

Година LII, бр. 80, Скопје 2021

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР

Година LII, Број 80
Скопје, 2021

UDC 398

ISSN 2671-3993 (онлајн)

DOI <https://doi.org/10.55302/MF2180> ISSN 0542-2108 (принт)



СПИСАНИЕ НА ИНСТИТУТОТ ЗА ФОЛКЛОР
„Марко Цепенков“ - Скопје

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

UDC 398

DOI <https://doi.org/10.55302/MF2180>

ISSN 2671-3993 (онлајн)

ISSN 0542-2108 (принт)

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР

MACEDONIAN FOLKLORE

ГОДИНА LI / YEAR LI
БРОЈ 80 / VOLUME 80
СКОПЈЕ 2021 / SKOPJE 2021

МАКЕДОНСКИ ФОЛКЛОР

Списание на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

Меѓународен уредувачки одбор

Кристина Димовска, главен и одговорен уредник (Република Северна Македонија)
Александра Кузман, секретар (Република Северна Македонија)
Зоранчо Малинов (Република Северна Македонија)
Ермис Лафазановски (Република Северна Македонија)
Весна Петреска (Република Северна Македонија)
Катерина Петровска-Кузманова (Република Северна Македонија)
Јасминка Ристовска-Пиличкова (Република Северна Македонија)
Арманда Кодра-Хиса (Албанија)
Драгица Паниќ-Кашански (Босна и Херцеговина)
Јадранка Ѓорѓевиќ-Црнобрња (Србија)
Јоана Ренкас (Полска)
Мирјам Менцеј (Словенија)
Олга Пашина (Русија)
Рената Јамбрешиќ-Кириќ (Хрватска)

Адреса на издавачот

Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Ул. „Рузвелтова“ бр. 3, П. фах 319, 1000, Скопје, РС Македонија
Тел.: + 389 02 308 01 76; Факс: + 389 02 308 01 77
Email: ifmarkocepenkov@mt.net.mk, izfmarkocepenkov@gmail.com

MACEDONIAN FOLKLORE

Journal of the “Marko Cepenkov” Institute of Folklore, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

International Editorial Board

Kristina Dimovska, Editor-in-Chief (Republic of North Macedonia)
Aleksandra Kuzman, Secretary (Republic of North Macedonia)
Zorančo Malinov (Republic of North Macedonia)
Ermiš Lafazanovski (Republic of North Macedonia)
Vesna Petreska (Republic of North Macedonia)
Katerina Petrovska-Kuzmanova (Republic of North Macedonia)
Jasminka Ristovska Piličkova (Republic of North Macedonia)
Armanda Kodra-Hysa (Albania)
Dragica Panić-Kašanski (Bosnia and Hercegovina)
Jadranka Đorđević-Crnobrnja (Serbia)
Joana Rekas (Poland)
Mirjam Mencej (Slovenia)
Olga Pashina (Russia)
Renata Jambrešić-Kirin (Croatia)

Address of the Publisher

“Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje
“Ruzveltova” no. 3, POBox 319, 1000, Skopje, Republic of North Macedonia
Tel.: + 389 02 308 01 76; Fax: + 389 02 308 01 77
Email: ifmarkocepenkov@mt.net.mk, izfmarkocepenkov@gmail.com

Списанието излегува два пати годишно и трудовите се рецензирани.
The Journal is published twice a year and all papers are reviewed.

ТРУДОВИ ПРЕЗЕНТИРАНИ НА НАУЧНИОТ СОБИР
„70 ГОДИНИ ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР
И 50 ГОДИНИ ФОЛКЛОРИСТИЧКА ДЕЈНОСТ НА ИВАН КОТЕВ“,
СТРУМИЦА, 27. – 28.08.2021 г.

Весна Петреска

АРХИВСКИТЕ И ТЕРЕНСКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА КАКО ПРЕДИЗВИЦИ НА ФОЛКЛОРИСТИЧКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА ВО ИНСТИТУТОТ ЗА ФОЛКЛОР ВО ПРВИТЕ ДВЕ ДЕЦЕНИИ НА 21 ВЕК

Апстракт: Истражувањето се осврнува на теренските и на архивските истражувања и особено на истражувањето на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ и на предизвиците што ги нудат тие во научните истражувања, како културна меморија на фолклорното, на етнолошкото наследство, односно на нематеријалното културно наследство, на негова промоција, заштита и на негово претставување. Заштитата на архивските материјали се надоградува со дигитализација на Архивот на Институтот за фолклор.

Клучни зборови: теренски истражувања, Архив на Институтот за фолклор, нематеријално културно наследство, културна меморија, промоција, заштита.

Крајот на XX и почетокот на XXI век, односно почетокот на новиот милениум, се одликуваше со глобални промени во општествено-економски, политички и идеолошки поглед, кои неминовно доведуваат и до промени во хуманистичките науки, а следствено на тоа и во фолклористиката и во етнологијата, со што доаѓа и до промена на перцепцијата на дисциплинарниот идентитет, особено во контекст на интердисциплинарноста. Во согласност со тоа и институтските истражувања, во првите две децении на XXI век, беа подложни на многу предизвици. Истражувањето се осврнува на теренските и на архивските истражувања и особено на истражувањето на Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ и на предизвиците што ги нудат тие, како културна меморија на фолклорното, етнолошкото наследство, односно на нематеријалното културно наследство, на негова промоција, заштита и на негово претставување.

Фолклористиката, етнологијата и социокултурната антропологија се втемелуваат како емпириски науки, кои, до сознанието, настојуваат да дојдат со теренски истражувања. Во согласност со тоа и основните истражувања на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, почнувајќи од неговото основање, се темелат на теренските истражувања, со што континуирано се бележи и се следи состојбата во сите сегменти на: духовната, материјалната и социјалната култура. Ова убаво се гледа уште со формирањето на Институтот, во Уредбата на Владата на Народна Република Македонија, број 1183, од 6.4.1950 година (тогаш како Фолклорен институт, самостојна научна институција од посебен национален интерес, со седиште во Скопје), каде што стои дека примарна задача на Институтот е да се собира, да се систематизира и да се конзервира фолклорното богатство на македонскиот народ.

Во Членот 2 од Уредбата на Владата на НРМ пишува: „задачите на Институтот се следни:

1. да ја организира работата на собирањето, систематизирањето и конзервирањето на фолклорното богатство на македонскиот народ;
2. да го научно анализира, прочистува и обработува собраниот материјал од подрачјето на националниот фолклор;
3. да дава совети и стручни мненија во врска со применувањето на нашата народна уметност во домашните ракотворби, музиката, индустријата, градежништвото итн.;
4. да соработува со организации, друштва и установи коишто работат на пропагирањето на нашата народна уметност од територијата на Федеративна Народна Република Југославија и во странство, и да се грижи за чистоќата и изворноста на нашата народна уметност;
5. да се грижи за запазување и понатамошно развивање на нашето народно уметничко творчество;
6. да издава научни и научно-популарни публикации од областа на својата работа“

(цит. спор. Малинов 2020: 5).

Следејќи ги основните постулати од основањето на Институтот, но, и фактот дека фолклористиката, етнологијата, социокултурната антропологија се емпириски науки, теренските истражувања се клучни во бележењето и во следењето на состојбата во сите сегменти на: духовната, материјалната и социјалната култура. Токму поради оваа причина, прашањето за теренот треба да биде постојано во центарот на вниманието, што подразбира континуирано размислување за него, како и негово преиспитување. Истражувачите, кои работеле во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, оставиле огромен фонд снимен архивски материјал, односно околу 4000 магнетофонски ленти со: песни, приказни, легенди, кратки фолклорни форми, етнографски материјали, ора итн., фотодокументација од над 3000 фотографии и неколку видеозаписи. Исто така и сегашните истражувачи во Институтот за фолклор собираат голем и значаен број архивски материјал, но, она што треба да се истакне е дека во последната деценија, теренските истражувања се значително намалени, што се должи на незначителното финансирање. Но, тоа не значи дека се прекинува со оваа дејност. Може да се каже дека размислувањата за теренските истражувања се актуализираат на крајот на XX век, што е и во врска со новите трендови во: фолклористичките, етнолошките, антрополошките истражувања, кои во центарот на истражувањето го поставиле современото општество, и некои негови сегменти, на пр.: идеологијата и политиката, економијата, урбаниот живот, глобализацијата, а ако овие истражувања се занимаваат со традиционалните модели, тоа го прават на начин, кој, во светската наука, е елабориран во XX век и темелно е преиспитан во последните две децении (Петреска 2019: 5). Теренските истражувања беа предмет на истражување и во соседните земји (кај авторите: Прица 1988: 105–111; Ковачевиќ 2005: 11–19; Иванова 2005: 19–27; Радојичиќ 2005: 115–121; Ивановиќ 2005: 123–141; Жикиќ 2012: 27–44; Turk Niskač 2011: 125–148; како и во зборниците: *Etnologija bliskoga* 2006; *Теренска*

Врз основа на претходнокажаното, современите фолклористички и етнолошки истражувања се заложуваат за истражување со содејствување и истакнуваат дека не е доволно само едноставно да се соберат податоци (од поединечни информатори) за општи теми, туку е потребно и набљудување на индивидуалните и на колективните дејствувања, собирање на кажувања, кои не се размислувани претходно или известувања за општеството – општо, за поединечниот живот, кој се живее во моментот. Во ваков случај можеме да се сложиме со Џејмс Клифорд (Clifford), според кого културата е отворен и креативен дијалог меѓу поткултурите, меѓу оние што се нејзини припадници и оние што се надвор од неа, меѓу различните страни (Augé 2002: 39).

Набљудувањето, како истражувачки процес, може да ги открие традиционалните механизми зад модерните и постмодерните културни случувања (традиционалните или дури архаични стереотипи во модерната политичка култура, печатените и електронските медиуми, како нова форма на традиционални механизми за предавање и за зачувување на информацијата; новите песни, кои можат да се гледаат како форма на традиционално пренесување; како и форми на „традиционалност“, кои се јавуваат во новото време), но кај кои се гледа потрошувачката, конsumerска култура (Беновска–Събкова 2004, 31; Иванова 1997; Петреска 2008; *Методии на истражување 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: Петреска 2019: 5–21; Петреска 2020a: 52). Иако, глобализацијата и влијанието на западната култура зема голем замав, и како главна нивна одлика е конsumerската потрошувачка култура и економската добивка, сепак традиционалните елементи вешто се вклопуваат во модерноста. Во оваа смисла, особено би го споменала влијанието на електронските медиуми, различните социјални мрежи, како и различните форуми, кои, во современоста, можат да се гледаат како еден вид пренесување на информации за традицијата. Дека пишаните и електронските медиуми и интернетот можат да се користат како теренски истражувања, се согласуваат и други истражувачи (Гавриловиќ 2005: 144–150; *Etnografije interneta* 2004). Како илустративен пример се значајните настани во семејниот живот, за кои многу често се вели дека се подложни на влијанието на западната култура, но, на интернетските страници многу често се сретнуваат традиционални елементи. Тоа се сретнува при канење кум во современите свадби, каде што иако, на пример, некаде кумот се кани со виски, некаде со ракија, значаен момент е украсувањето на шишето, што може да се гледа и како замена за украсената „карта со вино“, со која се канел кумот, но и значителното место што го имал кумот во традиционалната култура и специјалниот начин на канење. Тука е и канењето на старосватот/старосватицата, но, она што сè почесто се јавува во

новото време е кумот да биде од машката, а старосватицата¹ од женската страна, што оди во прилог на тоа дека и традиционалните механизми, поради новите услови, се подложни на промени. Ова, исто така, се однесува и на кумот, каде што традиционалниот кум, кој се наследувал со генерации, е заменет со избор на кум на другарска, пријателска основа кога може да се зборува за лабаво ритуално сродство или пак за симболичко сродство (Петреска 2005: 120, 161; Петреска 2020: 30–31; 115). Исто така, можеме да го споменеме раѓањето на дете, каде што многу значајни настани што биле карактеристични за традицијата, можат да се видат и во современоста. Да се споменат мекиците што ги дава семејството, кое добило новороденче. Проодувањето на детето било особено значаен момент што, семејството, го одбележувало со месење обредни лепчиња наречени „постапалки“, кои им се раздавале на роднините и на соседите. Во денешно време, на интернетски страници, се нудат понуди за правење „постапалки“, рецепти за нивно правење, но има и калапи што се продаваат во форма на детски ножиња.²



Постапалки³



Постапалки⁴

¹ За старосват/старосватица да се види повеќе: Весна Петреска. 2005. *Систем на сродство кај Македонците*. Посебни изданија, кн. 59. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 80–81.

² <https://forum.femina.mk/threads/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%jue...> ; <https://www.ex.mk/index.php/pribor-za-domakinstvo/kalapi-za-pecenje/kalapi-zapostap...>

³ <https://moirecepti.mk/post/postapalki>

⁴ <https://moirecepti.mk/post/декорација-на-постапалки>



Покана за кумови⁵



Покана за кумови⁶

Меѓутоа, за да можат да се откријат традиционалните нитки во современата култура, треба добро да се познава традиционалната/народната култура, која неминовно е подложна на промени. Оттука, се допира и прашањето за *испитување на архивите*, кое исто така се зема и како теренско истражување (за архивите како теренско истражување да се види: Радојичиќ 2005: 115–121; Радојичиќ 2012: 77–86; Радојичиќ 2020). Истражувачите, кои се занимавале со истражување на архивите, истакнале дека се тие интердисциплинарни установи поради нивната разновидна дејност и истовремено на современ начин се свртени и кон културата, кон управата, кон науката, кон образованието (Радојичиќ 2020: 10). Но, и при истражување на архивите треба да се земе предвид контекстот кога е истражувано. Во оваа смисла би го споменала огромниот фонд со кој располага Архивот на Институтот за фолклор, кој континуирано се збогатува почнувајќи од неговото основање. Меѓутоа, значително негово збогатување настанува за време на раководењето на Институтот за фолклор од страна на Блаже Ристовски (1966 – 1975), кој формира разгранета мрежа на собирачи на фолклорни и на етнографски материјали ширум Македонија (да се види: Малинов и Петреска 2017: 35; Малинов 2020: 12), меѓу кои особено треба да се истакне г. Иван Котев, кој, во Институтот за фолклор, остави значителен фонд на фолклорен материјал. Значајноста на Архивот на Институтот за

⁵ <https://www.vinozito.mk/products/podarok-za-pokana-za-kumovi>

⁶ <https://www.vinozito.mk/products/podarok-za-kumovi>

фолклор може да се согледа и надвор од земјата бидејќи тој е влезен и во светски организации како ИСФН (International Society for Folk Narrative Research: ISFNR, <http://isfnr.org/files/european-folklore-archives.html>).

Истражувањето на Архивите, во овој случај на Архивот на Институтот за фолклор, во кој можат да се најдат драгоцените информации, дава можност за поврзување на архивите и науката, што континуирано го прават истражувачите во Институтот за фолклор. Би истакнала дека во денешно време можеби повеќе треба да се посвети внимание на архивските материјали со кои располага Архивот на Институтот, кои, како најстари од овој вид во државава (1950 г.), даваат драгоцените податоци како за хоризонтален, така и за вертикален континуитет на настаните. Затоа, архивските материјали, покрај улогата на зачувување и пренесување на фактите од минатото, претставуваат значајна подлога за научна работа и може да се каже дека често тие се и еден од најважните извори. Затоа, и Бернард Стули истакнува дека главниот корисник на архивите во современата општествена практика е науката, а со тоа вредноста и општествената улога на архивите, во поголем дел, ја запознава пошироката јавност посредно преку објавување на резултатите од научните истражувања (според: Радојичиќ 2020: 11; сп. Stulli 1977: 15), слично како што и Р. Бендик, кој истакнува дека архивите се функционални установи, кои во некои случаи се водени од силното интересирање за меѓусебно поврзување на архивите и на дисциплинарната практика (Радојичиќ 2020: 11; сп. Bendix 2015, 143–163).

Веќе е истакнато дека архивите даваат значаен фонд на знаење за начинот на живот на определен простор, за културните традиции и за културните практики на населението, што даваат можност за нивно етнолошко, фолклористичко, антрополошко читање, а вакво „читање“ особено дава Архивот на Институтот за фолклор, за кој слободно може да се каже дека во него е зачувана културната меморија на фолклорното и на етнолошкото наследство. Ова го велам од причина што за проучување на определена појава со сите трансформации што се неизбежни, многу е значаен квантитетот и континуитетот. Затоа, уште постарите истражувачи истакнале дека за поуспешни истражувања, значајно е, во архивите, да постои колку што е можно подолг временски континуитет на записи. Г. Петровиќ уште во 1979 година истакнала дека за разлика од усмените извори, кои подробно го фиксираат, обично, определеното време и прават хоризонтален пресек, архивската граѓа претставува најпрецизен информатор за објективно утврдување на историските димензии, што го прави и вертикалниот пресек и помага точно да се согледаат процесите и содржините кај појавите од доменот на културата на минатите и на неодамнешни денови (Радојичиќ 2020: 12; сп. Petrović 1979: 157–159). Ова значи дека за покомплетно истражување или за длабинско истражување на определена проучувана култура, таа треба да се истражува како на вертикално, така и на хоризонтално ниво, а тоа е овозможено преку истражување на архивите. Но, исто така, во зависност од темата, е пожелно да се користат сите видови расположливи извори, кои можат да дадат драгоцените податоци. Особено ова се однесува на современите етнолошки, антрополошки истражувања, кои се протегаат од минатото кон

иднината, од историските извори сочувани во архивите, сè до виртуелните, дигитални светови (Радојичиќ 2020: 13). Накратко, истражувањето во Архивите, во овој случај го земам Архивот на Институтот за фолклор, дава можност за следење на културните феномени во историска ретроспектива, што помага да се дојде до сознание за подобро запознавање на нас самите, што е особено важно во: етнолошките, фолклористичките и антрополошките истражувања. Следењето на културните феномени овозможува да се разберат различните традиции и наследства, кои се пренесуваат и во современите процеси и како такви се чуваат и се одржуваат постанувајќи определено добро на различни култури или пак се едноставно практики со кои се соживуваат човечките заедници. Затоа, во денешно време истражувањето во Архивите може и да не се смета како атрактивна работа. Повеќе се настојува да се дојде до сознанија само врз основа на теренски истражувања собрани во најнов период или пак да се дојде до сознанија по алтернативни патишта што го нуди технолошкиот развој (медиуми, интернет). Но, сепак, истражувањето на архивите е значајно затоа што тие даваат можност да се следат: појавите, процесите и трансформациите во нивниот историски континуитет. Секако дека треба да се земе целокупниот контекст на времето и на просторот кога се собирани.

Технолошкиот развој, односно употребата на современите информациски системи, е исто така значаен за дигитализација на архивите. Создавањето база на архивски документи во дигитална форма е значајно за истражувањето поради полесната достапност и подобра зачуваност на архивската граѓа, со други зборови, ги спасува од заборава, земајќи ги предвид несоодветните услови за чување на архивските материјали во просториите на Институтот за фолклор. Во оваа смисла треба да се спомене дигитализацијата на дешифрираниот материјал во Архивот на Институтот за фолклор, која почна да се спроведува преку проектот за идентификација и дигитализација на архивскиот фонд на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, финансиран од Министерството за култура на РМ. Преку овој проект, голем дел од дешифрираниот архивски материјал од снимени ленти е дигитализиран, но, останува лентите да се пренесат на современи носачи на звук бидејќи времето си го прави своето, па може да се случи и голем дел од лентите да не можат да се преслушаат. Треба да се спомене и дигитализацијата на неколку видеозаписи на ора од Михајло Димовски што ја направи м-р Стојанче Костов. Би споменала дека и во дигитална форма се пренесени најстарите етнолошки материјали депонирани во Архивот на Институтот за фолклор, собрани во периодот од 1950 г. до 1962 г., од првите етнологи вработени во Институтот: Марика Хаџи-Пецова, Вера Славејкова, Миодраг Хаџи-Ристиќ, нивниот професор Бранислав Русиќ и Јосиф Јосифовски. Во тој период теренските истражувања се изведувале со пишување на рака, што значи дека не постоеле магнетофони за снимање, а потоа материјалите биле препишувани на машина за пишување. Во Институтот се чуваат во папки во кутии и има околу 80 папки, со некаде околу 1600 страници. Овој проект беше во реализација на д-р Зоранчо Малинов и д-р Весна Петреска, научни советници во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ (Малинов и Петреска 2020).

Користењето на архивите, односно архивската граѓа, дава можност и за промоција на културното наследство. Така, се очекува голем дел од дигитализираниот архивски материјал, со кој располага Институтот, да биде достапен до научната и до пошироката јавност во вид на каталог, или пак да бидат достапни содржинските листови со архивскиот материјал, дел од дешифрираниот и од мелографираниот материјал, како и материјали од фототеката, аудиотеката (звучните записи) и кинотеката (видеоматеријалите) (Малинов 2020: 13).

Промоцијата на културното наследство се гледа и преку неговото прилагодување за современи услови. Во оваа смисла би го споменала маестро Симон Трпчевски кој, користејќи го Архивот, преработи и неколку песни и ора на познатиот албум „Светско, а наше – Македонисимо“, кое беше претставено во многу земји (Германија, Велика Британија, Полска, Србија, Холандија), што истовремено е и промоција на македонскиот фолклор (YouTube – Промоција на Македонисимо на Симон Трпчевски, Сител Телевизија, 7.9.2020). Промоцијата на културното наследство и неговото прилагодување за сценски настап се гледа и преку културните манифестации (Петровска-Кузманова 2009; 2017: 180–195).

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 нематеријалното културно наследство на човештвото на УНЕСКО, еден е на Листата за потребата од итна заштита на нематеријалното културно наследство на човештвото на УНЕСКО, а неколку се и на Националната листа на заштитени нематеријални културни наследства (Малинов 2020: 10; Петреска 2020а: 52–53). Треба да се истакне дека и при изготвувањето на елаборатите за заштита неминовно е истражување во Архивот на Институтот за фолклор, како и теренски истражувања за согледување на современата состојба и дали е жива традицијата. Всушност и културните политики на земјите се насочени кон: претставување, промовирање и употреба на културните традиции, каде што, покрај идентитетот, е неизоставно добивање и на капитал, а со самото тоа е видлива перформативната страна на фолклорот бидејќи политиките се насочени кон заштита на живото културно наследство (Петреска 2020: 53).

Како заклучок на сето претходно кажано во врска со теренските истражувања како основа на фолклористичките, на етнолошките и на антрополошките истражувања и истражувањето на Архивот на Институтот за фолклор, може да се каже дека тие ни го отсликуваат животот во минатото, потоа културните традиции, па затоа тие може да се сметаат и како културна

меморија. Разновидните традиции и наследства, иако се подложни на промени, се текови на современите процеси што се чуваат, се одржуваат и се прилагодуваат на новонастанатите услови, постанувјќи културно добро на различни култури или пак се едноставно практики со кои луѓето се соживеале. Истражувањето на Архивите, како и теренските истражувања се значајни и за заштита на нематеријалното културно наследство, но и за негова промоција.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Ашталковска, А. 2016. *Антропологија на интимноста во македонската народна култура*. Скопје: Природно-математички факултет, Институт за етнологија и антропологија.

Беновска-Събкова, М. 2004. „Размисли върху методите за проучване на традиционната култура в съвременността“. *Етно-културолошки зборник*, кн. 9. Сврљиг, 29–34.

Гавриловић, Љ. 2005. „Прелудијум за антропологију медија“. *Етнологија и антропологија: стање и перспективе*. Зборник радова етнографског института бр. 21. Београд: Етнографски институт САНУ, 143–150.

ЕтноАнтропозум бр. 7, Скопје, 2009.

Жикић, Б. 2012. „Произвођење научног знања истраживачким методама теренског рада у етнологији и антропологији“. *Теренска истражувања – иоеџика сусреџа*. Зборник радова етнографског института бр. 27. Главни и одговорни уредник Радојичић, Д.; ур. М. Ивановић-Баришић. Београд: Етнографски институт САНУ, 27–44.

Иванова, Р. 1997. *Сбогом динозаври, добре дошли крокодили: етнологија на џромениџе*. Софија.

Иванова, Р. 2005. „Бугарска етнологија – стање и перспективе“. *Етнологија и антропологија: стање и перспективе*. Зборник радова етнографског института бр. 21. Београд: Етнографски институт САНУ, 21–27.

Ивановић, З. 2005. „Терен антропологије и теренски истражување пре и после критике репрезентације“. *Етнологија и антропологија: стање и перспективе*. Зборник радова етнографског института бр. 21. Београд: Етнографски институт САНУ, 123–141.

Ковачевић, И. 2005. „Из етнологије у антропологију. (Српска етнологија у џоследње џтри деценије 1975 – 2005)“. *Етнологија и антропологија; стање и перспективе*. Зборник радова етнографског института бр. 21. Београд: Етнографски институт САНУ, 11–19.

Крстева, А. 2005. Размислувања за потребата од теренски етнолошки истражувања. *Етнолог*, VIII/11, Скопје, 141–144;

Македонски фолклор, бр. 17, 1976. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Македонски фолклор, бр. 37, 1986. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Малинов, З. 2020. „Кон јубилејот (Краток преглед на 70-годишната историја на Институтот)“. *70 години Инстипиуи за фолклор „Марко Цепенков“ (1950 – 2020)*. Редакција д-р З. Малинов и д-р К. Петровска-Кузманова. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Малинов, З. и В. Петреска. 2017. „Придонесот на Институтот за фолклор ‘Марко Цепенков’ во развојот на македонската етнологија“. *Етнологиџ*, бр. 18, 20–39.

Малинов З. и В. Петреска. 2020. *Избор од етнологишките материјали од Архивот на Инстипиуи за фолклор за периодот 1952 – 1962 година*. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, CD – издание.

Стојановиќ-Лафазановска, Л. (ур.) 2005. *Методи на истражување на фолклорот*. Посебни изданија, кн. 60. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

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. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 5–21.

Петреска, В. 2020. *Ритуалното сродство во народната култура: секавање и претставување на минатото преку религиско-обредна пракса*. Посебни изданија, кн. 87. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Петреска, В. 2020а: „Предизвици на современите фолклористички и етнологишките истражувања“. *Македонски фолклор*, год. LI, бр. 77-78. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 49–60.

Петровска-Кузманова, К. 2009. *Аспекти на изведбата*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Петровска-Кузманова, К. 2017. „Традиција во современ контекст, фолклорни манифестации и фестивали“. *Проекции на културните традиции: Бугарија – Македонија*. Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“. Софија, 180–195.

Прица, И. 1988. „Захтеви савремености у антрополошком поимању културе“. *Етнологишките свеске*, IX, 105–111.

Радојичић, Д. 2005. „Архивски извори у реконструкцији живота“. *Етнологија и антропологија; стање и перспективе*. Зборник радова етнографског института бр. 21. Београд: Етнографски институт САНУ, 115–121.

Радојичић, Д. 2012. „Примена архивске грађе у етнологији“. *Теренска истражувања – иоешика сусрешиа*. Зборник радова етнографског инстипиуи бр. 27. Главни и одговорни уредник Радојичић, Д.; ур. М. Ивановић-Баришић. Београд: Етнографски институт САНУ, 77–86.

Радојичић, Д. 2020. *Архив и антропологија сећања*. Метроон: извори за етнологију и антропологију, књига 1, монографска издања. Београд: Етнографски институт САНУ.

Ристески, С. Љ. 2002. „Етничките симболи и политиката“. *ЕтноАнтропозум*, бр. 2, Скопје, 130–139.

Ристески, С. Љ. 2003. „Дали македонскиот јазол станува песји јазол – локален термин за јазол што многу тешко се одврзува“. *ЕтноАнтропозум*, бр. 3, Скопје, 48–88.

Теренска исцраживања – иоеџика сусреџа. *Зборник радова етнографског инстџиџуџа* бр. 27. 2012. Главни и одговорни уредник Радојичић, Д. ур. М. Ивановић-Баришић. Београд: Етнографски институт САНУ.

Трпески, Д. 2002. „Сфаќањето на традиџијата и на етничките карактеристики и нивната употреба во предизборната кампања“. *ЕтноАнтропозум*, бр. 2, Скопје, 140–149.

Трпески, Д. 2003. „Етномитовите на македонската политичка сцена“. *ЕтноАнтропозум*, бр. 3, Скопје, 90–102.

Латинични издања

Augé, M. 2002. “Bliski drugi”. *Drugi i sličan. Pogledi na etnologiju suvremenih društva*. Zagreb, 25–42.

Bauzinger, H. 2002. *Etnologija. Od proučavanje starine do kulturologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Etnologija bliskoga: Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja. 2006. Ur. J. Čapo Žmegac, V. Gulin Zrnčić i G. Pavel Šantek. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Biblioteka Nova Etnografija.

Etnografije interneta. 2004. Ur. Senjaković, R. i I. Pleše. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, IBIS Grafika.

Turk Niskač, B. 2011. “Some thoughts on ethnographic fieldwork and photography”. *Studia etnologica croatica*, vol. 23, 125–148;

Сајтографија

„Постапалки“

<https://forum.femina.mk/threads/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D0%B8.22560/> [Пристапено на 5.10.2021].

„Калапи за печење постапалки“ <https://www.ex.mk/index.php/pribor-zadomakinstvo/kalapi-za-pecenje/kalapi-za-postapalki-detail> [Пристапено на 5.10.2021].

„Постапалки“ <https://moirecepti.mk/post/postapalki> [Пристапено на 5.10.2021].

„Декорација на постапалки“ <https://moirecepti.mk/post/декорација-на-постапалки> [Пристапено на 5.10.2021].

„Покана за кумови“ <https://www.vinozito.mk/products/podarok-za-pokana-za-kumovi> [Пристапено на 5.10.2021].

„Belief Narrative Network“ <http://isfnr.org/files/european-folklore-archives.html> [Пристапено на 5.10.2021].

Промоција на Македонисимо на Симон Трпчевски, Сител Телевизија, 7.9.2020 <https://www.youtube.com/watch?v=HxYkEOUG18I> [Пристапено на 10.10.2021].

Vesna Petreska

ARCHIVAL AND FIELD RESEARCH AS CHALLENGES FOR THE FOLKLORISTIC RESEARCH AT THE INSTITUTE OF FOLKLORE IN THE FIRST TWO DECADES OF THE 21ST CENTURY

Summary

Folklore, ethnology and sociocultural anthropology are established as empirical sciences, which seek knowledge in field research. Respectively, starting from its foundation, the principal research of the “Marko Cepenkov” Institute of Folklore was based on field research, through which all segments of the spiritual, material and social culture are being observed.

The research relates to the field and archival research, in particular the research of the Archive of the “Marko Cepenkov” Institute of Folklore, which are an important base for a scientific work and countless challenges. It is important to enrich field with archival research, especially with the research of the Archive of the “Marko Cepenkov” Institute of Folklore, which was founded in 1950 as one of the oldest institutions in the country. In this way we can keep track of the occurrences, processes and transformations of the cultural phenomena in their historical continuity. However, since the archives reflect the life in the past, as well as numerous cultural traditions, they can be considered as a type of cultural memory of the folkloric and ethnological heritage. We should also mention that the use of current information systems is essential in terms of digitalization of the archives. The creation of digitalized archival documentation is of great importance due to easier availability and better preservation of the archive material. The research of the Archives, as well as the field research, is essential for the protection of the intangible cultural heritage, as well as its presentation and promotion.

Јасминка Ристовска Пиличкова

ОСВРТ НА ИСТРАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ НА ТРАДИЦИОНАЛНИОТ ТЕКСТИЛ ВО ИНСТИТУТОТ ЗА ФОЛКЛОР „МАРКО ЦЕПЕНКОВ“ – СКОПЈЕ

Апстракт: Во текстот ќе стане збор за истражувачката дејност на македонскиот традиционален текстил од самите почетоци и за првичните публикации, со посебен осврт на истражувачката дејност на Одделот за традиционален текстил и архитектура при Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, од своите почетоци до денес. Притоа ќе се даде кус осврт на научната и на собирачката дејност на овој оддел, со преглед на научниот и на стручниот кадар на оваа институција, како и на библиографијата од најзначајни трудови и публикации, коишто се однесуваат на оваа тематика. Посебен акцент се става на работата и на значењето на архивските збирки поврзани со оваа научна дејност: „Архива на оригинални везови, ткаеници и плетива“, „Архива на колор-цртежи од текстилното народно творештво“, „Архива на теренски папки“ – на информатори од целокупната територија на Македонија за: начините и видовите на изработката на носијата од дадениот крај, елементите на облеката, обичаите, верувањата и социјалните нормативи поврзани со нивната изработка, како и за низа други придружни информации, како што се: нивната терминологија, нивната изведба и обредна практика, собирани од почетокот на 50-тите и првата половина на 60-тите години на минатиот век.

Ќе се спомене и постоењето на „Архивската збирка на завезоци“ како и „Архивската збирка на визуелните архивски материјали“, која, во себе, вклучува фотографии, слајдови и други аудиовизуелни материјали, собирани континуирано во текот на целокупното постоење на оваа афирмирана научна институција.

На крајот ќе укажеме на научната и едукативна дејност на овој Оддел во последните десетина години, како и на проектите поврзани со него, во насока на проучување и на афирмација на ова значајно културно наследство на македонскиот народ.

Клучни зборови: македонски традиционален текстил, везови, досегашни проучувања, теренски истражувања, собирачка дејност, архивски материјали, научен кадар, Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Имајќи го предвид значењето на фолклорното творештво, како своевиден сублимат на: духовните, културните и историско-социјалните процеси, кои се одвивале на одреден простор, можеме да претпоставиме дека токму во неговата континуирана традиционална форма на постоење се содржани базичните, духовно-естетските вредности и норми на одреден народ. Ако се земе предвид дека фолклорот е една мошне константна форма на културата, која, поради својата конзервативност, е во помала мера подложна на влијанија и на промени (особено во споредба со градската култура), тогаш се покажува дека токму проучувањето на фолклорното творештво го добива значењето на една од основните научни гранки во проучување на потеклото и на развојот на еден народ и на неговата историја, утврдувајќи ги притоа неговите главни идентитетски белези и релациите, коишто, тој, во текот на своето формирање и постоење, ги градел и ги

воспоставувал со другите народи и култури. Оттука, сосема логично е да претпоставиме дека проучувањето на традиционалното текстилно творештво на македонскиот народ, од аспект на неговата ликовно-естетска, обредна и семиотичка компонента, ни открива нови содржини, кодирани токму во: богатата разновидна носија, орнаментика и обредна компонента. Истражувањето на оваа комплексна и многуслојна област, специфична по својот стилски израз и иконографијата, би била невозможна без континуирана научноистражувачка дејност, базирана на теренските записи и на архивските материјали, чиј носител е токму јавната научна институција – Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.

Досегашни истражувачи

Македонското текстилно народно творештво, според формата и изразните компоненти, е мошне богато и разновидно. Според видот и начинот на изработка може да се групира во три основни категории: везови, ткаеници и плетеници. Од овие три основни групи на поделба, везовите претставуваат најголема и најкомплексна група во македонското текстилно народно творештво, во која спаѓаат најразновидни видови орнаменти, мотиви и композиции, изработени со различни везбени техники. Везот претставува карактеристичен и задолжителен елемент на украсување на поголемиот број текстилни предмети, кои влегуваат во состав на машките и на женски народни носии. Тој се истакнува со својата богата орнаментика, колоритот и совршената изведба, при што го претставувал главниот украс на машката и особено на женската носија. Тој, како утврдено естетско правило бил застапен во бројни варијанти и тоа како своевиден украс, но и како показател на полот, возраста и семејниот статус на носителот на облеката, а истовремено имал и нагласено обреднозаштитна функција. Иако, поради недостаток на материјални или друг вид докази, тешко може да се следи развојниот пат на македонската везбена орнаментика, сепак, одредени зачувани траги од архаични форми и елементи, како и



„Богата девојка од Македонија“, 16 век,
според Ч. Вечелио¹

¹ С. Vecellio. 2014 [1590]. *Habiti antichi et moderni*. Nabu Press.

црковни фрески и други видови записи, нè упатуваат на заклучокот дека традицијата на украсување со вез, на овие простори, постоела од дамнешни времиња.

Значајни информации за спецификата на македонскиот костим ни даваат неколкуте илустрации од италијанскиот патописец Ч. Вечелио од 16 век. Подробни, па оттука и мошне значајни информации за битот и за носијата на Македонците, добиваме од искажувањата на патописците, кои минале низ неа, како и од подоцнежните записи на народните собирачи и истражувачи на македонскиот фолклор, како што се: М. Цепенков (1980, кн. 9), С. Верковиќ (1868), К. Шапкарев (1884, 1969, Т.4). Иако најголемиот дел од овие записи се однесуваат за крајот на 19 и за почетокот на 20 век, има и такви што датираат од периодот на 17–18 век, а обично се сведуваат на основни факти од оваа област.

Досегашните истражувања на традиционалната текстилна орнаментика во Македонија можат да се проследат во неколкуте монографски публикации и во бројни статии публикувани во најразлични стручни и научни списанија во земјава и во странство.

Првите публикации од областа на македонската традиционална текстилна орнаментика и носии потекнуваат од 30-тите години на 20 век и тоа во избор и подготовка на: Д. Рикарова (1931, кн. I), Р. Румјанова и Р. Чуканова (б. г.), како и албумот на везови подготвен од Л. Костов и Е. Петева (1928). Голем придонес во истражувањето на народната култура, а во тој домен и на традиционалниот костим, орнаментиката и обичаите ни даваат трудовите на С. Раичевиќ (1930, 347–368), В. С. Радовановиќ (1935: 107–179; 1936: 127–208), Ј. Хаџи-Василевиќ (1909: 295–314; 1930) и Ј. Ф. Трифуновски (1951: 66–75; 1976: 102–121; 1992: 243–244), базирани врз теренски истражувања, кои се одвивале во различни региони од Македонија во периодот меѓу двете светски војни. Од овој период датира и трудот на Х. Вакарелски и Д. Иванов (1941) во кој е даден кус опис на носиите од неколку пределски целини на Македонија. По Втората светска војна се објавени неколку публикации, од кои, дел од нив во вид на учебници или стручни помагала, кои делумно ја обработуваат и оваа област. Таков е учебникот на М. Хаџи-Ристиќ (1953: 65–82), како и *Збирката на мошиви* (1969), но и трудот на М. Крајчиновиќ (1948: 42–65), во кои се анализирани резултатите добиени од истражувањето и начините на боење на волната со растителни бои (водени од тогашниот „Хигиенски завод во Скопје“). Одредени податоци за оваа проблематика се наоѓаат и во трудот на В. Ивановиќ (1953).

