарија и Р Србија. Македонскиот Шоплук се простира во средниот тек на р. Пчиња со 10-те пчински села: Козјачија, Поткозјачија, Средорек, Кривопаланечко, Осоговија, Пијанец и Малешево. Радовишки Шоплук е енклава на Македонскиот Шоплук. Заради иселувањето на Шопите од својата матична територија и нивното населување во соседните котлини и градови, шопската културна граница се поместува на југ, во Овче Поле, како најпривлечен предел за доселување на Шопите, Кратовско и Кочанско (Светиева, 2005, 12-13).

Населението во Шопската етничка област се нарекува Шопи, кои се лимитрофна етничка група со посебни дијалектни карактеристики и со карактеристични елементи во: материјалната, нематеријалната и социјална култура. Во поглед на: потеклото, реалното и симболичкото значење на етнонимот/егзонимот Шоп постојат бројни тези, застапувани од етнолози и антрополози од Балканот и од Европа. Систематизирани научни согледувања во врска со етнонимот/егзонимот Шоп дава и проф. д-р Анета Светиева. Таа истакнува дека етничкото име Шоп се јавува како етноним, етникон, топоним,

патроним, како ознака за општествен статус, како име со симболичко значење поврзано со стопанска дејност, место на живеење. Почнувајќи од крајот на 19 век, па до денес, името Шоп вклучува одреден пејоративен аспект со значење на „прости луѓе“: селани, овчари, планинци, рудари, sидари – градители. Машката носија, со природно бела боја на волната, како препознатлив културен елемент и средство за етноидентификација на Шопите, претставува невербален симбол и синоним на Шопите – планинци (Светиева, 2005, 13-14). Народното градителство и обредните форми, исто така, се карактеристични етнографски одлики на материјалната и на нематеријалната култура на Шопите. Но и денес, кога се работи за етнонимот Шоп и за етногенезата на Шопите, постојат повеќе претпоставки и тези, така што во науката овие прашања не се се разјаснети докрај.

Селскостопански објекти во Кривопаланечко

Селскостопанските објекти, кои се наоѓаат во рамките на селскиот двор или надвор од дворот, имаат значајна улога за животот и во стопанисувањето на населението во етничкиот предел Кривопаланечко. Тие се користат за: чување храна за семејството, храна за добитокот, чување на добитокот, чување на селскостопанските алатки и орудија и за други намени. Конструктивните елементи, кои се применети во изградбата на стопанските објекти, најчесто се од природен материјал: камен, дрво, земја, слама, трска. Објектите биле градени со примитивни алати: секира, тесла, пила, сврдел, чекан, мистрија и сл. Каменот се користи за изградба на приземјето на објектите, а дрвото се користи во изведба на *бондрук*-конструкцијата, која најчесто се применува за изградба на sидови над приземјето. Таа претставува *скелетна* дрвена конструкција, која се состои од хоризонтални и вертикални греди (14/14 или 16/16 см), прицврстени со *косници*. Од внатрешната и од надворешната страна на дрвениот *скелет* се заковани делкани штици, на кои се нанесува малтер и кал од двете страни. Просторот меѓу штиците останува празен, се пополнува со кал или со непечени тули – *плитар*. Многу често, *бондрукот* на sидовите од селскостопанските објекти во Кривопаланечко е пополнет со плет од дрвени прачки и непечени тули – *плитар,* измачкани со кал или на *бондрукот,* од надворешната страна, се заковани делкани штици. Покривната конструкција на стопанските објекти се изведува од дрвена граѓа (греди, штици и летви) и таа е на две или четири води. Како покрив се употребува 'ржаница, камени плочи – шкрилци, ќерамиди, лим и во поново време – салонитки.

Амбарот претставува еден од најзначајните селскостопански објекти во Кривопаланечко.