Посебен придонес на полето на собирањето и на истражувањето на македонската текстилна народна орнаментика имаат дадено и етнографите: М. Антонова-Попстефаниева (1954), А. Крстева (1961: 79–96; 1962: 37–39; 1963: 79–83; 1976: 71–77; 1981: 407–417; 1984а: 127–132; 1984б: 310–321; 1985: 107–115; 1990: 23–43; 1994а: 115–118; 1994б; 1998; 1999–2000: 73–81; 2006; 2007; 2011), В. Кличкова (1963), А. Петрушева (1960а: 21–31; 1960б: 33–56; 1977: 95–107); А. Петрушева, Ѓ. Здравев, и А. Кошутска (1962: 15–24), и Ѓ. Здравев (1971: 187–193; 1986: 269–272; 1991; 1980: 69–73; 1979: 285–291; 1974: 79–82; 1977: 69–73; 1988: 303–313; 1999: 361–372; 1999–2000: 59–72) – најголемиот

дел од нив вработени во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, како научни истражувачи и основоположници во истражувањето на ова мошне значајно, материјално, но и духовно културно богатство на македонскиот народ. Во нивните научни трудови, интегрално или како посебни целини, се обработени најкарактеристичните типови носии и везови, специфични за одреден регион или за одредена пределска целина. Покрај посочените автори, свој придонес во истражувањето на оваа проблематика имаат дадено и стручните соработници: З. Делиниколова (1964: 17–35), З. Новеска (1981: 503–516; 1990: 146–152) и Л. Спировска Ѓ. Здравев и Л. Спировска (1981: 373–382). Голем удел во изучувањето и во афирмацијата на македонското текстилно народно творештво имаат и неколкуте албуми и монографии на везови и на носии издадени во периодот на 60-тите и 70-тите години на 20 век (*Македонски нар. везови*, 1954; *Македонски нар. носии*, 1963; *Македонски нар. везови*, 1963; *Македонски нар. везови*, 1975), како и некои публикации од авторот (2002: 51–62; 2007: 185–195; 2010: 720–725; 2006а: 225–275; 2006б: 277–300; 2006в: 193–201; 2007: 185–195; 2008а: 55–61; 2008б: 83–91; 2009: 80–84; 2010: 720–725; 2013: 61–72; 2016: 157–175; 2021).

Благодарение на првичните теренски истражувања од М. Антонова-Попстефаниева, спроведени за прв пат во 1951 г. во Кумановскиот Регион, се ставени темелите на собирачката и на научната дејност на „Одделот за традиционална уметност и архитектура“, претходно именуван како „Оддел за народно творештво и традиционална орнаментика“. Би истакнале дека Институтот за фолклор, начелно именуван како „Фолклорен институт на НРМ, е основан на 6.4.1950 година со Уредба со број 1183 на Владата на Народна Република Македонија, по предлог на Министерството за наука и култура (Сл. весник бр. 11/50), како самостојна научна институција од посебен национален интерес – статус што го има и до денес.

Од собирачката дејност на теренските истражувања, Институтот за фолклор поседува исклучително значајна и раритетна архивска збирка со т.н. „Теренски папки“, вкупно 56 на број, во кои се вклучени теренски записи и информации од локалното население (информатори) од сите краишта на Македонија, вклучително и записи и материјали од Костурско (папка бр. 20) и Леринско (папка бр. 25, 26). Во овие теренски истражувања е опфатено и населението од Дебарско со исламска вероисповед, т.н. Торбеши (папка бр. 12), како и Јуруците од Радовишко и од Струмичко (папка бр. 18). Последните папки (бр. 52 и 55) се однесуваат за „Цртежи со посебни техники“ (бр. 52), „Податоци за разни техники и плетива“ (бр. 53), „Анализа на разни техники“ (бр. 54) и „Опис на чорапи – техники на плетење и украсување“ (бр. 55). Благодарение на напорите и на ентузијазмот на раководните лица на Институтот, како и на неговиот научен и стручен кадар, за релативно краток временски период, од 1951 до средината на 60-тите години на минатиот век, се собрани над 200 теренски „листа“ и бројни скици на завезоци, при што се интервјуирани над илјада информатори, кои зборуваат за: начините и видовите на изработката на носијата од дадениот крај, елементите на облеката, обичаите, верувањата и социјалните нормативи поврзани со нивната изработка, како и за низа други придружни информации, како што се: нивната

терминологија, нивната изведба и нивната обредна практика. Попатно, покрај овие информации, се среќаваат и записи за бројот на населението во даденото село (колку христијански и муслимански куќи броело тоа населено место), како и записи на некои обредни песни, поврзани, пред сè, со лазарските и со додолските обичаи. Податоците што се однесуваат на оваа тематика во основа опфаќаат искажувања од локалното население, во најголемиот дел на постари жени, благодарение на кои може да се направи увид на: состојбата, начините на изработка и носењата – нивната структура и типологија сè до средината на 19 век. Во корелација со архивските фотографии и со собирачката дејност на теренски материјали (на: везови, ткаеници и плетива), овие записи даваат солидна основа за да може да се направи сеопфатен увид во состојбата и проучувањето на носењата и воопшто на традиционалното текстилно творештво во Македонија од тој период, па сè до времето на неговата трансформација и модернизација, која интензивно се одвивала по Илинденското востание, односно по Првата и Втората Светска војна, па сè до средината на минатиот век, кога таа веќе практично била целосно отфрлена од населението, како дел од нивното секојдневно облекување.

Посебно значајно богатство на Одделот за материјална култура претставува збирката на колор-цртежи на везови, именувана како „Колор-цртежи од текстилното народно творештво“, дел од Архивската збирка на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, која се состои од 3015 архивски единици: цртежи на везови, плетеници и ткаенини, изработени на техничка хартија со: молив, темперни бои, туш и златна и сребрена боја, во размер 1x3, со димензии на цртежите 60x40 см. (A4 формат), а друг дел со помали димензии. Цртежите се изработени според теренските скици, веродостојни на оригиналните предмети евидентирани при теренските истражувања од страна на научниот кадар од Институтот за фолклор: М. Антонова, А. Крстева и Ѓ. Здравев, реализирани од страна на стручниот технички кадар при Институтот за фолклор: С. Даналилова, Р. Христова, З. Новевска, Р. Радовановиќ, во периодот од 1955 до 1986 год.

Цртежите се класифицирани според регионалната припадност (Кумановско, Битолско, Скопско итн.) и секој од нив е заведен со инвентарен број во архивската книга „Колор-цртежи од текстилното народно творештво“ при Архивата на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје. Во рамките на одреден регион тие се групирани и според видот на изработката, односно во групите на: везови, ткаеници и плетива.

Поголемиот дел од цртежите, покрај инвентарниот број, содржат дополнителни податоци заведени во картотечниот архивски материјал, како што се:

1. Име и опис на предметот.
2. Регионот и местото од каде што е преземен.
3. Техники на изработка.
4. Опис и име на орнаментот (доколку е познато).
5. Дефинирање на колоритните вредности и нивна нумерација (според ДМЦ).
6. Податоци за сопственоста на оригиналот:
 - име, презиме, година на раѓање и место на живеење на информаторот

(доколку станува збор за предмет во лична сопственост);

– назив на Институцијата (доколку предметот е во сопственост на некоја институција, збирка и сл.).

7. Податоци за теренската скица со датум и име на стручното лице, кое ја евидентирало и изработило теренската скица.

8. Податоци за авторот на цртежот.

Одреден број цртежи се придружени со други споредни укажувања и податоци, кои се однесуваат на оригиналниот предмет, со дополнителни теренски скици, поставени во прилог на картотечниот архивски материјал.

Во оваа збирка, покрај цртежите на везови застапени од целокупната територија на Република Македонија, се наоѓаат и цртежи на везови, дел од народната носија на македонското население од Егејска и од Пиринска Македонија, како и цртежи на везови и друг вид текстилни предмети, карактеристични за традиционалната култура на Македонците со муслиманска вероисповед (за Торбешите). Во помал обем, во оваа збирка се содржани и цртежи на везови од народните носии на: Албанците, Турците Јуруци и Власите. Би сакале да истакнеме дека иако поголемиот дел од цртежите се направени врз основа на теренските скици, дел од колор-цртежите на везовите се преземени и од архивските збирки, сопственост на некои музеи и на други културни институции во и надвор од државава, како што се на: Етнографскиот музеј – Софија; Етнолошкиот музеј во Скопје; Народниот музеј – Скопје; Етнолошкиот музеј – Загреб; Народниот музеј – Загреб; цртежи од Колекцијата на Колет Јанковиќ, цртежи од колекцијата на Христофер Црниловиќ – и двете колекции во сопственост на Етнографскиот музеј во Белград; Народниот музеј – Дубровник; Народниот музеј – Охрид; Народниот театар – Охрид; Народниот музеј – Битола; Управата на домот за ракотворби во Скопје², како и најголемиот дел во сопственост на Институтот за фолклор од Скопје.

Би истакнала дека најголемиот дел од овие цртежи досега не се публикувани и како такви претставуваат исклучително раритетна и оригинална архивска збирка – дел од нематеријалното културно наследство на оваа земја. Во 2017 год., дел од оваа збирка, со помош на Министерството за култура на РС Македонија, беше дигитализиран во рамките на проектот за нивна дигитализација, чијшто раководител беше авторот на овој текст, но поради лимитираните финансиски средства беше реализиран само мал дел од нив (околу 400 архивски единици).

Покрај оваа архивска збирка, Одделот за традиционална уметност и архитектура поседува и *Збирка на оригинални везови, ткаеници и илејшва*,

² Во текстот се посочени имињата на музеите и на другите институции според тоа како се заведени во архивските книги, во периодот кога тие везови биле преземени и копирани за потребите на архивата на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.

собирани во текот на долгогодишните теренски истражувања започнати во почетокот на 50-тите години на минатиот век. Збирката содржи 822 архивски примероци на традиционален текстил, од кои најголемиот дел од нив се везови и помал број се ткаеници и плетива. Иако основата на оваа збирка ја сочинуваат парчиња постари везови, најголемиот дел од нив датирани од крајот на 19 и од почетокот на 20 век, тие според својата раритетност, уникатност и според техниката на изведба претставуваат непроценливо сведоштво за врховното мајсторство и високиот културен, естески и духовен развој на македонскиот народ; а истовремено се и сведоштво за историските и за социјалните промени, кои се одвивале на територијата на Македонија во последните стотина години и кои индиректно влијаеле на промената на традиционалните обрасци, техники на изведба, колорит и воопшто начин на облекување.

Со развојот на техниката, некаде кон крајот на 60-тите и на почетокот на 70-тите години на 20 век, теренската истражувачка дејност од теренски записи и скици изработувани на рака се модернизира и се трансформира во истражувачка теренска дејност со изработка, главно, на аудиовизуелен материјал. Поради природата на самата материја на истражување, доминација во овој контекст има фотодокументацијата, како основен метод на регистрирање на теренските-(текстилни) материјали. Така, во следните децении во фотоархивата на Институтот за фолклор се депонирани над илјада теренски фотографии од различни региони – првично во црно-бела боја, а потоа и во колор, како и над стотина слајдови и неколку видеозаписи. Најголемиот дел од оваа фотодокументација е реализирана од научните истражувачи на оваа област во Институтот, пред сè, од д-р Ѓорѓи Здравев, како и лично, од самиот автор на трудов. Секако, во оваа пригода треба да се споменат фотографските записи на професионалните фотографи: Билбилоски и Дрнков, кои, како соработници на Институтот, во еден кус период, за дооформување и за збогатување на оваа фотоархива, изработуваат копии на фотографии преземени од етнолошката архивска збирка на Музејот на Македонија и на Музејот на град Скопје. Би укажала дека поради деликатноста на овие визуелни материјали и можноста за нивно лесно оштетување, сметаме дека е потребна нивна итна дигитализација (особено на збирката на слајдови) за да се заштитат и да се сочуваат за понатамошни генерации на истражувачи.

Собирачката, архивската и научноистражувачката дејност на традиционалниот текстил на Институтот за фолклор не завршува само со погореспоменатите збирки на материјали. Покрај нив, Институтот поседува и „Архивска збирка на завезоци“ – копии на оригинални везови од повеќе региони од Македонија, изработени во помал сооднос од оригиналните везови. Посочените везови се изработени со индустриски конци (DMC) на индустриско памучно платно, со доминација на најзначајните везови од Кумановскиот и од Кривопаланечкиот Регион. Многу веројатно е дека првичната замисла на оваа збирка била да бидат опфатени и реконструирани најзначајните везови од сите региони на државата, за нивна промоција и за зачувување, но поради одредени причини таа замисла не била реализирана во

целост. Посочената збирка поседува околу 50-ина везови, класифицирани во неколку групи.

Во последните десетина години, дел од ова културно материјално богатство на македонскиот народ, беше презентирano на повеќе изложби во земјата и надвор од неа (во: Градската библиотека во Штип, Домот за културата во Кочани, Градскиот музеј во Кратово, како и во Македонскиот културен центар во Софија, Р. Бугарија). Дел од овие цртежи послужија како обрасци и предлошки за модерни дизајнерски решенија, благодарение на соработката на Европскиот универзитет – Скопје и Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во меѓународен проект, финансиран од Европската Унија, со наслов „Дигитален фолклор“ (2018 – 2019), кој истовремено претставува постојан и непресушен извор за нови проучувања и научни студии. Имајќи го предвид целокупниот потенцијал на овие архивски збирки и нивната уникатна, бесценета вредност, сметаме дека овие материјали заслужуваат поголемо внимание од македонската културна и научна јавност, како и соодветна заштита и адекватна афирмација од соодветните државни органи. За ова секако зборува и континуитетот на собирачката дејност, но и научноистражувачките проекти и резултатите што произлегле токму благодарение на овие материјали во прилог и како афирмација не само на македонското традиционално текстилно творештво, туку и на македонската традиционална култура воопшто, како еден од столбовите за зачувувањето на македонскиот идентитет.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Албум на бългaрски народни шевици (б. г.). Подг. Румянова, Р. Софија: Македонски женски соъз.

Вакарелски, Х. и Д. Ивановъ. 1941. *История на облeклото*. Софија.

Верковиќ, С. 1868. *Описание бытiа болгар населённых Македонию*. Москва: Московские Универзитетские Известия, вп. 3.

Делиниколова, З. 1964. „Народни ткаеници од Малешево“. *Зборник на Штипскиот народен музеј*, бр. III, 1962–1963. Штип, 17–35.

Здравев, Ѓ. 1971. „За три симболи во македонската текстилна народна орнаментика“. *Македонски фолклор*, бр. IV, 7-8. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 187–193.

Здравев, Ѓ. 1974. „Цветето на македонската текстилна народна орнаментика“. *Македонски фолклор*, бр. VII, 13. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 79–82.

Здравев, Ѓ. 1979. „Мотивот лоза во македонската народна орнаментика“. *Македонски фолклор*, бр. XII, 23. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 285–291.

Здравев, Ѓ. 1980. „Мотивот ‘S’ во македонската текстилна народна орнаментика“. *Македонски фолклор*, бр. XIII, 26. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 69–73.

Здравев, Ѓ. 1986. „Зооморфните и антропоморфните мотиви во македонското текстилно народно творештво“. *Македонски фолклор*, XIX, бр. 38. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 269–272.

Здравев, Ѓ. 1988. „Традиционалното везење во мијачките села Ореше и Папрадиште“. *Македонски фолклор*, год. XXI, бр. 42. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 303–313.

Здравев, Ѓ. 1991. *Македонски народни носии*, Т. I. Скопје: Матица македонска.

Здравев, Ѓ. 1999. „Трансформација на некои форми од областа на народното ликовно творештво во современиот живот“. *Компјаративно истражување на македонската литература и уметност во XX век*, том 4. Скопје: МАНУ, 361–372.

Здравев, Ѓ. 1999–2000. „Аристократијата (благородништвото) во Македонија на фреско-живописот од XIV век“. *Balkanoslavica*, бр. 26-27. Прилеп: Институт за старословенска култура, 59–72.

Ивановиќ, В. 1953. „Наше народно бојење“. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 24. Београд, 65–82.

Крајчиновиќ, М. 1948. „Прилог проучавању бојадисарског умећа код нашег народа“, књ. CXLVIII. Београд: САНУ, 42–65.

Крстева, А. 1961. „Народни вез у Мариову“. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, бр. 24. Београд, 79–96.

Крстева, А. 1962. „О дојранским ћилимима“. *Народно стваралаштво фолклор*, бр. 1. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 37–39.

Крстева, А. 1963. „За народните везови во Битолско“. Битола: ХДБ, 79–83.

Крстева А. 1976. „За еден постар народен вез откриен на икона од прилепското село Долгаец“. *Македонски фолклор*, год. IX, бр.18. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 71–77.

Крстева, А. 1981. „Традиционалниот вез од Битолско-прилепската котлина и неговата трансформација“. *Фолклорот и етнологијата на Биџола и Биџолско*. Битола, 407–417.

Крстева, А. 1984а. „Везбената традиција во Дебарски Дримкол денес“. *Македонски фолклор*, год. XVII, 34. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 127–132.

Крстева, А. 1984б. *Македонскиот народен вез. Уметничкото бојаштво на Македонија*. Скопје: Македонска книга, 310–321.

Крстева, А. 1985. „Старото прилепско килимарство“. *Македонски фолклор*, год. XVIII, 35. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 107–115.

Крстева, А. 1986а. Антропоморфните мотиви на македонските килими. *Македонски фолклор*, год. XIX, 38. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 237–244.

Крстева, А. 1986б. „Антропоморфните мотиви на македонските килими“. *Македонски фолклор*, год. XIX, бр. 38. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 237–252.

Крстева, А. 1990. „Македонските женски носии – показатели на општествените односи“. *Македонски фолклор*, год. XXIII, бр. 45. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 23–43.

Крстева, А. 1994. „Невестинските кошули во Скопската котлина“. *Етнологиџ*, 4-5. Скопје, 115–118.

Крстева, А. 1998. „Народната носија од Скопска Блатија“. Скопје: Музеј на град Скопје.

Крстева, А. 1999–2000. „Елементите на култот кон мечката и волкот во македонската народна текстилна орнаментика“. *Balkanoslavica*, 26-27. Прилеп: Институт за старословенска култура, 73–81.

Крстева, А. 2006. *Техники на везење во украсувањето на македонските народни носии*. Скопје.

Крстева, А. 2007. *Ликовно-естетските карактеристики на мариовската носија*. Скопје: Музеј на град Скопје.

Крстева, А. 2011. *Македонски народни везови*. Скопје: Матица Македонска.

Костовъ, С. Т. и Е. Петева. 1928. *Български народни шевици*, 2 дел, *Югозападна България и Македонија*. София: Народен Етнографски музеј.

Македонски народни носии. 1963. Текст: В. Кличкова, А. Петрушева, цртежи: О. Бенсон и М. Малахова. Скопје: Етнолошки музеј – Скопје.

Македонски народни везови. 1975. Подготвила: А. Крстева. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.

Новеска, З. 1981. „Терминологијата на текстилното творештво во Битолско“. *Фолклор и етнологијата на Битола и Битолско*. Битола: МАНУ – Друштво за наука и Уметност – Битола, 503–516.

Новеска, З. 1990. „Обичаите сврзани со учењето на женската рачна работа во селата на Скопска Црна Гора“. *Македонски фолклор*, бр. 46. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 146–153.

Петрушева, А. 1960а. „Прегаче из Скопске Блатије“. *Гласник етнографског музеја у Београду*, књ. 2-3, Београд, 21–31.

Петрушева, А. 1960б. „Скутината како составен дел од машката носија во Македонија“. *Гласник*. Скопје: Етнографски музеј на Скопје, МС, 33–56.

Петрушева А. 1977. „Некои балкански предсловенски и старословенски елементи во народните носии во Македонија“. *Етнолошки преглед*, бр. 15. Београд, 95–107.

Петрушева, А., Ѓ. Здравев и Ј. Кошутска. 1986. „Обид за анализа на значењето на свадбената носија и нејзината орнаментална декорација“. *Македонски фолклор*, бр. XIX, бр. 37. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 15–24.

Попстефаниева, М. А. (ур.) 1954. *Македонски народни везови*. Скопје: Фолклорен институт на Н. Р. Македонија.

Попстефаниева, М. А. (ур.) 1963. *Македонски народни везови*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Радовановић, С. В. 1935. „Народна ношња у Маријову“. *Гласник скопског научног друштва*, књ. XIV. Скопје, 107–179.

Радовановић, С. В. 1936. „Народна ношња у Маријову“. *Гласник скопског научног друштва*, књ. XV–XVI. Скопље, 127–208.

Раичевић, С. 1930. „Народна ношња у Скопској Црној Гори“. *Гласник скопског научног друштва*, књ. VII–VIII. Скопље, 347–368.

Ракарова, Д. (прир.) 1931. *Македонски шевци*, кн. I. Софија.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2002. „За геометризмот во македонското килимарство – низ примери на мотивот ‘S’ и неговите модификации“. *Македонски фолклор*, бр. 61. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 53–64.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2006а. „Традиционалната носија во Охридско Поле. *Фолклорот во Охридско-струшкиот Регион*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 225–275.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2006б. „Носијата во Струшки Дримкол и Струшко Поле. *Фолклорот во Охридско-струшкиот Регион*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 277–300.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2006в. „Симболиката и развојните форми на мотивот на двоглавиот орел – со посебен осврт на неговата застапеност на печатот на Скендербег“. *Герџ Касџриовиќ Скендербег 1405 – 1468*. Скопје: Институт за национална историја, 193–201.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2007. „Женскиот украс за глава **леса** – етносемиолошки истражувања“. *Сџекџар*, бр. 50, год. 25. Скопје: Институт за македонска литература, 185–195.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2008а. „Преглед на традиционалните алатки за изработка на текстил и основни видови на ткаеници карактеристични за Дојранскиот Регион“. *Македонски фолклор*, год. XXXIV, 65. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 55–61.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2008б. „Културолошките аспекти на митските слики на машките индоевропски божества застапени во македонските везови“. *Филолошки студии*. Универзитет Св. Кирил и Методиј-Македонија, Пермски Государствени Универзитет-Россия, Univerzitet v Ljubljana – Slovenija, Sveuciliste u Zagrebu – Hrvatska, 83–91.

Ристовска Пиличкова, Ј. 2009. „Македонски традиционни женски главни прикраси – функција и значења“. *Народна творчествена етнографија*, №3, Киев, 80–84.

Ристовска Пиличкова, Ј. 2010. „Македонски традиционни женски главни прикраси: функција и значења“. *Сучасна зарубјесна етнологија, Анџологија*, Т1, Київ: Национална Академија Наук Украјина, Институт Мистецтвознаства, фольклористики та етнологије И.М. М.Т. Рилског, 720–725.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2013. „Симболиката на кружните мотиви во македонската традиционална култура – генеза и развој“. *Пајримониум МК – Списание за културното наследство – споменици, реставрација, музеи*, година 6, бр. 11. Скопје, 61–72.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2016. „Култот на мечката во балканскиот фолклор – траги, интеракции и ритуални комплекси“. Кулавова, К. и М. Божиова (прир.) *Балкански идентитет*/и. Прилози од

научноистражувачкиот проект „Културната интеграција и стабилноста на Балканот“, МАНУ – БАН, Скопје/София, 157–175.

Ристовска-Пиличкова, Ј. 2021. *Геометрискиџе моџиви во македонскаџа џтрадиционална орнаментџика – класификаџија, џџиологија и семџоџика*. Скопје: Институт за фолклор Марко Цепенков“.

Спироска, Л. и Ѓ. Здравев. 1981. „За некои појави и верувања во врска со текстилното народно творештво во Битолско“. *Фолклорџи и еџнологијаџа на Бџџола и Бџџолско*. Битола, 373–382.

Трифунџовски, Ф. Ј. 1951. Куманџовско-прешевска Црна Гора, књ. 33. Београд: САНУ, 66–75.

Трифунџовски, Ф. Ј. 1976. „Полог, антрополошка проучавања“, књ. 42. Београд: САНУ, 120–121.

Трифунџовски, Ф. Ј. 1992. „Охридско-Струшка област, Антропо-географска проучавања“. Београд: САНУ, 243–244.

Цепенков, М. К. 1980. *Македонско народно џтворешџтво*, кн. 10. Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Хаџи-Васиљевџић, Ј. 1909. „Куманџовска област“. *Јужна сџџара Србија: Истџориска, еџнографска и џолиџичка исџраживања*, књ. 1. Београд, 295–314.

Хаџи-Васиљевџић, Ј. 1930. *Скоџље и њеџова околина: исџориска, еџнографска и кулџурно-џолиџичка излаџања*. Београд.

Хаџи-Ристић, М. 1969. *Збирка народних моџива из Македоније, Косова и Меџохије*. Београд: Завод за издавање учебника СРС.

Хаџи-Ристић, М. 1953. „Наше народно бојење“. *Гласник Еџнографскоџ музеја у Беоџраду*, књ. 24. Београд, 65–82.

Шапкарев, К. А. 1974. *Обичаџи, обреди, носџи*. Том 4. Скопје: Мисла.

Шапкарев, К. А. 1984. *Русалиџи*. Пловдив.

Саџтографија

„Богата девојка од Македонија“ (Nobile donzella)
<https://www.ebay.it/itm/233998413320> [Пристапено на 22.11.2021 г.]

Jasminka Ristovska Piličkova

OVERVIEW OF THE RESEARCH ACTIVITIES OF TRADITIONAL TEXTILES AT THE “MARKO CEPENKOV” INSTITUTE OF FOLKLORE IN SKOPJE

Summary

The text focuses on the researching activities of Macedonian traditional textiles from the very beginning and the first publications, with particular emphasis and work of the Department of Traditional Textiles and Architecture of the “Marko Chepenkov” Institute of Folklore from the very beginning up to this day. A brief overview of the importance of this cultural material, as well as the spiritual wealth of the Macedonian people is given, with an overview of the scientific and professional staff of this institution, as well as a bibliography of the most important articles and publications. Thus, the entire activity of this department is

highlighted with special emphasis on archival collections related to this scientific activity: the “Archive of original embroidery, fabrics and knitting”, the archive of “Colored drawings of textile folklore”, the archive with the so-called “Field folders” (records of informants from all over the territory of the country, that explain the methods and types of making costumes from the particular area, elements of clothing, customs, beliefs and social norms associated with their manufacture), as well as a number of other related information, such as their terminology, performance and ritual practice, collected from the early 50s and the first half of the 60s of the last century.

In addition to the above, we also mention the archive “Collection of embroidering examples”, as well as the archive of visual archival materials, that includes photographs, slides and videos, continuously collected by the researchers of this established scientific institution. Finally, the paper points to the scientific activities and projects associated with this department in the last decade, with the aim of studying and confirming this important cultural heritage of the Macedonian people.

ПРИЛОЗИ



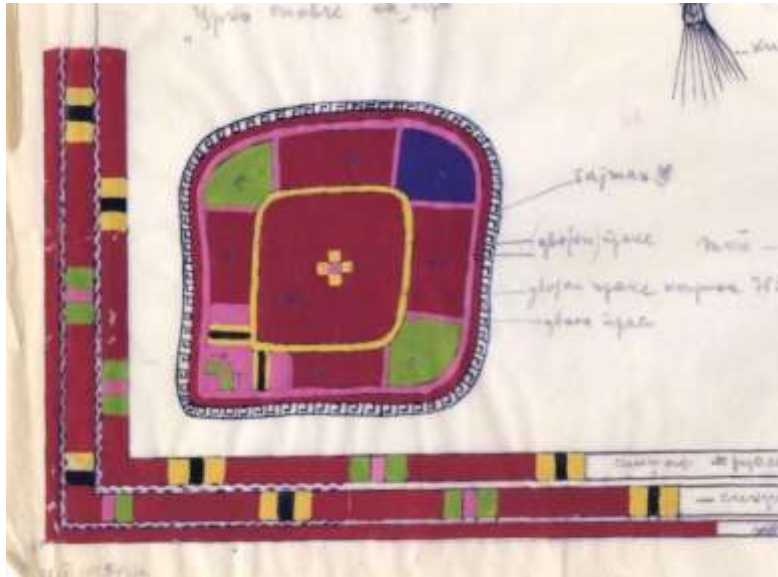
Вез од ракав на женска кошула *цареи глаи*, с. Милетино, Полог, АИФ инв. бр.650, везови



Вез од ракав на женска кошула, Битолско, АИФ инв. бр. 24, везови



Средишен дел од невестинска марама за на глава – *ѝревезок*, с. Папрадиште, Велешко, изработена околу 1730 год. АИФ инв. бр. 1758, цртежи



Вез од женска марама за на глава – *гарџина* – *црно ојавче на ѝеро*, Дебарско.
Дел од теренските цртежи на АИФ



Вез од предница на женска кошула, с.
Романовце, Кумановско. АИФ инв. бр. 47,
завезоци



Жени од Скопско на пазар, 1930 год.
Дел од фотозбирката на АИФ

Александра Кузман

МАКЕДОНСКАТА ЧАЛГИЈА НИЗ ИСТРАЖУВАЊАТА, ПЕСНИТЕ, ПРИКАЗНИТЕ И ДОКУМЕНТАРНИТЕ ЕМИСИИ

Апстракт: Македонската чалгија, како специфичен музички жанр на вокално-инструментално музицирање, била значајна градска музичка традиција што вешто била вплетена во секојдневието на градскиот човек. Таа најизразено била присутна во XIX и во XX век, и иако со текот на времето постепено замрела како традиција, сепак оставила извесни траги низ историските документи и архиви. Посебно се значајни материјалите од собирачот на македонски народни умотворби – Марко Цепенков, каде што низ описи, но и низ народните приказни, се спомнува за постоењето на чалгијата и на чалгиските музички инструменти во некогашното македонско музичко минато. Постоењето на чалгијата е засведочено и во песните создадени во поново време, но и во малиот број постојни документи и аудиоматеријали што ги поседуваат градските архиви. Не треба да се прескокнат ниту бројните документарни емисии посветени на македонската староградска музика, вклучително и на чалгиската, коишто се достапни на интернет-сервисот „YouTube“. Овие аудио-/видеосодржини се во продукција на Македонската радио-телевизија, кои се снимиле како резултат на трендот на навраќање и на афирмација на староградската песна.

Клучни зборови: македонска чалгија, истражувачи, документираност, аудио-/видеоматеријали.

Македонската чалгија, како специфичен музички жанр на вокално-инструментално музицирање, била дел од македонското градско секојдневие најмногу во XIX и во XX век, но по нејзиното стишување како градска музичка традиција, сепак не го оставила рамнодушно истражувачкото уво на македонските етномузиколози. Во потрагата по нејзиното постоење се впуштиле неколкумина истражувачи, пред сè, некогашни вработени во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје. За тие истражувања денес зборува богатиот архивски фонд во истоимениот Институт¹, кој грижливо ги чува тие податоци за некогашната присутност на чалгиската традиција на овие простори, која некако успева да преживее до денес, но веќе со извесни промени во одредени аспекти од нејзиното постоење.

Еден од најзаслужните истражувачи, кој потемелно ја истражувал чалгиската музичка традиција и којшто придонел за збогатување на спомнатиот архивски фонд со материјали поврзани со оваа тема, а потоа

¹ Архивските материјали и документи поврзани со македонската чалгиска традиција што се наоѓаат и се во сопственост на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, како и во другите градски архиви што беа посетени за да се направи увид во постојната документација што ја засега оваа тема, ќе бидат презентирани во вториот дел од трудов што ќе се објави во бр. 81 од *Македонски фолклор*.

објавил и два значајни труда поврзани со истата тематика, на таков начин поставувајќи ги основите за тоа што претставува чалгијата, е етномузикологот Боривоје Џимревски.

Пред сè, треба да се спомне неговиот опсежен труд под наслов „Чалгиската традиција во Македонија“ (Џимревски 1985а), а потоа и другиот негов труд „Градска инструментална музичка традиција во Македонија [1900 – 1941]“ (Џимревски 2005), каде што повторно станува збор за чалгиската музика, но се опфатени и другите видови староградска музика. Покрај овие негови поголеми трудови, тој е автор и на повеќе текстови² поврзани со истата или со слична тематика објавени во некои зборници на трудови, како и во списанието *Македонски фолклор*, кое го издава Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.³ Списанието *Македонски фолклор* е богато со најразлични фолклористички содржини, што е вистински значајно меѓу македонските истражувачки кругови, но и за пошироката македонска јавност, која ги разбира и ги почитува културните традиционални вредности. Всушност, ова списание изобилува со текстови од најразлични истражувачи од неколку различни истражувачки области и претставува одлична можност да се презентираат резултатите од направените анализи произлезени од нивните извршени теренски истражувања.

Треба да се спомнат и некои други истражувачи, кои делумно ја допираат темата за чалгијата, но од различни аспекти. Од областа на етноорганологијата треба да се истакнат истражувањата на Александар Линин (1986), каде што се содржани описи за чалгиските инструменти. Потоа, тука треба да се спомнат истражувањата на Ленка Татаровска, која пишува за староградската народна песна како дел од граѓанската поезија (2001), како и истражувањата на Илија Хр. Алушевски, кој пишува за битолската чалгија (1980: 817–823). За охридските трубадури пишува Никола Бошале (2004), а за потеклото на некои од охридските народни песни и приказни пишува Димче Маленко (1989). Неколку велешки народни песни обработува Никифор Смилевски, кој, како и многу други истражувачи, на некој начин делумно ја допира темата за македонската чалгија (2014). Димитар Митевски пишувајќи за музичкиот живот во Штип, спомнува неколку штипски чалгиски тајфи (1995), а за чалгиската традиција во Берово пишува Тимко Чичаковски во неговиот магистерски труд одбранет во 2012 година. Постојат текстови, во кои се обработува истата тематика, во Билтенот произлезен од манифестацијата „Охридски староградски средби“, меѓу кои може да се

² За да не се оптоварува трудот премногу, насловите на текстовите на Џимревски (истовремено и на другите истражувачи), што на некаков начин се поврзани со македонската чалгија, дури и тие каде што чалгијата се спомнува само како термин, со целосни податоци ќе бидат наведени како библиографски единици поместени во делот Литература.

³ Во ова списание, свој текст, каде што се спомнува постоењето на чалгиските состави што биле многу популарни во македонските градови, има и истражувачот Васил Хаџиманов (видете во Литература).

наведат текстовите на: Харалампие Поленковиќ, кој зборува за градската песна од аспект на нејзините текстуални содржини што многу сликовито го доловуваат животот во XIX век во македонските градски средини; текстот на Димче Маленко; потоа текстот на Живко Фирфов во кој се наведуваат поглавните градови, каде што се негувала чалгијата како музичка традиција, потоа се опишуваат четирите различни чалгиски стилови на музицирање, се зборува за чалгискиот репертоар, а се спомнуваат и чалгациски имиња итн.

Исто така треба да се спомнат и истражувањата за македонската чалгија направени од странски етномузиколози, како на пример истражувањата на Соња Тамар Симан⁴ (Seeman 1990), чијшто магистерски труд е посветен токму на македонската чалгија, како и истражувањето на финскиот етномузиколог Ристо Пека Пенанен, во кое го разгледува прашањето за урбаната отоманска музика, каде што наведува дека македонската чалгиска музика е урбан производ во којшто се видливи влијанијата од отоманската музика (Pennanen 2004: 1–25).⁵ Сестрите Даница и Љубица Јанковиќ спомнуваат постоење на призренска чалгија, која ја опишуваат како народен оркестар составен од: деф, кларинет и виолина (Јанковиќ 1951 [VI]: 12). Тука треба да се спомнат и Тимоти Рајс (Rice 1982: 122–137), кој истражува еден дел од инструменталната музика во Македонија, и Дона Бјукенан, која пишува за развојот на професионализмот на бугарските народни оркестри, но и за музиката во Пиринска Македонија, каде што го спомнува влијанието на професионализмот во македонската градска музика (Buchanan 1995: 381–416).

Повеќето од овие истражувачи се повикале на веќепостојни податоци и сведоштва за чалгијата забележани низ историските документи и архиви, што претставуваат и доказ дека таа некогаш постоела и била широко негувана музичка традиција во македонските градски средини, особено во периодот на Преродбата.

Посебно значајни сведоштва за постоењето на чалгијата, како дел од македонската музичка градска култура, се материјалите од собирачот на македонските народни умотворби – Марко Цепенков, кои се сметаат, можеби, за најстари записи што го опфаќаат прашањето за чалгиската музика и што се издадени во десет книги од Институтот за фолклор (во 1980 година), во редакција на Кирил Пенушлиски, каде што се спомнуваат чалгијата и чалгиските музички инструменти.

Така, во десеттата книга од овој собирач на народно творештво, во делот насловен како „Свирци табуанци (свиркала и тумпала) или чалгациски алати и орудии“ се сместени описите на некои народни музички инструменти, меѓу кои се и описите на инструментите што се дел од чалгискиот

⁴ Покрај магистерската теза, Соња Тамар Симан има уште еден труд поврзан со чалгиската музика, а тоа е текстот „Macedonian *Čalgija*: A Musical Refashioning of National Identity“ објавен во списанието *Ethnomusicology forum* во 2012 година.

⁵ Постои и друг негов труд во којшто го критикува пристапот на истражувањата на Боривоје Цимревски (Pennanen 2008: 127–147).

инструментариум, проследени со визуелна илустрација за секој од нив (Цепенков 1980в [X]: 152–157). Под спомнатиот наслов се сместени описите за: тарабуката, дајретото, ќемането, лаутата и канонот, а описот за кларинетот стои под насловот „Некои стари музикални органи“. (Под овој наслов стојат и други описи на тарабуката и дајретото).

Покрај описите на чалгиските инструменти, за некогашната присутност на чалгијата во секојдневниот живот на луѓето сведочат и народните приказни што ги забележал истиот собирач и што се пренесуваат со генерации низ времето. Во нив, поимот чалгија најчесто се спомнува во контекст на свадбените веселби. Таа не е само случајно спомната како поим, туку била директно вклучена во процесот на иницијација. Всушност, свадбата како еден многу значаен животен момент кај човекот, која претставува еден вид иницијација, односно премин од еден во друг стадиум во животот на еден млад човек, или попрецизно кажано, премин од еден во друг статус од младост и незрелост кон зрелоста и мудроста во животот, секогаш била проследена со музика, а често била оплеменета токму со звуците на чалгијата.

Еден таков пример претставува приказната „Иш беџерен, јалли кујурук јер – Работа што врши, дебела опашка јади“⁶, каде што гускарот, со итрина (претставувајќи се дека е царски син преправен во гускар), успева да се ожени со ќерката на пашата, а за свадбата што ја направиле, во приказната се вели дека пашата „курдисал свадба да праит (за ќерката, А. К.), со сите редишта како што требало. Санким сјунет дујуми праел. Курдисал секакви чалгии, навикал ќочечи и ченгии, навикал од секаде пеливани и цел месец што праел свадба“ (Цепенков 1980б [V]: 128).