Се користи за чување жито и брашно. Тој може да биде составен дел на селската куќа и поставен на чардакот или во тремот на куќата, или како самостоен објект во селскостопанскиот двор. Амбарот, кој е составен дел на селската куќа, има квадарна форма, изведен е од дрво (греди, талпи и штици), а внатрешноста е преградена на неколку делови – *пресеки* за чување различни

видови житни зрна. Тој е издигнат на камења – над земјата, заради заштита од влага. Самостојниот амбар се состои од две нивоа, приземје – подрум (*земник*) и кат – амбар. Подрумот – *земникот* е изграден од камења поврзани со кал и тој е најчесто вкопан со еден дел в земја. Во *земникот* се чува: зимница, качиња со урда и сирење, буриња со вино и ракија или тој може да се користи како кочина за свињи. Катот – амбарот се состои од душеме направено од греди и штици и ѕидови изведени со камења поврзани со кал, или од талпи и штици, непечени тули – *тугли*, или од плет измачкан со кал и слама. Во амбарот се направени дрвени преградни делови – *пресеки* за чување различни видови житни зрна. Покривот на самостојниот амбар е дрвена конструкција на две или четири води, покриен со: 'ржаница, камени плочи, ќерамиди или салонитки. Амбарот може да има трем и чардак, кои се користат: за сушење пиперки, за садови за зимница, за остава и сл. (фот. бр. 1).

Фотографија бр. 1. Предна и бочна страна на амбар со подрум – *земник,* с. Голема Црцорија

Плевната – *племњата* се користи за чување добиточна храна (слама и сено). Таа обично е лоцирана во близина на шталата. Плевната има правоаголна основа со приземје или со приземје и кат. Приземните плевни најчесто се изградени од греди и штици и дрвена кровна конструкција на две или четири води, покриена со: 'ржаница, ќерамиди и салонитки. Плевните со приземје и кат најчесто се изградени од камења (приземјето) (фот. бр. 2), а катот е изграден од камења, греди и штици (фот. бр. 3), непечени тули или од плет измачкан со кал и слама и дрвена кровна конструкција на две или четири води, покриена со: 'ржаница, ќерамиди или салонитки. Во приземниот дел – *јар* се чува добиток (говеда и овци, одвоени со дрвена преграда), а на катот се чува слама и сено. Плевните можат да бидат лоцирани и надвор од стопанскиот двор, бидејќи селата во етничкиот предел Кривопаланечко се од разбиен тип.

Фотографија бр. 2. Бочна страна на племна – *племња*, с. Голема Црцорија

Фотографија бр. 3. Предна страна на племна – *племња*, село Голема Црцорија

Шталата – *говедарникот* се користи за чување крупен добиток (говеда). Таа обично е лоцирана во близина на плевната, заради полесен дотур на сточна храна. Шталата е приземен селскостопански објект со правоаголна основа, изградена најчесто од камен (ѕидовите) и дрвена кровна конструкција на две води покриена со: 'ржаница, ќерамиди или салонитки (фот. бр. 4). Внатре во шталата, покрај ѕидовите, се поставени дрвени корита – *јасли* за ставање сточна храна (сено и слама).

Фотографија бр. 4. Предна страна на штала, с. Жидилово

Кошот за чување пченкарни класја има правоаголна основа. Тој се состои од 4 греди, меѓусебно поврзани, на кои е поставено душемето од греди и талпи, 4 ѕидови направени од плет од дрвени прачки (заради овозможување на провев и сушење на пченката) и дрвена покривна конструкција на една или на две води, покриена со 'ржаница или со ќерамиди. Гредите се поставени на камења, заради заштита од влага. За уфрлање на класја во кошот постои отвор во горниот дел, а за вадење класја од кошот постои отвор во долниот дел од кошот.

Во Кривопаланечко позастапени се кошевите со приземје и кат. Приземниот дел на кошот е изграден од камења поврзани со кал. Се користи како кочина за свињи или како остава. Катот на кошот се состои од душеме направено од греди и талпи, ѕидови направени од плет од прачки (заради овозможување на провев и сушење на пченката) и дрвена кровна конструкција на две или четири води, покриена со 'ржаница или со ќерамиди. Кошот на катот има трем и чардак, кои се користат за складирање вреќи со пченкарни класја.

Трлото за чување овци е лоцирано надвор од стопанскиот двор (кога се работи за големо стадо овци) или во стопанскиот двор (кога се работи за мало стадо овци). Трлото е заградено со ограда од плет наречена *аргач*. На влезот од *аргачот* се поставува ограда од плет – *страга*, каде што се задржуваат овците за молзење. Трлото има покриен дел – *поја* за лежење на овците преку зима, направен од камен или плет од прачки и дрвена покривна конструкција на една вода покриена со 'ржаница. До задниот ѕид на *појата* се поставени *јасли* направени од плет, во кои се става сено (храна за овците). Јаслите се високи околу 50 см за да не можат да влегуваат во нив овците и за да не можат да го газат сеното. Во отворениот дел на трлото е поставено долго издлабено дрво – корито во кое се: става трици, јачмен или пченка (за зобење на овците)

и *раниште* направено од штици и плет од прачки, во кое се става сено. *Раништето* е високо околу 70 см. Најчесто, овци се чуваат во приземниот дел на плевната, наречен *јар*, во кој, до ѕидовите, има дрвени корита – *јасли,* во кои се става храна за овците.