Во истата оваа збирка приказни се наоѓа и приказната „Момчето што велеше: ако да бев имал три грошеи, ќе можев да бидам царев зет“⁷, каде што исто така, служејќи се со итрина, сиромашното момче навистина станува царски зет земајќи ја ќерката на некој цар за жена, по што следело голема свадба. Се вели: „... музиките царцки, тапани, сурли и турли бе турли чалгии беше излегле и ‘и пречекале како царцки син и снаа“ (Цепенков 1980б [V]: 136). Во оваа приказна се забележува дека зборот „чалгија“ се однесува на конкретен музички состав на инструменти, бидејќи се издвојува од музиката на з(с)урлите и тапаните.

Потоа сведоштво за постоењето на чалгијата се сретнува и во приказната „Полза од знаење, комар играње и свирење“⁸, каде што синот на

⁶ Марко К. Цепенков. 1980б. „Иш беџерен, јалли кујурук јер – Работа што врши, дебела опашка јади“ (приказна број 300). Книга 5: *Народни приказни – реалистични приказни*. Ред. д-р Кирил Пенушлиски, 123–131.

⁷ Марко К. Цепенков. 1980б. „Момчето што велеше: ако да бев имал три грошеи, ќе можев да бидам царев зет“ (приказна број 301). Книга 5: *Народни приказни – реалистични приказни*. Ред. д-р Кирил Пенушлиски, 131–137.

⁸ Марко К. Цепенков. 1980б. „Полза од знаење, комар играње и свирење“ (приказна број 329). Книга 5: *Народни приказни – реалистични приказни*. Ред. д-р Кирил Пенушлиски, 212–219.

богатиот трговец научил да свири на кемане. Во приказната се вели: „... ошол син му од богатио на панаир и наместо стока да бара да купуат, избарал едни чалгации што свиреа со кеманиња. И се еклеисал при нив да се учи кемане. Во малце време беше се научил да свири кемане, илјада пати од мајсторите што го учеа – поарно, чунки имал голема дарба да учи чалгија и друзи науки“ (Цепенков 1980б [V]: 213). Дека станува збор за надарен чалгација на чиј мајсторлак сите се восхитувале, па дури и царот, може да се согледа во еден друг пасус од истава приказна, каде што се вели: „Седејќи едно утро во првата одаја син му од богатио на пенцера, го видел царот кај седи на пенцере и тој, да си пие нарѓуле. ‘Ја чекај да посвирам едно мане со кеманено – си рекол сам со себе – да ме чуе царо и да се почуди.’ Кога тргна прачката, брате мило, да свири, секој што чул, застанал да слуша и се заборил да си оди по работата. А пак царот балдисал од сладина на мането што свирел. Откоа заптисал свирењето син му од богатио, царо пратил да го викни при него да му посвири. До тогај царо не беше чул таквоо убао свирење. Утро, вечер, сè го викал да му свири. Толку го замилуал царо, што прв рицал до него го зел. Од ортома чоек пуштал, од што го милуал царот“ (Цепенков 1980б [V]: 216).

Во приказната „Царицата што била тешка и видела сон: ако изеи една зелена слива, ќе роди, и царо што најде слива во градината од еден силен арап и му го такса син му на арапо од петнаесет години да си го земи“⁹, каде што е застапен мотивот на чудното раѓање, повторно зборот „чалгија“ е спомнат како дел од веселбата направена за свадбата на синот од царот. Во приказната се вели: „... коа си го видоа татко му и мајка му оти живо му дојде, па и со невеста, неисказана радос сториле. Курдисале свадба повторо, удриле свирки и чалгии; поканиле гости, пријатели и се веселиле токмо три месеци време...“ (Цепенков 1980а [II]: 295).

Покрај приказните на Марко Цепенков што претставуваат едно богато културно наследство, се разбира постојат и други примери на приказни што се пренесуваат усно од умешни раскажувачи и чувари на нашето културно богатство. Еден таков пример на приказна, каде што е претставена итрината на јунакот, кој прави свадба со чалгии, е волшебната народна приказна „Самовилата и детето“, забележана на магнетофонската лента бр. 717, прераскажана од страна на познатиот раскажувач Димитри Стенкоски¹⁰ од охридското село Пештани. Во приказната се вели дека момчето успеало да ја надитри самовилата и да ја земе за своја жена, при што направиле свадба, каде

⁹ Марко К. Цепенков. 1980а. „Царицата што била тешка и видела сон: ако изеи една зелена слива, ќе роди; и царо што најде слива во градината од еден силен арап и му го такса син му на арапо од петнаесет години да си го земи“ (приказна број 73). Книга 2: *Народни приказни – приказни за животи/волшебни приказни*. Ред. д-р Кирил Пенушлиски, 279–295.

¹⁰ Димитри Стенкоски (раскажувач на приказни) во разговор со Живко Чинго на 07.06.1968 г. во с. Пештани [интервјуте е снимено на магнетофонска лента бр. 717, која е во сопственост на Архивата на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје].

што свиреле чалгиите. Покрај приказната што ја раскажува Стенкоски, се претпоставува дека има и други приказни на магнетофонските ленти, каде што се спомнува чалгијата, но тоа останува за некои идни истражувања.

Како сведоштво за постоењето на чалгијата и на чалгаџиите, покрај народните приказни, можат да послужат и некои чалгиски песни, но и песни од поново време, а тука ќе бидат наведени само некои од нив. Такви се примерите на охридските песни „Чудила се мила мама кому да ме дават“¹¹ и „Бог да бијат, Сандро, твоја мајка“, наведени кај Киселиновиќ. Во првата песна, во набројувањето за кого да се мажи момата, покрај другите, се спомнува и чалгаџијата во стиховите:

Да ме дават на чалгаџи,
Јас чалгаџи сакам:
Тој ќе свирит јас ќе играм,
Ќе се погодиме.

(Киселиновиќ 1926: 99).¹²

Во еден текст од Душко Хр. Константинов, објавен во списанието *Македонски фолклор*, со наслов „Еврејско влијание врз една македонска песна“, се вели дека оваа песна потекнува од народното музичко творештво на Македонските Евреи и што, во спомнатиов негов текст, е пренесена (како што вели самиот автор) на *јудео-еспањол*. Дадени се неколку варијанти на македонски јазик, а во една од нив се дадени стиховите:

Чудила се, мила мама,
Кому да ме даде!
Да ме даде за чалгија,¹³
Јас чалгија сакам.
Тој ќе свирит, јас ќе играм,
Ќе се погодиме.

(Константинов 1969: 242).

¹¹ За оваа песна постои звучен музички пример достапен на интернет-сервисот „YouTube“, во изведба на познатата охридска музичка група „Охридски трубадури“, предводена од виолинистот Стојан Златановски. Линкот, вклучително и линковите за сите следни песни, ќе бидат дадени во делот Сајтографија, поместен на крајот од трудот.

¹² Стиховите од оваа песна проследена и со мелографски запис, се наоѓаат и во книгата „Народне игре“ (књига IV), објавена во 1948 година, од сестрите Љубица и Даница Јанковиќ (Љубица и Даница Јанковиќ), на страница 272.

¹³ Веројатно станува збор за грешка или некоја јазична недоследност при преведувањето, бидејќи зборот „чалгија“ се однесува на поимот музика. Но, најверојатно, би требало да стои „чалгаџија“ што се однесува на оној што свири чалгиска музика.

Во втората песна „Бог да бијат, Сандро, твоја мајка“ за која досега не е пронајден звучен музички пример, ниту податок од кого е создадена песната¹⁴, се спомнува името Климе Курте, кој бил познат охридски чалгација:

Бог да бијат, Сандро, твоја мајка,
Твоја мајка, Сандро, кира Деспина,
Шчо те даде, Сандро, у Куртета,
У Куртета, Сандро, за Климета.
Ти не беше, Сандро, за Климета,
Туку беше, Сандро, за Јончета,
За Јончета, Сандро, од Робета.

(Киселиновиќ 1926: 62).

Треба да се истакне дека во стиховите од охридските песни „Фанче ојде во Калишча“ и „Песната за Деспина“, се знае дека токму самиот чалгација, истовремено и создавачот на песната, го вградува своето име. Така на пример, во „Песната за Деспина“ се спомнува Караѓуле (станува збор за еден од првите охридски чалгации – Ангеле Караѓуле) во стиховите:

Во саботата на вечер,
Околу три сатот
Свирит Караѓуле.

(Киселиновиќ 1926: 85),

а во песната „Фанче ојде во Калишча“ во стиховите:

Тамо имат чалгации,
Тамо свирит Караѓуле
Караѓуле со се тајфа.

(Киселиновиќ 1926: 88).

Песна што ја наведуваат сестрите Љубица и Даница Јанковиќ, каде се спомнува чалгијата, е тетовско-скопската песна, каде што белата божа (госпоѓа) ја придружуваат чалгијата и ченгиите. Тоа е во стиховите (каде што се дадени и објаснувања за помалкупознатите зборови) оригинално пренесени како што се напишани во книгата:

Виде’те, виде’, бел’, божо, кога [када] идеше од бања,
Со дванаесе алајке [дружбенице], со тринаесе огарке [чуварке],
Четрнаесе шегрке, со петнаесе робинке,
Со шеснаесе ченгије [играчице], со девет чифте [пари¹⁵] чалгије [свирачи],

¹⁴ Нема да биде чудно доколку и самиот чалгација (Климе Курте), кој се спомнува во песната, да биде и нејзиниот создавач, бидејќи е познато дека самите чалгации вешто ги вметнувале своите имиња во песните што ги создавале, за да остават свој траен печат и за да бидат запаметени.

Чалгије свирке свиреја, ченгије ти се кршеја,
Пауни сенка ти држеја, до висок сарај те испратија.

(Јанковиќ 1951 [VI]: 30).

Интересен пример претставува и песната „Коце берберот, чалгацијата“¹⁶ во зборникот на Коста Црнушанов:

Коце, берберот, чалгацијата,
Коце, Коце, берберот, чалгацијата,
Коце не јади расолно месо,
Коце не јади блага јавнија,
Блага јавнија со црни сливи,
Туку ми јади гуска полнета,
Гуска полнета со суво грозје;
Ушче ми јади јагне печено,
Јагне печено, на шиш вртено.
За да ви свири мошне убаво,
Брзо зговете гуска полнета,
Гуска полнета со суво грозје,
Јагне печено на шиш вртено,
И полејте ји с' тиквешко вино
Та да видите шчо убо ќе ви пеит,
Та да видите оро за мерак.

(Црнушанов 1956: 242).¹⁷

Создадени се и песни од поново време во коишто се спомнува чалгијата, како што се: „Ако одам во Битола“, „Ај, засвирете ми чалгии“ и „Ех, да свири сега Садило“.

Ако одам во Битола

Ако одам во Битола,
ќе си купам до три пајтона,
јас во еден ќе седам,
други чалгии ќе свират,
трети товар мерак ќе носам.¹⁸

¹⁵ Во дообјаснувањето што го даваат, пишува „пари“, но во овој случај „со девет чифте чалгије“ би значело „со девет пара чалгии“, односно чалгации, а не „пари“. Веројатно станува збор за грешка при објаснувањето.

¹⁶ Се знае дека Коце, берберот, бил чалгација во Прилеп. Тој всушност бил активен организатор на музичкиот живот во својот град во почетокот на XX век (Џимревски 2005: 241).

¹⁷ Звучен музички пример од оваа песна постои од познатиот вокален интерпретатор на македонски патриотски, љубовни и хумористични песни – Јонче Христовски (Видете линк во Сајтографија).

Ај, засвирете ми чалгии

Ај, засвирете ми чалгии,
една песна мераклиска,
да се сетам на младоста,
да се врати в' срце младоста.¹⁹

Ех, да свири сега Садило

Ех, да свири сега Садило,
пусто срце би се напило,
сиот Охрид пак да слуша
музика што лечи душа,
ех, да свири Садило.²⁰

Во набројувањето на документацијата и на сведоштвата за постоењето на македонската чалгија не треба да се прескокнат и бројните документарни емисии²¹, посветени на македонската староградска музика, вклучително и на чалгиската. На достапниот интернет-сервис „YouTube“, покрај бројните аудиоснимки со изведби (постари и понови) на чалгиски песни, се наоѓаат и поголем број аудио-/видеосодржини, од кои дел се во продукција на Македонската радио-телевизија што се снимиле како резултат на трендот на навраќање и на афирмација на староградската песна. Значајна за оваа тема е документарната серија со наслов „Распеани градови“ што ја презентира македонската староградска песна од различни градови низ земјата, снимена во периодот од 1973 до 1975 година. Оваа серија е произлезена од проект на РТС/МТВ/МРТ (односно Телевизија Скопје) и содржи 21 емисија, каде што, како уредник, се јавува Петре М. Андреевски, сценарио и музички соработник е Јонче Христовски, а е во режија на Благоја Андреев (Видете во Сајтографија, даден е линк што ги содржи видеата од серијалот).

Во 2017 година е направена и документарна емисија посветена на охридската чалгиска музика со наслов „Садило, тајфите и чалгијата“ во продукција на телевизија „Сител“, каде што продуцент и организатор е Марјан Кировски, а во режија на Ристо Самарџиев и Дејан Таневски. Тука е и

¹⁸ Оваа песна била испеана на македонскиот музички фестивал „Валандово“ во 1989 година, во изведба на „Октет Македонија“. Музиката и текстот се од Петар Георгиев-Калица, а аранжманот од Ѓорѓи Димчевски.

¹⁹ Авторот на оваа песна е претходноспомнатиот вокален интерпретатор на македонски песни – Јонче Христовски.

²⁰ Оваа новокомпонирана песна била испеана на македонскиот музички фестивал „Охридски трубадури“ во 1996 година, во изведба на музичката група „Биоритам“.

²¹ За некои од документарните емисии достапни на интернет-сервисот „YouTube“, нема доволно податоци во чија продукција се снимени, бидејќи поголемиот број од нив се само исечоци, односно фрагментарни делови од целата документарна емисија (за дел од нив се дадени линкови во делот Сајтографија).

документарниот филм „Кеиф“ во продукција на Award Film & Video, во којшто како продуценти се јавуваат Владимир Стојчевски и Горан Стојилковиќ; режисер и монтажер – Блаже Дулев; сценарио – Ристо Солунчев; кинематографер – Горан Наумовски; дизајнер на звук – Дарко Спасовски Пацки, а официјално е презентираан пред јавноста во 2019 година. Преку интервјуа со македонски музичари, но и со светски познати уметници, како што се: Кудси Ергунер, Омар Фарук Текбилек, Ѓунај Челик, Симон Шахин и други, во спомнатиот документарен филм се прави обид да се проследи развојот, односно историјата и почетоките на чалгијата во Македонија.

Сите наведени документи, записи, аудио-/видеоматеријали зборуваат за тоа колку всушност се вреднувала македонската чалгиска традиција како културно добро, кажуваат за неуморните теренски истражувања и обработките/анализите на собраните материјали од страна на етномузиколозите, но и од страна на истражувачите од други научни области. Иако чалгијата, денес, веќе не е присутна во истата традиционална форма на изведување, таа сè уште одзвучува со освежен звук преку малиот број денешни музички групи, но во речиси комплетно изменет контекст на негување. Интересно е дека никој не останува рамнодушен на оној звук што се негувал од некогашните мајстори на чалгијата и сите денешни и некогашни истражувања биле/се за да се зачува тоа македонско културно богатство и успешно да се пренесе на идните генерации.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Алушевски, И. Хр. 1980. „Битолската чалгија“. *Развиток* (месечно списание за литература, култура и општествени прашања), год. XVIII, бр. 10, 817–823.

Алушевски, И. Хр. 1981. „За некои карактеристики на народните ора од Битолско“. *Фолклор и етнологија на Битола и Битолско*. Битола: Илинденски денови.

Бошале, Н. 1997. *Охридска визија (староградски стил, менијалии и култура)*. Охрид: Радио Охрид.

Бошале, Н. 2004. *Охридски ирбадури (Гласници на граѓански слободи)*. Охрид: Летра.

Вълчинова-Чендова, Е. 2000. *Градската традициона инструментална практика и оркестровата култура в България (средата на XIX – края на XX век)*. София: Рекламно-издателска къща „Пони“.

Голабовски, С. 1968. „Терминолошки деформации во областа на музиката фолклористика“. *Македонски фолклор*, год. I, бр. 2. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 320.

Голабовски, С. 1976. „Некои согледувања за византиски влијанија врз македонската фолклорна мелодика“. *Македонски фолклор*, год. IX, бр. 17. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 107–112.

Голабовски, С. 1989. „За ориенталните влијанија во македонската музика (крајот на XIV до почетокот на XIX век)“. *Македонски фолклор*, год. XXII, бр. 44. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 177–183.

Групче, А. 1998. *Охрид/Културниот живот и творештво во Охрид и Охридско во 20. век*. Скопје: Матица македонска.

Димов, В. 2005. „Врху някои ориентализми в българската записана музика“. *Изкуствоведски чейения*. София: Институт за изкуствознание при БАН.

Димов, В. 2007. „Балканските крџми и кафенета и раждането на локалната записана музика“. *Кафене „Европа“*. Ред. Рая Заимова. София: Дамян Яков, 45–59.

Димоски, М. 1976. „Некои податоци за орската традиција на Власите сточари од с. Горна и Долна Белица (Струшко)“. Зборник на трудови од *21. Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, одржан во Čarljina, 17–21 septembra 1974. Sarajevo, 281–284.

Димоски, М. 1977. „Податоци за орската традиција во Крушево“. Зборник на трудови од *XIX конгрес на Сојузот на зруженијата на фолклористиите на Југославија*, одржан во Крушево, 1972. Пенушлиски, К. и Б. Ристовски (ур). Скопје, 39–42.

Ѓорѓиев, Ѓ. 1977. „Некои особености на влашката вокално-инструментална народна традиција во Крушево“. Зборник на трудови од *XIX конгрес на Сојузот на зруженијата на фолклористиите на Југославија*, одржан во Крушево, 1972. Пенушлиски, К. и Б. Ристовски (ур). Скопје, 33–37.

Ѓорѓиев, Ѓ. 2009. *Охридската ѝеснойјска ѝтрадиција* [партитури за фолклорен ансамбл – прилепски игри, битолски игри, охридски игри]. Скопје: АНПИМ „Танец“.

Жежел-Каличанин, Т. 2012. *Современи записи за ѝтрадицијата во Сѝруѓа и Сѝрушко*. Скопје: Камелеон.

Жура, В. 1995. *Жура за Жура или од живојојисниите белешки на Благо Жура (1916 – 1985)*. Охрид.

Жура, В. 2009. „Охридската старозаманска песна“. Воведен говор на манифестацијата „Охридски староградски средби“. Охрид.

Жура, В. 2013. „Животот во Охрид во XIX век“. Зборник на трудови од *Прличевата 1762 лејо – Симбол на нејокорот на Македонците*. Охрид: НУ Библиотека „Григор Прличев“ – Охрид.

Златаноски, С. 2009. *Песни и ора ѝеени и свирени од ансамблот Охридски ѝрубацири [ѝечайени музикалии]*. Скопје: Сојуз на пронајдувачите и авторите на техничките унапредувања на Македонија.

Јанковиќ, Љ. С. и Д. С. Јанковиќ. 1948. *Народне иѓре*. IV књига. Београд: Просвета.

Јанковиќ, Љ. С. и Д. С. Јанковиќ. 1951. *Народне иѓре*. VI књига. Београд: Просвета.

Кауфман, Д. 1990. „От възрожденската чалгиа към съвременните сватбарски оркестри“. *Български фолклор*, кн. 3, 23–32.

Киселиновиќ, Ѓ. Ј. 1926. *Охридско-ѝресјанска лира (100 народних женских ѝесама из Охрида и Пресје)*. Битољ: Штампарија Илије Ивановића.

Китевски, М. 2009. *Охридски народни ора* [партитури за фолклорен ансамбл – прилепски игри, битолски игри, охридски игри]. Скопје: АНПМ „Танец“.

Константинов, Хр. Д. 1969. „Еврејско влијание врз една македонска песна“. *Македонски фолклор*, год. II, бр. 3-4. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 239–243.

Кузман, А. 2014а. „За некои етномузиколошки аспекти на охридската чалгија“. *Македонски фолклор*, год. XXXVI, бр. 69. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 207–216.

Кузман, А. 2014б. „Охридската чалгија – етномузиколошки аспекти“. Зборник на трудови од Музичко-научната манифестација „Струшка музичка есен 2013“ *Сработи, ѝреработи, наработи*, одржана од 13. до 15.09.2013 во Струга. Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ, 109–117.

Кузман, А. 2015а. „Соло инструментална импровизација ‘мане’ во чалгиската музика“. Зборник на трудови од Меѓународниот симпозиум *Балканската култура низ ѝризмите на фолклористичко-етнолошкиот истражување*, одржан од 19-20.12.2014 во Скопје. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 327–333.

Кузман, А. 2015б. „Едукативниот процес при ревитализацијата на чалгиската музика во Р. Македонија, преку примерот на групата ‘Chalgia sound system’“. Зборник на трудови од 39. Меѓународна конференција „Струшка музичка есен 2014“ *Музика и образование*, одржана од 12. до 14.09.2014 во Струга. Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ, 87–91.

Кузман, А. 2015в. „Етномузикологот Боривоје Џимревски како инспирација за младите генерации во продолжувањето на музичката фолклорна традиција“. *Македонски фолклор*, год. XXXVII, бр. 70. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 9–12.

Кузман, А. 2016а. „За некои од посовремените начини на пренесување на музичката традиција во Р. Македонија“. *Македонски фолклор*, год. XXXVIII, бр. 71. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 285–291.

Кузман, А. 2017а. „Хилјада и седемстотин шестдесет и второ лето’ – ‘химна’ на градот Охрид“. *Македонски фолклор*, год. XXXIX, бр. 72. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 185–192.

Кузман, А. 2017б. „Нешто за староградската музика во Република Македонија, низ призмата на чалгиската музичка традиција (од XIX век до денес)“. Зборник на трудови од Меѓународната научна конференција *Традиција и современост во Македонија и Србија*, одржана на 25.11.2016 во Скопје. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, 203–209.

Кузман, А. 2017в. „Охрид, Велес, Битола и Скопје како центри на чалгиската музичка култура“. *Контекст*, бр. 15, 155–167.

Кузман, А. 2017г. „Чалгиската музика низ трансформациите од времето“. *Сјекшар*, год. XXXV, бр. 70, 157–161.

Кузман, А. 2017д. „Чалгиската традиција како инспирација за истражувањата на етномузикологот Боривоје Џимревски“. Зборник на трудови од Музичко-научната манифестација „Струшка музичка есен 2016“

Традицијата како инспирација, одржана од 02-04.09.2016 во Струга. Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ, 150–153.

Линин, А. 1986. *Народните музички инструменти во Македонија*. Скопје: Македонска книга.

Маленко, Д. 1977. „Охридската песна и садиловската чалгија“. Билтен произлезен од Манифестацијата *Охридски староградски средби*. Книга 1 и 2. Охрид, 82–101.

Маленко, Д. 1989. *Охридска народна песна и приказна*. Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј.

Малинов, Т. 2011. „Ало Тончов – бардот на велешката чалгија“ [Магистерски труд]. Скопје: Факултет за музичка уметност.

Минова-Гуркова, Л. (ред). 1999. *Така се зборува во Охрид*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, Катедра за македонски јазик и јужнословенски јазици.

Митевски, Д. 1995. *Музичкиот живот во Штип меѓу две светски војни*. Скопје: НИП „Глобус“.

Опетческа-Татарчевска, И. 1998. „Македонските народни танци од Струга и музиката како нивен составен дел“. [Дипломска работа]. Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј, ФМУ.

Ортаков, Д. 1982. *Музичката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска ревија.

Ортаков, Д. и С. Голабовски. 1978. „Музика“. *Охрид и Охридско низ историјата (од паѓањето под османлиска власт до крајот на Првата светска војна)*. Книга 2. Скопје: Институт за национална историја – Скопје.

Пейчева, Л. 1999. *Душата ѝлаче – ѝсен излиза (Ромските музичари во Бугарија и ѝлхната музика)*. Софија: ТерАРТ.

Пейчева, Л. и В. Димов. 1999. „’Сладката музика’ (Бугарски музичари за понятието макам)“. *Бугарски фолклор*, книга 3, 51–59.

Пенушлиски, К. 1968. „За поимот народна творба“. *Македонски фолклор*, год. I, бр. 2. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 323.

Поленаковиќ, Х. 1976. „За македонската градска песна“. Билтен произлезен од Манифестацијата *Охридски староградски средби*. Книга 2. Охрид, 22–34.

Саздов, Т. 1976. *Македонската народна поезија* (II издание). Скопје: Култура.

Смилевски, Н. 1994. *Од ѝлхната мина*. Велес: Македонско радио.

Смилевски, Н. 2014. *На Којник дукан да имам* (Велешки народни песни). Скопје: Гирланда.

Смилески, Д. 1977. „Староградски мотиви во ‘Охридско-преспанска лира’“. Билтен произлезен од Манифестацијата *Охридски староградски средби*. Книга 1 и 2. Охрид, 34–42.

Татаровска, Л. 2001. *Староградската народна песна во Македонија*. Скопје: Институт за македонска литература.

Тунтев, В. 2004. „Климе Садило“. Бошале, Н. *Охридски ѝрубаци* (гласници на граѓанските слободи). Охрид: Летра, 107–111.

Фирфов, Ж. 1976. „За музичките градски состави и нивните интерпретатори“. Билтен произлезен од Манифестацијата *Охридски стариоградски средби*. Книга 2. Охрид, 35–41.

Хаџиманов, В. 1968. „Инструменталната играорна музика во Македонија“. *Македонски фолклор*, год. I, бр. 1. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 137–146.

Цепенков, М. К. 1980а. *Македонско народно творештво*. Книга 2: *Народни приказни – приказни за животи/волшебни приказни*. Ред. д-р Кирил Пенушлиски. Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор.

Цепенков, М. К. 1980б. *Македонско народно творештво*. Книга 5: *Народни приказни – реалистични приказни*. Ред. д-р Кирил Пенушлиски. Скопје: Македонска книга; Институт за фолклор.

Цепенков, М. К. 1980в. *Македонско народно творештво*. Книга 10: *Материјали/литературни творби*. Ред. д-р Блаже Ристовски. Скопје: Македонска книга; Институт за фолклор.

Църнушанов, К. 1956. *Македонски народни песни*. София: Българската академия на науките.

Чичаковски, Т. 2012. „Чалгиската традиција во Берово“ [Магистерски труд]. Скопје: ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Џимревски, Б. 1977. „Некои музички карактеристики на влашките свадбени песни од Крушево“. Зборник на трудови од XIX конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија, одржан во Крушево, 1972. Пенушлиски, К. и Б. Ристовски (ур). Скопје, 47–58.

Џимревски, Б. 1983. „Интерпретацијата на македонската градска народна песна од страна на аматерските состави“. *Македонски фолклор*, год. XVI, бр. 32. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 145–149.

Џимревски, Б. 1984. „Ориенталните тонски низи во македонската инструментална народна музика“. *Македонски фолклор*, год. XVII, бр. 34. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 189–203.

Џимревски, Б. 1985а. *Македонско народно творештво – Орска и инструментална народна традиција*. Книга 4: *Чалгиската традиција во Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Џимревски, Б. 1985б. „Можни аспекти во инструменталната придружба на македонската градска народна песна“. *Македонски фолклор*, год. XVIII, бр. 35. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 129–132.

Џимревски, Б. 1986. „Некои методолошки аспекти во истражувањето на народните музички инструменти и инструменталната народна музика“. *Македонски фолклор*, год. XIX, бр. 37. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 177–181.

Џимревски, Б. 2005. *Орска и инструментална народна традиција*. Книга 7: *Градска инструментална музичка традиција во Македонија [1900 – 1941]*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Латинични изданија

Buchanan, D. 1995. "Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras". *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 3, 381–416.

Friedman, V. A. 2011. "Presentations, perceptions and practices of *chalgija* music in the Republic of Macedonia". Proceedings of the Second Symposium of the International Council for Traditional Music Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe *How do public presentations affect perceptions and practices of music and dance, regional and national experiences*, held in Izmir, Turkey, 7–11 April, 2010. Izmir: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Ege University State Turkish Music Conservatory, 25–35.

Gojković, A. 1989. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Vuk Karadžić.

Kuzman, A. 2016b. "Revitalisation of chalgia music in The Republic of Macedonia seen through the prism of the 'Chalgia sound system' band". Proceedings of the International Scientific Conference *Popular culture: Reading from below*, held in Skopje, 3–4 November, 2014. Skopje: Institute of Macedonian Literature, 658–665.

Kuzman, A. 2016c. "Some aspects of the solo instrumental improvisations in Macedonian *Chalgia* music". Proceedings of the Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe *Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action*, held at Petnica Science Center, Republic of Serbia, 24 September – 1 October, 2014. Belgrade: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Faculty of music, University of Arts, 40–45.

Kuzman, A. 2018. "Chalgia music as cultural space and 'meeting point' of different ethnicities". Proceedings of the 5th International Conference "Ohrid – Vodici 2017" *Runaway world, liquid modernity and reshaping of cultural identities, heritage, economy, tourism and media*, held at Ohrid, 17–19 January, 2017. Skopje: Institute for Socio-Cultural Anthropology of Macedonia, University "Euro – Balkan", Skopje, R. of Macedonia, Selçuk Üniversitesi, Konya, Turkey, MIRAS, Social Organization in Support of Studying of Cultural Heritage, Baku, Azerbaijan, 203–207.

O'Connell, J. M. 2005. "In the time of Ala turka: Identifying Difference in Musical Discourse." *Ethnomusicology*, Vol. 49, No. 2, 177–205.

Opetcheska-Tatchevska, I. 2006. "Macedonian traditional urban dance model (its openings toward the west musical culture)". Papers of the International Symposium in Tirana *Urban Music in the Balkans: drop-out ethnic identities or a historical case of tolerance and global thinking?*, held on September 28 – October 01, 2006. Sokol Shupo (ed.). Tirana: Asmus, 435–444.

Pennanen, R. P. 2004. "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece". *Ethnomusicology*, Vol. 48, No. 1, 1–25.

Pennanen, R. P. 2008. "Lost in scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy". *Muzikologija*, 2 [8], 127–147.

Rice, T. 1982. "The Surla and Tapan Tradition in Yugoslav Macedonia". *The Galpin Society Journal*, Vol. 35, 122–137.

Rice, T. 2002. "Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in a Mass-Mediated Popular Music". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, 25–46.

Seeman, S. T. 1990. "Continuity and Transformation in the Macedonian Genre of Čalgija: Past Perfect and Present Imperfective" [Master's Thesis paper]. Seattle: University of Washington.

Seeman, S. T. 2012. "Macedonian Čalgija: A Musical Refashioning of National Identity". *Ethnomusicology forum*, 21/3, 295–326.

Сајтографија

„Chudila se mila mama komu da me davat – Ohridski trubaduri“
https://www.youtube.com/watch?v=M5jW9B_wMn8 [Пристапено на 05.11.2020].

„Koce berberot čalgadjijata – Jonče Hristovski“
<https://www.youtube.com/watch?v=JjVJpYO2NS4> [Пристапено на 26.03.2020].

„Битола во 1950 година“ (Ова го пишува под видеото, бидејќи аудиоснимката од песната е врз видеоснимката преземена од архивата на МТВ, но станува збор за „Ако одам во Битола“) <https://www.youtube.com/watch?v=Az9Ox9w6EHg> [Пристапено на 04.09.2018].

„Распеани Беровчани“
https://www.youtube.com/watch?v=IgKNmELkAXw&list=PLQcunzPHnlZ_8Rn0zJCP6aFSMZ2U5tK9R [Пристапено на 08.09.2021]

„Jonče Hristovski – Svirete mi čalgi“
<https://www.youtube.com/watch?v=34Qf-wkfV2k> [Пристапено на 04.09.2018].

„Bioritam – Sadilo“ <https://www.youtube.com/watch?v=VDpn8t28IRk> [Пристапено на 26.09.2018].

„Климе Садило со тајфата чалгаци. ‘Охридски трубадури“
<https://www.youtube.com/watch?v=MBmk7mMB3Sc> [Пристапено на 27.03.2020].

„Охридските Трубадури и Ор. Климе Садило“
https://www.youtube.com/watch?v=sUEZBsbj_8o [Пристапено на 27.03.2020].

„Ohridski trubaduri – Stojan Zlatanovski“
https://www.youtube.com/watch?v=_gBej2YYMJY [Пристапено на 27.03.2020].

„Печат 25.02.2015“ (документарна емисија на телевизија ТВМ), Интервју со Милка Садило (ќерка на Климе Садило)
<https://www.youtube.com/watch?v=zeRhK3cwe3g&t=66s> [Пристапено на 27.03.2020].

„Историја на македонската народна музика еп. 1.“
<https://www.youtube.com/watch?v=7LsTH5BSa4w> [Пристапено на 27.03.2020].

„Со љубов на Велес – Распеани велешани“ https://www.youtube.com/watch?v=M2OIT5ZTf_I;
<https://www.youtube.com/watch?v=QZq3uPTJD4A> [Пристапено на 27.03.2020].

„Raspeani gradovi – Veles mtvretro.blogspot.com“
<https://www.youtube.com/watch?v=H3V01SRSkuc> [Пристапено на 27.03.2020].

„Садило, тајфите и чалгијата“
<https://www.youtube.com/watch?v=65aqxIdMjuc> [Пристапено на 07.09.2021].

Aleksandra Kuzman

MACEDONIAN CHALGIA THROUGH THE RESEARCHES, SONGS, FOLK STORIES AND DOCUMENTARIES

Summary

The Macedonian chalgia as a very specific musical genre nurtured in the cities mostly in the XIX and XX centuries, after its silent and slow disappearing from the Macedonian musical tradition and culture, left an imprint in the historical documents, songs, stories, documentaries etc. Besides a few old and new songs where the term “chalgia” is mentioned, there are documentaries which are dedicated to this topic as a result of an affirmation of the old-urban song and chalgia tradition.

This old-urban musical tradition has always been an inspiration for the researchers and scholars that tried to preserve and save this intangible cultural heritage. The most important materials, where we can find evidence that chalgia existed in the past, are collected from the most known gatherer of the Macedonian folklore – Marko Cepenkov. Those materials consist of descriptions of the chalgia instruments, as well as folk stories where the term “chalgia” is mentioned.

Стојанче Костов

ТЕРЕНСКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА ВО ЕТНОКОРЕОЛОГИЈАТА – МЕТОДИ НА ИСТРАЖУВАЊЕ ВО XXI ВЕК

Апстракт: Во текстот ќе се направи обид да се разгледа потребата за теренските истражувања од областа на етнокорелогиијата во XXI век, како и примената на најсовремените методи на истражување како што е на пример визуелниот метод. Исто така ќе се разработат и останатите методи како што се: методот на интервју, дескриптивниот, компаративниот, културно-историскиот, кои се сметаат за фундаментални во поглед на теренските истражувања од областа на народните ора и орската традиција.

Клучни зборови: етнокорелогиија, терен, истражување, визуелен метод, дескриптивен метод.

„Потребата за собирање и за проучување на суровите стари облици на народните игри се почувствувала, пред сè, на научно поле. Народните игри, како дел од народната култура и од народните умотворби се од големо значење за споредбеното истражување на народниот дух“ (Јанковиќ 1934: 1).

Со оваа реченица сестрите Љубица и Даница Јанковиќ ја започнуваат нивната прва книга *Народне игре – I књига*, која е издадена во далечната 1934 година. Може да се каже дека, во најголем дел, оваа реченица е актуелна и во XXI век имајќи предвид дека е неопходно да се забележат трагите од старите народни игри или барем она што останало од нив, особено поради фактот што технолошкиот развој и дигиталните уреди во современото општество овозможуваат попрецизно да се регистрираат некои од народните игри за разлика од триесеттите години на минатиот век.

Теренското истражување несомнено е многу важно за етнокорелогиијата, како што истакнува Селена Ракочевиќ, која вели дека една од конструктивните карактеристики на етнокорелогиијата, како научна дисциплина, од нејзиното настанување до денес, е теренското истражување (Rakočević 2016: 343–359).

На почетокот е важно да ги споменеме неколкуте етапи, кои се применуваат во поглед на етнокорелолошките истражувања, а понатаму ќе ги објасниме и методите што се применувале во истражувањата во минатото, но се актуелни и применливи до денес.

Првата етапа се состои од проучувањето на постојната литература, архивските и другите материјали од областа што треба да се истражува (Димоски 1977: 320). Подготвителната прва фаза бара поопсежно пребарување и консултирање на обемен број библиографски единици и архивски записи. Сепак, подготвителната фаза може да се каже дека не е толку комплексна колку што е втората фаза, која, пак, е најкомплексна поради тоа што се состои од истражувањето на самиот терен, кое опфаќа повеќе аспекти, како што се: снимање податоци и етнографски материјали за ората и за орската традиција,

забележување на ората и на обичаите поврзани со нив, како и снимање на мелодиите и песните што го придружуваат орото.

Со истражувањето на самиот терен во минатото, особено кон крајот на XIX век, се појавува потребата за евидентирање и за воспоставување на веќе готови прашалници. Тихомир Ѓорѓевиќ е еден од првите етнологзи на Балканот, кој го поставил прашањето за губењето на традиционалната игра и ја искажал потребата за нејзино итно сеопфатно истражување и аналитичко прибирање на опсежната архивска граѓа (цит. спор. Јаневски 2017: 60). Потоа, тој креира прашалник кон кој треба да се придржува секој истражувач за да се изврши системско собирање на теренскиот материјал. Овој прашалник претставува база за сите понатамошни етнокореолошки истражувања на Балканот. Всушност, сестрите Јанковиќ, како едни од пионерите на етнокореологијата на овие простори, го користат и во некои рамки го унапредуваат прашалникот на Ѓорѓевиќ. Што се однесува, пак, до македонските истражувачи, етнокореологот Димоски, во седумдесеттите години на XX век, се служи со прашалник конкретно поврзан со народните ора и со орската традиција, а во првата деценија на XXI век, овој прашалник го надоградува етнокореологот Владимир Јаневски. Прашалникот треба да ги содржи следниве елементи: социјалните аспекти на играта, местото и просторот за игра, терминологијата на орската традиција, методските аспекти, поточно локалната терминологија на стапките и на стилот на игра, антропологијата на игроорецот, периодизацијата на ората, ороводните песни и вокалната традиција, инструменталната придружба на ората, репертоарската застапеност, обредниот карактер на ората итн.

За да се реализираат етнокореолошките истражувања се потребни техники, кои овозможуваат пристап и реализација на одредените теми, а најчесто тоа се вербални контакти со учесниците, односно со соговорниците, кои можат да бидат во форма на:

- Слободно/неформално интервју;
- Набљудување со учество;
- Прибирање податоци за невербално однесување;
- Диригирано интервју со однапред подготвени истражувачки прашања.

(Јаневски 2017: 64).

Според етнокореологот Димоски, најголемо внимание во истражувачката работа се посветува на проблемот на утврдување на генезата на македонските ора. Ова се постигнува со примената на компаративниот метод, преку кој се добиваат одговори на прашањата поврзани со репертоарот, потоа со значењето и со потеклото на името на орото, формата на ората, како и местото, начинот и времето на изведување на ората (Димоски 1977: 321). Понатаму, доколку истражувачот ги анализира ората како синкретична форма (песната, мелодијата, драмските елементи, движењата, обичајот, текстот), тој ги анализира и етнопсихолошките, социјалните, моралните, воспитните и естетските вредности, не испуштајќи ги од вид и деталите во врска со стилските карактеристики на орото на поединецот и на групата како целина.

Откако ќе се заврши со собирање на целокупниот материјал, следува третата фаза, која содржи систематизација и обработка на теренскиот материјал. Главен метод, кој се применува, е дескриптивниот метод, кој опфаќа: *дешифрирање на етнографскиот материјал, мелографирање и кинетиграфирање на ората* (Димоски 1977: 321).

Четвртата и последна фаза го опфаќа презентирањето на систематизиранiot материјал. Овде најмногу простор му се посветува на компарирањето на етнографскиот материјал и на обичаите поврзани со ората, а исто така и на анализирањето на музичките и на кореографските елементи на ората.

Сите четири фази што ги објаснивме се актуелни и денес. Нив ги применува и современиот истражувач, но за разлика од минатиот век, денес истражувањето е многу олеснето поради технолошкиот напредок и поради користењето на дигиталните уреди, особено компјутерот, видеокамерата, паметниот телефон и таблетот.

Секое истражување содржи и потметоди, кои се употребуваат, во зависност од темата што одбира да ја истражува самиот истражувач. Но, подолу во текстот ќе се осврнеме на оние, најважните, без кои е невозможно да се реализира едно етнокореолошко истражување.

Еден од фундаменталните методи што се применуваат во етнокореолошките истражувања е *методот на интервју*. Интервјуата во етнографските истражувања (а исто така и во етнокореолошките) варираат од спонтани, неформални разговори во текот на други активности, па сè до формалноорганизираните состаноци во затворена средина, надвор од дофатот на обичните луѓе. Според социјалните антрополози Хамерсли и Аткинсон, при спонтаните неформални разговори не може да се најде јасна граница меѓу набљудување на учесникот и интервјуирањето. Еден од најважните сегменти во спроведувањето на интервјуте е тоа дека испитаникот, како и испитувачот, мора често да работи на остварување на добри односи, а многу е полесно да се изврши едно интервју кога интервјуираме лица што сме ги запознале претходно преку процесот на набљудување на учесникот (Хамерсли и Аткинсон 2009: 109). Најчесто испитувачот, покрај испитаникот, е единствениот што е присутен за време на интервјуте, а гаранцијата за дискреција е максимална, што значи дека никој друг нема да слушне што кажал испитувачот, односно начинот на кој тој зборувал (Хамерсли и Аткинсон 2009: 110). Во овој контекст ќе го искористиме ставот на Линдсеј, кој истакнува дека стручното мислење најчесто ни е на дофат, така што експертите пишуваат книги, колумни и статии, што го даваат својот придонес на конференции, откриваат докази со кои ги поддржуваат испитувањата, се појавуваат во отворени телевизиски програми. Но, од друга страна, пак, тие не ни даваат директен влез во богатото поле на ставови, мислења и однесување, кои се многу важни во проучувањето на начините на кои општествата функционираат во географскиот простор. Информации од овој тип обично можеме да добиеме само ако на индивидуите им поставуваме прашања, ако ги поканиме на разговор или ако се служиме со етнографски методи за истражување на нивните ставови (Линдсеј 2009: 37). Кога станува збор за

формални интервјуа, Линдсеј вели дека интерпретацијата ја врши истражувачот по завршувањето на интервјутото, но работните основи во кои таа се спроведува ние ги поставуваме уште пред средбата со лицето што ќе го интервјуираме. Додека, пак, кога станува збор за неформални интервјуа, една од најважните задачи е да ги одредиме соодветните насоки во кои ќе го движиме интервјутото, при процесот на изнудување информации од лицето што го интервјуираме (Линдсеј 2009: 59).

Функционалниот метод е исто така значаен кога станува збор за истражувањата во хуманистичките науки, особено во етнокореологијата. Како што може да се забележи во истражувањата на Јаневски, културата, воопшто, е средство за задоволување, пред сè, на биолошките потреби, или поточно, како што во биологијата на живиот свет според потребите се создаваат соодветни органи, така во човековото општество, одредени потреби создаваат различни културни творби, што значи дека сè си има своја намена или функција. Таков е примерот со музиката и со играта, кои биле создадени за полесно работење на човекот, како и верувањето во задгробниот живот, кое произлегува од потреба дека со смртта животот не завршува, туку и понатаму продолжува (Јаневски 2017: 49). Овој метод во етнокореолошките истражувања најсоодветно може да се согледа преку обредните игри, како што се: *игрише под маски, лазарскише обредни поворки*, но исто така и во целокупниот *свадбен циклус*, каде што обредноста е на прво место. Преку функционалниот метод можат да се дадат објаснувања за функцијата на одредени народни ора, кои се практикувале во минатото, независно од тоа дали тие се изведувале за време на некои собори или за време на некои обредни дејствија.

Историскиот метод е постапка со која, врз основа на разновидни документи и доказен материјал, егзактно може да се дознае што, како, кога и зошто се случило нешто во минатото. Ако се следи развојот на науките, може да се увиди дека во нив се собрал голем материјал, врз кој помалку или повеќе се применува и историскиот метод за да се испита хронологијата на настаните, да се елаборираат податоците за: појавите, потеклото, развојот, причините, последиците за одредени: појави, закони, односи, врски, предмети во природата и во општеството (Димитров, Митрева и Серафимова 2017: 30). Овој метод и тоа како е значаен во етнокореолошките истражувања, поради тоа што врз база на стари: документи, фотографии, видеозаписи, транскрипции од терен, извештаи од теренски истражувања, кинетограми, мелограми, ќе можат да се утврдат голем број податоци поврзани со сите аспекти на орската традиција.

Класификацијата претставува најстара и наједноставна научна метода, а во суштина таа претставува: поделба, распоред, распределба на поими, предмети, појави, состојби од општи во посебни, групни или составни делови. Таа може да се дефинира и како постапка на одредување на местото на некои: поими, предмети, судови, заклучоци во некои подрачја на работи или на појави, а исто така може да биде: природна, вештачка, емпириска или индуктивна, рационална или дедуктивна, правилна, јасно одредена, систематска, конкретна, исцрпна, адекватна, формално-логичка, дијалектичка

итн. (Димитров, Митрева и Серафимова 2017: 25–26). Преку класификацијата се овозможува да се класифицираат народните ора од подрачјето што ќе се истражува според функцијата и содржината, односно на: *обредни игри, соборски ора и ороводни пјесни*.

Структуралниот метод, вклучувајќи ја и анализата во однос на етнокорологијата, има голема и посебна примена во набљудувањата на културните орски феномени (Јаневски 2017: 50). Според Милица Иљин, многу сложена и сеопфатна работа е создавањето на единствена терминологија на народните игри, која бара да ѝ се пријде плански и методолошки исправно. Затоа е земена предвид најнапред структуралната анализа, односно расчленувањето и детерминирањето на самата игра, нејзините составни делови и единици (Pjin 1968: 393–394). Сето ова е применливо во етнокоролошките истражувања во поглед на методската анализа за секое оро поединечно, со што се посветува внимание на расчленети делови на игроорниот образец, конкретно објаснети со методски единици, кои се употребуваат во методиката на народните ора.¹

Според констатациите од истражувањата на: Димитров, Митрева и Серафимова, овој метод се применува во почетната фаза на научното истражување, но има поголема вредност ако едноставното опишување е поврзано со објаснување на важните: факти, предмети, појави, процеси, законитости и причинските врски и односи. Прашањето на опишувањето и на објаснувањето е проследено и со низа постапки и инструменти. Од постапките би ги именувале: систематското набљудување, интервјуирањето, писменото истражување и анализата. Додека, пак, од инструментите на опишување најчесто се применуваат: анкетните листови, тестовите, прашалниците, записниците, обрасците, картоните за бележење на резултатите итн. Во тој случај дескрипцијата поминува во повисока фаза, односно се доближува до каузалната метода (Димитров, Митрева, Серафимова 2017: 26). Преку примената на *дескриптивниот* метод се овозможува создавање на емпирија, преку која ќе се забележат податоците од теренските истражувања, кои се однесуваат на орската традиција.

Како еден важен метод на истражување е *визуелниот метод*, кој овозможува, преку видеозапис, да се евидентираат ората и да се зачуваат од исчезнување и изумирање. Што претставува визуелниот метод? Овој метод ако го споредиме со останатите методи, всушност е најнов, а се заснова на надгледни средства, кои се појавуваат дури во XX век. Како што посочува Маркус Банкс, тоа се аудиовизуелните технички помагала, односно: видеокамера, фотоапарат, скици и цртеж (2009: 134). Ваквиот начин на теренски истражувања со камера, му овозможува на етнологот и на етнокорологот да биде поблиску до случувањата за кои се интересира и му

¹ За методика на народните ора видете повеќе кај: Владимир Јаневски. 2009. „Методика на настава по народни ора“. *Зборник на трудови*. Семинар за традиционална музика и игра. Битола: НУ Центар за култура, 3–5.

овозможува поблиска опсервација. Блиската опсервација, според Боцев, како и можноста за повеќекратно гледање и слушање на материјалот за општествениот истражувач (етнологот, етнокорелогот), е најсоодветна можност за истражување (2008: 133).

Во поглед на употребата на визуелниот метод ќе дадам еден личен пример од периодот кога за прв пат почнав да се занимавам со теренско истражување. Во 2003 година, како ученик во „Насоката за традиционална музика и игра“ при ДМБУЦ „Илија Николовски – Луј“, имав можност да го посетам селото Драмче во Пијанец, каде што за прв пат се запознав со членовите на Фолклорната група „Копачка“. Во поглед на инструменти за истражување, кои ни беа ставени на располагање, имавме диктафони, тетратки и видеокамера, која ја користеа професорите. Ние, учениците, се трудевме да научиме дел од ората што ни беа презентирани и да ги запишуваме податоците што ни ги даваа информаторите, но немавме можност да ја користиме камерата поради тоа што неа ја користеа професорите. Дури и на самиот почеток на XXI век, ние, како ученици, немавме можност постојано да користиме видеокамера и други дигитални уреди за теренско истражување и моравме да се потпираме на видеозаписот, кој подоцна го прегледувавме од камерата и да ги забележиме информациите, кои сме ги запаметиле и кои сме ги запишале. Сепак, тогаш бевме само ученици и не знаевме во целост какви прашања да поставуваме, па затоа теренот иако беше премногу плоден, ние успеавме да собереме само базични информации за одредени ора.

За разлика од тогаш, во последниве неколку години, снимањето на терен е олеснето во многу сегменти, па затоа, ќе се обидам да направам споредба на периодот од првите години на XXI век со периодот од 2016 година до денес. Последниве години во голема мера им е олеснета работата на истражувачите поради можноста секој да има паметен телефон или таблет, кој ќе му служи како помагало во регистрирање на одредени појави на теренот. Овие уреди не само што се достапни нашироко, туку исто така се многу евтини и може секој да си дозволи да ги купи. Со помош на овие дигитални уреди се поедноставува истражувачката работа на етнокорелогот, кој самиот одлучува кога ќе снима, на што ќе посвети внимание, дали само на стапките од орото, дали на целокупната слика во која се изведува орото или пак на двете. Како големо олеснување е тоа што, снимениот материјал, веднаш ќе може да се провери дали е снимен добро и квалитетно. Исто така, истражувачот ќе може да има и интеракција со самите соговорници и учесници во орото, со тоа што ќе им даде можност заедно да ја гледаат снимката. Кога станува збор за дешифрирање на собраниот материјал, уште една придобивка е тоа што видеозаписот може директно да се преслушува од паметниот телефон или од таблетот и да се транскрибира, со што ќе се создаде база на податоци. Овде е неизбежно да се споменат и компјутерот, како и напредните компјутерски програми, кои овозможуваат да се направи подробна класификација на собраниот материјал, да се сочуваат во дигитална форма и да се овозможи побрзо и поедноставно пребарување низ материјалите.

За напредокот во етнокорелолошките истражувања и за употребата на најсовремените методи можеби има уште многу што да се каже, но сето ова

што го претставив во овој текст, според мене, е најзначајното. Па, така, за крај ќе ги дадам заклучоците од досегаизнесеното.

Современата технологија за креирање на видеозаписи му ја олеснува задачата на етнокореологот во неговите истражувања, за разлика од порано во средината на XX век, каде што истражувачите иако имале видеокамери, се соочувале со низа предизвици во однос на нивното користење и снимање на видеозаписите со аудиозаписот, кои се снимале на посебни канали.

Дешифрирањето на податоците од снимените материјали во минатото бил долг и макотрпен процес, кој се состоел од неколку фази, како на пример: снимање, потоа развивање на филмот, прегледување на снимките и на крајот дешифрирање на содржината на записите. Денес, овој процес е скратен, така што веднаш по снимањето, снимките можат да се дешифрираат преку дигиталниот уред (паметен телефон, таблет), а исто така можат да се префрлат во дигитална форма на компјутер и да се почне со процесот на дешифрирање.

Како позитивна промена е, исто така, и достапноста на уредите за снимање, со оглед на фактот што денешните паметни телефони и таблети се евтини и во мал формат, така што можат секаде да се носат и без никаква посебна обука да се снима, додека пак претходно габаритот на самиот уред (видеокамерата) драстично ја отежнувал задачата на истражувачот.

Со брзиот напредок на технологијата можеме да очекуваме, во блиска иднина, некои од методите значително да се надоградат, со што би се подобрил начинот на истражување во етнокореологијата.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Банкс, М. 2009. *Визуелниите методи во описивениите истражувања*. Скопје: Табернакул.

Боцев, В. 2008. „Аудиовизуелниот запис како извор, етнолошки метод и средство за едукација“. *Македонски фолклор* бр. 65. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 133–138.

Димоски, М. 1972. „Мелодиската структура на македонските ороводни песни“. *Раг XVII конгреса СУФЈ, Пореч 1970*. Загреб, 393–396.

Димитров, Н., Е. Митрева и М. Серафимова. 2017. *Методологија на научно истражувачка работа*. Штип.

Јаневски, В. 2009. „Методика на настава по народни ора“. *Зборник на трудови, Семинар за традиционална музика и игра*. Битола: НУ Центар за култура, 3–5.

Јаневски, В. 2017. *Етнокореолошка класификација на ораа во Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“. [Докторска дисертација].

Јанковиќ, Љ. и Д. 1934. *Народне игре*. Књига I. Београд.

Линдсеј, Ц. 2009. *Техники во антропологијата*. Скопје: Табернакул.

Хамерсли, М. и П. Аткинсон. 2009. *Етнoгpафија – иpинципи во иpактиика*, трето издание. Скопје: Нампрес.

Латинични изданија

Iljin, M. 1968. “Uvodna reč za diskusiju o prednacrtu strukturalne analize narodnih igara (Syllabus)”. *Zbornik XII kongresa Jugoslovenskih folkloristov*. Celje, 393–394.

Rakočević, S. 2016. “Terenska istraživanja u etnokoreologiji u Srbiji i Bosni i Hercegovini: Fundiranje naučne discipline i potencijali njenog budućeg proučavanja”. *Традиција као инспирација*. Тематски зборник за научног скупа 2015 године, 343–359.

Stojanče Kostov

FIELD RESEARCH IN ETHNOCHOREOLOGY – RESEARCHING METHODS IN THE XXI CENTURY

Summary

This paper attempted to consider the need for field research in ethnochoreology in the XXI century as well as the usage and application of the visual method. The other methods such as comparative method, descriptive method, cultural-historical method, interview, which are considered fundamental in terms of field research in ethnochoreology, were also considered. It is necessary to note the traces of the old folk dances or at least what is left of them, especially due to the fact that technological development and digital devices in modern society allow to register some of the folk dances more accurately.

Билјана Рајчинова-Николова

**ПАРТИЦИПАЦИЈАТА НА ФОЛКЛОРОТ ВО МАКЕДОНСКАТА
СОВРЕМЕНА ДРАМА
(ПРЕКУ ИНТЕРКУЛТУРНИОТ ДИЈАЛОГ, СРЕДБАТА,
СТЕРЕОТИПИТЕ ИСТОК – ЗАПАД И НИВНАТА РЕЦЕПЦИЈА)**

Апстракт: Современата македонска театрологија проширувајќи го својот домен во насока на интеркултурната херменевтика, својот интерес го насочува и кон аспектите на интеркултурниот дијалог и на интеркултурната средба преку што овозможува и едно ново разбирање на фолклорот во фокусот на аксиолошкиот универзум на постмодерната парадигма. Предмет на истражувањето е содржината и значењето на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа да се дефинираат и начините со кои македонската современа драма ги интерпретира интеркултурниот дијалог, интеркултурната средба и владејачките имаголошки стереотипи (за Словените и за Германците), а театарско-книжевната критика ги перципира. Хипотезата е: *партисипацијата на фолклорот во македонската современа драма го разоткрива взаимното културно (не)познавање и айрирно (пре)познавање на драмските ликови како претставници на различни култури, како и влијанието и моќта на имаголошките модели на Германците (Западој) како сиропивсавени на авиоимаголошките сиреотипи за Словените (Истокој).* Целта на истражувањето е да се истражи улогата и функцијата на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа да се утврди и влијанието на фолклорот врз содржината и значењето на македонската современа драма на интеркултурниот дијалог, на интеркултурната средба и на владејачките имаголошки стереотипи, кои дејствуваат на оската Исток – Запад, како и врз нивната рецепција од страна на театарско-книжевната критика. За реализација на целта текстот ја применува аналитиката на компаративната книжевно-научна методологија во културолошкото проучување на три одбрани драмски текстови од македонската современа драма: *Диво месо* од Горан Стефановски (1978), *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски (1996) и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски (1997) и се фокусира на партиципацијата на фолклорот во драмскиот светоустрој, на сликата за концептуалниот странец, интеркултурниот дијалог, интеркултурната средба, стереотипите Исток – Запад и на нивната рецепција во театарско-книжевната критика.

Клучни зборови: фолклор, драма, интеркултурен дијалог, интеркултурна средба, концептуален странец, имаголошки стереотипи.

**МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА ДРАМА, ДРАМСКАТА ЛИТЕРАТУРА
И ФОЛКЛОРОНОТО НАСЛЕДСТВО**

Односот на македонската драма кон фолклорното наследство, промислувањето на односот македонска драма – фолклор и одгатнувањето на фолклорното во македонската драма, одамна е предмет на проучување на развитокот на македонската драма поради тоа што почетоците на македонската драма и театар се во релација со автентичната усност на македонската културна заедница во дадениот простор. Промислувањето на

односот македонска драма – фолклор во фокусот на новите теоретски парадигми на критичко читање, односно новото разбирање на фолклорот во аксиолошкиот универзум на модерната и на постмодерната парадигма, свој поширок одек ќе има и во овој труд, кој ќе ја истражува партиципацијата на фолклорот во македонската современа¹ драма врз примерот на драмите: *Диво месо* од Горан Стефановски, *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски. Со ова се отвора можност да се проследи и интеркултурниот дијалог, средбата, владејачките имаголошки стереотипи, кои дејствуваат на оската Исток – Запад, како и нивната рецепција во теоретско-книжевната критика, која успешно го прима/восприма влијанието од драмските текстови, реагира на востановените норми, на традицијата. Дека станува збор за успешна рецепција, ќе докажеме во трудов, поаѓајќи од теоријата за рецепција², која, според Зоран Константиновиќ, „отвора нови хоризонти на проучување“ (Константиновиќ 1978: 26). Постојат три различни категории на восприемање на едно дело (пасивна, репродуктивна и продуктивна рецепција), но во трудов ќе се задржиме на репродуктивната рецепција, со што се отвора прашањето: каква е репродуктивната рецепција во театарско-книжевната критичка лабораторија на сликата за концептуалниот странец, на имаголошките стереотипи Исток – Запад, на интеркултурниот дијалог, средбата и на партиципацијата на фолклорот во трите драмски дела? Одговорот ќе го побараме во профилираното исчитување на драмите, при што предмет на истражување е содржината и значењето на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа ќе се дефинираат и начините со кои македонската современа драма ги интерпретира: интеркултурниот дијалог, интеркултурната средба и владејачките имаголошки стереотипи (за Словените и за Германците), а театарско-книжевната критика ги перципира. Феномените на дијалогот и средбата за Мартин Бубер имаат мошне значаен, фундаментален и фатален карактер, како за самите

¹ Современата драматургија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовската) стилска формација и онаа што штотуку доаѓа, која кокетира со времето и со 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 кои се репрезентативни примероци на постмодерната драматика.

² Рецепцијата на едно дело, на еден автор или на едно поетско струење, според Константиновиќ, може да биде „тројна – пасивна, репродуктивна и продуктивна. *Пасивнајџа* подразбира реакција на литературата од страна на обичните читатели, кои не се занимаваат професионално со книжевните феномени. *Рејрооукџивнајџа* се состои од: написи, коментари, есеи, писма, дневници и други видови реакции на критичарите, рецензентите или новинарите, кои учествуваат во посредувањето меѓу книжевното дело и публиката. *Продукџивнајџа* дејствува преку книжевниците или поетите, кои создаваат ново книжевно дело на темелите или под влијание на други книжевни, филозофски, психолошки, па дури и ликовни дела“ (Константиновиќ 1978: 26).

индивидуи, така и за културите, поодделно. „Јас настанувам во допир со Ти, бидувајќи Јас, јас говорам Ти. Сиот вистински живот е средба (Бубер 1958: 87). Неговите заложби врз полето на културниот дијалог ги применува и ги проширува Михаил Бахтин, кој го посочува „видувањето на себеси како друг“ (Бахтин 1991: 35), кое наликува на самонабљудувањето во огледало, со што Бахтин го аплицира Кантовиот поим на трансгредиентноста врз полето на интеркултурниот дијалог, и вели „една култура само во очите на другата култура себеси може целосно да се осознае“ (Бахтин 1991: 65). Во нашиот случај тоа значи дека без разлика на тоа што се поаѓа од драмскиот дијалог, компаративната анализа на трите драмски текста го предочува осознавањето на поширокиот контекст, односно, интеркултурниот дијалог/дискурсот што се одвива на денешната актуелната оска Исток – Запад, ги отвора прашањата за имаголошките стереотипи, културните предрасуди за Другиот, како и за партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма. Оттука, во трудот се поаѓа од хипотеза дека *ѝарѝиѝиѝаѝиѝаѝиѝа на фолклороѝ во македонскаѝа современа драма ѝо разоѝкрива взаемноѝо кулѝурно (не)ѝознавање и аѝриорно (ѝре)ѝознавање на драмскиѝе ликови како ѝреѝсѝавници на различни кулѝури, како и влијанието и моќта на имаѝолошкиѝе модели на Германецѝо (Западоѝо) како сѝроѝивсѝавени на авѝоимаѝолошкиѝе сѝереоѝиѝи за Словениѝе (Исѝокоѝо)*. Во трите драмски текста од една страна се актуализираат и опстојуваат имаголошките стереотипи Исток – Запад, бинарната опозиција Балкан – Европа³ и нивната рецепција (од страна на театарско-книжевната критика), засега во некои од рецензните, акутно изразени процеси и појави во нашето постиндустриско опкружување – интеркултурните релации, стравот и отпорот кон дојденците и странците, стекнувањето надмоќ над Другиот, дилемите околу самоидентификацијата, самоспознавањето и самоосознавањето, кои ја тераат театарско-книжевната критика да се замисли во однос на имаголошките заблуди и стереотипи, присутни во македонската драмска литература. Како што укажува Петер Слотердајк: „литературата е неминовно ‘тетовирана’, односно, судбоносно обележана од историското, од егзистенцијалното искуство на поединецот и културната традиција, од којашто таа, како уметност, произлегува“ (Слотердајк 1983: 154). Така и македонската драмска литература, судбински е обележана од драматичната „тетоважа“ (Смилевски 2004: 76) на балканската историја, од горчливата свест за сопствената „фатална историја“ (Павловски 2004: 32). Оттука, драмските текстови од друга страна укажуваат и на разорното влијание на супериорниот концептуален странец, на егоцентризмот, на европоцентризмот, содржано во средбите на Германците со нивните балкански соговорници, што реферира на драматуршкиот дискурс East – West, а од трета пак, и на влијанието на

³ Западноевропските маестра го имаат ексклузивното право да ја прогласуваат моќта, што значи дека тие се привилегирани да ги раководат, да ги насочуваат или да ги уредуваат идните развојни процеси во т.н. второстепени балкански земји/субјекти.

партиципацијата на фолклорот врз содржината и значењето на драмскиот светоустрој. Следствено, целта на истражувањето е да се истражи улогата и функцијата на партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма, а со тоа да се утврди и влијанието на фолклорот врз содржината и врз значењето на македонската современа драма, на интеркултурниот дијалог, на интеркултурната средба и на владејачките имаголошки стереотипи, кои дејствуваат на оската Исток – Запад, како и врз нивната рецепција од страна на театарско-книжевната критика.

Постои суштинска разлика меѓу досегашните драми од битово-фолклорен тип и посочените драми во поглед на користењето на фолклорот. Додека кај првите фолклорот е повеќе или помалку партиципиран, т.е. во функција на драмскиот заплет, често оптоварен со дидактички и со други цели, овде, тој самиот станува функција на севкупно драмско дејствие и сценски приказ. Фолклорното во драмите се користи посредно преку: народната традиција, народната мудрост и народниот говор. Народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Говорот од фолклорната ризница во драмите прозвучува со нови значења и пораки што се во духот на народната традиција, на рамништето на нејзиното осовременување со еден поинаков изразитворечки пристап во неговото користење и модифицирање за потребите на новата драма. Говорот на актерите се протега од благ укор и поука, до жестоко спротивставување, па и прокоба... Станува збор за интертекстуална драмска структура во која дијалогски се сопоставени две идеолошки стојалишта: она што му е иманентно на фолклорот и она што е прекршено низ визурата на актуелната општествена проблематика. Драмите се провокативни и по својот наслов, избилуваат со дегустативни сцени на сите видови физичко и психичко насилство, измачување, силување, дефекации, млади девојки, ситни наркодилери. Од една страна драмите ја пласираат консумеристичката приказна за идеална, моќна и особено заедничка Европа во која се блика од оптимизам, убавина, успех, здравје, среќа..., а од друга пак преку преземање, стилизација и апликација на народната уметност во современи услови драмите укажуваат и на партиципацијата на фолклорот. Авторите, кои на сцената на осумдесеттите и на деведесеттите години на дваесеттиот век ја огласуваат новата поставеност на театарската интеракција кон општеството, ја разигруваат сликата на животот во Скопје, Виена, Витемберг и понираат во психологијата на ликовите. Оттука, во македонистиката постојат бројни критички и теоретски осврти, кои ја регистрираат „новоста“ со која се огласуваат драмите⁴ на: Стефановски, Андоновски и Дуковски. Како што вели Аврамовска: „Станува збор за функционалната диференцијација на системот

⁴ *Диво месо* од Горан Стефановски (1978) е модернистичка, *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски (1996) е премин од модернистичка кон постмодернистичка и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски (1997) е постмодернистичка драма.

во случајов театарски, која произведува длабоки и револуционерни промени во 'идејното добро на семантиката', но според механизмот на приклучување дејство на дејство“ (Аврамовска 2004: 224). Притоа се зачувува „рувото на зборовите, флоскулите и искусствените поуки, но тие ја менуваат и својата способност да ги средуваат искуствата и отвораат нови перспективи“ (Luhman 1982: 9). Токму такви нови перспективи преку партиципацијата на фолклорот во постмодерен манир може да се забележат и во трите драмски текста.

***Диво месо*⁵ – Горан Стефановски**

Горан Стефановски е претставник на модерната македонска драматургија, која ја зацврстува позицијата на македонската современа драма и ѝ ја отвора вратата на постмодерната. *Диво месо* е култна драма напишана според сите постулати на модерната драма⁶, затворена по форма во т.н. „ѓеверек-драматургија“ (Стефановски 2020: 3). Драмата се развива со тоа што се вметнува основниот конфликт (интимните конфликти на сите протагонисти, какви што се членовите на семејството Андреевиќ и антагонистите, оние дојдени од надвор, какви што се Херцог, Клаус). Драмскиот простор и времето се одредени уште од самиот почеток. Дејствието на *Диво месо* Стефановски го лоцира во Светот непосредно пред Втората светска војна, во времето на Вардарската Бановина на стара Југославија, во која се зборува на вардарско-бановски јазик. Во драмата се зборува за дебармалското семејство Андреевиќ и за неговиот распад во новонастанатите општествени услови. Времето на предвоено Скопје е рамката во која се следат судбините на членовите на семејството⁷ и на оние што се

⁵ Првата изведба на драмата е на 29 декември 1979 на сцената на Драмски театар.

⁶ Главни карактеристики на модерната драма се: оригиналност, авторство, комплетно затворена драмска структура, поделба на сцени, големата тема (голем наратив), создавање амбиент, драмски ликови – карактери, психологизација на ликовите и надеж. Големите теми – љубов, семејство, животни прашања, историски и национални проблематики, идеализација и идеологија и слично... Дејството е поделено на сцени, не на чинови. Ликовите се структурирани низ самото дејствие. Тоа подразбира и формирање на ликови – карактери, кои доминираат со драмското дејствие и чија психологизација е одлично разработена. На крајот од драмата, постои надеж, која е имплементирана во развојот на некои од ликовите. Ова се сите елементи, кои ги сретнуваме и во *Диво месо*, актуелна драма и во денешниот општествено-политички, но и културен контекст.

⁷ Таткото Димитар, поранешен сидар, кому, занаетот му ги уништил двете нозе и мајката Марија, која повеќе не се справува со времето и повеќе е во имагинарен свет, подеднакво силна и во сцените кога молчи и кога талка, како и онаму кога од својот имагинарен свет го проколнува „дивото месо“, функционираат на еден лунарен начин, мешајќи го сонот и јавето, реалноста и фантастиката, задоени меѓу верувањето и вистината, изгубените вредности и верности, а нивните три сина Симон, Стево и Андреја, се ликови што зборуваат за вистини, кои остануваат актуелни и за времето во кое е лоцирана драмата и за времето кога се игра.

околу него. Членовите на семејството Андреевиќ, секој низ своја призма, се спротивставуваат на фашизмот, кој веќе лебди во воздухот и чии чекори се сè поблиску на крајот и во домот на семејството. Најстариот син Симон, келнер, е затворен во својата изгубеност и немоќ да излезе од неа затоа што „го гуши нешто во градите“ (Стефановски 2020: 65) и на крајот го задушува. Помладиот Стево е вработен како референт во претставништвото за автомобили на една германска фирма во Скопје и е притиснат од примитивизмот на Балканот и сонува за „ветената“ Европа. Неговата растргнатост меѓу реалноста и сонштата, меѓу амбициите за животот наспроти она што е вистина, се дилемите што се стожерот на претставата. Најмладиот син Андреја, продавач во бакалница, има своја идеја, и како илегален партиски работник се приклучува кон комунистичкото движење во кое го гледа спасот на својот народ. Тројцата се во три различни насоки на трагање по поинаков свет. Секој ја согледува нужноста за сопствен бунт, особено во мигот по доаѓањето на претставникот на берлинската фирма Херман Клаус, туѓинец од Германија, кој ја прикажува расчовеченоста на фашизмот и високата класна подвоеност, стравот на можниот отпор и кој поради проширувањето на претставништвото наредува да биде урната куката на Андреевиќ. Околу овој настан се откриваат судбините и на другите ликови – Вера, снаата на Андреевиќи, жената што, со големо чувство, ја нагласува исконската желба да се има свој пород, жената што во текот на целата драма не може да забремени, а надежта во духот на модерната ја дава со репликата: „Ми се чини дека му го слушам срцето“ (Стефановски 2020: 71). Понатаму судбината на Евреите (Сара и Херцог), на младите илегалци партиски работници (Ацо), на оние што ја бранат својата немоќ со прифаќањето на каква и да е туѓа власт, како што е Сивиќ, претставник на оние што, поради својата немоќ, се подготвени да му станат покорни секому, како беспомошен сув лист, кој го откорнал ветрот од дрвото и го носи каде што сака, како и на оние што се сигурни во идејата и во нејзината реализација (проститутката Мими, Попот, Бајачката).

Низ драмата ликовите постапно се откриваат, како и нивните судбини пред налетот на нацистичкото време. Во неа сè има свој тек. Одделни сцени се надоградуваат, како на пример, сцената кога излегува Стево од сопствениот свет полн со илузии за „ветената“ Европа и кога бргу и неочекувано сака да го најде пиштолот за да го убие „Дивото месо“ – Германецот Клаус, што се вгнездува во грлото и „откако влакното ќе влезе во човековото тело и околу неговиот корен ќе почне да расте диво месо, кое се шири и го задушува човекот“ (Стефановски 2020: 46). Дивото месо е симболот околу кој се врти дејствието, со тенденција за ширење сè додека не се исплука од устата. Насловот на драмата е изведен од реплика во текстот, а драмата не е ниту политичка, ниту социјална анализа на едно општество, туку е приказна за нашиот идентитет, и семеен и општествен, во времето и во светот. Тие се точни приказни за она што не се раскажува во театарот, туку се покажува – низ знаците, низ симнатите маски и се патоказ со кој се поврзуваат причините за интегрирањето и огласувањето на ликот/човекот во општеството и за

последниците од неговото интегрирање и огласување во зависност од улогата што ја има во дадениот општествен контекст и во комуникацијата.

Партиципација на фолклорот во драмата *Диво месо*

Партиципацијата на фолклорот во драмата *Диво месо* се одразува преку присутноста на фолклорното во драмата, кое се користи посредно преку народната традиција (обичаи, ритуали, песни, верувања), народната мудрост и народниот говор, како и преку благоукор, прокоба, клетва, поука, спротивставување. Народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Во оваа смисла, во драмата *Диво месо* е карактеристичен народниот говор на Бајачката што укажува на уснокултурниот магиски (обреден) чин на баење, поради нагласената желба на жената, на Вера, да има пород:

Срце на кол. Срце на коса. Отвори го големото око за да видиш! Црвец лази во јалова вода, небото лигаво залепено за непцата, ни ваму, ни таму. Рибји меур пред прскање. Мозок отворен на безбожји ветришта. Ѓаволи, ѓаволи на ниски коњи крелати... Ке запалиш свеќа на Света Петка, од поголемите. Ке однесеш кошула од мажот ти на Капиштец. Ке ми дадеш две банки.

(Стефановски 2020: 36).

Негувањето/почитувањето на народната традиција е потврдено преку славењето на куќната слава „Св. Илија“ и востановените обичаи, обреди, ритуали што следуваат при нејзиното славење: погача, поп, црковнославска песна, осветување на вода, како и во самиот чин на нудењето леб, сол и ракија на мајсторите од страна на Марија и тоа токму пред самиот чин на рушењето на нивната куќа, потврдено преку стиховите на Марија:

Не плачи ќерко. Не се с'клдисувај. Ајде мајстори. Ајде браќа. Влезете да се напиете по една ракија, полесно да тргне работата. И да каснете нешто, леб и сол. Што се нашло. Да знаевме дека ќе доаѓате ќе спремевме нешто поубаво.

(Стефановски 2020: 67).

Народната мудрост (ризница на народното знаење) кружи низ мноштвото стихови на драмата, но како илустрација се избрани стиховите на Симон, кој вели: „Пушти сега, пушти после, отиде животот“ (Стефановски 2020: 43), како и на Марија, која вели: „Со подуено грло ни се дише ни се пее“ (Стефановски 2020: 50).

Прокобата се одразува во стиховите од Стево: „И јас имам проголтано влакно. Морам да го исплукам“ (Стефановски 2020: 58), како и поуката во смисла: „Секој треба да се потруди да стане она што може да биде“ (Стефановски 2020: 46), но и во спротивставувањето, кое оди во насока: „Што да чекам? Да ми ја испустите крвта?“ (Стефановски 2020: 69).

Она што е важно да се спомене е дека во драмата *Диво месо* фолклорот партиципира и преку уснопоетичкокодираната порака. Од една страна, тоа се песничките што ги пее Симон. Едната е дел од руралниот фолклор: „Шест месеци пол година, пет прсти рака има, / четири боски крава има, три нозе пирустија, / две очи глава има, еден ми е билбилот што рано рани кај месец“ (Стефановски 2020: 19). Понатаму, другата е дел од урбаниот фолклор: „Красна је жабичка, бела небела, Подајте на Симон Бошковичева, Симон, Симон кад че варошима Љуби те Мими са својим очима“ (Стефановски 2020: 62), а третата е дел од урбаниот детски фолклор: „О мони, мони ма, / академи фенци фа, / фенци фа фа фа, / опет ха ха ха, / уна епе епе епе, / уна цепа цепа / уна хаус хаус, / Мики Маус... (Стефановски 2020: 32).

Од друга страна се песничките што ги пее Марија. Едната е дел од урбаниот фолклор: „Да сум бистра вода, мори мамо, да сум бистра вода, мамо мори мамице, јас знам кај да течам“ (Стефановски 2020: 45), а другата е дел од урбаниот детски фолклор: „Циц, циц козици / Што пострале петлици, / Во бабини дворои / Баба ќе и соберит, / И ќе си нанижит, / Та ќе си и продаит, / На пазар на терзии, / Многу пари ќе земит, / До три аспри црвени“ (Стефановски 2020: 66).