Кочината за чување свињи е сместена во стопанскиот двор. Кочината е изградена од камења поврзани со кал, од плет или штици, со дрвена покривна конструкција на една вода, покриена со слама или ќерамиди. Подот на кочината е поплочен со камења. Вратата на кочината е направена од штици, а дрвеното издлабено корито, во кое се става храна за свињите, се нарекува *копанка* (фот. бр. 5).

Фотографија бр. 5. Предна и бочна страна на кочина за свињи, с. Нерав

Кокошарникот за чување кокошки е сместен во стопанскиот двор, во близина на куќата. Кокошарникот е изграден од камења поврзани со кал, од плет или штици, со дрвена покривна конструкција на една вода, покриена со слама, ќерамиди или салонитки. Вратата на кокошарникот е направена од штици и таа е ниска и мала (фот. бр. 6).

Фотографија бр. 6. Кокошарник за чување кокошки, с. Нерав

Казаница, казарница е објект сместен во стопанскиот двор, во кој има ѕидан казан за варење ракија. Казаницата има правоаголна основа. Ѕидовите се изведени од камења поврзани со кал. При ѕидањето се оставаат 3 отвори: отвор за светло, отвор за исфрлање на комињето од казанот и отвор за врата. Покривот на казаницата е дрвена конструкција на две води, покриен со: 'ржаница, камени плочи, ќерамиди или салонитки. До задниот ѕид на казаницата е соѕидан казанот за варење ракија. Огништето – печката на казанот е соѕидано од камени плочи и кал од земја – *иловица*. Тоа е со димензи: 100x80x70 см (должина x ширина x висина). Огништето има 2 отвори, долен правоаголен отвор за ложење дрва и горен кружен отвор во кој е поставен горниот свиткан обод на бакарниот котел – казан. На ободот од казанот е поставен земјен ќуп (капак на казанот) со долниот кружен отвор, а на горниот обод од ќупот (горниот кружен отвор) е поставено земјено грне со долниот кружен отвор. Долните делови од двете *лули* на грнето се поставени во отворите на двете метални *лули* од металното буре – *крбла,* наполнето со вода. Металните *лули* се поставени во средината на крблата, од горе до долу. *Крблата* може да биде соѕидана и од камен. Споевите на казанот, ќупот, грнето и *лулите* се лепат со тесто, за да не влегува воздух во казанот. Казаницата може да биде сместена во подрумот – *земникот* на селската куќа (фот. бр. 7), во тремот од куќата или до ѕидот од куќата (фот. бр. 8). Кога казаницата е сместена до ѕидот од куќата, таа е покриена со надстрешница со ќерамиди. Со ложење дрва во огништето, алкохолот во вид на пареа излегува од комињето и *поминува* низ ќупот, грнето и *лулите*, во кои, под влијание на студената вода во *крблата*, настанува процес на кондензација на алкохолот и негово претварање во течност. Ракијата излегува низ долните тесни отвори од металните *лули*.

Фотографија бр. 7. Ѕидан казан за варење ракија, сместен во *земник* од куќа, с. Огут

Фотографија бр. 8. Казаница за варење ракија, поставена до ѕид од куќа, с. Мождивњак

Фурната за печење леб е сместена до ѕидот од куќата (фот. бр. 9), во тремот од куќата или во стопанскиот двор (фот. бр. 10). Фурната е подѕидана со камења. Таа е изградена од камења, камени плочи, кал и печени полни тули. На внатрешната страна од ѕидовите – ложиштето, каде што се пече лебот и сводот, е сосидан внатрешен ѕид од печени полни тули. Долниот дел на фурната – подот е сосидан од рамни камени плочи. На задниот дел од подот има отвор за паѓање на пепел и жар. Сводот, исто така, има отвор – оџак за излегување на чад. На предната страна од фурната има голем отвор – *врата* на

ложиштето, кој се затвора однадвор со метален капак со рачка. Покривот на фурната е дрвена конструкција на една вода, покриена со: ќерамиди, камени плочи или лим. Печењето леб се прави на следниот начин: во ложиштето се ставаат и се ложат дрва. Штом ќе се формира жар, од ложиштето се вади жарот и пепелот и во него се става со дрвена лопатка измесениот леб. Отворот на ложиштето се затвора со металниот капак, а отворот на оџакот се затвора со влажна крпа или со метален капак. Лебот во фурната се пече околу 30 минути.