Сумирајќи ја партиципацијата на фолклорот во драмава, може да се констатира дека фолклорот во *Диво месо*, својата улога и функција ги реализира во согласност со манирот „не ми е гајле“, кој, како производ на партиципацијата на фолклорот во драмата, ги дефинира и интеркултурната средба и интеркултурниот дијалог меѓу Клаус и Стево. Германецот Клаус со јасни персонални карактеристики: 45-годишен човек, вработен во претставништво за автомобили во предвоено Скопје, чиј пристап кон Македонецот Стево содржи циничен патернализам и супериорно однесување. Прикажан е како концептуален туѓинец со интеркултурна надмоќ поради косиот поглед отстрана, што, тој, како дојденец од друга културна средина, може да си го дозволи. Клаус укажува на синдромот на „словенската мазохистичка душа“, на: дезориентацијата, сомничавоста, изразената „папочна врска со племето“ (Стефановски 2020: 67), малограѓанскиот полусон и парадоксалниот „словенски“ недостаток на чувство за културна припадност. Во својата хотелска соба, при интеркултурниот дијалог, Клаус му вели на Стево дека тој: „во едукативна смисла треба да биде силуван, за да ја изгуби својата рустикална невиност“ (Стефановски 2020: 85) и игноранција. На крајот од сцената со бр. 10, додека му нуди можност за престој во Германија и освојување на „сопствениот идентитет“, што подеднакво ја вклучува „просветителската“, како и хедонистичката димензија – Клаус посега и по „категоричкиот императив“ (Тодоров 2001: 67) на тој процес – колелото на Стево, со што ги открива своите скриени – не толку „просветителски“, колку хомосексуални аспирации кон него. Оттука, може да се каже дека човековата свест, човековата ништожност и пародичност, загубената суштина на човекот па и на цивилизацијата, заедно егзистираат на/со цитирани чувства од секаков вид. Треба да се посочи дека целото творештво на Стефановски е во знакот на продуктивното сооднесување со ренесансната театарска метафора – светот

прикажан како сценска кутија во друга сценска кутија, над која се отвора трета сценска кутија итн.

***Словенски ковчег*⁸ – Венко Андоновски**

Венко Андоновски е автор, чиј драмски текст се испишува по законите на модерната и на постмодерната драматургија. Драмата *Словенски ковчег* е напишана луцидно и во/за времето денес. Дејството временски е ситуирано во 1993 година; тоа е време на транзиција, на распаѓање на разни идеологии и идеолошки системи, време кога се проблематизира прашањето за идентитетот, па потрагата по ковчегот⁹ е потрагата по потеклото, по идентитетот, по себееманципирањето. Клучна приказна врз која се гради драмскиот конфликт е фолклорниот словенски образец во кој дете, со помош на златно јаболко, го пронаоѓа својот татко¹⁰. Во драмата се зборува за самобарањето на човекот во околината во која се распаѓа сè: семејството, домот, љубовта, моралот, верувањето во што било. Се бара потеклото за луѓе без свое јас, за луѓето што немаат свое мислење за ништо, кои кажуваат цитати, слушаат туѓи гласови во себе, за шизофрениците што се именуваат како дублери, за црното, за магијата, за потсвеста. Човекот е Кукла. Светот на младиот човек Кукла се создава и се урива по сите „законитости“. Тој е во транзициско време во кое е изневерена љубовта, а е распадната и некогашната татковина. На Кукла му останува само неговиот сон за ветениот Запад во кој „сè се продава“ (Андоновски 2004: 467). Во двата негови света тука и таму или Исток – Запад, царува: дрогата, криминалот, живеат осакатени и празни човечки души. Некој друг ги влече конците на Кукла, кој се бара себеси, потврдено со репликата: „Одам по мојот ковчег. Во него има сенки и златно јаболко“ (Андоновски 2004: 495). Неговиот живот тече со сета сила и болка и низ неговата трагичност и залудност да се стигне до крајот – смртоносниот куршум на границата, преку која, како услов за поинаков живот, го испраќаат други – Змија, кој живее во Виена и поседува модно студио, коешто е покритие за јавна куќа, во која е вработена Бела, дојденка од Македонија. Змија е опскурен лик од подземјето и „од хоби“ е презрив коментатор на словенската „душа“.

⁸ Првата изведба на *Словенски ковчег* е на 22 април 1998 година, во режија на Димитар Станкоски на сцената на Драмски театар.

⁹ Ковчегот асоцира на богатиот духовен свет и автентична традиција на словенските народи изразена преку митологијата, фолклорот и творештвото во целина, кон која традиција „модерните Словени“ негуваат негативски и игнорантен однос, наспроти понизниот однос кон западната, европска реалност.

¹⁰ Тоа е образец што го отвора прашањето: дали излезот е во митот и/или во јаболкото во ковчегот, кое можеби ќе ни го покаже/посочи коренот на потеклото?! Тоа е само можност – или – може излез на мислата низ метафората да се биде во времево, што е јасно поставено во текстот на Андоновски, кој поаѓа од идејата како да се дојде до сопствениот корен, да се заборават наметнатите митови од едно друго време, да се помине низ тој трагичен процес со враќање назад во затуреното сопствено минато.

Тој ја исмева словенската љубопитност и несовладливата желба на Словените да пристигнат на Запад. Змија чувствува културна надмоќ, втемелена врз бројните предрасуди кон Словените, па вели: „Немам ништо против истокот. Јас сум против лудилото што доаѓа од истокот“ (Андоновски 2004: 504). Тој, на Истокот, му го припишува генетското лудило, а на Словените – предестинираноста кон шизофренијата и живеењето во „резервен свет“, мазохизмот на себесогулувањето, некритичкото присвојување на безвредната (западна) и занемарувањето на автентичната (сопствена) културна традиција. Според Змија, Словените страдаат од комплексот на таткото: ги мразат своите предци, го напуштаат биолошкиот татко, попрво определувајќи се, според сопствена волја, да го изберат својот духовен татко. И се отвора прашањето – каде е излезот? Можеби е во „либералното начело на идентитетот“ (Krstev 2007: 54), во слободното избирање и креирање на сопствениот идентитет, метафорички претставен преку финалето (Епилогот) на драмата – изборот на таткото од страна на детето, како транспозиција на приказната во реалноста. Насловот упатува на моделот на „словенството“ како мит за заедништво, колективитет или како утописки концепт од светската историја на идеи. Промислувањето на Словенството како „еден молски сензибилитет“ (Лужина 2004: 240) соодветствува на познатиот имаголошки стереотип за „словенската душа“ – пренагласена чувствителност, која води кон пропаст, затоа што подразбира неотпорност, неснаодливост во еден материјализиран, прозаичен свет.

Партиципација на фолклорот во драмата *Словенски ковчеж*

Партиципацијата на фолклорот во драмата *Словенски ковчеж* се согледува преку присутноста на фолклорното во драмата, кое се користи посредно преку народната традиција (обичаи, ритуали, песна, верувања), народната мудрост и народниот говор, како и преку благоукор, прокоба, клетва, поука, спротивставување. И за оваа драма може да се констатира дека народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Во оваа смисла карактеристичен е говорот на Бела: „Покажи дете татка си, / Со нишан златно јаболко, / Кому ќе нишан подариш / него ќе татко завикаш“ (Андоновски 2010: 527), што укажува на уснокултурниот чин на поука токму поради нагласената желба за пронаоѓање на таткото со златното јаболко, кој може да се типизира како урбан фолклор. Понатаму, народниот говор се согледува и во репликата на Кукла: „Иљач како лек за излекување“ (Андоновски 2010: 465).

Народната традиција е во знакот на верувањата, обичаите/обредите, како што е потврдено и во репликите на Змија: „Знаете само за обреди што не ги разбирате... / Раздавате храна на гробишта, / Јадете, а ви се гади, / оти помислувате дека јадете од телото на покојникот“ (Андоновски 2010: 494); „Го проучив словенскиот фолклор. / Сказна со која детето си го избира својот татко“ (Андоновски 2010: 474).

Народната мудрост се согледува низ повеќе реплики, но како илустрација повторно е избрана репликата на Змија, кој вели: „На сите им се гади, / а никој не кажува. / Ги откорнуваме / корките на раната“ (Андоновски 2010: 496) и репликата на Кукла, кој вели: „Смислата на ковчегот е да ја најде утробата“ (2010: 493).

Клетва како злобна интервенција кажува Темо: „Ќе гориш во пеколот, копиле“ (2020: 479). Прокобува Кукла преку репликата: „Темен се облак зададе“ (2010: 479), а поука извлекува Бела кажана преку репликата: „Сè е обратно во овој свет“ (2010: 502).

Она што е важно да се спомене е тоа дека во драмата *Словенски ковчег* фолклорот партиципира и преку уснопоетичкокодираната порака, која е дел од урбаниот фолкор, потврдено преку песната што ја пее Кукла: „Сида паша девојка, во темел на куприја. / Ни сирка ни просирка за пода и понада. / Бела девојка, црна пие темница / се стори гасеница“ (Андоновски 2010: 474).

Сумирајќи ја партиципацијата на фолклорот во драмата, може да се констатира дека фолклорот во *Словенски ковчег*, својата улога и функција ги реализира во согласност со „трај-прај системот“, кој е присутен и при интеркултурната средба и при интеркултурниот дијалог (меѓу Змија и Кукла), каде што позицијата на Другиот и другоста доаѓа до израз. Аспектот на другоста е изразито хронотопичен: тој се чита не само во релација Исток – Запад, туку и на релација Исток – Исток. Постои интеркултурен двобој и меѓу стариот и новиот Исток, меѓу старите и модерните (современи) Словени. Значи, откривањето на другоста не е упатена само нанадвор (кон Другиот, кон Запад), туку и навнатре, кога, Словенот, се набљудува себеси и се открива како Друг. Парадигматична во тој поглед е Сцена 9, една од сцените, кои се одигруваат во модното студио/борделот во Виена, поконкретно во интеркултурниот дијалог меѓу главниот лик на драмата и неговиот, условно речено, антипод – Австриецот – Змија. Акцентот е ставена на „варварската“ природа на Словените (Кукла влегува ненајавен, пали цигара без дозвола, кашла); на нивното припишано генетско лудило, потврдено преку репликата на Змија: „сонувате до полудување“ (Андоновски 2004: 345), на додворувачкиот однос кон Запад, дури и по цена на себеомаловажување, потврдено повторно преку репликата на Змија: „доаѓате овде и се натпреварувате кој полошо ќе каже за Истокот, мислејќи дека така ќе станете Запад“ (Андоновски 2004: 349); на колективниот словенски менталитет/комплекс како проклетство – идеалот, смислата постојано да се бараат надвор од себе, таму на Запад, и повторно потврдено преку репликата на Змија: „Сите доаѓате овде во овој практичен свет по нешто што не е овде. / Јас не знам што содржи тој ваш ковчег што го барате, / но знам дека го барате на погрешно место. / Запад не работи со ковчези“ (Андоновски 2004: 351).

Преку овие критички интонирани реплики, авторот дава аналогна критика на културните лузни (заблуди) на имаголошките и автоимаголошките образци, но и на мошне суптилен начин, апелира на самопочит и достоинство на Словените, на еден изграден однос кон вредностите на сопствениот историски и духовен идентитет. Инаку, иако драмското писмо на Андоновски се фокусира на контрастот Исток – Запад, сопоставувањето во ниеден момент

не е црно-бело, напротив, повеќе станува збор за нијанси на црно – и во двата света царува дрогата, криминалот (Змија на Исток е Темо – детето дури и го опишува како змија/змеј): „живеат осакатени – празни човечки души кои согоруваат како ноќни пеперутки залепени на ламбата“ (Мазова 2019: 232).

Ни Западот не е поштеден од критика, на пример Арсо, таткото на Кукла, изразува експлицитно нетрпение кон менталитетот на западниот прагматизам:

Не кажувај ми ти мене за Запад. Запад се гуши во прав. Сум јадел труманови јајца кога ти не си ни знаел ни Исток ни Запад – ќе ја отвориш кесичката, ќе го сипеш правот во вода, ќе разматиш и оп – кајгана. Волшебно стапче. А смрди не се дојадува. Ама веруваш дека е јајце, оти така пишува на кесичката. Ебати Западот кога и јајцата му се во прав (2004: 201).

И ова е поглед на Другиот, своевиден имаголошки образец, кој во крајна инстанција го открива релативизмот на имаголошките стереотипи и ги става под знак прашање сите можни идентитети – туѓите, како и сопствените. Треба да се посочи дека творештвото на Андоновски е во знакот на „вечното реми меѓу несреќата и среќата“ (Мазова 2019: 229), главните компоненти на животот со кои човекот е во постојан судир, а играта завршува со нерешен резултат.

***Маме му ебам кој ѝрв ѝочна*¹¹ од Дејан Дуковски¹²**

Драмскиот ракопис на Дејан Дуковски се детерминира во постмодерната драматургија и се идентификува низ неговиот однос од сликите и ситуациите/настаните на Балканот. Нив, Дуковски ги поставува во форма на митска слика, но со систем на влегување во кодот на македонската традиција, определен низ неговата опсервација за старо-новото време во контекстот на љубовта. Драмската матрица во драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна* е љубовта, но „љубовта како статика, како изневерени соништа (Стојановска 2006: 13). *ММЕ кој ѝрв ѝочна* е како темен безнадежен облак и како под моќна лупа во крупен план го покажува човековиот очај и перверзијата на времето. Во неа Дуковски, од една страна, низ култивиран поетски јазик, ја бара надежта, а од друга го соголува човековиот ум и вид и ги поместува ликовите низ прекинатоста/искинатоста на нивните љубовни животи. Сè се врти во кругот на оние што плачат и што молат со зборовите „сакај ме“. Тоа се зборови на уништени човечки личности, неспособни да се сакаат себеси.

¹¹ Првата изведбата на *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна* е на 22 април 1997 година, во режија на Александар Поповски на сцената на Театар Центар.

¹² Дуковски низ драмите, кои се драми за љубов од секаков вид, го актуализира моментот за потрага по љубовта и во таа потрага по љубов речиси сè друго е невозможно и затоа, по секоја тревожна ситуација, велиме *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна*.

Драмата има седум круга, сцени, дела што покажуваат/докажуваат дека повеќе не важи пословицата „кога има живот, има и надеж“. Во драмата на Дуковски важи нешто сосема друго: „кога има живот, има и копнеж, а кога има копнеж, има и омраза“ (Дуковски 1997: 35). Нема сентименталност кон омразата наспроти љубовта кон животот и копнежот, па драмата е и трогателна трагедија. Волшебството на среќниот број 7 – значи седумка и ги означува седумте клучни доблести што, човекот, во времето, ги има сè помалку. Круговите во драмата се именувани како: Смисла¹³, Радост¹⁴, Вера¹⁵, Љубов¹⁶, Надеж¹⁷, Чест¹⁸ и Грев¹⁹. Низ нив се следи и се прикажува жестокоста на фасцинацијата, која никогаш не прашува и нема ниту едно „Зошто?“. Има само „Како?“, кое се мултиплицира низ вистината дека љубовта и смртта не се објаснуваат – тие мораат да се пробаат. Во секоја сцена, на почетокот од секој од седумте круга, има двајца за кои нема иднина. Има само осама. Нема *зошто*. Има: *како* се прави тоа? Има и дозирана параноја како состојба. Има совршено јасен став кон сите третирани кругови на животот, кои, Дуковски, ги создава низ чист и јасен, не појдовен, туку спознаен став – сè е свртено кон идејата за иднината. Магичниот круг на

¹³ Првиот круг е Смисла на Инкасаторот и Бежанија, секој со своја страст и болка за тоа колку ја нема Љубовта. Ја отвораат жестокоста на темата со најжесток почеток за претставата при што болката се отвора низ: слепилото, страста, парталите, вкусот на јагодите, кои се изметот во раката на Бежанија.

¹⁴ Вториот круг е Радост на Кловнот и Балерината. Во розовиот салон на Балерината, Кловнот и Балерината ја бараат среќата, а среќата на едниот зависи од среќата на другиот. Кловн ѝ ја отвора вратата на фасцинантната актерска игра на кловнот во секој од нас, а куклата е таа во која нема живот и таа живее по волјата на друг.

¹⁵ Третиот круг е Вера на Докторот Фалус и Младичот. Како се губи невиноста. Докторот Фалус со демистификација го соголува пристапот на мислењето на погрешната смисла на животот. Младичот „влегува“ во демистификацијата, но останува на „погрешната“ страна.

¹⁶ Четвртиот круг е Надеж на Константин и Иконија. Сцената на црвениот и црниот конец на животот, на страста што се прелева во овие две бои, но и на страста што се движи спирално во место, каде што магијата ја бара во крилјата да се летне – пак само во место.

¹⁷ Петтиот круг е Љубов на трансвеститот Лулу, на непознатиот и на Третиот. И дотогаш сцените полни со љубов ја покажуваат вистинската љубов. Трансвестит или не – маските паѓаат.

¹⁸ Шестиот круг е Честа на Црна Арапина и на Анѓа. Дали гробот е единственото место, каде што стануваме чесни? Црна Арапина го испушта првиот рик или пукот што оди кон врвот – како да се излезе од мракот. Анѓа го убива Црна Арапина за да му покаже колку го сака.

¹⁹ Седмиот круг е Грев на Шејтанот и на Сестрата. Тоа е крајот, врвот на распадат на умот. Гревот се издига на ниво на добротел. Шејтанот беше на високо ниво на: страста, разумот, телото, зборот, на крајот, чиј безизлез е во објаснувањето дека Љубовта и смртта не се објаснуваат. Тие треба да се пробаат. Визуелноста ја достигна презвикувачката кулминација: за да се умре, мора да се направи грев.

седумката се затвора за да сфатиме дека сè ни е познато, и наспроти тоа што седумте круга (приказни) се именувани експлицитно: „знакот“ е измама, кој парадоксално означува нешто друго, имплицира инаквост, другост; дека смислата е во бесмислата, Радоста ја има само кај оние што мораат да ја играат неа, Верата е во неверата на сите; Надежта е онаа што умира последна; Љубовта се продава и се купува на улица и на пазар; Честа е во убиството; Гревот е во сите нас, а ангели се сите измислени, но заминати од овој свет. Драмата завршува со песната на Дуковски, именувана како „Песна на заборавениот ангел“. Секој од седумте круга, односно приказни, трае, се надградува самата себе врз она на што е создадена – гневот и потребата да се пцуе низ насловот на драмата.

Партиципација на фолклорот во *ММЕ* кој ѝрв ѝочна

Партиципацијата на фолклорот во драмата *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна* се огледува преку присутноста на фолклорното во драмата, кое се користи посредно преку народната традиција (обичаи, ритуали, песна, верувања), народната мудрост и народниот говор, како и преку благоукор, прокоба, клетва, поука, спротивставување. И за оваа драма, како и за претходните две, може да се констатира дека народниот говор како да зачувал во себе исцелителна моќ што, со самото верување во неа, го одржува човекот и му дава надеж да опстојува пред злото. Во оваа смисла, е карактеристичен говорот на Лулу во Петтиот круг „Љубов“, којшто укажува на уснокултурниот чин на метафорично пренесување на сликата за жената и оди во следнава насока: „Девици, курви, мајки, ангели... / Ангели со обилно и редовно крварење. / Родени само за еден маж. Родени да сакаат. / Со скршено срце да се тртат за малку пари“ (Дуковски 1997: 186), како и говорот на Анѓа во шестиот круг „Чест“, којшто укажува на уснокултурниот чин на метафорично пренесување на сликата за мажот и оди во следнава насока: „И најстрашниот свер знае за милост, / Ѓаволи почнале да зборуваат вистини, / Ангели почнале да се лутат. / За тебе има место само во пеколот“ (Дуковски 1997: 188).

Народната традиција преку одредени верувања и суеверија е содржана во репликата на Бежанија во Првиот круг „Смисла“, која вели: „Паѓа ѕвезда, замисли желба. Нешто ќе се случи само од себе“ (Дуковски 1997: 171), а како ритуал се забележува во репликата на Лулу од Петтиот круг „Љубов“, каде што се вели:

Сакам обични работи. Да се будам покрај тебе. Да го убијам лошиот здив со првата цигара покрај тебе. Да ти направам кафе. Да те испратам на работа. Да те чекам на вечера. Да те прашам како си. Никогаш не сум те прашала како си. Сакав многу. Сакав само обични работи. Да ме однесеш одовде.

(Дуковски 1997: 186).

Народната мудрост се одразува низ повеќе реплики, но како илустрација се избрани репликата на Кловнот од Вториот круг „Радост“, каде што вели:

Ми требаш како добра вест.
Како отсабајле цигара. Како ти отсабајле.
Како на куче коска. Како на војник оружје.

Како на дилер со оружје војна

(Дуковски 2004: 175),

понатаму во дијалогот меѓу д-р Фалус и студентот во Третиот круг „Вера“, каде што Студентот вели: „ништо добро нема да најдеш, не знаеш што сакаш“ (Дуковски 1997: 178), на што д-р Фалус одговара:

Сакам сè што знам. Знам сè.
Или знам повеќе од оние што не знаат дека не знаат.
Мене нешто ме вие петицава.
Мислиш дека тоа е Божји знак

(Дуковски 1997: 178),

како и во репликата на Црна Арапина во Шестиот круг „Чест“, каде што вели: „Нема жена со јазик без спремен одговор“ (Дуковски 2004: 188).

Поуката ја дава д-р Фалус, кој вели:

... ако имаш рана сипи си сам врело олово на неа. Ако не јас ќе ти сипам. Немој никого да жалиш. Ако ти падне жал за некого уништи го. Еби го до смрт. Смртта е убава. Светот е апсурден. Политиката е лудило

(Дуковски 1997: 180).

Она што е важно да се спомене е тоа дека во драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна* партиципацијата на фолклорот се забележува и преку уснопоетичкокодираната порака, а тоа е песната на заборавениот ангел, која е дел од урбаниот фолклор: „Бевме богови / Се симнавме долу, Да си играме луѓе, Да си играме смрт, / Се заигравме, Се заборавивме, Се изгубивме, Станавме друго, / Тебе те нема, Нешто умре...“ (Дуковски 1997: 45).

Сумирајќи ја партиципацијата на фолклорот во драмата, може да се констатира дека фолклорот, во драмата, својата улога и функција ги реализира во согласност со моделот на егзистенцијално тетовирање и со иницијациониот ритуал (којшто вклучува и подразбира извесен степен на: телесна болка, обележаност и жртва).

Моделот на егзистенцијално тетовирање и иницијациониот ритуал се забележува и при интеркултурната средба и при интеркултурниот дијалог меѓу студентот и д-р Фалус. Третиот круг во драмата „Вера“ ги третира: феноменот на странецот, интеркултурната средба и дијалогот. Се работи за интеркултурна средба: Истокот/Балканот – Западот преку средбата на младиот (Македонец) и д-р Фалус (Германец) во крчмата „Диво прасе“ во Витемберг. Значи, улогата на странец ја имаат обата лица. Притоа, според типологијата на Пажо, перспективата на Македонецот би била манија (туѓото се претпочита пред своето), а перспективата на Германецот – фобија (туѓото му е подредено

на своето). Не се работи само за надмоќта на едната култура во однос на другата, туку и за една, критичкоимаголошка и критичкоавтоимаголошка проекција. Младиот е парадигма за жртва – тој е жртва на познатата балканска априорна поводливост по западните културни модели, на сопствената фантазматска слика за Европа како ветена земја, а д-р Фалус е „ексцентричен декадентен учител и перверзен заводник, кој го симболизира ‘потајниот, колонизаторски учинок на западното знаење’“ (Шелева 2001: 227).

Интеркултурниот дијалог започнува со меѓусебно претставување: на прашањето што бара таму, младиот одговара дека добил стипендија и дека е дојден да учи. „И дојде право овде да учиш?“ (Дуковски 1997: 185), иронично прашува д-р Фалус. „Речено ми е овде има најдобри курви“ (Дуковски 1997: 186), одговара Младиот. „Има. Јас сум. Ќе бидеш научен. Сè ќе те научам“ (Дуковски 1997: 186), му вели д-р Фалус, па по финалната реплика: „Знаење? Гледај како влегува знаење во тебе!“ (Дуковски 1997: 186), блазираноста на декадентниот учител-заводник финишира со бескруполозна, насилничка пенетрација и физичко силување на беспомошниот ученик. Ова е само еден од екстремнометафоричните примери на вулгарно наметнување на модел, кој, кај балканскиот субјект, треба да создаде криза на идентитетот, сомнеж или чувство на недостојност и непожелност. Тој постои за да ја поттикне желбата за напуштање на стекнатиот и прифаќање на туѓиот идентитет – желба изнудена со помош на реторичка мимикрија, која го претвора балканскиот субјект во објект на туѓата доминација. Со својата гласовита изјава: „Сакам, сè што знам“ (Дуковски 1997: 187), д-р Фалус го еротизира ефектот на западното знаење. Според своето лично мнение, д-р Фалус е еден двоножен (движечки) оксиморон, кој без два грама респект кон себеси, ќе рече: „Јас сум поштена курва“²⁰ (Дуковски 1997: 186). Од друга страна, ликот на студентот ја потврдува парадигматиката на жртвата. Тој е типичен „аутсајдер“²¹. Наспроти својата идеализирана претстава за Европа, како центар на знаењето, студентот (дојденецот) идеолошки е изневерен, а физички – напатствуван, силуван, и е жртва на сопствената фантазматска слика за Европа (Запад) како ветена земја. Равенката меѓу знаењето и силувањето ја потврдува својата закономерност. Во сцената што ја опишува средбата меѓу балканскиот субјект (патосот на доселеништвото и дојденството) и секогаш германскиот д-р Фалус (ѓаволската ароганција и привлечност на метрополата), Дуковски вешто го обликува провокативниот театар во театар, како и длабоко впечатливата и болна вистина за насилно пенетрираниот, всушност силувачки ефект, што, западната култура и западната академија, го остваруваат врз недољжното Тело на натопениот, со просветителски илузии, балкански Newcomer.

²⁰ Се разбира тука не се мисли персонално, туку алегориски бидејќи станува збор за тоа дека академската наука и култура најдобро се римува со именуваната госпоѓа/или професија, зависи кој како ја восприема.

²¹ Денес во актуелната „шенгенска“ социокултурна констелација во улогата на аутсајдер се јавува странецот, дојденецот, емигрантот (Балканецот), кој дејствува како фантазматска закана по однос на опстанокот на автохтоната, западна култура.

Партиципација на фолклорот во трите драмски дела – заеднички точки

Партиципацијата на фолклорот во трите драмски дела е во согласност со кажувањето на Лухман дека: „Се зачувува руvото на зборовите, флоскулите и искусствените поуки, но тие ја менуваат и својата способност да ги средуваат искуствата и отвораат нови перспективи“ (Luhman 1982: 9). Оттука, може да се констатира дека она што е заедничко за трите драмски дела при партиципацијата на фолклорот во нив е следново: фолклорот во трите драмски дела се однесува како алтернативен говор, односно како говор на другиот; функционира и како театрален гест – преку неучество, авторите учествуваат и ова служи како автореференцијален маркер на драмската структура. Понатаму, како што вели Аврамовска: „... егзистира разликата помеѓу формулативниот кодиран говор на колективното знаење наспроти колоквијалниот говор на секојдневието, но важно е да се потенцира дека упадот на фолклорната формулативност во рамките на прозниот говор, не значи и конфронтација на усната со писмената парадигма на културна комуникација“ (Аврамовска 2004: 176). Земајќи предвид дека во драмата *Диво месо* фолклорот партиципира во согласност со манирот „не ми е гајле“, во *Словенски ковчеж* низ системот „трај-прај“, а во *ММЕ кој ѝрв ѝочна* преку моделот на егзистенцијално тетовирање и иницијацискиот ритуал во однос на целиот свет, следува дека ваквата партиципација на фолклорот ја создава тематизираната опозиција рурално – урбано во драмските текстови. Ова е опозиција, која ја обезбедува општествената стварност од „нејзиното вовлекување во прикажаната спирала на фаволската драматургија на илузионистичкиот театар, кој ја проголта стварноста во неразликувањето на рамништата на обредното, стварното, фикцијата“ (Аврамовска 2004: 45). Посочувајќи ги, низ трудов, моментите што ја тематизираат оваа опозиција како идеолошка разлика во сфаќањето на сексуалноста/еротиката, може да се каже дека станува збор за драматургија, која, втемелена зад маската на обредната еротска распојасаност, се остварува наспроти припитомувањето на сексуалноста во граѓанскиот светоглед, кој е експлицитно посочен (исмеан) од аспект на руралниот светоглед. Во трите драмски дела, тој е посочен во посредувањето на „ученоста“ (преку Клаус, Змија, Инкасантот) при означувањето на гениталиите, кој ја обескрвува животворноста на означувањето. Од овој аспект станува препознатлив „шок на слободата“ со кој, авторите, имплементирајќи го фолклорот во драмските текстови, сакаат да ги преретнат гледачите во гледалиштето, наведувајќи ги на самопрепознавање во посочената граѓанска перспектива.

Понатаму, фолклорот, својата партиципација во трите драмски дела ја потврдува и преку употребата на стихот во изведбата на говорот на драмата, кој во основа се сведува на два општи модели посочени од Павличик (1989). Во првиот случај станува збор за издвоени посебни: сцени, пролози, епипози,

интерлудии и сонгови, за што парадигма е: „Песната на заборавениот ангел“²² (Дуковски 1997: 45) во драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна*, а е дел од урбаниот фолклор. Во вториот случај станува збор за нивно интегрирање (на стиховите) во „темелниот прозен текст како дел од репликата на некој од ликовите“ (Павличик 1989: 35), при што се налага потреба за нивно реалистичко мотивирање во рамките на изведбата на драмскиот дијалог. Парадигма за ова во драмата *Диво месо* е огласувањето на Марија со песна во осмата сцена: „Да сум бистра вода, мори мамо, / да сум бистра вода, мамо мори мамице, / јас знам кај да течам“ (Стефановски 2020: 44), која е дел од урбаниот фолклор и е мотивирана во рамките на изведбата на дијалогот меѓу Клаус и Андреја, а во драмата *Словенски ковчеж* парадигма е огласувањето на Бела со песна во епilogот: „Покажи дете татка си, / Со нишан златно јаболко, / Кому ќе нишан подариш, / него ќе татко завикаш (Андоновски 2010: 527), која е дел од урбаниот фолклор и е мотивирана во рамките на изведбата на дијалогот меѓу Змија и Кукла. Инаку може, но и не мора, да биде мотивиран реалистички (стихот) во рамките на прозната изведба на дијалогот, за што во драмата *Диво месо* парадигма е „песната“²³ на Симон во завршницата на првата сцена“ (Стефановски 2020: 19), а е дел од руралниот фолклор, а во драмата *Словенски ковчеж*, „песната“²⁴ на Кукла во завршницата на четвртата сцена (Андоновски 2010: 474), и е дел од урбаниот фолклор.

Понатаму, партиципацијата на фолклорот во трите драмски дела овозможува да се констатира дека кај драмските дела е присутен „интеркултурниот конфликт на вистините“, кој секогаш се разрешува со генерирање на нови имаголошки стереотипи за Другиот, за концептуалниот странец, кои, пак, водат како кон тематски совпаѓања меѓу драмите: посочувањето на европскиот друг како диво месо: Клаус, Змија и д-р Фалус, кои го оневозможуваат „летот кон слободата“, така и кон структурни совпаѓања во смисла дека:

– во трите драми другоста е тематизирана со прикажувањето на нејзината интериоризација во рамките на македонското семејство и експозицијата на темата е увидена во приказот на семејниот антагонизам меѓу браќата (*Диво месо*), меѓу таткото и синот (*Словенски ковчеж*), меѓу студентот и општеството (*ММЕ кој ѝрв ѝочна*);

– уснопоетичкото огласување на мајката во семејството (Марија, Цвета, Бжанија) со гласот на уснопоетичката другост, ја има функцијата на вметнување на дополнителна рамнишнодиференцирана парадигма на комуникација. Марија (*Диво месо*) ова подигнато рамниште на своето огласување го досегнува во трансот на својата изведба, Цвета (*Словенски ковчеж*) со посредство на уснопоетичкиот код го пренесува

²² Песната е погоре спомената (стр. 78).

²³ Песната е погоре спомената (стр. 70).

²⁴ Песната е погоре спомената (стр. 73).

трансценденталното искуство на халуцинацијата, а Бежанија (*ММЕ кој ѝрв ѝочна*) со песната на ангелот ја пренесува пораката копнеж – љубов – омраза.

Насловните метафори извлечени како насловни „уснопоетички кодови“²⁵ на означување на драмите, непосредно упатуваат на интрарамковната сцена. Треба да се спомене дека насловите на драмите *Диво месо*, *Словенски ковчеж* и *ММЕ кој ѝрв ѝочна*, самите не мораат да се толкуваат како уснопоетички кодирани, но тие сепак се такви (и функционираат како такви) со оглед на уснопоетичкиот код на нивната изведба во рамките на приказната за Другиот (Клаус, Змија, д-р Фалус). Уснопоетичкиот код во функција на рамнишнодиференцирање на сцената на огласувањето придонесува во театарската метафора, која е на дело во драмите. Односот што го сугерираат авторите со посочувањето на одреденото сооднесување меѓу рамковната и временската/врамената драма (стварноста и фикцијата) е следниов: рамковната и временската/врамената драма стојат во истиот сооднос во кој стојат општеството и театарската интеракција, кажано со јазикот на Стефановски „секое дно е душло дно“ (Стефановски 2020: 5). Она што посебно треба да се нагласи е дека фолклорниот интертекст во драмската структура на авторите ја има токму автореференцијалната функција на „душлото дно“.

Рецепција: концептуален странец, имаголошки стереотипи Исток – Запад, интеркултурна средба, интеркултурен дијалог, партиципација на фолклорот

Партиципацијата на фолклорот во драмите овозможува низ драмите да биде детектиран и „критичкиот момент на средбата, кој пак го провоцира и го наложува идентитетското соочување и разграничување меѓу соговорниците“ (Саид 2003: 98). На тој начин, драмската ситуација прераснува во фундаментална ситуација на себеобликување и себемаркирање, благодарение на интеркултурното (критичко) соучество и содејство со Другиот – категоријата на концептуален странец, чија улога се состои во подобрувањето на внатрешноста на хомогеноста на групата по однос на надворешната потенцијална закана, што самиот тој, како натрапник, ја поседува и ја претставува. Како што укажува Урлих Билефелд, „таквата потреба од Другиот е конститутивна, зашто токму свесното вметнување на таквиот 'концептуален странец' го овозможува неопходното ситуирање и хомогенизирање на 'домашниот идентитет'“ (Билефелд 1998: 45). Во нашиот случај, во улога на концептуален странец, односно, конститутивен Друг, се јавуваат тројца Германци, драмските ликови на: Клаус, Змија и д-р Фалус, актери во друг код, кои ја означуваат својата стварна ситуација/акција. Трите лика се идеолошки

²⁵ Треба да се спомене дека уснопоетичкиот код стои во одреден однос како фикција на рамковната драма во однос на нејзината стварност. Со тоа што со фикцијата на драмата (интрарамковната сцена/драма), авторот ја означува стварноста на драмата (рамковната драма), тој го сугерира односот на еднозначност, кој постои меѓу нив.

синегдохи, т.е. претставници на определени и заокружени системи на поимања и вредности, претставници на определени идентитетски улоги, или пошироко, определени (и индикативни) културни и имаголошки референции. Тие поседуваат повеќекратни, вкрстени, паралелни идентитети – Германци, Европејци, учители, волја за моќ. Со нивното обредно-говорно посредство се испишува и автентичната траекторија на македонското (како словенско и како балканско) културно себеоткривање и себепозиционирање. Тоа, од своја страна, ги содржи сите обележја за воспоставувањето на една луцидна, но горчлива свест за „сопствената културна маргинализираност“ (Спивак 2003: 56), свест што заговара што поскоро надминување и совладување на сопствените културни лузни. Токму храброто и бескомпромисно експонирање на сопствените културни лузни, пропусти и мани, ја оддава подготвеноста и зрелоста македонските автори тематски да ја тематизираат историската позиција на македонскиот субјект спрема идеолошки и политички доминантниот субјект (во два различни и историски контексти). Во *Диво месо*, непосредно пред Втората светска војна, во *Словенски ковчеж* и во *ММЕ кој ѝрв ѝочна* во времето на транзицијата, македонскиот субјект е поставен наспроти субјектите на Големата нарација (европските држави на модерната историја), а се никнати во продуктивниот сооднос со фолклорната сексуално-еротска изведба и нивната комика се напојува на почвите на моќните европски структури вградени во егоцентризмот. Македонските автори, себеси и својата култура, ја согледуваат, ја анализираат и ја перципираат низ туѓото око, окото на Другиот (Германецот како репрезент на Европа). Тоа соочување со себеси низ призмата на Другиот, го подразбира легитимирањето на авторитетот на оној што го создал имаголошкиот модел, односно, сопственото преземање од погледот на другиот и прифаќањето на идеолошката слика за себеси како Друг. Во случајов станува збор за појдовно усвојување на и согласување со идеологизираната претстава за Словените како балкански „варвари“ и непријатели на западната цивилизација. Меѓутоа, она што го поентираат избраните драмски ситуации и драмските ликови на: Стево, Бела и Студентот е всушност нивниот макотрпен обид за конечно себеманципирање од таквите имаголошки маркери, односно, од негативните, наметнати предрасуди однадвор за себеси и за Европа. Драмските ликови – Македонците, Балканците, во трите драмски текста, настојуваат да стекнат свест дека конечно мораат да го зацврстат своето разнишано себство и во тој нов порив да ја бараат својата нова сила, која не допушта асимилација.

Оттука, имплементирањето на фолклорот во драмскиот светоустрој (од страна на авторите) го отвора прашањето: каква е репродуктивната рецепција на театарско-книжевната критика на сликата за концептуалниот странец, на имаголошките стереотипи Исток/Запад и на фолклорот. Рецепцијата на сликата за концептуалниот странец, театарско-книжевната критика ја опишува како „иницијација“ на следниов начин: Германците и балканските варвари – Словените. Клаус, Змија и д-р Фалус се оние што, со оглед на својата компетентност, обученост, искуство, треба да раководат со тој процес на иницијација и да бидат Учителите. Додека, пак, Стево, Бела и Студентот се наоѓаат во улога на аспиранти, кои треба да минат низ иницијацијскиот ритуал

(кој вклучува и подразбира степен на болка, обележаност и жртва. Рецепцијата на сликата на Другиот (во случајов, Германецот), во македонската современа драма, е неразделно поврзана со автоимаголошката слика (во случајов, на Словените), по однос на нивната сопствена културна реалност, традиција, сензибилитет, досегнатото квалитативно и еволутивно рамниште на цивилизаторскиот развој; со комплексот на провинцијалноста и инфериорноста што, Марија Тодорова, научно го верификува под името балканизам²⁶; со релативизација, проблематизација, како и со евентуална продуктивна трансформација; со „слободно избирање и креирање на сопствениот идентитет – и тоа, не само на еден, туку и на два, пет и повеќе“ (Krastev 2007: 54), што пак ја произведува релацијата на мистерија, која води кон имаголошките стереотипи Исток – Запад. Рецепцијата на имаголошките стереотипи Исток – Запад во театарско-книжевната критика оди во насока на тоа дека тие ги отсликуваат моќите на балканското знаење, она што ѝ допуштило на „цивилизираната“ Европа, на Западот, да создаде, од балканските субјекти, некаков кодиран Друг, потчинета половина од замисленото множество на спротивставености. Ваквата поларизација на Цивилизирани и Варвари, на Нас и Нив, на Исток – Запад, иако потврдува дека Европа/Западот е асиметрична, непоправливо различна и посупериорна од Балканот/Истокот, и го засилува имаголошкиот стереотип Исток/Запад, според кој балканскиот субјект е дериват на европскиот субјект, сепак асиметричноста и супериорноста на Европа не го спречува балканскиот субјект (во драмите) да се издигне над прашањата за легитимизација на сопственото знаење и е културолошка конструкција на една „внатрешна другост“. Ваквата рецепција²⁷ (и на концептуалниот странец, и на Другиот и на имаголошките стереотипи Исток – Запад), е заедничка за трите драми, а бидејќи балканскиот субјект никогаш и не бил исконски варвар, може да се констатира дека рецепцијата на театарско-книжевната критика²⁸ и на сликата за концептуалниот странец и на имаголошките стереотипи Исток – Запад, присутни во трите дела, одат во насока на препознавањето на следниве моменти: од една страна дискурсот на концептуалниот странец преминува во дискурс на насилство, балканскиот субјект Европа го доживува како Ид – како

²⁶ Балканизмот е збирно име за сите еднакво проектирани, а потоа и предрасуди, однаме прифатени и усвоени во врска со Балканот.