Фотографија бр. 9. Фурна за печење леб која има форма на купола. Фурната е поставена до ѕид од куќата и е покриена со натстрешница од салонитки, с. Мождивњак.

Фотографија бр. 10. Предна страна на фурна за печење леб и сушара за месо, с. Жидилово

Сушарата за месо и фурната обично се сместени во еден селскостопански објект во стопанскиот двор (фот. бр. 10) или во тремот од куќата. Таа е изградена од камења измачкани со кал. Сушарата, во долниот дел, има ложиште за ложење дрва, зад него – лим со песок за цедење на месото, а на сводот има отвор – оџак за излегување на чадот. На предната страна од сушарата има квадратен отвор – *врата*, кој се затвора со дрвено вратниче. Во сушарата, непосредно до предниот и до задниот ѕид се поставени две паралелни дрвени прачки, на кои се заковани 5 до 6 попречни дрвени прачки со метални ченгелчиња. Сушењето месо се прави на следниот начин: кога ќе се извади месото со солило од каче, тоа се се закачува на ченгелчињата во сушарата и се цеди 24 часа. Потоа се ложи средно силен огин 8 часа, па потоа, навечер, се прекинува ложењето дрва. Следното утро се ложи 8 часа, а потоа месото „се пуши“ на жар. Постапката се повторува 5 дена и 4 ноќи. Кога не се ложат дрва, а месото „се пуши“ на жар, отворот на оџакот се затвора со решетка.

Пчеларникот – *улиште* за чување пчели е сместен во стопанскиот двор или надвор од него. Пчеларникот е составен од кошници – *трмки* направени од плет од прачки и покриени со слама 'ржаница или од дрвени сандаци за пчели (фот. бр. 11).

Фотографија бр. 11. Улиште со сандаци за пчели, кое се наоѓа во овоштарник, с. Конопница

Бунар за снабдување со вода. Бунарите биле градени на одделни места во селата и тие имале општоселски карактер. Меѓутоа, има бунари и во селскостопанскиот двор, во близина на куќата. Има повеќе типови бунари: бунар со вител, со чекрк и бунар со герам. Најраспространети се бунарите со вител. Страните на подземниот дел од бунарот т. е. дупката што има кружна основа, се сосидани/е сосидана со камен без малтер. Оградата околу дупката е

направена од монолитен камен или од дрво. Бунарот со *вител* се состои од ограда, *разбој* и покривна конструкција на две води, покриена со ќерамиди или лим. Оградата, *разбојот* и покривната конструкција се направени од гредички и штици (фот. бр. 12). На *разбојот* е поставен дрвен вител со метална рачка на крајот, а на средината на вителот е намотан синџир. На долниот крај од синџирот е закачена метална кофа. Со вртење на рачката со вителот, синџирот се намотува и се одмотува на вителот, при што кофата со вода се вади од бунарот и обратно.

Фотографија бр. 12. Бунар со вител, с. Голема Црцорија

Во селата и надвор од селата во употреба се и други селскостопански објекти од исклучително заначење за селаните, како што се: воденицте, валавиците и други објекти.

Воденицте што се користат за мелење жито се граделе покрај реките и потоците. Тие биле изградени од: камења, греди, штици и плет измачкан со кал од земја *иловица* и дрвена покривна конструкција на две води, покриена со 'ржаница или со ќерамиди (фот. бр. 13). Работниот дел на воденицата, сместен во приземјето на објектот воденица (фот. бр. 14), се состои од следните делови: дрвено скеле на кое е прицврстен буков *кош* со горен правоаголен отвор (80х60 см) и долен квадратен отвор (10х10 см), букова коритеста *кутлица* поставена под долниот отвор на *кошот*, багремова штичка – *кречетало,* поврзана со *кутлицата*, горен метален дел од вертикално багремово *вретено* на чиј крај е поставен метален *сеќ*, на кој е вглавена хоризонтална метална плочка – *прплица*, на која пак, е *насаден:* горниот воденички камен преку жлебот на неговата долна страна, долен воденички камен со кружен отвор во средина во кој е поставен врбов *прстен* (*гужлец*) и буково корито – *мучник*. Долниот дрвен дел на *вретеното* поминува низ подот – *душемето* и завршува во вкопаниот погонски дел на воденицата. Во