²⁷ Во трудов заедничката рецепција ја илустрираме преку драмата *ММЕ кој ѝрв ѝочна*, поправо преку третиот круг „Вера“, каде што обредно сексуално-еротскиот чин го губи својот симболички (магиски) ефект во моментот при инхибицијата на Учениот пред распојасаниот Студент/балканскиот субјект, која, самиот студент, ја означува како „душевна траума“, со што, во својата немоќ се огласува и со втемеленост во неговиот идеолошки светоглед. Инхибицијата, како ефект на празнење на напрегнатоста во својот краен исход, се огласува и како обреден ефект.

²⁸ По однос на рецепцијата на сликата за странецот и имаголошките стереотипи предвид се земаат театарско-книжевните критики на Јелена Лузина (2004) и на Ангелина Бановиќ-Марковска (2007).

слика за нешто примитивно и нагонско, но од друга страна, детектирано е и разбивање на имаголошките стереотипи во смисла на присутното настојување на балканскиот субјект да ја задржи и да ја покаже својата другост и наспрема привилегирираниот Запад, да покаже дека не е субалтерен субјект, не е без автентичен дискурс, без идентитет и дека не ги прифаќа, по секоја цена, трансплантираните европски дискурс и знаење како замена за балканските дискурс и знаење.

По однос на рецепцијата на фолклорот во драмскиот светоустрој од страна на театарско-книжевната критика²⁹, може да се констатира дека рецепцијата оди во насока на препознавањето на следниве моменти: партиципацијата на фолклорот, својата улога во драмите ја потврдува преку апелот за враќањето кон некогашното единство, во кое единствено, повторно, се наоѓа излезот. Фолклорот од повеќе аспекти ја обелоденува првенствено акустичката природа на општествената врска во прикажаниот свет во драмите, заедно со сите традиционални вредности што му се иманентни. Во функција на диференцијација на општествениот контекст и во поглед на културната усно-писмена парадигма што ја споделуваат одделните општествени групи, партиципацијата на фолклорот означува различни регистри на прикажана општествена свест/врска. Од друга страна, поради парадигматската другост (писменоста) на општествената врска, која е иманентна во драмите, функцијата на партиципацијата на фолклорот се одразува во тоа што тој постојано и самиот ја дедемонизира „балканската другост/примитивизам“ (на средината во која ќе се најде). Во сите три драми партиципацијата на фолклорот не е мотивирана само од изведбата на драмскиот дијалог, ниту пак само дополнително се интегрира во него. Станува збор за негови самоволни огласувања, кои не придонесуваат во развитокот на драмската игра, но чија функција на автореференцијално огласување на сопственото држење/сопствената улога во комуникацијата (со членовите од семејството), истовремено ги обелоденува претпоставките на неговата изведба. Во таа смисла се јавува и во улога и во функција на коментар на ликот на прикажаната изведба на драмската комуникација при што овозможува „симнување“ на маската на Западот наспроти нејзиното „облекување“ од Истокот, со што фолклорот ја потврдува и својата улога и својата функција на коментар по однос на неговата комуникација со драмските дела.

ЗАКЛУЧОК

Одбраните драмски текстови од македонската современа драма: *Диво месо* од Горан Стефановски, *Словенски ковчеж* од Венко Андоновски и *ММЕ кој ѝрв ѝочна* од Дејан Дуковски, кои беа предмет на разработка во трудов, се парадигма за тоа како постмодерниот пристап кон фолклорното значи реско

²⁹ По однос на рецепцијата на фолклорот во драмскиот светоустрој предвид се зема театарско-книжевната критика на Наташа Аврамовска (2004).

отклонување од фолклоризмот во: разработката, кажувањето, идејата и пораката, карактеристични за дел од македонското литературно творештво и конкретно за драмата. Партиципацијата на фолклорот во драмите е во функција на севкупното драмско дејствие и на сценскиот приказ, а користењето на фолклорот од страна на авторите е и национално, и универзално, и ритуално и егзистенцијално мотивирано. Односот драма – фолклор секогаш се осветлува тогаш кога се налага промислување на македонската драма, која, во фокусот на новите теоретски постмодерни парадигми на критичкото читање, ни овозможува во завршницата на елаборацијата за партиципацијата, функцијата и улогата на фолклорот во трите драмски текста, да го проследиме и созвучјето меѓу универзалната даденост на уснопоетичката-фолклорна порака и универзалната даденост на театарската метафора што ја објавуваат тројцата автори. Универзалноста и на обете е поставена во нивната темпорална распространетост. Уснопоетичката фолклорна порака се однесува на минатото, исто колку и на сегашноста и на иднината, така што го објавува секогаш современото минато. Авторите ја објавуваат универзалноста на театарската метафора токму на истиот начин, вовлекувајќи го концептот на времето во дереализацискиот светоустрој на театарот: „Времето идно, времето минато и времето сегашно го сочинуваат времето театарско“ (Аврамовска 2004: 65), односно „Иднината никако да дојде, минатото никако да си отиде, а ние овде глумиме сегашност“ (Стефановски 2020: 5). Се чини дека нивните драмски текстови ги посочуваат денешните можности на театарот на колективната фолклорна партиципација, а во ова проследување партиципацијата на фолклорот е согледана како своевиден контрапункт на видеото на животот што го прикажува театарот во македонската драма. Театарско-книжевната критика прецизно ја перципира вистинската срцевина на драмите, кои се мост на зближување меѓу две култури и два народи со богати традиции и знаење, а притоа нагласува дека драмите на: Стефановски, Андоновски и Дуковски се драми за самостојното доживување на проблемите во себе и околу себе и мотиви, познати од нив, третираат хуманистички, животни, драматични и трагични прашања, а нивната исповед, всушност, е сведоштво на едно трагање и самобитно откривање и барање на сопственото битисување и на надворешно откривање. Оттука, драмите и нивните автори во македонската средина и пошироко си најдоа достоинство место и веќе неколку децении го држат будното внимание како на публиката, така и на театарско-книжевната критика и во нив се препознаа едни од најдобрите драмски имиња на нашата држава.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

- Аврамовска, Н. 2004. *Во виџелот на дереализацијата*. Скопје: Култура.
Андоновски, В. 2010. *Собрани драми*. Скопје: Табернакул.
Бановиќ-Марковска, А. 2007. *Грујен џорџреј*. Скопје: Магор.
Бахтин, М. 1991. *Аутор и јунак у естетској активностии*. Нови Сад: Браство-Јединство.

- Билефелд, У. 1998. *Стиранци: пријатељи или непријатељи*. Београд: Библиотека XX век.
- Бубер, М. 1958. *Човечкиот проблем*. Белград: Клио.
- Дуковски, Д. 1997. *ММЕ кој прв почна или Голема брзина на сивоње (Параноја)*. Скопје: Културен живот.
- Константиновиќ, З. 1978. *Увод у уредно проучавање книжевности*. Белград: СКЗ.
- Левинас, Е. 1997. *Време и оружје*. Подгорица: Октоих.
- Лужина, Ј. 1998. *Теорија на драмата и театарот*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Ј. 2004. *ММЕ... Антологија на новата европска драма*. Скопје: Магор.
- Мазова, Ј. 2019. *Театарски сложувалки*. Скопје: Силсон.
- Павловски, М. 2004. *Театарот и мистот*. Скопје: МИ-АН.
- Пажо, А. Д. 2002. *Оштета и комарашивна книжевност*. Скопје: Македонска книга.
- Саид, Е. 2003. *Ориентализам*. Скопје: Магор.
- Слотердајк, П. 1983. *Критика на циничниот ум*. Скопје: Темплум.
- Смилевски, В. 2004. *Литературни ситуации*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Стефановски, Г. 2020. *Избрани драми*. Скопје: Полица.
- Стојановска, А. 2006. *Македонски постмодерен театар*. Скопје: ФДУ.
- Тодоров, Ц. 2001. *Ородениот човек*. Скопје: Тера Магика.
- Тодорова, М. 2002. *Замислувајќи го Балканот*. Скопје: Магор.
- Чакраворти, С. Г. 2003. *Постколонијална критика*. Скопје: Темплум.
- Шелева, Е. 2011. *Културолошки есеи*. Скопје: Магор.
- Шијаковиќ, Б. 2001. *Критика балканистичког дискурса: прилог феноменологија „оружосити“ Балкана*. Никшиќ: Јасен.

Латинични изданија

- Baba, H. 2004. *Smestanje kulture*. Beograd: Beogradski krug.
- Krastev, I. 2007. *Europe's Democracy Paradox*. The American interest: CEU Press.
- Luhmann, N. 1982. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press.
- Pavličić, P. 1989. „Moderna i postmoderna intertekstualnost“. *Umjetnost riječi*. Zagreb, br. 2-3, 33–50.

Biljana Rajčinova-Nikolova

**PARTICIPATION OF FOLKLORE IN THE MACEDONIAN CONTEMPORARY
DRAMA (SEEN THROUGH INTERCULTURAL DIALOGUE, THE EAST–WEST
STEREOTYPES AND THEIR RECEPTION)**

Summary

The participation of folklore in the Macedonian contemporary drama was researched i.e. illustrated in this paper in the attempt to show how folk wisdom, as seen through certain songs and utterances in the drama text, is conveyed and understood. This also opened the possibility to follow the intercultural dialogue, encounter and imagology stereotypes that act on the East–West axis, as well as their reception in the theoretical and literary criticism.

The reception penetrates in recent processes and phenomena in our post-industrial environment, intercultural relations, as well as the fear and the domestic resistance to newcomers and foreigners, gaining supremacy over the Other, as well as over self-identification and self-knowledge. This kind of reception allows authors to make a re-actualization of folklore in their plays in which they show both irony and respect towards it

Танас Вражиновски

ЕДЕН НЕОСТВАРЕН ПРОЕКТ – ВО СПОМЕН НА БУГАРСКАТА ФОЛКЛОРИСТКА РОСИЦА АНГЕЛОВА- ГЕОРГИЕВА

Апстракт: Росица Ангелова е позната бугарска фолклористка, која, меѓу другото, го истражуваше Илинденскиот фолклор. Благодарение на сличната проблематика со која се занимававме, доаѓа до поблиско запознавање и до идејата за издавање, во Македонија, на нејзините необјавени теренски записи, собрани меѓу македонските бегалци во Бугарија, поврзани, главно, со илинденскиот прозен фолклор. Тоа беше нејзина животна желба. Кога заедничката работа беше, речиси, при крај, од непознати причини, по нејзината смрт, реализацијата на нејзината желба не се оствари.

Клучни зборови: фолклористика, песни, преданија, спомени, теренски материјали.

Росица Ангелова е позната бугарска фолклористка со значаен научен опус. Таа е присутна и кај македонската фолклористичка јавност со повеќе научни прилози. Посебно беше заинтересирана за македонскиот револуционерен фолклор, односно за илинденскиот. Таа е една од ретките истражувачи во Бугарија, која го проучуваше ликот на Гоце Делчев во народните песни и преданија. Во 1953 година ја објави најверојатно првата статија посветена на Гоце Делчев¹. Росица Ангелова е една од првите странски учесници на Меѓународниот симпозиумот посветен на балканскиот фолклор во Охрид, во организација на Институтот за фолклор од Скопје, каде што настапуваше со свои реферати².

¹ Росица Ангелова. 1953. „Неписаната биографија за Гоце Делчев“. *Сейштември*, год. VI, бр. 5, Софија, 80–93.

² Росица Ангелова-Георгиева. 1969. „Някои особености в поетиката на револуционниот фолклор откроя на XIX век и началото на XX в. в централните и източничастите на Балканскиот полуостров“. *Македонски фолклор*, год. II, бр. 3-4. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 91–106; Росица Ангелова. 1973. „Один из балладных мотивов в весенных песнях южных славян“. *Македонски фолклор*, год. VI, бр. 12. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 25–29; Rosica Angelova-Georgieva. 1975. „La culture theatrale folklorique chez les slaves du sud a travers leurs costumes et leurs, jeux d’hiver en travestie set avec masques“. *Македонски фолклор*, год. VIII, бр. 15-16. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 353–361; Росица Ангелова-Георгиева. 1978. „Комизм в южнославянском повест вователном фольклоре с общественной тематикой“. *Македонски фолклор*, год. XI, бр. 21-22. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 205–230; Росица Ангелова-Георгиева. 1986. „Фолклорната проза – източник за етнопсихологија и културна историја“. *Македонски*

Со Росица Ангелова се запознав за време на одржувањето на III меѓународен симпозиум за балканскиот фолклор во Охрид во 1973 година. Нашите контакти се зацврстија за време на одржувањето на Конгресот за југоисточни истражувања во Букурешт, каде што и двајцата настапивме со свои реферати. Учеството и заедничките разговори на овој Конгрес беа пресудни во нашите понатамошни контакти и соработка. Во тоа време јас барав соодветна тема за да пријавам докторска дисертација. Една од опциите беше Илинденскиот прозен фолклор.³ Со големо задоволство ја поддржа мојата идеја и ми вети одредена помош. Таа ми откри дека располага со богат теренски материјал посветен на Илинденското востание, собран од македонските бегалци во Бугарија, првин во градот Шумен, каде што таа живеела со своите родители, а потоа и во други делови на Бугарија. Собраниот материјал не е објавен досега. Во наредните години нашата комуникација се задлабочи и дојдовме до идејата материјалот, во вид на зборник, да биде објавен во Македонија. Тоа беше нејзина најголема желба.

Пред да ги изнесам работите околу подготовката на Зборникот од страна на Росица Ангелова, сакам да се задржам на некои моменти од нејзината собирачка дејност меѓу македонските бегалци, во конкретниов случај во градот Шумен, а потоа и во другите делови на Бугарија. Во 1935 година, во овој град ја заврши гимназијата и тука се запозна со животот на бегалците. Нивната бројка беше доста голема. Посебно беше трогната од нивната љубов кон својата татковина присутна во раскажувањата и во песните за Илинденското востание. Според неа, најверојатно, во овој дел на Бугарија, народот не знаел за Илинденското востание. Ете како таа ја опишува атмосферата на празнувањето на Илинден во овој град:

Најголемиот празник за нив беше Илинден. Уште сабајлето кога времето беше ладно тие тргнуваа со целите свои семејства, со децата и возрасните кон Кошковите над градот. И започнуваа таму со спомени и со песни и во секој збор се расправаше, оживуваше, се дишеше за загубената татковина. За прв пат тогаш слушнав за востанието, кое ја опфати Македонија во пламен. За прв пат слушнав и песни за него

(Личен архив).

фолклор, год. XIX, бр. 37. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 39–49; Росица Ангелова-Георгиева. 1987. „Естетиката на пластичната обредна уметност“. *Македонски фолклор*, год. XX, бр. 39-40. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“; Росица Ангелова. 1989. „Расказните жанрови во народното творештво (проблеми на класификацијата и систематизацијата)“. *Македонски фолклор*, год. XXII, бр. 43. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 119–120.

³ На идниот мој ментор, проф. Кирил Пенушлиски, му ја предложив оваа тема за изработка на докторска дисертација. Тој не ја прифати и ми предложи друга тема, која всушност, не ме привлекуваше, но ја прифатив поради почитта кон Професорот.

Според погорните зборови на Росица Ангелова, во тој дел на Бугарија луѓето не знаеле за Илинденското востание. Дознале благодарение на македонските бегалци, од нивните песни и преданија. Тоа беше првата нејзина средба со народната македонска револуционерна песна и проза, која ја придружуваше низ целиот нејзин живот. Таа се покажа како една од најсериозните и најистрајните собирачи и истражувачи на Илинденскиот фолклор. Го собирала низ повеќе краишта на Бугарија, каде што македонската емиграција била најбројна и тоа од повеќе краишта на Македонија. Сепак, најмногу собирала во Пиринска Македонија и во Софија. Всушност, долготрајната собирачка дејност на овој фолклор, главно, се сведува на целата нејзина теренска работа. Ете, како таа ја опишува ова своја дејност во Софија кога емигрантите дознале дека собира песни и преданија за Илинденското востание.

Кога се разнесе веста меѓу емигрантите од Македонија, со голема брзина ги опфати не само населбите, кои беа густо населени со нив, но и улиците, каде што живееја по едно-две семејства, ергенски соби, пекарници, слаткарници занаетчиски работилници. Пред јас да ги побарам – децата на Македонија притрчуваа кај мене. Ме наоѓаа на работа, ме откриваа дома, ме пресретнуваа насекаде и во секое време (...). Ме бараа возрасни жени и мажи, ме бараа и млади луѓе. Доаѓаа учители, доаѓаа луѓе без образование. Доаѓаа мирни луѓе, слободни – доаѓаа и изморени од работа и грижи. Кај сите со еднаква сила живееше љубовта кон Македонија, љубовта кон слободата, за која се бореа

(Личен архив).

Росица Ангелова ги почитуваше најсовремените методи при запишување на песните и на преданијата. Го почитуваше и јазикот на информаторите. Во врска со тоа, во својот Предговор кон Зборникот, напиша:

Јазикот на тие материјали, запишувани повеќе од половина век ги одразува промените, внесувани од времето и од говорот на местата, каде што се населуваат емигрантите. Говорните особености на родниот крај се крстосуваат со месниот дијалект. Кон тоа се додава поголемо или помало влијание на литературниот бугарски јазик. На таков начин се доби јазична лабилност, која најмногу се пројавува во фонетиката – но во извесна мера ја засегнува морфологијата и речникот

(Личен архив).

Таа не вршела никакви интервенции врз текстовите. Секогаш се трудела да не ја наруши нивната автентичност. Со ниту еден збор, со ниту еден звук, како што пишува таа во Предговорот. Во своите записи ги зачува сите особености на јазикот на раскажувачите и пејачите, со целата нивна недореченост и последователност. Тоа не е само одраз на автентичноста, ќе нагласи, туку во неа живеат значајни процеси, коишто се очигледни на прв поглед.

Сите материјали што се поместени во Зборникот, главно, ги запишувала пред публика барем од две-три лица. Во нив се прикажани репликите, кои си ги разменуваат тие, разговорите, нивните прашања, нивниот однос кон тоа што го раскажуваат или го слушаат. Го тераат пејачот или раскажувачот да објаснува, да толкува, да ја дополнува фолклорната творба со бројни прашања. Тие содржат објаснувања на тоа што не е доволно развиено или недоволно објаснето во песната или во преданието. Р. Ангелова веднаш по секоја творба дава објаснувања на зборови, на поими и на карактеристични месни форми и изрази. Таквите објаснувања се поврзани со конкретниот текст кои асоцираат на нив, кои произлегуваат од него. Во директна врска со текстот се и објаснувањата на елементи, кои се присутни во него, но никогаш не се употребувани во тој вид и дури не се разбрани од сите оние што ги исполнуваат или слушаат. Нејзините информатори ги наведуваат мотивите на одредени дејства, соопштуваат кога и каде точно се случува настанот доколку не е посочен во песната или во преданието, за кого се однесуваат, во случај да не се споменува името на јунакот. Исто така, таа дава кратки биографски моменти за информаторите: местото и годината на раѓање, потоа податоци за местото каде што ги забележала песните и преданијата и годината кога ги забележала, и од кого ги имаат слушнато или, пак, се директни учесници. Мошне важни се нејзините разговори со информаторите. Во нив се откриваат неочекувани информации за животот на илинденскиот фолклор: кога, каде, по кој случај била создадена песната или преданието, колку често и до кога се исполнуваат тие, на кого му биле сакани и зошто. Според неа, на таков начин може да се препознае дали песната или расказот се нови или се стари, но осовременети и тоа кога, при какви околности се случил настанот. Сите овие информации сведочат дека Росица Ангелова беше вистински теренски истражувач, кој совесно и прецизно ги пренесуваше погледите на своите информатори. Во тој поглед беше многу педантна. За неа најважна беше историската вистина, која произлегувала од песните и од преданијата. Таа настојувала точно да ја прикаже.

Росица Ангелова, како што самата укажува во Предговорот, со ништо не можела да ја изрази својата благодарност и љубов кон информаторите, кои целосно се отворале пред неа. Единствената можност тоа да го стори било да подготви книга. Имам чувство како да ѝ оставиле аманет тие, кој го разбрала и сакала да го исполни: „Пишувај, чедо! Толку истории ти раскажавме, колку песни ти испевавме... Пиши! Кога ќе си замине од овој свет да не се забораваат“. Не ги заборашила овие зборови и пристапи кон реализација. Но, во тој период во Бугарија да се печати таква книга било невозможно, па таа забележала:

Од тогаш поминаа четириесет години. По причини, кои не сакам да ги споменувам, книгата си остана само мечта за сите нив и за мене. Не престанав да ја дополнувам со нови и нови записи, иако сфатив дека ќе остане само еден примерок напишан на машина од моите необјавени материјали. Таква ќе беше нејзината судбина

(Личен архив).

Сепак, во нејзиното писмо од 1 ноември 1998 година таа открива една од причините:

Танасе, ако дојде таков ден – нели нема да ги подложиш и моите страници на фонетска обработка? Верувам да бидат разбрани и на нашиот јазик, ако некој посака да ги прочита. И нема да ја поправаш лабилноста во говорот на информаторите, како што не сум го направила и јас. Тоа, исто така, беше една од причините – не најважната – поради која книгата остана неиздадена: и вашите и нашите, меѓу другото, веднаш се фаќаа за јазикот

(Личен архив).

Јазикот на материјалите бил еден од причините за необјавувањето на книгата во Бугарија и кај нас. Мене не ми беше познато дали таа претходно водела разговори со некој во Македонија за објавување на нејзините материјали. Ако постои таква личност, сигурно беше Блаже Ристовски, кој од порано знаеше за материјалите на Росица Ангелова. Во една таква ситуација, книгата која содржи материјали од пред 40 години, а не можеше да се печати, според нејзините барања, ја врза папката во која се наоѓаа песните, преданијата и спомените, и навидум се помири со нивната судбина. Но, за еден истражувач, каков што беше таа, таквата ситуација ѝ даде поттик да продолжи со собирање на нови материјали, нови варијанти, нови песни и нови преданија.

Во една од нашите средби во Софија таа реши, со таквата ситуација, да се сподели со мене. Ме покани дома кај неа и ми ги даде материјалите да ги прочитам. Се разбира, јас веднаш се зафатив со читање. Откако завршив со дел од прочитаните материјали, се зачудив и се возбудив како таа успеала да подготви книга, целосно посветена на македонскиот револуционерен фолклор, односно на илинденскиот фолклор, и песнички и во проза. Голема љубов имаше во нејзините записи кон Македонија и кон луѓето, кои ѝ овозможиле да ја подготви. Песните ми оставија длабок впечаток и не можев туку така да поминам покрај нив. Мојата возбуденост ја забележа Росица и неочекувано ме праша дали јас би можел да се зафатам со објавувањето на Зборникот во Македонија. Се разбира, се согласив да ја исполнам нејзината желба. Во Предговорот напишала:

Ја прочита, се возбуди и реши дека треба да се објави – и тоа таму каде се создадени песните и преданијата. И веднаш реши да ја прифати огромната работа по фонетската и компјутерската обработка и грижите за нејзино публикување. За мене ми претставува особено задоволство оваа книга, со која живеев толку години и во која чука пулсот на толку луѓе да биде подготвена за печатење токму од Танас Вражиновски

(Личен архив).

Таа ми вети дека ќе пристапи целосно да ја подготви книгата, а мојата готовност за објавување кај нас ја смета за чудо. Во своето писмо од 12 февруари 2005 година стои:

Направи чудо да ја има. Во таа книга – во неа е целата моја љубов и целата моја болка за Македонија кои ги почувствував на дванаесет години – тогаш ги слушнав, тогаш ги запишав првите илинденски песни

(Личен архив).

Од тој момент и јас почнав сериозно да размислувам на каков начин да се објави книгата на Росица Ангелова *Забучи ѿешка ѿланина* во Македонија. За нејзиниот став разговарав со Блаже Ристовски, кој, како што истакнав погоре, беше запознаен со нејзините материјали. Се разбира, тој ја поддржа мојата идеја. Со писмо од 5 март 2005 година официјално го известила за мојата готовност да се зафатам со потребните подготовки на книгата за објавување, меѓу другото и со транскрипцијата на записите. Од непознати причини не добила повратен одговор од него. Поради неговото молчење се посомневала дека веќе нема интерес книгата да се публикува во Скопје. Оваа нејзина претпоставка не ми е прифатлива, бидејќи Блаже Ристовски високо ги оценил материјалите на Росица Ангелова. Во Предговорот кон Зборникот со песни за: Гоце Делчев, Јордан Пиперката и Питу Гули, пишувајќи за нејзината статија *Ненајшаната биографија на Гоце Делчев*, напиша:

Ние се надеваме дека што поскоро во целост ќе бидат публикувани тие записи, направени во текот на последните педесетина години, и не само затоа што тој е мошне богат, туку што тоа е и најрано запишан фонд на македонската револуционерна народна песна⁴.

Нашата соработка, во врска со подготовката на книгата, продолжи со мои посети кај неа во нејзиниот дом во Софија. Во тоа време често патував за Полска преку Софија и секогаш ја посетував Росица, која ме запознаваше со текот на работата врз Зборникот. Исто така, имавме и одредена кореспонденција, во која ми ги опишуваше своите проблеми и размислувања. Во писмото од 1 ноември 1998 година ме извести дека планира да подготви две книги: прва и втора. Втората книга не е напишана. Ми го испрати само насловот и содржината. Насловот на втората книга ќе гласи: *Забучи ѿешката ѿланина*, со поднаслов: *Стихијата на македонската револуционерна песна*. Ете ги главните глави: „Идејата за слобода во животот и фолклорот на Македонија“, „Фолклорот на организираната борба“, „Гоце Делчев во

⁴ *Македонски народни песни: за Гоце Делчев, Јордан Пиперката и Питу Гулев*. Избор, ред. и забелешки Блаже Ристовски. Музиколошка обработка Ѓорѓи Ѓоргиев, соработник Татјана Жежел-Каличанин. Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор (Скопје 1974: 12).

песните, спомените и преданијата“, „Илинден“, „Борбата продолжува“, „Стихијата на македонската револуционерната песна ‘Поетиката’“, „Македонската револуционерна песна во претставите, во чувствата, во животот на тие кои ја создаваат, спомнуваат и слушаат“ и „Изворот на нејзиното совршенство“. Секоја глава содржи поглавја. Но, сепак, за неа најважно беше да се печати зборникот со песни и преданија. Ете ја содржината: „За книгата и нејзиното создавање“, „Песни, спомени, преданија“. Тука се дадени само именувањата на главите: насловите и бројката на творбите ќе бидат одбележани откако ќе заврши нивното уточнување. На крајот таа дава регистар на селата во кои се запишани записите, потоа селата од кои потекнуваат песните, спомените и преданијата и регистар на информаторите. Таа, во македонскиот револуционерен фолклор, гледа уникатна појава, која се однесува на поврзувањето на песните со преданијата и со спомените. Според неа, добрите раскажувачи се и најталентираните пејачи. Кој знае револуционерни песни, раскажува и спомени и преданија. Оној што раскажува спомен и предание, го илустрира со песна. Тие заемно се надополнуваат.

За време на една од нашите средби ѝ предложив фолклорните текстови да бидат објавени според македонскиот правопис. Таа го прифати мојот предлог со задоволство, па во писмото од 5 март 2005 година ми напиша:

Ти благодарам Танасе, за убавите зборови – најмногу за готовноста да направиш сè за издавањето на „Забучи тешка планина“. Не ти напишав ништо за ова прашање, бидејќи толку многу се израдував на твојата прекрасна идеја да ги предадеш фолклорните текстови според македонскиот правопис – само на таков начин ќе стигнат до срцата на Македонците со своето неповторливо звучење!

(Личен архив).

Работејќи интензивно врз книгата, кај неа се појавија некои проблеми, пред сè, од здравствена природа, кои влијаеле за нејзиното завршување. Треба да се има предвид дека во тоа време Росица Ангелова влезе во втората половина од осумдесеттата декада од својот живот. Во цитираното писмо од 12 февруари 2005 година ми напиша:

Пред две години и четири месеци, кога брзав, борејќи се со болките од артритисот, кој се засилуваше, да ја завршам „Забучи тешка планина“, за стоте година од Илинден – и мислев дека навистина сум ја завршила! – артритисот ме удри со таква сила и ме падна на креветот, од кое уште не можам да станам. (...). Како некоја сила да ме кутна, за повторно да ја напишам оваа книга, која зрееше во мене низ целиот живот. Да ја напишам каква што е сега, низ овие две години и четири месеци во кревет, при деноноќните грижи на мојот син

(Личен архив).

Росица Ангелова во овој период имаше и други сериозни проблеми со здравјето. Прележа и една тешка операција. Од тогаш таа лежела во кревет и

во таква позиција ги вршела последните завршни уводни страници. Во споменатото писмо погоре таа ме извести дека ја завршила книгата *Забучи ѝешка ѝланина* и на Блаже Ристовски му го испратила насловот, посветите и последната страница на *Илинденската ѝприказна*. По некој ден ми ги испратила и мене. Ете точно како гласаше насловот и посветите: *Забучи ѝешка ѝланина* со поднаслов „Борбата за Слобода во македонските народни песни, во спомените, во преданијата пренесени во Бугарија“. Во однос на насловот таа предложи:

Насловот – златести букви врз снимката на Знамето на Република Македонија развеано на целата предна и задна корица. За сто и првата година на Илинденското востание, На Гоце Делчев за сто и првата година на неговата Бесмртност, За шестгодишнината на Република Македонија. На Македонија во која секоја шепа земја е осветена од загинатите за нејзината слобода

(Личен архив).

Следува нејзиниот потпис „Росица Ангелова-Георгиева“. Во продолжение посочува повеќе посвети и тоа: на сите информатори, на сите што го дадоа животот за Слободата, на сите што не ја дочекаа Слободата, на нивните деца раселени по светот, на народот што се стремеше кон Слободата. И на крајот: „На сите од сите страни кои го дадоа и го дават својот живот за Слободата“. И да заврши со една порака на еден од информаторите: „Сè гори и гасне – љубовта кон Македонија и кон Слободата нема да угасне“. Сепак, на овие прекрасни зборови, на Росица Ангелова би ѝ одговорил дека за жал и до денешен ден македонскиот народ не ја чувствува вистинската Слобода.

Росица Ангелова во *Илинденската ѝприказна* го гледа срцето на Македонија. Во неа е присутна целата творечка сила на Македонците, во неа е прикажана ненапишаната историја на македонската борба за слобода, јунаштвото и пожртвуваноста на народот. Таа имала посебно чувство кон Македонија. Тоа било полно со љубов и искреност. Најверојатно тоа се должеше на нејзиниот дедо, кој потекнувал од Битола, од неговите раскажувања полни со љубов и приврзаност кон неговиот роден крај. Во таа смисла, посебно влијание имале нејзините информатори, кои, исто така, се причинија да се развие кај неа една прекрасна и чиста љубов кон Македонија.

Таа високо го ценеше македонскиот фолклор. Беше пријатно изненадена и возбудена како во втората половина на XX век, кога народната поезија и проза го губат својот живот, таа откри дека во нејзината земја пред очите на македонскиот фолклор на борбата за слобода, достигна совршенство на творечки подем. Во своето писмо напишано на Илинден, 2001 година, таа напиша:

Ретко, неповторлива појава, чудо на творечкиот дух на Македонија! Во XX век тој создава фолклор рамен по својата убавина и сила на создавањето, кога фолклорот бил во својата зора и расцвет. Тој фолклор не исчезнува во времето. Не се исполнува само како спомен, како ехо од одминати настани. Тој е жив,

тој живее. Тој се прочистува, усовршува, идејно и уметнички се издигнува. И тоа продолжува до последните години на векот

(Личен архив).

Сепак, времето си го прави своето. Фолклорот постепено, пред нашите очи, исчезнува. И Росица беше свесна за тоа.

Во своето писмо од март 2005 година ми напиша дека во април ќе ме очекува да ја посетам. Помислив дека овој пат ќе ги добијам материјалите. Задоволен заминав за Софија. Пристигнав во станот, кој го делела со својот син. Ме пречека синот. Росица лежеше на подот на постелен душек. Беше болна. Лежејќи, силно ме прегрна. Седнав до неа. Се разви пријатна дискусија, која траеше до доцна вечерта. Зборувавме за книгата, за напорот што го направи да биде готова. Ме прашуваше за моето семејство: за сопругата, за децата, за познатите, во прв ред за Блаже Ристовски. Се пожали дека до денешен ден не добила одговор на нејзиното писмо. Гледајќи ја неа ми падна голема жал. Од една пргава жена, секогаш во движење, полна со идеи и ентузијазам, таа, со последни сили, ми зборуваше за работата околу книгата. И овој пат ја известив за готовноста на издавачката куќа „Матица македонска“ да ја печати книгата и дека ѝ следи соодветен хонорар. Се договоривме дека по компјутерската обработка на материјалите, ќе ѝ ги вратам да ги провери. Росица беше готова да ми ги даде материјалите, кои веќе беа подготвени и се наоѓаа до неа. Во тој момент неочекувано реагираше нејзиниот син. Тој се спротивстави да ми ги даде материјалите со следниве зборови: „Посвои го Танас и дај му ги материјалите!“ Настана многу непријатна ситуација, која и самата Росица не ја очекуваше. Нејзиниот син цело време ја поддржуваше мајка си, и мене, за печатење на книгата во Македонија. Таа никогаш не ми спомна дека со синот имала некакво недоразбирање за предавањето на материјалите. Стануваше збор само за Зборникот со песните и преданијата. Предговорот кон него веќе го имав добиено. Не ми беше јасна неочекуваната постапка на синот. Се посомневав дека врз него влијаел некој. Не можев да си претпоставам како во тој момент се чувствуваше мајка му. Веднаш заклучив дека нејзиниот труд и нејзината огромна желба, како и моите залагања, паднаа во вода. Помислив дека нешто не е во ред. По овие зборови на синот, ништо не ми остана освен да станам и да си заминам. И така направив. Ја прегрнав силно Росица и разочаран го напуштив нејзиниот стан. Од тогаш помина повеќе од една година без да имам какви било информации од неа. Во декември 2006 година добив писмо од нејзиниот син. Со следниве зборови ме известил за смртта на мајка си:

Мама почина на 24 ноември, малку пред да заврши 90 години. Ништо веќе не може да се направи – како не можеше и тогаш. Би бил среќен ако запалите свеќа за неа крај гробот на Гоце Делчев – кого таа многу го сакаше, а исто така, во Охрид – каде што помина толку среќни денови благодарейќи на Симпозиумот и на вас. До последни сили работеше на книгата наречена „Забучи тешка планина“. Колку ја сакаше Македонија!

(Личен архив).

Ниту еден збор за судбината на материјалите. Единствено тој се наврати на мојот предлог тие да бидат средени според македонската азбука, кој, Росица Ангелова, со задоволство го прифати. Ми напиша дека последните нејзини зборови по тоа прашање – веќе зборуваше многу тешко – беа: „Да се издаде во Македонија – со бугарска азбука!“ Се разбира, овие зборови не ми беа прифатливи. Бев уверен, познавајќи ја неа, дека тие не се нејзини. Сепак, ова негово писмо ми даде некаква надеж дека можеби ќе го добијам, сепак, ракописот од Зборникот. Но, тоа не се случи. Во меѓувреме дознав дека и тој, самотен, починал во својот стан.

Каква е судбината на Зборникот на Росица Ангелова, не знам. Престојувајќи во Софија разговарав со некои негови и мои познати во Институтот за историја, но ништо не дознав.

Епилог

Во 2013 година на 5 и на 6 октомври во градот Сандански, Р. Бугарија се одржа средба на претставници на БАН и на МАНУ во врска со склучување на Договор за заемна соработка меѓу овие две научни установи. Во составот на македонската делегација бев вклучен и јас. Мојата задача беше да ја координирам соработката во областа на фолклористиката и етнологијата. Заминувајќи за Сандански со себе го понесов материјалот што го имав добиено од Росица Ангелова со намера да разговарам со некого од бугарските претставници за судбината на нејзините материјали, односно за *Зборничкој*. Во врска со целата ситуација околу материјалите на Росица Ангелова го запознав тогашниот претседател на МАНУ, Владо Камбовски. Тој се заинтересира и организира средба со претседателот на БАН, Стефан Воденичаров, а подоцна се вклучи и директорката на Архивот на БАН. Во една пријатна атмосфера го запознав претседателот на БАН со материјалите со кои располагав: предговорот кон Зборникот, нејзините писма, во кои таа пишува дека нејзина желба беше Зборникот да се печати во Македонија, со текот на работата и со нејзината желба јас да ги подготвам сите работи околу печатењето. Академикот Стефан Воденичаров внимателно ги прегледа сите материјали и ја повика директорката на Архивот на БАН, која ја задолжи да се заложува за откривањето и за судбината на материјалите на Росица. Таа вети дека ќе го стори тоа веднаш по враќањето во Софија и ќе ме известува. До денешен ден немам никакво известување од неа. Судбината на материјалите на Росица Ангелова, по смртта на нејзиниот син, за мене останува голема загатка. Веројатно се кријат во некој од архивите во Софија, можеби во Архивот на БАН или во Архивите на Институтот за историја или во Институтот за етнологија и фолклористика со музеј, кои се во склопот на БАН. Аманетот на Росица Ангелова не се исполни.

Tanas Vražinovski

**AN UNREALIZED PROJECT – IN MEMORY OF THE BULGARIAN
FOLKLORIST ROSICA ANGELOVA-GEORGIEVA**

Summary

Rosica Angelova is a well-known Bulgarian folklorist, who, among other things, researched the Macedonian revolutionary folklore from the Ilinden Uprising period. She is the author of several scientific studies, known to the Macedonian scientific community thanks to her participation on the International Symposium on Balkan Folklore organized by the “Marko Cepenkov” Institute of Folklore.

In many years of her scientific work, she collected a lot of material from the Macedonian refugees in Bulgaria, mainly related to the Ilinden Uprising. Her wish was the material to be published in Macedonia. In that matter, we establish successful collaboration, which led to the preparation for publication of a collection titled *The Mountain Roared*, which contained a study of Ilinden folklore and field materials. Unfortunately, after her death, this manuscript was not handed over to me by her son and I have no information what became of it.

Зоранчо Малинов

ТРИМЕРСКАТА ОБРЕДНОСТ ВО МАКЕДОНИЈА (СО ПОСЕБЕН ОСВРТ НА ГРАДОТ СТРУМИЦА)

Апстракт: Првите три дена од велигденскиот пост во некои македонски краеве се познати како Тримери и имаат посебно место во традицискиот народен календар. Бидејќи се поврзани со датирањето на Велигден, Тримерите немаат постојан датум во календарот и вообичаено се паѓаат во втората половина на февруари или во првата половина на март. Обредноста што се практикувала во овој тридневен период, во традициската култура, покрај со обредното чистење на куќата на Чист понеделник (првиот ден од постот), главно се поврзува и со најстрог пост на којшто се подложувале некои категории луѓе, односно целосно воздржување од консумирање храна и пијалаци, така што во некои случаи не било дозволено ниту пиење вода. Овој специфичен тридневен пост кај народот е познат како *ѝримерење* или *ѝримир*, а на него вообичаено се подложуваат девојките стасани за мажење, со цел да го прочистат организмот (телесно и духовно), како и да ја докажат својата упорност и издржливост.

Заедничкото здружување, пак, на неколку тримирџики во една просторија, со цел полесно да се издржи тримирот, етнолозите го споредуваат со архаичниот иницијациски обред на девојките во адолесцентска возраст, кои се подложуваат на разни обреди, при кои, меѓу другото, се подложувале и на разни постапки со кои се проверувала и нивната упорност и издржливост во посебни обредни куќи, за да ја докажат својата подготвеност за стапување во брак. Оваа теза уште повеќе ја поткрепува случајот со обичајот на тримерење во Струмица, каде што на тримир, во минатото, задолжително се подложувале армасаните девојки, т.е. свршениците, на кои им претстои стапување во брак. Кога кон ова ќе се додаде и организирањето на „Струмичкиот карневал“ во вторникот од Тримерите, како што беше до пред една деценија, јасно е зошто во современото македонско општество Струмица, на некој начин, претставува парадигма за Тримери.

Клучни зборови: Тримери, тримерење (тримир), велигденски пост, „Струмички карневал“.

Првите три дена од велигденскиот пост во некои македонски краеве се познати како Тримери и имаат посебно место во традицискиот народен календар. Обредноста во овој тридневен период е поврзана со обредно-обичајниот комплекс што го придружува празникот Простени поклади (Прочка) и деновите што следуваат по него. Тука, пред сè, спаѓаат обредната покладна вечера пред седумнеделниот пост, најдолгиот пост во обредниот календар на православните христијани, како и деновите од првата седмица од велигденскиот пост. Бидејќи се поврзани со датирањето на Велигден, Тримерите, како и Прочка и Тодорица (Тодоровата сабота) немаат постојан датум во календарот и вообичаено се паѓаат во втората половина на февруари или во првата половина на март. Самиот назив Тримери за првите три дена од велигденскиот пост се доведува во корелација со грчкото: Τρεῖς μέρες = „трис мерес“, т.е. три денови), со значење на тридневен пост, кој вообичаено се разликува од останатите денови на пост во кои не е дозволено консумирање

храна од животинско потекло. Имено, според традициските норми, верниците што ќе се одлучат на тримерење (тримир) се подложуваат на најстрог пост, односно целосно воздржување од консумирање храна и пијалоци, така што во некои случаи не е дозволено ниту пиене вода (Делиниколова 1960: 153; Китевски 2001: 90; инф.: Ф. Г. М.).

Периодот на пост без внесување на каква било храна во организмот трае од завршетокот на покладната вечера (во неделата на Прочка), па до причеста – во средата по литургијата. На овој специфичен тридневен пост, кој, според верувањето, се практикува – за здравје, најчесто се подложувале девојките стасани за мажење и некои постари жени, додека мажите и повеќето од жените во зрела доба поретко го практикувале. Според толкувањето на некои информаторки, целта на овој обред е да го прочистат организмот (телесно и духовно), т.е. очистување од евентуално сторените гревови, а на некој начин тоа се сфаќало и како докажување на својата издржливост и упорност (Малинов 2006: 138). Дека тримерењето не било едноставно ни сведочат кажувањата и записите дека понекогаш се случувало на тримирциките да им испукаат и усните од дехидратацијата, а според некои кажувања тримерењето, во многу ретки случаи, завршувало и со несакан фатален епилог. Починатите тримирцики имале третман на самоубијци и нив „не ги пеел поп“, односно биле погребувани без опело – црковен обред за покој на душата. Според некои кажувања и записи, пак, доколку некоја девојка почине за време на тримерењето, како на пример во некои села во Егејска Македонија, од Драмско до Костурско, или пак во некои села во Тиквеш и во Пелагонија (Прилепско-битолско Поле), таа ќе биде закопана без црквени обреди и на буниште (ѓубриште) (АИФ, п. 38, 13; АИФ, п. 34, 12; АИФ, п. 28, 20; АИФ, п. 29, 17).

Тримерењето, односно спроведувањето на најстрог пост во првите три дена од велигденскиот пост во традициската култура на Македонците најчесто било застапено во јужните и во централните предели на македонскиот етнографски простор, поточно во речиси сите предели на егејскиот и на пиринскиот дел на Македонија, како и во некои од пределите на вардарскиот дел на Македонија.¹ Освен тримерењето (тримир), односно подложувањето на

¹ За распространетоста на тримерската обредност кај Македонците, како и за тоа какви обичаи и верувања ја следеле оваа обредност дознаваме од разни етнографски и етнологски монографски трудови и статии за одделни предели и региони, како што се трудовите на: Атанасије Петровиќ (1907) – за Скопска Црна Гора, Стеван Тановиќ (1927) – за гевгелискиот крај, Миленко С. Филиповиќ (1939) – за Скопската Котлина, Зорка Делиниколова (1960) – за Радовиш, Рајна Дражева (1980) – за пиринскиот крај (Пиринска Македонија), Зоранчо Малинов (2006) – за Шопско-брегалничката етнографска целина и др., а исто така користени се и архивски материјали од Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, кои се издадени скенирани во ЦД-формат, од каде што се искористени податоци за тримерската обредност во пределите: Драмско, Серско, Долновардарско (Гуменце), Воденско, Костурско, Леринско, Битолско, Прилепско, Тиквеш, Кичевско, Дебарско и др.

тридневен целосен, најстрог пост, во некои случаи, во периодот на Тримерите и во првите денови од велигденскиот пост се практикувал и поинаков вид пост, познат како *едноничење*, *дичење* или *ничење*. Имено, во некои предели, покрај тридневното тримерење, односно подложување на целосен пост, постоел и обичај да се пости на тој начин што само еднаш во денот се конзумирало храна, вообичаено храна што не била зготвена, туку само свеж зеленчук и овошје. При ваквиот начин на постење се јаде еднаш во денот, и тоа, попладне или приквечер, штом се појават првите ѕвезди на небескиот свод. Дичење (едноничење) можело да се практикува само еден ден, и тоа, вообичаено на Чист понеделник – првиот ден од велигденскиот пост, а некои едноничеле (ничеле) до три дена, т.е. за време на Тримерите². Ваквиот начин на пост со конзумирање храна само по еднаш во денот, можел да трае најмногу до саботата од првата седмица на велигденскиот пост, кај народот позната како Тодорова седмица, т.е. до празникот Тодорица (Тодорова сабота), кога и се причестувале в црква.

Празнувањето на неколкудневниот период околу почетокот на велигденските пости, односно деновите околу празникот Прочка (Велики поклади), вклучително и на тридневниот период – Тримери и на деновите од првата седмица од велигденските пости има посебно место во обредниот календар кај православно христијанско население во сите македонски краеве, а секако и кај православно население во градот Струмица. Самото прославување на Прочка, празник што има променлив датум и секогаш се паѓа во седмата недела пред Велигден, во традициската култура на струмичани може да се констатира дека не се разликува премногу од вообичаените обредно-обичајни постапки што се вршат и кај останатото македонско православно население. Како такви, на пример, можат да се сметаат обичајот на барање прошка на помладите од постарите, како и посетата на кумовите и барање прошка од нив. Како релативно познати обичаи можат да се сметаат и амкањето (ламкање) со варено јајце и палењето на крајот со кое било врзано јајцето – за да се гата за здравјето и касметот („к’смет“, среќа) на членовите на семејството во текот на претстојниот период. Исто така, како општопознати обреди би ги споменале и палењето на обредни огнови на маалски принцип и обредната покладна вечера во кругот на семејството кога, за последен пат, пред претстојниот седумнеделен пост, се конзумира мрсна храна: јајца и млечни производи, додека со запостувањето од месо, според традициските норми, се започнува уште во претходната недела, на Месни поклади. Во однос на општопознатите обичаи и постапки што се практикувале во овој период од

² Со оглед на тоа што тримерењето не бил едноставен пост, во Костурско, на пример, тримереле само чупите (девојките) и младите невести, а постарите едноничеле (АИФ, п. 34, 12). Во селата на Скопска Црна Гора, пак, на почетокот од XX век во целата прва седмица од велигденските пости не се готвело, туку се јадела само свежа храна. Некои баби едноничеле („едноничив“), така што јаделе леб само еднаш во текот на денот, а некои, пак, тримереле („тримерив“), така што во три дена јаделе само еднаш (Петровиќ 1907: 445).

обредниот календар на ниво на Македонија и пошироко, слично може да се констатира и за практикувањето на обредното чистење на домовите и на покуќнината во првиот ден од велигденските пости – на Чист понеделник, кој всушност претставува и првиот ден од Тримерите.

Но, она што ѝ дава посебен белег на обичајната традиција на струмичани во однос на обредноста поврзана со покладувањето и запостувањето во овој период од годината претставуваат некои од обичаите што се извршуваат во првите три дена од велигденскиот пост, односно во периодот познат како Тримери. Имено, во минатото многу девојки и некои постари жени го практикувале обредот тримерење (тримир), односно целосно воздржување од конзумирање на каква било храна. Така, на пример, овде тримерењето кај девојките стасани за мажење најчесто се спроведувало колективно, така што во една куќа се собирале по повеќе девојки-тримерцики, вообичаено собрани по: роднински, маалски или другарски принцип. Во градот Струмица, според обичајната традиција, вообичаено повеќе тримерцики се собирале во куќа, каде што имало армасана (свршена) девојка, која во текот на есенско-зимскиот период од годината била армасана и ја очекувало свадба наскоро. Во подвигот на армасницата во успешното завршување на тримерскиот обред поддршка ѝ давале нејзините немажени другарки, роднини и сосетки.

Уште посебнифичен, пак, обичај што се поврзува со традицијата на струмичани, споредено со традиционалната култура во однос на населението од останатите македонски градови и села, каде што се практикувал тримерскиот обред, претставува обичајот на посетата на домовите на армасаните (свршените) девојки околу пладнето на третиот ден од Тримерите. Имено, според традицијата, обичај е во средата по успешно завршениот тримерски пост, сите девојки што тримереле, сабајлето, да отидат в црква и да се причестат со нафора и светена вода – ајазмо, вообичаено од осветената вода што се чува од Богојавление (Водици) за оваа пригода (Василевска-Трајчевска 2013: 112)³. Но, во Струмица постои и посебен обичај, според кој, треба да се посетат армасаните девојки, при што се одвивала и посебна свеченост. Имено, неколку роднини од страна на момчето ја посетуваат армасницата, носејќи при тоа и богати дарови во вид на облека и разнo овошје и посни јадења, како еден вид награда за успешното завршување на тримерењето. Според обичајот, по успешното завршеното тримерење на идната снаа, свекрвата испраќа три синии со подароци, кои ги носат деца – машки и женски, за децата што ќе ги

³ Во некои тиквешки села, на пример, тие што тримереле, во средата оделе в црква и се напивале прво од оставената крстена вода од Водици – „ајазмо“, а потоа дома јаделе компот, овошје и друга лесна храна, затоа што три дена не јаделе ништо и потешка храна ќе им наштети на здравјето (АИФ, п. 28, 20). Во некои кичевски села, пак, тие што тримереле, во средата пиеле вода оставена од Водици, и со тоа се сметало дека зеле половина причесна. Тогаш во црквата секој носел проскура – панагија за на(ф)ора. По земањето ајазмо ужинале малку и пак тримереле до Тодорица, кога се причестувале (АИФ, п. 21, 13).

роди да бидат мешани, т.е. и од двата пола. Во првата синија има разна облека спакувана како за во бовча: фустан, блуза, пантофли, домашен фустан (роба), копринено шалче и сл., во втората синија се носело разнo сезонско овошје (емиш): јаболка, портокали, урми, леблебија со суво грозје и бонбони, а во третата синија се носела наутлија погача (чурек), мала чинија со „зерде“, т.е. благ ориз (се приготвува само со вода и шеќер, еден вид на „посен сутлијаш“, без млеко), локум и алва⁴. Кога трите синии со подароците ѝ се даваат на тримерциката – армасаната девојка, некоја постара жена од роднините на момчето што била испратена од страна на свекрвата, ја благословува идната невеста со зборовите: „Поздрав од свекрвата оти си издржала пост три дена. Да бидете вечни, да бидете вековити ус деца, ус сè! Господ милост нек ви дава, честито нек ви е!“... (Василевска-Трајчевска 2013: 113–114).

На ваквите свечености, кои се организирале околу пладне во домот на армасницата (свршената девојка), присуствувале голем број гости, вообичаено жени од страната на момчето, од неколку десетици, а во некои случаи и повеќе од стотина (инф.: Ф. Г. М.). На гостите за ручек им се послужува исклучиво посна храна: посна сарма, со листови од кисела зелка, бел посен грав (непотпржен), ориз и сецкани ореви, потоа ошав (компот) од суви сливи, зерде, алва и сл., а од пијалоците задолжителна била бозата. На ваквите собири се пееле и посебни наменски „мрсни“ песни, т.е. песни со еротска содржина, со цел – армасницата, идната невеста, да се подготви за обврските што ја очекуваат во брачниот живот (Василевска-Трајчевска 2013: 113–114; Котев 2018: 27–46; инф.: Ф. Г. М.).

Овие семејни свечености во минатото (до средината на минатиот век) често прераснувале и во еден вид општа градска веселба, бидејќи армасниците со гостите заминувале на локалитетот Цареви Кули – ридот над градот Струмица со остатоците од средновековната тврдина, каде што се собирале и по неколку стотици луѓе. Покрај разните јадења што славениците ги носеле со себе во кошници, овде, на Цареви Кули, трговците продавале и: симити, феџеци, алва, кикиритки, боза и сл., а имало и музика за да се зголеми веселбата со песни и ора. Во минатото, овде се спроведувал и обичајот, секоја армасана девојка да се напие од водата што тече од каменот на темелот на источната страна на тврдината, која се смета за света вода, а целта на обредот била – армасницата во бракот да има пород

⁴ Сличен обичај на носење на синии со посни јадења што ги носеле деца во средата од Тримерите на свршениците (армасаници), кои успешно оттримереле, е регистриран и во соседниот Радовиш, но без да се споменат синии со подароци во вид на облека од страна на свекрвата, како и посета на роднини од страна на момчето на нејзиниот дом (Делиниколова 1960: 153). За сличностите во приготвувањето на посната трпеца за третиот ден (средата) од Тримери во Прилеп, но и за посебните песни специјалитети во овој град, како на пример, варена пченица со конопни зрна, дознаваме од веб-страницата: <https://radiopela.mk/prilepchanki-deneska-go-praznuvaat-trimir-trimir-praznik-za-armasanite-devojki/>

Од друга страна, пак, исто така нешто посебно што ја издвојува обичајно-обредната традиција на струмичани во однос на останатото население во Македонија претставува и организирањето на обредни поворки со маскирани учесници, обред, кој со текот на времето прерасна во културна манифестација со називот „Струмички карневал“. Имено, според традицијата на струмичани, на втората вечер од Тримерите, во вторникот спроти средата, армасникот требал да ја посети својата армасница во вечерните часови во нејзиниот дом за време на тримерењето. Посетата се реализирала со уште неколку негови другари-ергени, и тоа маскирани, така што армасницата да не може веднаш да го препознае својот иден брачен сопатник. Момчињата – армасаните и ергените, за оваа вечер се подготвувале со денови за изработката на својата маска, а некои пак во минатото купувале и посебни маски набавени дури и од Солун. Се носеле најразлични маски, од оние изработени од животински кожи, па до маски на главоли со рогови, вампири со големи заби, караконцули и други страшни ликови и митолошки суштества, а некои се преоблекувале како попови и сл. Така преоблечени и маскирани, момчињата – другарите на армасникот, доаѓале во домот на армасницата, а според обичајот, таа требало да го препознае својот свршеник. Според верувањето, доколку веднаш го препознаела, во тој случај во бракот ќе имале касмет – к’смет (среќа), а во спротивно, доколку не го препознаела – ќе ги следело несреќа. За да не се случи второво, армасникот, како знак на распознавање, носел некаков „нишан“ под маскираната облека, во некои случаи и некаков предмет со фалусоиден облик. Откако армасаната девојка ќе си го „препознаела“ момчето, следувала богата трпеза со посни јадења за гостите, а потоа се пееле и разни песни и се играле ора до раните утрински часови (Василевска-Трајчевска 2013: 109).

Според некои толкувања, од маскираните момчиња, кои претрчувале низ улиците на Струмица, движејќи се кон куќите на армасаните девојки, подоцна произлегол и „Струмичкиот карневал“ со маскирани поворки. Во секој случај, автентичните обредни поворки што се движеа низ струмичките улици беа поврзани со втората вечер од тримерскиот период, но од 2012 година, во согласност со одлуките на Организацискиот одбор на „Струмичкиот карневал“, неговото одржување, од прагматични причини, е поместено во саботата пред Прочка, со оглед на фактот што тогаш е викенд и луѓето се ослободени од работните обврски. Инаку, „Струмичкиот карневал“, како културна манифестација, се одржува од 1991 година, а во 1994 год. градот Струмица станува член на ФЕСС – Федерација на европските карневалски градови. Во 1998 год. во Струмица се одржа и Годишниот конгрес на оваа федерација, така што градот Струмица и „Струмичкиот карневал“ на „голема врата“ влегоа на мапата на Европа и на светот како карневалски град. Во 2020 год. требаше да се одржи јубилејниот 30-ти карневал по ред, поточно неговата возобновена организирана форма, но, поради светската пандемија предизвикана од вирусот Ковид 19, тој беше одложен. „Струмичкиот карневал“ не се одржа и оваа 2021 година, но организаторите настојуваа во

периодот на неговото одржување да се организираат разни изложби и слични придружни културни манифестации во согласност со протоколите за спречување на ширењето на пандемијата, со што, на симболичен начин, се одбележаа карневалските празнувања за кои струмичани, во изминатите години, се подготвуваа со месеци⁵.

*

Тримерењето, односно спроведувањето на најстрог пост во првите три дена од велигденскиот пост – Тримери, претставува обред што настанал под влијание на христијанството, но не може да се одреди со прецизност кога точно е востановен ваков вид на пост, и тоа, главно за одредена категорија на луѓе – најчесто за девојките стасани за мажење, свршениците (армасниците) и постарите жени. Податокот, пак, дека овој обред во Македонија, во нејзините географски граници, најмногу бил застапен во нејзините јужни делови, т.е. во Егејска Македонија и во јужните делови од пиринскиот и од вардарскиот дел на Македонија, како и самата етимологија на обредот и периодот кога тој се спроведува (грчки: Τρεῖς μέρες = три дена, три дни) несомнено се доведува во врска со христијанска традиција настаната под влијанието на грчката духовна култура.

Од друга страна, пак, според етнологите, заедничкото здружување на неколку тримирци во една просторија, за полесно да се издржи подвигот на тридневниот најстрог пост, го споредуваат со архаичните иницијациски обреди на девојките во адолесцентска возраст, кои биле подложувани на разни обреди, при кои, меѓу другото, се подложувале и на разни постапки со кои се проверувала нивната упорност и издржливост, и тоа во посебни обредни куќи, за да ја докажат својата подготвеност за стапување во брак. Оваа теза уште повеќе ја поткрепува случајот со обичајот на тримерење во Струмица, каде што на тримир, во минатото, задолжително се подложувале армасаните девојки, т.е. свршениците на кои им претстои стапување во брак. Не случајно, заради големото значење и заради важноста на обичаите што се практикувале во споменатиот тридневен период од годината во локалната традиционална култура на струмичани, Тримери, во овој крај, е познат и како „празник на армасаните“ (Сувариев 1998: 180)⁶. Кога, кон ова, ќе се додаде и организирањето на Струмичкиот карневал во вторникот од Тримерите, како

⁵ Повеќе информации за „Струмичкиот карневал“ можат да се проследат во трудовите: Сувариев 1998, Петровска-Кузманова 2009, Василевска-Трајчевска 2013, Витанова-Рингачева 2014, Урдин 2014, како и од официјалната веб-страница на „Струмичкиот карневал“ (<http://www.strumickikarneval.com/index.php/mk/>) и некои весници (<https://www.novamakedonija.com.mk/zivot/magazin/co-simbolichni-akti...>).

⁶ Според податоците добиени од информаторката Фимка Гогова-Михајлова, до пред некоја деценија дуќаните (продавниците) во Струмица во средата од Тримери затворале во 2 часот попладне (како да е празник), бидејќи речиси сите жени во градот биле ангажирани во посета на некоја од армасниците што тримереле. Некои од жените што работеле во смени, се заменуваа или земале слободен ден (инф.: Ф. Г. М.).

што беше до пред една деценија, како и масовното учество на струмичани во организацијата и во посетата на оваа културна манифестација, јасно е зошто во современото македонско општество Струмица на некој начин претставува парадигма за Тримери.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Василевска-Трајчевска, Н. 2013. *Празнувањето на Прошпдени поклади (Прочка) во Струмица и Струмичко*. Скопје: Матица македонска.

Витанова-Рингачева, А. 2014. „Функцијата на обредите со маски и нивна манифестација во тримерските празнувања и карневалот во Струмица“. *Зборник на трудови во чест на Емилија Пејковска*. Струмица: Завод за заштита на спомениците на културата и музеј – Струмица, 311–321.

Делиниколова, З. 1960. „Обичаи сврзани со поедини празници и неделни дни во Радовиш“. *Гласник на Етнологскиот музеј во Скопје*, 1. Скопје: Етнологски музеј на Македонија, 135–178.

Дражева, Р. 1980. „Календарни празници и обичаи“. *Пирински край. Етнографски, фолклорни и езикови ироучвания*. Софија: Българска академия на науките, Етнографски институт с музеј.

Китевски, М. 2001. *Македонски празници*. Скопје: Менора.

Котев, И. 2018. *Играле моми по месечина (Еројска народна поезија и проза од Струмица и Струмичко)*. Струмица: ЛУБ Благој Јанков-Мучето.

Малинов, З. 2006. *Традицискиот народен календар на Шойско-брегалничката етнографска целина*. Посебни изданија, книга 68. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Петровић, А. 1907. *Народни живои и обичаји у Скојској црној гори*. Српски етнографски зборник, књига седма, Обичаји народа српскога, књига прва. Београд: Српска Краљевска Академија.

Петровска-Кузманова, К. 2009. *Карневалиите во Македонија*. Посебни изданија, книга 75. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Сувариев, И. 1995. „Тримери во Струмица“, *Етнолог*, бр. 6. Скопје: Здружение на етнологите на Македонија, 193–196.

Сувариев, И. 1998. „Обичаи со маски застапени во зимскиот календар на народни празници со осврт на струмичкиот карневал и неговото потекло“. *Зборник на трудови од Меѓународниот симпозиум „Обичаи со маски“ Вевчани – Струга 1996*. Скопје: Музеј на Македонија, 177–181.

Тановић, С. 1927. *Српски народни обичаји у Вевђелиској кази*, Српски етнографски зборник, књ. XL, Живот и обичаји народни, књ. 16. Београд-Земун: Српска Краљевска Академија.

Урдин, К. 2014. „Како беше возобновен Струмичкиот карневал по Ослободувањето“. *Зборник на трудови во чест на Емилија Пејковска*. Струмица: Завод за заштита на спомениците на културата и музеј – Струмица, 297–309.

Филиповић, М. С. 1939. *Обичаји и веровања у Скопској коњлини*, Српски етнографски зборник, књ. LIV, друго одељење, Живот и обичаји народни, књ. 24. Београд: Српска Краљевска Академија.

Архивски материјали

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 21. Славејкова, В. 1953. *Празнични обичаи во Кичевија*, 1–62.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 23. Славејкова, В. 1954. *Празнични обичаи во Дебарско Поле и Жуја*, 1–50.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 28. Славејкова, В. 1956. *Празнични обичаи во Тиквеш*, 1–42.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 29. Славејкова, В. и Русик, Б. 1953. *Празнични обичаи во Прилејско-биџолско Поле*, 1–65.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 33. Јосифовски, Ј. 1954. *Празнични обичаи во Леринско, Егејска Македонија*, 1–33.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 34. Јосифовски, Ј. 1954. *Празнични обичаи во Косиурско и Пресија, Егејска Македонија*, 1–32.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 35. Јосифовски, Ј. 1954. *Празнични обичаи во Серско, Егејска Македонија*, 1–35.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 36. Јосифовски, Ј. 1954. *Празнични обичаи во Воденско, Егејска Македонија*, 1–16.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 37. Јосифовски, Ј. 1954. *Празнични обичаи во Долновардарско (Гуменце), Егејска Македонија*, 1–16.

Архив на Институтот за фолклор, папка бр. 38. Јосифовски, Ј. 1954. *Празнични обичаи во Драмско, Егејска Македонија*, 1–32.

Избор од етнолошкиите материјали од Архивот на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ за периодот 1952-1962 (ЦД-формат). Изборот од архивските материјали го приредиле: д-р Весна Петреска и д-р Зоранчо Малинов. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Интервју

Фимка Гогова-Михајлова (информатор, родена 1942 год. во Струмица) во разговор со авторот на 04.09.2020 год. во Струмица (личен запис).

Сајтографија

„Струмички карневал“ <http://www.strumickikarneval.com/index.php/mk/> [Пристапено на 20.09.2021].

„Со симболични активности се одбележува ‘Струмички карневал 2021’“ <https://www.novamakedonija.com.mk/zivot/magazin/co-simboлични-активности-се-одбележу/> [Пристапено на 20.09.2021].

„Тримир’ празник за армасаните девојки – адет на Прилепчани“ <https://radiopela.mk/prilepchanki-deneska-go-praznuvaat-trimir-trimir-praznik-za-armasanite-devojki/> [Пристапено на 20.09.2021].

**THE CUSTOM OF “TRIMERI” (A THREE DAY COMPLETE FASTING) IN
MACEDONIA
(WITH A SPECIAL REVIEW OF THE CITY OF STRUMICA)**

Summary

The first three days of the Great Lent in some Macedonian regions are known as “Trimeri” (a three day complete fasting) and have a special place in the traditional folk calendar. Because they are related to the date of Easter, this period of three days does not have a fixed date on the calendar and usually falls in the second half of February or the first half of March. The rituals that were practiced in this three-day period, in the traditional culture, in addition to the ritual cleaning of the house on Clean Monday (the first day of the Great Lent), is generally associated with the strictest fast to which some categories of people were subjected, i.e. complete abstinence from consumption of food and drinks and in some cases even drinking water was not allowed. This specific three-day fasting is popularly known as “trimerenje” or “trimir”, and it is usually performed by girls who are ready for marriage, in order to purify the body (physically and spiritually), as well as to prove their perseverance and endurance.

The joint association of several “trimirdzhiki” (girls that undergo the three-day fast) in one room, in order to make the “trimir” easier to endure, is compared by an ethnologist, with the archaic initiation ritual of adolescent girls, that undergo various rituals in which, among other things, they undergo various procedures that check their persistence and endurance in special ritual houses, in order to prove their readiness for marriage. This thesis is further supported by the case of the custom of “trimerenje” in Strumica, where in the past the fiancées, i.e. the girls who are about to get married, were obliged to the three-day total fasting. When we add to this the organization of the Strumica Carnival on the first Tuesday of the Great Lent, as it was a decade ago, it is clear why in the modern Macedonian society Strumica is in a way a paradigm for “Trimeri”.

ПРИЛОЗИ Фотографии



Дел од тримерската трпеза во средата, за пречек на гостите: посен грав, посна сарма, зерде, боза.



Архаична форма на маскирање за Тримери.

Дел од атмосферата на Струмичкиот карневал во 2019 г.

Владимир Боцев

ОБРЕДОТ КУРБАН ВО СТРУМИЧКО

Апстракт: Во текстов се зборува за значењето на обредот *курбан* во Струмичкиот Регион, за празниците на кои се одржува и верувањата поврзани со него. Целта е да се претстави распространетоста на овој обред и да се истакне неговото значење во обредниот живот на заедниците што го практикуваат.

Клучни зборови: *курбан*, обред, селска заедница, верување, жртвување.

Од литературата во којашто се даваат податоци за курбаните, но пред сè од теренските истражувања извршени од средината на 90-тите години на 20 век, па сè до денес, може да се заклучи дека курбаните биле и сè уште се значајна алка во традиционалната духовна култура на Македонците. Тие се актуелни, активно се практикувани и претставуваат основна нишка околу којашто се одвива обредниот живот на одредена заедница, најчесто селска, но и градска.

Во историјата на религијата и во теоријата на етнологијата и на социјалната антропологија, принесувањето на крвна жртва до божествата се смета за една од најрудиментарните и најраспространетите религиски постапки за заштитата на поединецот или на групата од разни несреќи, смрт и зла што можат да го/ја снајдат. Крвната жртва претставува обид на човекот да го контролира непредвидливото однесување на божествата, т.е. натприродните сили. Обредите се дефинираат и како религиска практика со чија помош човекот настојува да влијае врз натприродните сили, но и да воспостави мост меѓу „овој“ и „оној свет...“ (Lich 1983: 109). Тие имаат цел да ја пренесат општествената порака и на тој начин претставуваат значаен дел од невербалниот систем на комуникација (Prošić 1978: 36). Обредите се едно од средствата за создавање и за одржување на чувствата коишто се нужни за да опстане општеството (Наџ 1979b: 13). Тие се дејствија што најнапред треба да се разберат како однесување на групниот идентитет донесен во врска со содржината (Antonijević 1997: 189). Според српскиот етнолог Душан Бандиќ: „обредите не можат да егзистираат ако не се целисходни на потребите, ако не служат за задоволување на потребите на одредена индивидуа или колектив“ (Bandić 1990: 25). Ако обредите траат, тоа е затоа што имаат функција, извршуваат функции (Наџ 1979a: 48). Така и обредот курбан кај Македонците, особено во струмичкиот крај, егзистира затоа што задоволува одредени религиски и општествени потреби на оние што го практикуваат. Во контекст на ова е и тврдењето дека причината за опстојување на еден обред треба да се бара во неговата општествена функција.

Во обредите на принесување на крвна жртва Македонците изградиле свој комуникациски систем на знаци. Со овој систем на знаци тие го

изразуваат својот став за самиот обред, но го изразуваат и својот поглед на светот, правејќи го тоа со експресијата на вербалните и на невербалните знаци, коишто соопштуваат идеи преку пораките што ги испраќаат (Giro 1975: 9). Овие пораки ги изразуваат напорите на заедницата да си обезбеди сигурна егзистенција во периодот што е пред неа, но и придонесуваат за обновување и за потенцирање на обединувачките врски меѓу припадниците на заедницата, пораки што треба да стигнат до неговите учесници, но и пошироко.

Крвното жртвопринесување кај Македонците е нашироко застапено во сите сфери на: обредното живеење, календарските обреди, обредите од животниот циклус на човекот и разните обреди што се преземаат при одредени стопански активности, како што се: стригот на овците, градењето нова куќа, вселувањето во новата куќа и сл., а се движи од принесување на крвна жртва од поединци сè до принесување на крвна жртва од заедници, односно таа се практикува во сферата на колективното и на индивидуалното живеење. Обредот кај народот е познат под името курбан, кој буквално значи принесување на крвна жртва (Škaljić 1985: 426).

Струмичкиот Регион изобилува со обреди во кои е застапена крвната жртва, односно сметам дека тој е еден од етнографските региони во Македонија во кој таа се практикува масовно. Во литературата, податоци за курбаните во Струмичко има кај Љ. Зотовиќ, која ни соопштува информации за курбанот во с. Костурино (Зотовиќ 1958: 151–156), како и кај собирачот и истражувачот на македонската народна култура од Струмица, Иван Котев, кој објавил текстови за курбаните во Струмичко во повеќе списанија (Котев 1979: 79–83; Котев 1992: 187, 193; Котев 2000: 159–172; Котев 2001: 305–314). Кога станува збор за практикувањето на крвната жртва поврзана со календарот, жртвопринесувањето може да се смести во летниот и во зимскиот период од годината.

На Арангеловден (21.11) во селото Стиник се колело вол во црквениот двор. Месото некогаш се варело во казани, но селаните решиле дека тоа е непрактично и сега го раздавале живо: колку гости – толку парчиња. Треба да се спомене дека иселените жители од с. Стиник кои живеат во с. Дражево одат на курбан во Стиник, иако на истиот ден се коле курбан и во с. Дражево (Инф.: Б. К.). Месото од курбанот било за здравје. Оние што не можеле да дојдат на курбанот порачувале од месото. Доколку не дојде поп, тогаш се собираат три жени и го окадуваат месото. „Не бива да не се заколе курбан затоа што тоа е за здравје. Арангел е ден на зимата, да нè чува Господ од таа зима и да остане кон нашето царство, да го чува Стиник од лоша зима. Дури и да нема луѓе во селото ќе се коле курбан“ (Инф.: В. К.).

Во с. Дражево, курбан на Арангел се коле затоа што врз селото се струполила лавина. Една година селаните не се сложиле да заколат бик, но на една недела пред празникот повторно се струполила лавина врз селото и од тогаш не се престанало да се коле курбан на тој празник (Инф.: И. З.). Иако нема постојани жители во селото Бајково, на Св. Арангел иселените одат и колат курбан (Инф.: С. К.).

Значајно место во обредниот календар на Македонците има празникот Илинден, Св. Илија (02.08.). Народот верува дека овој светец престојува во

облаците, ги отклучува и управува со нив. Се верува дека тој управува и со громовите и светкавиците (Вражиновски 2002: 94, 101). Ваквите верувања на Македонците се одразени и во обичаите на принесување крвна жртва на денот на светецот, на Илинден. Според она што го сретнавме на теренот во врска со жртвувањето на Илинден може да се заклучи дека кај народот постои верување за Св. Илија како господар на изворите, особено оние со голема издашност. Затоа на таквите места се принесува жртва, најчесто крупен добиток: вол, бик или теле. Во селата Мокрино и Смоларе се коле курбан за да не исчезне водата од изворите блиску до селата. Така, во с. Мокрино курбанот – вол, се купува неколку дена пред празникот Илинден и се чува во селската штала. При изборот на животното за курбан се внимавало тоа да е еднобојно, бидејќи „така било поубаво, да не се меша годината, за да тече водата исто, а не пола година да тече, а пола не“. Волот се врзувал до изворот на јаворово дрво, а го колел јак и здрав маж. Колењето на волот се пренесувало од татко на син. Волот го колеле до изворот, така што најголемиот дел од крвта истекувала во водата. Главата на животното ја вртеле трипати околу изворот, така што се внимавало крвта да капе во водата. Овој чин го предводел најстариот член на водната заедница од селото и при тоа велел: „Благодариме на Господа што толку години водата тече и го напојува нашето поле и заради таа чест секоја година на ист ден даваме жртва, вол, за течење на водата“. Попот ја благословувал водата. Членовите на водната заедница од селото го подготвувале месото во казани, коишто секогаш требало да се во непарен број. Сите фамилии од селото имаат одредено место до изворот, каде што седеле секоја година. На празнувањето доаѓале гости од околните села, а имало и пеливани од Штип и Радовиш (Инф.: А. Е.). Во селото се памети дека во 1913 или 1914 година заради војната не се заклало курбан на Илинден. Но, тамошниот воденичар Коста заклал петел и водата се појавила. Наредната година повторно започнале со колење на курбанот. (Инф.: Р. П.).

Во селото Смоларе колеле говедо за курбан на Св. Илија на местото Горна Полјана. Курбанот се колел на изворот за да не престане водата да тече. Во селото имало и други празници на коишто се колел курбан, но тие се напуштени, за разлика од курбанот за Св. Илија што се коле на споменатата локација: „Таму оште не сме оставиле. Јас сум 80 години, не е прекинано“ (Инф.: С. Ј.).

Во верувањата поврзани со жртвопринесувањето на Илинден, мошне впечатлива е улогата на Св. Илија во изведувањето на обичајот. Се верува дека тој раководи со текот на обичајот, но и поставува барања од луѓето кои го практикуваат. За едно од најстарите култни места во Македонија го сметам местото кај големиот даб наречен „крстец“, што се наоѓа над селото Бадилен, а под чија крошна се колел курбан за време на празникот Илинден. Во поткрепа на ова мое мислење ја имам во предвид важноста на дабот во религијата на старите Словени, а со тоа и кај Македонците (Кулишиќ и др.

1970: 298)¹, а исто така го имам во предвид и податок од Климент Охридски за уништување на „светото дрво Александар“ од страна на Кирил Филозоф, под кое што дрво се вршело жртвопринесување (Иванова, ред. 1986: 55–56).

Митровден, Св. Димитрија (08.11.) е празник што го означува крајот на летниот период на годината и почетокот на зимскиот. На овој празник се исплатуваат: овчарите, падарите, протогерите, измеќарите и се прават нови договори за следната година (Малинов 2006: 230–231). На овој празник се договара и цената за услугите на селскиот свештеник, како што беше 1995 година во с. Сушица. Во ова село, митровденскиот курбан е времето кога невестите, кои стапиле во брак меѓу два Митровдени, се воведуваат во женскиот дел на селската заедница. Јавно и дефинитивно се прогласуваат за нејзини рамноправни членови, односно им се легализира и им се потврдува новиот статус, придобие преку свадбата (Христов 2004: 172), и конечно преминуваат од групата на девојките во групата на жените од селото (Lič 1986: 117). Тие го постигнуваат тоа со бакнување на раката на сите жени присутни на курбанот во црковниот двор.