долниот дел на *вретеното* е вглавено хоризонтално метално тркало – *коло* со перки, а под *колото*, на крајниот долен дел од *вретеното* е поставен метален *сењ*. *Сењот* го држи *колото* и на него се врти *колото*. Долниот шилест дел на *сењот* е поставен во метална плочка, закована на средина од дрвена хоризонтална греда – *баба*. *Бабата* со едниот краен чаталест дел е прицврстена на хоризонтална cосидана греда – *сантрач*, а со другиот краен дел е прицврстена на долниот дел од вертикална багремова греда – *старец,* чиј горен дел *поминува* низ душемето од воденицата. Со *старецот* се подига и се спушта горниот воденички камен, заедно со *вретеното* и *колото* и на тој начин се регулира мелењето на житото (се добива покрупно и поситно брашно). Со пуштање на вода од јазот – *вада* во буковата *коруба*, бликот вода удира на перките од *колото* и го задвижува. Со *колото* се задвижуваат *вретеното* и горниот воденички камен. При вртење на горниот камен, *кречеталото* се задвижува и ја растресува *кутлицата* во која постепено паѓаат житни зрна од кошот, а од неа зрната паѓаат во отворот на горниот и на долниот камен, при што се врши нивно мелење. Брашното од измелените житни зрна се собира во коритото – *мучник,* поставено пред воденичките камења.

Фотографија бр. 13. Предна и бочна страна на воденица со отворена катна дрвена конструкција и покрив на две води, покриен со поцинкован лим, с. Станци

Фотографија бр. 14. Работен дел на воденица, с. Станци

Валавиците, кои се користат за валање јамболлии, килими, шајак, како и за перење на волнени и козинави ткаеници, се граделе покрај реките и потоците. Постојат два типа валавици, *водена* валавица – *вир* (*кош*) за валање јамболлии и килими (фот. бр. 15) и *сува* валавица за валање шајак. *Воденатa* валавица е изградена на отворено, а *сувата* валавица е сместена во објект сличен на воденица. *Кошот* претставува голем сад во форма на пресечен конус составен од 22 букови штици долги 220 см, вкопани околу 180 см во земја. Ширината на штиците на долниот крај изнесува 5 см, а на горниот крај (над земја) – 10 см. Пречник на горниот кружен отвор од *кошот* изнесува 150 см, а на долниот кружен отвор – 50 см. Пред да се постават штиците во дупката, ѕидовите на ископаната конусна дупка се подзидуваат со камења, при што на средина од ѕидовите се ѕасидуваат повеќе багремови трупчиња во круг, на кои се заковуваат штиците од *кошот*. Горниот и долниот дел на штиците се опфатени со брезови обрачи. Долниот крај на штиците се поставува меѓу кружна камена плоча и долниот дел од ѕидот. Штом ќе се пушти вода од јазот – *вада* во буковата *коруба,* која со долниот дел е поставена на горниот раб од штиците, бликот вода создава кружно движење на водата во *кошот*, при што ткаениците се вртат и се валаат (фот. бр. 16). Водата излегува меѓу штиците во горниот дел. Сочувани валавици, кои се во функција, има во селата Станци и Дурачка Река.

Фотографија бр. 15. Водена валавица – *вир* (*кош*) со букова *коруба*, за валање јамболлии и килими, с. Станци

Фотографија бр. 16. Вадење на извалана ткаеница од *кошот* и нејзино поставување на скеле за цедење, с. Станци

Во минатото, освен овие карактеристични селскостопански објекти во Кривопаланечко, постоеле и селскостопански објекти, кои биле надвор од селата, како сточарски колиби и бачила во рамките на привремените сточарски населби, полски колиби, лозарски колиби и сл. (Томовски, 2006, 90-94).

Бачила во состав на трлата имало на Осоговските Планини. **Бачило** претставува стопански објект изграден од камења и кал или од плет од прачки и дрвена кровна конструкција на една вода покриена со 'ржаница. Тоа има две

простории и две врати поставени на двете спротивни страни. Во едната просторија била сместена покуќнината на сточарите (кревети, столчиња, прибор за јадење и сл.), а во другата просторија биле сместени садовите и приборот за преработка на млеко во млечни производи (каца за потсирување на млеко, качиња за сирење и урда, калапи за кашкавал, работна маса и сл.).

*

Народното градителство на шопската етничка заедница се формирало во зависност од општествено-економските услови и од локалните традиционални сфаќања за формата на живеалиштата и на селскостопанските објекти. Градителството најинтензивно се развивало во 19 и на почетокот на 20 век, кога се востановиле одредени традиционални форми на живеалиштата и на селскостопанските објекти. Меѓутоа, миграциите и општествено-економските промени, кои се случиле во втората половина на 20 век, имале силно влијание врз шопската етничка заедница, особено во традиционалното градителско наследство. Но и покрај тоа, Шопите успеале да сочуваат дел од етничките карактеристики во доменот на материјалната и на нематеријалната култура.

Забелешка: Етнолошките податоци во оваа статија се од моето теренско истражување во етничкиот предел Кривопаланечко, реализирано во период од 24.09.2012 до 04.10.2012 година. Теренското истражување во етничкиот предел Кривопаланечко, кој е во состав на Шопската етничка област, беше прва фаза од проектот: *Етнолошко истражување на Шопската етничка област во Македонија*. За време на истражувањето ги посетив населените места: Крива Паланка, Луке, Подржи Коњ, Крстов Дол, Голема Црцорија, Мала Црцорија, Станци, Дурачка Река, Нерав, Огут, Узем, Жидилово, Градец, Лозаново, Мождивњак и Конопница.

Извори:

Етнолошки атлас, Филозофски факултет Загреб, Здружение на етнолозите на Македонија Скопје, Скопје 7 мај 1983
Сопствени теренски истражувања реализирани во Кривопаланечко во периодот од 24.09. до 04.10.2012 година.

ЛИТЕРАТУРА

Светиева, А. (2005). *Шопи*. *Етнолог 11*. Македонско етнолошко друштво. Скопје.
Томовски, К. (2006). *Населби и народна архитектура*. Етнологија на Македонците. Скопје: МАНУ.

Информатори:

Георгиевски Василко, роден 1950 г. во с. Мождивњак. Тој ги даде податоците во врска со конструктивните карактеристики и функционалноста на фурната и казаницата во с. Мождивњак.

Димитровски Раде, роден 1966 г. во маало Петковци – Големи Гар, с. Луке. Тој ги даде податоците во врска со конструктивните карактеристики и функционалноста на плевните во маало Петковци – Големи Гар, с. Луке.
Јакимовски Владо, роден 1943 г. во с. Дурачка Река, доселен во с. Станци во 1963 г. Тој ги даде податоците во врска со конструктивните карактеристики на воденицата и на водената валавица – *вир* (*кош*), како и за начинот на мелење жито во воденица и за начинот на валање ткаеници во *кош* во с. Станци.
Митевски Велин, роден 1928 г. во с. Мождивњак. Тој ги даде податоците во врска со конструктивните карактеристики и функционалноста на амбарот, фурната и казаницата во с. Мождивњак.
Петровски Борис, роден 1956 г. во маало Парапунци, с. Нерав. Тој ги даде податоците во врска со конструктивните карактеристики и функционалноста на плевните, кокошарникот и кочината во маало Парапунци, с. Нерав.
Станковски Љубен, роден 1950 г. во с. Огут. Тој ги даде податоците во врска со конструктивните карактеристики и функционалноста на плевната и казаницата, сместена во *земникот* на куќата во с. Огут.
Цветановски Радослав, роден 1952 г. во с. Жидилово. Тој ги даде податоците во врска со конструктивните карактеристики и функционалноста на фурната, сушарата и шталата во с. Жидилово.

Bore Nedelkovski

VERNACULAR HUSBANDRY STRUCTURES IN THE ETHNIC AREA OF KRIVA PALANKA

Summary

The article presents the anthropological-geographic data on Makedonski Shopluk, that is, the ethnic area of Kriva Palanka and its settlements. It also elaborates the symbolic meaning of the ethnonym/exonym Shop with all its specific features.

A special consideration in the article has been given to vernacular husbandry structures in the Kriva Palanka area, which were constructed of natural building materials: wood, stone, earth, straw and reed. Wood was used for building *bondruck* structure, which was most frequently applied in construction of walls above the ground-floor. In addition to the structural characteristics, the article presents the functional features of the following vernacular husbandry structures: granary for keeping cereals and flour, barn for storing hay and straw, cattle shelter, *kosh* for keeping corn ears, sheepfold, pigsty, chicken coop, brandy-making cauldron, bread-baking furnace, meat-drying structure, apiary for keeping bees, water well, water-mill for grinding grains and rolling-mill for rolling woollen fabrics.

СОДРЖИНА

Боне Величковски – Краток преглед на теориите во фолклористиката од денешна перспектива 7

Зоранчо Малинов – Високообразовната дејност во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во периодот 2008 – 2019 година 15

Abnora Dushi – Folkloristics and the challenges of defining its discipline: the relation of folkloristics and oral history 27

Лидија Тантуровска – Потреба од терминолошки речник во фолклористиката 37

Leontina Gega-Musa – Challenges in folkloristics: a new understanding of the research object 43

Весна Петреска – Предизвици на современите фолклористички и етнолошки истражувања 51

Нина Аксиќ – Народните обичаи при раѓањето на детето и во текот на првата година (врз примери од српската заедница во Нови Пазар) 63

Наде Костадиновска-Спасенова – Откажување од наследството од женски аспект (причини, последици, чувства) 77

Изаим Муртезани – Кон пародијата на еден ритуал (според примерот на импровизираната свадба од с. Речане - Гостиварско) 89

Родна Величковска – Велигденски празнувања: традиција и современост .. 107

Costis Drygianakis – Gajda and zurna on the Balkans: development of differences inside national borders 123

Стојанче Костов – Обредниот карактер на ороводните песни (избрани примерни од Источното игроорно подрачје на Македонија) 131

Vagelis Badelas – Zurna geography in Greece 139

Тимко Чичаковски – Стилови на изведување на инструментот канон, во државите каде што е традиционален инструмент 147

Андријана Јаневска – Свадбениот обреден комплекс кај Македонците од Мала Преспа 155

Александар Димитријевски – Меѓу традиционалното и современото: трансформацијата на репертоарот на македонските свадбени обичаи 165

Evgenia Redkova – Feodosy Rubitsov's contribution to comparative studies of the musical folklore of Slavs 175

Благица Илиќ – Орските и музичките содржини – уметничка потреба на свадбените прослави 185

Irina Teplova – Ella von Schultz-Adaiewsky as "a pioneer of ethnomusicology": discoveries of the XIX century together with modern practice 193

Вера Стојчевска-Антиќ – Историската важност на народните кажувања 203

Иван Котев – Некои карактерни и физички особини одразени во македонските народни поговорки и пословици 209

Ана Витанова-Рингачева – Семантичкиот поттекст на локалната сказна во сооднос со универзалниот модел на сказновидната матрица (врз примери од необјавената книга „Араптази – волшебни народни приказни од Струмица и Струмичко" од Иван Котев) 221

Кристина Димовска – *Чудноприказната* на Џон Толкин 235

Елизабета Конеска – Предизвикот на визуелното изразување и неговите перспективи низ призмата на меѓународниот фестивал на етнолошки и документарни филмови во Кратово 245

Ана Стојаноска – Фолклорот и неговиот прототеатарски импулс 255

Биљана Рајчинова-Николова – Присвојување на кодовите од минатото и нивно постмодернистичко извртување 265

Славица Петровска – Фолклорната естетика во револуционерноангажираната драма од крајот на XIX и на почетокот на XX век 283

Емилија Апостолова-Чаловска – Црквата „Рождество на пресвета Богородица" во Тепавци како поствизантиски антецедент на преродбенските трикорабни базилики 293

Мирјана П. Мирчевска – Антропологија на мултикултурализмот: теорија и практика 315

Владимир Јанев – Социјално-економските аспекти во фолклорот на македонските Евреи..... 329

Боре Неделковски – Селскостопански објекти во етничкиот предел Кривопаланечко 341

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР
СПИСАНИЕ НА ИНСТИТУТОТ ЗА ФОЛКЛОР
„МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ – СКОПЈЕ

За издавачот
Ермис Лафазановски, директор

Главен и одговорен уредник
Кристина Димовска

Секретар
Александра Кузман

Лектура
Лидија Тантуровска

Подготовка и печат
АЛФА94 м.а.

Тираж: 500 примероци

Изданието е финансирано од Министерството за култура
на Република Северна Македонија