Во Ново Село, пак, на Митровден, покрај тоа што се жртвувал вол во дворот на селската црква, оние што таксале („обештале“) курбан: овца, кокошка и сл., го носат и го оставаат внатре во црквата (ВАММ, к. 2).

Во селото Пиперево, на Св. Никола летен (22.05.) во дворот на црквата се коле вол. Вол за курбан започнал да се коле откако почнале редовно громови да удираат во дел од атарот на селото, каде што се сеело житото. За да престанат да удираат громовите, селаните решиле да колат курбан на Св. Никола летен – „сонено било“. Кога сакале да го заколат курбанот на местото, каде што најчесто удирале громовите, тогашната власт им забранила да го сторат тоа. Затоа, тие решиле курбанот да го колат во црквата, а главата на волот да ја закопуваат на местото, каде што удирале громовите (ВАММ, к. 6).

Курбан се давал и при првото вселување во куќата. Кога се „седнувало“ во куќата курбанот, бело јagne, се колело во оџакот. Се колело за „да не падне, да стое оџако“. Кога се колело се велело: „Со здравје да седнат, со здравје да живеат во неа“. Се канеле и гости на ручек (Инф.: Д. Д.). Во селото Муртино, во новите куќи, кои немале оџак, курбанот се колел на прагот од куќата. Откако ќе се заколело, јagnetо се вадело надвор и три пати се заобиколувала куќата, така што крвта капела околу неа. Се колело за да биде живо и здраво сè што ќе се внесе („вкара“) во куќата, како и за здравје на членовите на семејството. Курбанот го колел најстариот – „домакино“, но тој не ја јадел главата, како кај останатите курбани. Прв во куќата влегувал домакино

¹ Дабот бил поврзан со богот на громот. Оттука тој се поврзува со името на двајца светци: Свети Ѓорѓи и Свети Илија. На македонска територија дабовите се честа појава, каде што на некои празници, како на Илинден и на Ѓурѓовден, се собира месното население од околината и се коле курбан, се поднесува жртва. Луѓето се собираат со верба дека дабот има лековита моќ и може да им помогне на болните, а посебно на жените да добијат потомство. Исто така, покрај светите дабови, луѓето во сушните денови се молат за дожд (Вражиновски 2002: 90–91).

стапнувајќи на прагот, а потоа, по старост, влегувале останатите. Секој што ќе влезел морал да касне по малку од јагнето: „Косчичка ќе глоднат, ама ќе глоднат од тоа јагне, таа вечер“ (Инф.: Т. К.).

На Гурѓовден во селото Муртино се колат таксани курбани, односно ветени курбани – за здравје на одреден член на семејството. Главата на курбанот не смеел да ја јаде оној за кој е таксан курбанот (Инф.: Т. К.). На Гурѓовден во ова село се давало курбан, јагне, на првата година од венчавката (Инф.: Р. В.).

Курбаните најчесто ги следи приказка, легенда или верување, којашто/коешто го оправдува давањето на крвната жртва и го објаснува нејзиното егзистирање низ времето сè до наши дни. Ваквите приказки, легенди и верувања ја изразуваат религиската основа, религискиот мотив за прапочетокот на изведувањето на одредено конкретно жртвопринесување. Непостоењето на религискиот мотив би го довел во прашање значењето на обредот на принесувањето на крвната жртва, односно тој би се свел само на неговата форма (Bandić 1990: 7). Дури и ако за одреден обред на принесување на крвна жртва на прашањето: „Зошто го правите тоа?“, упатено до оние што го практикуваат, добиваме одговор: „Така правеле нашите стари“, религискиот мотив е присутен во верувањето дека тој е така даден, го има, суштествува и нема потреба од коментари (Байбурин 1989: 17).

Иако жртвопринесувањето низ вековите на неговото егзистирање било под силен притисок да се напушти, особено од христијанската црква, во социјалистичкиот период од власта и во последно време од „нивелаторските дејствија на цивилизацијата“ (Обрембски 2002: 69), тоа не исчезна од традиционалната култура на Македонците, туку напротив, зазема важна улога во нивниот религиозен и световен живот (Obrębski 1977: 3). „Светата должност“ за изведување на курбаните и нивното дејство врз натприродните сили, односно нивната религиска основа, најчесто се однесува кон задоволување на следните потреби на индивидуата или заедницата, која ги практикува: за здравје и плодност на мажите, за здравје и плодност на жените, за да не умираат мажите, за да не умираат жените, за заштита, за плодност и за здравје на стоката, за обезбедување дожд, за издашност на изворите, за истерување на болест, за заштита од непријатели, за месото на курбанот како лек, за заштита од град, за заштита од разни несреќи, за среќа, за превентива од несреќи и смрт на работното место, за против уплав, за да не се разболуваат, за преживеана несреќа, за преживеана болест, за заштита од болест, за заштита од гром или „за од гром“, за помен на умрен, за среќно вселување во нова куќа, за да не паѓа новата градба, за вработување и др.

Религиските основи за давање крвна жртва се присутни и во настојувањата на селаните од селото Мокрино да ја задржат издашноста на водата од изворите во близина на селото, со колење на курбан. Тие, секоја година, на Илинден колат вол или бик, така што крвта од жртвата тече во изворот. Веруваат дека ако не се даде жртвата, водата од изворот ќе престанела да тече. Затоа тие, покрај крвната жртва како благодарност при чинот на жртвувањето, ги изговарале и следните зборови: „Благодариме на Господ што толку години водата тече и го напојува нашето поле.“ Селаните,

течењето на водата, го поврзуваат со волјата на Господ, со нивните надежи преку крвната жртва да ја поттикнат таквата негова волја, и на тој начин да го контролираат сакрумот (Obrębski 1977: 12). Жртвувањето претставува инструмент со кој селаните можат да ја контролираат сферата на сакралното и профаното, преку задоволување на желбите на патронот, во овој случај Свети Илија, примачот на жртвата. Истовремено, течењето на водата, според верувањето на селаните од с. Мокрино, директно е поврзано и со жртвеното животност. Имено, „тоа треба да биде во една боја за да тече водата преку целата година рамномерно, а не пола година да тече, а пола година да не тече“ (Инф.: А. Е.).

Ова подразбира дека ако не се одржи обредот, односно ако не се заколе курбан, тогаш следуваат казни од Господ и од неговите светци. Овие казни упатени од Господ и светците кон „грешното човештво“ особено се чести при напуштање на одредени обреди како што е практикувањето на крвната жртва, курбанот. Затоа тие упатувале три вида казни. Едниот вид казни се однесувале кон нарушување на егзистенцијалните потреби на целата заедница, со насочување на природните сили против заедницата. Вториот вид казни се насочувале кон одредени групи, со предизвикување на зачестени умирања на членови на групата и третиот вид казни е насочен кон поединецот, преку предизвикување лични несреќи.

Црквата извршила големо влијание врз практикувањето на обредите, коишто во себе ја содржат крвната жртва. Основна нејзина цел била и сè уште е да ги искорени овие обреди од религиозниот живот на Македонците. Таквата нејзина намера низ вековите тешко се реализирала. Затоа таа настојува на секаков начин и по секоја цена, колку што е можно повеќе, да го наметне своето учење и гледање врз оние што го практикуваат овој обред и на тој начин, ако не можела радикално, тогаш малку по малку да се наметне врз него, со крајна цел да го потисне и да го избрише од нивната меморија.

Владиката Пимен, додека бил свештеник во с. Водоча, настојувал да ги разубеди селаните да не колат курбани. Ги убедувал, како што рече: „Со арно, со лошо.“ Ги прашувал „каде се гробовите на оние што изумреле во времето кога не се колеле курбани?“. Тој на селаните им ја објаснувал и „генезата“ на курбанот. Имено, според него, „порано кога доаѓале гости во црквата на празниците, луѓето немале пари, па носеле кој што има, јагниња итн. Јагнињата се колеле за да се нахранат гостите, и од тоа со тек на времето се создала традиција да се коле курбан“. Очигледна била намерата на владиката да го десакрализира обичајот на колење на крвна жртва и да го сведе на обично консумирање храна на заедничка трпеза. Исто така, во убедувањата за напуштање на курбанот, владиката ја истакнувал саможртвата на Христос, кој е последната жртва, односно дека тој се принел себеси за жртва и ги прекратил дотогашните жртвувања. Настојувал селаните да ги принесуваат единствените вистински жртви, лебот и виното, односно телото и крвта Христова. Тој, слично како и отецот Кирил Пејчиновиќ, ја доведувал во прашање и припадноста на селаните кон христијанството. Ги прашувал: „Какви сте вие христијани? Го празнувате Св. Димитрија, а не влегувате во црквата, иако се наоѓате во нејзиниот двор, на само неколку метри од неа“. Ги

убедувал селаните од с. Водоча дека протекувањето на крвта од жртвуваното животно го сквернавало светото место, односно црковниот двор, дека тоа со тој чин не било повеќе свето и за да станело повторно свето, требало да се освети. Убедувањата и настојувањата на владиката за да се престане со колењето на курбани биле насочени и кон употребата на крвта во одредени народни верувања. Така, тој бил против обредот на мачкање, односно ставање на точки од крвта на жртвата на челото на оние за кои бил наменет, односно „обречен“ курбанот, коешто, според народното верување, требало да му обезбеди здравје. Овој обред го карактеризирал како апсолутно нехристијански, како впрочем и колењето на крвната жртва, односно курбанот.

Убедувањата на владиката Пимен, како што истакна тој, му успеале и сега селаните од с. Водоча на Митровден не колат курбан, туку купуваат месо. Со тоа месо тие организираат заеднички ручек иако сè уште го употребуваат зборот „курбан“. Ова укажува на тоа дека следниот чекор на владиката ќе биде искоренување од употреба на овој збор, односно зборот „курбан“ да не се врзува воопшто за активностите на МПЦ-ОА. Ваквата интервенција на владиката во традиционалниот систем на обичаи практикуван од страна на селаните од с. Водоча предизвикало поделба на заедницата на два дела. Едната група престанала да оди на курбанот што го организирала другата група, во согласност со традицијата, и започнала да купува месо и да организира заеднички ручек, односно „трпеза на братската љубов“, како што сега црквата љуби и настојува да ги именува заедничките обеди во црковните дворови и на култните места. Сепак, на крајот владиката Пимен истрајал во своите настојувања да се напушти колењето на курбани на Митровден во с. Водоча, со тоа што успеал да ја убеди и другата група да го напушти жртвопринесувањето. Откако се напуштило колењето на курбаните во ова село, црквата на селаните почнала да им помага во организацијата на заедничкиот ручек со тоа што им давала струја итн. Од тука можам да го извлечам заклучокот дека пред тоа црквата им правела пречки на селаните при организација на курбаните, со недавањето струја на пример, како дел од методите и убедувањата на владиката во искоренување на курбаните. Меѓу неговите методи биле и законите со казни на поповите, кои ќе служат служба за време на изведувањето на овие обреди (инф.: Владика Пимен). Генералниот став на МПЦ-ОА за курбаните е тој дека „тие не се компатибилни со христијанството, односно дека Христос е последната жртва дадена за спас на човештвото“.²

Од друга страна, пак, во с. Ново Село, во истата Струмичка Парохија, за време на митровденскиот курбан луѓето внесуваа во црквата животни, овци и кокошки, наменети за курбан, додека попот служеше литургија (Боцев, В., филм). Згора на тоа, курбанот што се колел на сретсело (Котев 1979: 81), сега

² Изјава на Милан Ѓорѓевиќ, професор на Богословскиот факултет во Скопје, во емисијата „Од наш агол“, емитувана на првиот канал на МТВ на 15.04.2012 година.

се коле во дворот на селската црква, каде што се подготвува обредното јадење и се дели на селаните (BAMM, к. 3).

Овој пример во сè е обратен од она за што се залага и дејствува Македонската православна црква во насока на искоренување и на напуштање на курбаните. Тука свештениците не успеале да го забранат ниту внесувањето на животни во црквата. Напротив, нивното внесување во црквата за време на службата претставува нивно индиректно благословување од страна на попот, кој ја држи литургијата. Во Ново Село, курбанот од сретсело мигрирал во црковниот двор, што можеби може да се разбере како обид да се даде христијанска нишка на жртвопринесувањето. Сепак, ваквата постапка ќе беше разбирлива доколку се работеше за простор, којшто не е дефинитивно освоено од црквата. Чинот на пренесување на курбанот од сретсело во црковниот двор, и тоа во скоро време, во основа не се совпаѓа со намерите на црквата, уште од дамнина, да го насочи жртвопринесувањето од сакралниот кон световниот простор.

Во социјалистичкиот период власта презела најразлични мерки за искоренување на обредот на принесување крвна жртва, така што народот бил принуден да се прилагодува на новосоздадените состојби со желба да го зачува и да продолжи да го практикува она во што верува. Неможноста да се заколе курбанот на саканото место, односно забраната од власта, ги принудило селаните од с. Пиперево тоа да го направат на симболичен начин. Така, курбанот што го ветиле да го колат на празникот Св. Никола – летен (22.05.), со цел да се спречи паѓањето громови, селаните од Пиперево не го колат на местото, каде што најмногу удирале („трештавале“) громовите, како што било „сонено“, туку во црквата. Но, на местото на трештењето на громовите тие ја закопуваат главата на курбанот. Симболиката на колењето на курбанот на саканото место е во раширеното верување дека токму во главата на жртвуваното животно е курбанот, жртвата, со што се потврдува мислењето дека традиционалните содржини многу често се чуваат во трансформирани облици (Pantelić 1989: 29).

Курбаните, покрај тоа што ги изразуваат настојувањата на заедницата да си обезбеди просперитет и општа благосостојба, ја изразуваат и нејзината солидарност, поврзаноста на нејзините членови, нивната меѓусебна комуникација и соработка (Pantelić 1989: 46; Светиева 2005). На овој начин таа се афирмира и се прокламира како хомогена целина. Ваквата афирмација и прокламација на заедницата во времето на изведувањето на курбанот, односно во моменти кога над неа се надвиснати разни опасности (суша, поплави, зачестени умирања на членови на заедницата и сл.) и ѝ се заканува криза, ѝ помага да ја преброди кризата и да ги потисне негативните тензии што можат да се јават во тој период и деструктивно да влијаат врз нејзината кохезија. Чувството дека не си сам во кризни моменти го зајакнува моралот и го растерува стравот (Петровић 1984: 24–25).

Преку овие обреди селската заедница, на некој начин, со партиципација на нејзините членови во нив, воспоставува еден вид самоконтрола (Obrebski 1977: 12). Партиципацијата на членовите на заедницата во обредот претставува можност и за афирмирање и за манифестација на општествените

вредности врз коишто се потпира таа. Обредот ги потсетува членовите на заедницата на тие општествени вредности и истовремено ги принудува да им се потчинуваат (Prošić-Dvornić 1982: 48). Тој, исто така, служи да го потсети поединецот на колективните идеали и да ја возобнови општествената кохезија (Gidens 1996: 88–90). Од исполнувањето на овие услови зависел опстанокот и функционирањето на заедницата, така што таа се стреми да ги одржува обредите, а со тоа да го потврди и да го продолжи своето егзистирање, дури и во случаи кога членовите на заедницата го имаат напуштено родното село, односно кога во него не живее никој. Се обидува да го спречи дефинитивното нејзино дезинтегрирање, макар функционирала само еден до два дена во годината, како што се примерите од с. Стиник и с. Бадилен. Постојаното одржување на обредите на принесување крвна жртва овозможува гарантирање на егзистенционалните потреби на заедницата и постојано реafirмирање и потврдување на групното единство, семејните врски, роднинските врски, соседските врски, пријателските односи, личниот идентитет, локалниот идентитет и националниот идентитет.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Антонијевиќ, Д. 1997. *Дромена*. Посебна издања, књ. 72. Београд: Балканолошки институт САНУ.

Байбурин, А. 1989. „Мястото и ролята на ритуала в традиционната култура“. *Българска етнография*, книга 3-4. София: Етнографски институт с музей, БАН.

Елијаде, М. 1992. *Аспекти на митологијата*. Скопје: Култура.

Зотовиќ, Љ. 1958. „Ритуално клање бика као остатак античког култа плодности“. *Старинар*, књ. VII-VIII. Београд: Археолошки институт, САН.

Иванова, К. (ред). 1986. „Похвала за нашия блажен отец и славянски учител Кирил Философ“. *Стара българска литература*. Том 4. *Житийски творби*. Съставителство и редакция: Климентина Иванова. София: Български писател.

Котев, И. 1979. „Митровденскиот курбан во с. Ново Село и во неколку други села од Струмичко“. *Македонски фолклор*, бр. 23. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 79–83.

Котев, И. 1992. „Светоилијскиот курбан во село Мокрино, Струмичко“. *Етнолоџ*, бр. 2. Скопје: Здружение на етнологите на Република Македонија, 183–187.

Котев, И. 2000. „Овчарскиот празник во с. Самоилово, Струмичко“. *Македонски фолклор*, бр. 56-57. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 159–172.

Котев, И. 2001. „Култните камења во минатото и во мугрите на новиот милениум во Република Македонија“. *Македонски фолклор*, бр. 58-59. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 305–315.

Кулишић, Ш., Ж. Петровић и Н. Пантелић. 1970. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.

Малинов, З. 2006. *Традицискиоѝ народен календар на Шойско-бреѓалничкаѝа еѝноѓрафска целина*. Посебни изданија, книга 68. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Обрембски, Ј. 2002. *Македонски еѝносоциолошки сѝудии*, книга 2. Скопје – Прилеп: Матица македонска и Институт за старословенска култура.

Петровић, Ђ. 1984. „Народ, власт, црква и непогоде“. *Македонски фолклор*, бр. 34. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 17–25.

Светиева, А. 2005. *Селоѝо во Македонија како оѝишѝесѝвена, економска и обредна заедница*. Скопје: Институт за етнологија и антропологија, ПМФ, УКИМ [ракопис (скрипта) од предавањата за предметот Социјална култура на Македонците, за студентите на постдипломски студии].

Христов, П. 2004. *Обицносѝи и ѝразници. Служби, слави, сѝбори и курбани в јужнославјанскоѝо село ѝрез ѝрваѝа ѝоловина на ХХ век*. Софија: Етнографски институт с музеј, БАН.

Латинични изданија

Bandić, D. 1990. *Carstvo nebesko i carstvo zemaljsko. Ogledi o narodnoj religiji*. Beograd: XX vek.

Gidens, E. 1996. *Dirkem*. Beograd: XX vek.

Giro, P. 1975. *Semiologija*. Beograd: XX vek.

Hač, E. 1979a. *Antropološke teorije*, knj. 1. Beograd: XX vek.

Hač, E. 1979b. *Antropološke teorije*, knj. 2. Beograd: XX vek.

Lič, E. 1983. *Kultura i komunikacija*. Beograd: XX vek.

Pantelić, N. 1989. „Tradicija u savremenim srodničko-susedskim porodičnim odnosima zapadnoj Srbiji“. *Etnoantropološki problemi*, sv. 6. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Prošić, M. 1978. „Теоријско-hipotetički оквир за проучавање pokлада као обрeда prelaza“. *Etnološke sveske*, br. 1. Beograd: Etnološko društvo SR Srbije, 33–50.

Prošić-Dvornić, M. 1982. „Pogrebni rituali u svetlu obreda prelaza, na primeru Stonskog primorja“. *Etnološki pregled*, br. 18. Beograd: Savez etnoloških društava SFRJ, 41–53.

Škaljić, A. 1985. *Turcizmi u srpskohrvatskom – hrvatosrpskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.

Сајтографија

Obrebski, J. 1977. „Ritual and Social Structure in a Macedonian Village“. *Program in Soviet and East European Studies. Occasional Papers, No. 1*. Amherst MA, USA: University of Massachusetts, International Area Studies Programs. <https://www.yumpu.com/en/document/read/22504371/obremski-jozef-ritual-and-social-structure-in-a-macedonian-village> [Пристапено на 25.9.2021].

Архивски материјали

(ВАММ) Видеоархив на Музејот на Македонија – Скопје, касети бр. 2, 3 и 6.

Филм

Во името на Госџор (етнолошки документарен филм). 2001. Боцев, В. (режија и сценарио). Скопје: Музеј на Македонија.

Интервјуа

Благоја Китанов (информатор, роден 1930 год. во с. Стиник) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Ване Китанов (информатор, роден 1968 год. во с. Борисово) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Илинка Златанова (информатор, родена 1938 год. во с. Стиник, живее во с. Дражево) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Стојан Китановски (информатор, роден 1950 год. во с. Бајково) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Ацо Ефтимов (информатор, роден 1968 год. во с. Мокрино) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Ристо Петров (информатор, роден 1968 год. во с. Мокрино) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Симеон Јанчев (информатор, роден 1920 год. во с. Смоларе) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Душанка Делиоска (информатор, родена 1921 год. во с. Двориште, Беровско, живее во с. Муртино) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Трајанка Колева (информатор, родена 1942 год. во с. Муртино) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Роска Велкова (информатор, родена 1914 год. во с. Муртино) во разговор со авторот при теренските истражувања во Струмичко, реализирани во 1998 год. (личен запис).

Владика Пимен (епископ на Европската епархија на МПЦ-ОА) во разговор со авторот на 20.10.2010 година во Скопје, во Музејот на Македонија (пишани белешки на авторот).

Vladimir Bocev

THE RITUAL „KURBAN“ IN THE STRUMICA REGION

Summary

From the literature which provides data on the ritual of offering a blood sacrifice, „kurban“ but above all from field research conducted from the mid-90s of the 20th century until today, it can be concluded that „kurbans“ were and still are an important link in the traditional spiritual culture of the Macedonians. They are current, actively practiced and represent a basic thread around which the ritual life of a certain community takes place, mostly rural and urban.

In the Strumica region, the „kurban“ is one of the most significant rituals practiced by the local population.

ПРИЛОЗИ

Фотографии



Приготвување на месото од закланиот вол – курбанот за заедничкиот сакрален ручек на Митровден (8 ноември) 1995 година, во Ново Село, Струмичко



Култното дрво – дабот „крстец“ над с. Бадилен, каде што се принесува крвна жртва (курбан) на празникот Свети Илија (Илинден).

Горанчо Ангелов

ЗУРЛАЦИСКАТА ТРАДИЦИЈА ВО СТРУМИЧКО ВО 21 ВЕК

Апстракт: Предмет на истражување се зурлациско-тапанциските состави во Струмичкиот Регион, кои успеале да се задржат и во време на глобализација и во интензивното навлегување на современи музички инструменти, кои, на некој начин, покрај зурлата и тапанот, ги потиснуваат и останатите традиционални инструменти.

Истражувањата во Струмичкиот Регион ни овозможуваат реално да ја согледаме денешната состојба со оваа постара инструментална традиција. Во трудот ќе бидат претставени зурлации и тапанции од различни генерации, кои се носители на зурлациската традиција во Струмичкиот Регион во 21 век.

Во делот на музиката ќе го опфатиме зурлацискиот стил во овој регион како и дел од зурлацискиот репертоар.

Клучни зборови: зурла, зурлации, тапан, тапанции, зурлациски групи.

Претстојното истражување е фокусирано на зурлациската традиција во Струмичкиот Регион во време кога бележиме забрзано исчезнување на она што се создавало и што се чувало со векови, традиција што е градена како резултат на неколку истовремени фактори. Создавањето, одржувањето и зачувувањето на која било инструментална традиција, вклучително и зурлациската, претставува комплексен процес во кој учествуваат свирачите со нивните инструменти, мајсторите-изработувачи на инструменти и аудиториумот како краен корисник на создадената музика. Свирачите се како посебна категорија луѓе, кои ја: негуваат, чуваат, пренесуваат и презентираат создадената и наталожена музика, а мајсторите-изработувачи на инструменти можеби се поневидливи од свирачите, но тие имаат своја улога во изработувањето и одржувањето на инструментите, кои, во рацете на свирачите, ја здобиваат својата музичка функција. Овие мајстори на инструменти, покрај изработувањето на инструментите, имаат важна улога и во нивното одржување, кое подразбира поправање или заменување на некој од составните делови. Аудиториумот, пак, е консуматор на создаваната музика, којашто неизоставно била присутна во различни контексти од животот на луѓето. Зурлациската инструментална традиција во РС Македонија, попрецизно, во Струмичкиот Регион, има повеќевековна традиција и зазема свое место во различни моменти од животот на луѓето. Навлегувањето на понови музички инструменти, кои не се карактеристични за постарата традиција, а паралелно со нив, навлегувањето и на современи музички влијанија, има одредена улога во потиснувањето на постарата зурлациска традиција и е неспорен фактот дека тоа се одразило и во денешниот број на свирачи на зурли и на тапани. Денес бројот на свирачи и зурлациски групи, споредено со минатото, е помал, но оваа традиција е зачувана и се негува од страна на талантираните свирачи, кои, како и пред векови наназад, од колено на колено си ја пренесуваат традицијата на свирење. Овие поединци, кои ја

негуваат зурлациската традиција во 21 век, се показатели на улогата на зурлациската музика во различни моменти од животот на луѓето, и во минатото и денес. Зурлациската музика и нејзиниот карактеристичен звучен тембр се формираат како резултат на истовременото свирење на две или три зурли, и еден или два тапани. Ова го забележува и хрватскиот етномузиколог Божидар Широла, којшто вели дека свирењето на зурли не може да се замисли без тапан (Širola 1932: 55). Кога зборуваме за зурлациска музика, недвосмислено станува збор за музика во чие создавање учествуваат повеќе свирачи, кои, преку истовременото свирење на две зурли (една зурла свири мелодија, а друга – лежечки тон-бордун, дем, исо) и еден или два тапани ја свират ритмичката придружба.¹

За состојбата со зурлациската традиција во РС Македонија, вклучително и во Струмичкиот Регион, информации добиваме од објавени публикации и од теренските истражувања, спроведени од нас, на оваа и денес жива инструментална традиција. Во Струмичкиот Регион имавме можност да регистрираме зурлации, тапанции и зурлациски групи, кои во 21 век се носители на зурлациската традиција и со нивната музика учествуваат на различни настани во Струмичкиот и во други региони.

Во поглед на видот на зурли, кој се употребува во овој регион, Александар Линин забележува дека се употребувале јарам-каба и цура-зурли, кои освен во Струмичко, се употребувале и во Гевгелиско. Јарам-каба зурлите ги нарекува *скојски*, додека цура-зурлите, кои се употребувале само во Гевгелиско-струмичкиот Регион ги нарекува *гевгелиско-струмички* (Линин 1986: 108). Денес во Струмичкиот Регион се среќаваат само јарам-каба зурли. Штимот на зурлите се одредува според најнискиот тон, а зурлите во Струмичкиот Регион се во штим *es¹* или *e¹* (најнизок тон *es¹* или *e¹*).² Свирачите на музички инструменти во секој регион имаат одредено именување, именување кај кое етимологијата најчесто произлегува од самиот инструмент. Во досегаобјавените публикации, во кои е опфатена и зурлата во денешна РС Македонија, најчесто се употребува терминот *зурлација* (Линин 1986: 110; Симоновски 1999: 210); и поретко *зурлаш* и *зурнација* (Devic 1977: 129; Gojković 1989: 211).³ Андријана Гојковиќ го користи терминот *зурлација* и за изработувачите на зурли (Gojković 1989: 211). Иста или слична терминологија среќаваме и во соседна Бугарија. Терминот *зурлација* (мн. *зурлации*) се среќава и во Р Бугарија (Качулев 1962: 199). Свирачот на зурла во

¹ Кога зборуваме за инструментална традиција во чие градење учествуваат свирачот со својот инструмент, како и музиката која тој ја свири, несомнено станува збор за еден свирач кој создава музика на својот инструмент.

² Треба да се земе предвид дека станува збор за нетемперирани инструмент со варијабилна тонска висина, односно, најнискиот тон кај зурлите може да варира и да биде за нијанса понизок или повисок, со што се снижува или повишува целата тонска низа.

³ Според нас, овој термин веројатно се користи во регионите каде делумно или целосно преовладува српскиот јазик.

Струмичкиот Регион се нарекува *зурлација*. Зурлаците потоа се делат на мајстор (оној што ја води мелодијата) и на придружник (оној што свири еден статичен бордунски тон). Придружниот зурлација се нарекува и *демџија* или *џласник*. Свирачот на тапан се нарекува *џајанџија*. Имајќи ја предвид мултиетничноста на населението, кое живеело и сè уште живее на територијата на РС Македонија, при истражувањата на постарата инструментална традиција се наметнуваат и прашањата: кој свири на некој инструмент, на која етничка група ѝ припаѓаат свирачите, од која етничка група е прифатена и се бара музиката исполнета на инструментот, дали свират мажи и жени итн. Правејќи преглед на етничката припадност на свирачите на зурла и тапан од кои се составени зурлациските групи во Струмичкиот Регион, но и во останатите региони на РС Македонија, доаѓаме до заклучок дека оваа состојба не е многу променета споредено со состојбата во минатото. Бројни извори посочуваат дека главни носители на зурлациската традиција во РС Македонија во минатото и денес се припадниците на ромската етничка заедница со муслиманска вероисповед (Павловиќ 1929: 327; Ѓордевиќ 1926: 383–396; Голабовски 1974: 37; Gojković 1983: 71; Линин 1986: 110–111; Gojković 1989: 28; Ангелов 2015; Angelov 2016; Ангелов 2016). Оваа констатација се однесува и за Струмичкиот Регион каде и во минатото и денес, носители на оваа традиција се Роми помеѓу кои со генерации, од колено на колено се пренесувал и сè уште се пренесува зурлацискиот занает.⁴ Зурлациската музика пак е прифатена од речиси сите етнички групи, а во поглед на половата застапеност, на зурла и тапан, и во минатото и денес свират само мажи. На што се должи тоа, не можеме со сигурност да кажеме и претпоставуваме дека тоа е резултат на патријархалноста која владеела на овие простори во минатото, но и на тежината за свирење на овие инструменти кои бараат поголем физички напор и сила. Во Струмичкиот Регион, музичките групи составени од зурли и тапан се нарекуваат *зурлациски ѓруџи*. Александар Линин за зурлациските групи бележи и термин *ромски инструментални состави* (Линин 1986: 121). Овој термин се должи на етничката припадност на зурлаците и тапанците и директно посочува кој свири на овие инструменти. Зурлациските групи во Струмичкиот Регион, и во минатото и денес, се составени од две зурли и еден тапан, но денес среќаваме и една зурлациска група која редовно настапува во состав од три зурли и еден или два тапани, која претставува исклучок од воспоставената традиционална пракса. Зурлациско-тапанциските групи се составени од зурли со ист штим без разлика дали свират две или три зурли. Ритмичката придружба во зурлациските групи ја сочинува голем тапан кој со својата звучност продира помеѓу моќниот, силен и пискав тембр на зурлите. Во продолжение ќе направиме преглед на зурлации и тапанции кои сè уште се активни и

⁴ Денес во Струмица бележиме и зурлации припадници на македонската етничка заедница со христијанска вероисповед, кои свират на други инструменти и немаат претходна традиција на свирење, и истите ќе бидат опфатени во друг труд.

учествуваат во различни контексти, а кои ни даваат информации за свирачи кои делувале во минатото и дале свој придонес во зачувувањето и пренесувањето на зурлациската музика. Како една карактеристика за зурлациите е тоа што најголем дел од нив знаат да свират и на тапан, а некои тапанции во одреден период од својот живот почнале да свират и на зурла.

Нашите информатори ни даваат одредени информации поврзани со струмичките зурлации и тапанции кои делувале во минатото, и кои со своето музичко делување и учествување во различни контексти оставиле траен белег.⁵ Тие споменуваат неколку зурлации и тапанции и имаат и свои коментари за нивното свирење. Едни од најстарите зурлации на кои се сеќаваат нашите информатори се зурлациите: Исим, Абди, Мемет, Амет, Себатит (Себатија), Исмет Мемедов, Даут Јусеинов (роден 1941 год.). Зурлацијата Абди бил по потекло од Радовиш, но се доселил и живеел во селото Градошорци. Абди во своето време на музичко делување важел за многу добар мајстор. Себатит Јусеинов од Струмица вели: *По селата имаше еден мајстор Абди од селото Градошорци, него го имав многу убаво, и од татко ми постојало, он беше многу јак. Он е од Радовиш по потекло, но татко бил домезит. Сите мајстори си отидоа* (С.Ј.). За струмички зурлации ни зборуваше и велешкиот зурлација Ихмет Усеинов: *Во Струмица во Градошорци имаше еден мајстор ситар Абди, на мојата мајка вујко. Имаше и други во Струмица: Даут, Себатија, имаше* (И.У.).

Денес во втората деценија од 21 век, во Струмица и Струмичко активно свират неколку зурлации и тапанции кои се дел од зурлациските групи во овој регион. Највозрасниот активен зурлација кој сè уште свири е Демир Мемедов, роден 1955 год. Демир е син на Исмет Мемедов и долги години бил тапанција во зурлациски групи со неговиот татко и со зурлацијата Даут. По смртта на овие зурлации, Демир почнува да свири на зурла и повеќе од дваесет години е зурлација и вели: *Ја последно зурлација испадна* (Д.М.). Демир е пример за почнување со свирење на зурла во повозрасни години, за што самиот вели дека нема никаков проблем. За овој зурлација свирењето во зурлациска група со повозрасни зурлации било мошне полезно, бидејќи тој имал можност долги години да ја акумулира зурлациската музика од неговиот татко. Друг активен зурлација и тапанција во Струмица е Себатит Јусеинов роден 1965 год., син на зурлацијата Даут.⁶ Себатит е тапанција во составот на Демир, но повремено свири и придружна зурла. Себатит за Демир и за неговиот татко Исмет вели: *На Демир татко му многу убаво зурлација беше, он се разболе татко и сино ситана татко зурлација, после него татко ми* (С.Ј.). Помлад зурлација кој занаетот го учи од Демир е Изет Абдиев којшто свири придружна зурла и

⁵ Пренесените информации не се целосни во поглед на години на раѓање и умирање, но за нас се драгоцени бидејќи преку споменувањето на имињата, овие свирачи остануваат запишани, со што им оддаваме големо признание за нивната заслуга во пренесувањето на зурлациската музика.

⁶ Овој зурлација вели дека го носи името на татко му на тапанцијата Изет и вели дека Себатит Мемедов бил голем мајстор, но свирел придружна зурла на Даут.

тапан во составот на Демир.⁷ Себатит Јусеинов и Изет, во текот на свирењето се менуваат со инструментите односно, едниот свири на тапан, а другиот држи дем и обратно. Од помладите зурлации денес активен е Џејан Агушев, роден 1992 год. Џејан учи и свири со Себатит и веќе е изграден зурлација. Еден од најмладите зурлации кој исто така го изучува зурлацискиот занает од Демир е синот на Изет, Себатит Абдиев, роден 1995 год. Во струмичкото село Банско живеат тројца зурлации од иста фамилија кои се родени во градот Штип, но се иселени во с. Банско. Највозрасниот зурлација е Садик Сулејманов, кој е роден 1969 год., а неговите синови се, Абди роден 1988 год. и Амте роден 1991 год. И овие зурлации имаат фамилијарна традиција на свирење на зурла, а пред Садик на зурла свиреле неговиот дедо Шаин и неговиот татко Амет. Садик вели дека тој бил мал кога починал татко му, по чија смрт тој продолжил да свири со групата на татко му. *На ѓринаесѝ ѓодини коѓа бев, ѓаѝко ми умре и јас се сѝавив со оруѓи зурлации од сѝариѝе, со ѓаѝко ми ѝѝо свиреа* (С.С.). Во село Банско живеат и активно свират и неколку тапанции кои имаат фамилијарна традиција на свирење на тапан. Тоа се тапанциите Ѓунер Мустафов, роден 1980 год. и неговите синови: Рустем, роден 1999 год. и помладиот син Умут, роден 2002 год. Овие тапанции се родени и живеат во с. Банско. Тапанција бил и татко му на Ѓунер, по име Рустем кој бил роден во с. Бајково, Струмичко. Младиот Рустем долги години свири со зурлациската група на Садик Сулејманов. Претходно со оваа група свирел неговиот татко Ѓунер. Со зурлациската група Сулејманови, одреден период на тапан свирел и извесен Лато од Берово, што укажува на соработката на зурлации и тапанции од различни региони. Овие зурлации велат дека соработката со добри тапанции и зурлации е пресудна за нивното свирење. *Ние сме знаеш ѝѝо? – Оркесѝар. Ние сме еден меѓу оруѓ не бива, и без ѓаѝанар и ѓаѝанаро без мене не бива* (А.С.). *Ни ѓа ние без неѓо не можеме да бидеме* (С.С.). *Ние сме чеѝворка злаѝна, чеѝворка и злаѝна зурла* (А.С.). *Дека улаваме, нема назад* (С.С.). *Не се ѓлашам у Македонија ѝо има зурлации, од никој. Кој мисле дека може да свире со мене може слободно да дојде или јас да му одам дома* (А.С.). *И ѓоа ноѝарски, како сака ќе ѓоѝѝѝе* (С.С.). *Значи ѓолку сум сиѓурен на мојоѝ инсѝруменѝ* (А.С.). Во зурлациската група на Садик, главен мајстор е неговиот син Абди којшто е еден од најпрочуените млади зурлации во РС Македонија и надвор од неа, а со тоа и нивниот зурлациски состав којшто е многу баран во сите региони од државата. Другиот син на Садик, Амте, свири придружна зурла. Садик свири и прва и придружна зурла. За зурлациската група на Садик ќе кажеме дека тие настапуваат низ цела држава и надвор од неа. Ова се должи на живите настапи, но и на интернетот како средство за споделување на нивни музички видеа со што се достапни за аудиторкумот и надвор од нивното место на живеење. Оваа форма на презентација на нивната музика им овозможува да бидат барани и во странски држави.

⁷ Според националната припадност, Демир и Себатит се изјаснуваат како Турци.

Музиката како краен производ на взаемното дејствување на свирачот и инструментот, формира и соодветно созвучје кое е резултат на истовременото свирење на повеќе од еден инструмент. Веќе кажавме дека зурлациските групи во Струмичкиот Регион се составени од две јарам-каба зурли и еден тапан со тоа што во овој регион егзистира зурлациската група која редовно настапува во состав од три зурли и еден тапан. Најистакнатата и сама по себе уникатна карактеристика на зурлациската музика е употребата на посебната техника на дување и дишење применувана од страна на зурлациите. Оваа техника овозможува при свирење мелодијата да не се прекинува, што е вообичаена пракса кај останатите дувачки инструменти, техника која зурлациите ја изучуваат уште на самиот почеток на нивното изучување на инструментот. Феликс Хоербургер оваа посебна и уникатна техника на дување и дишење ја нарекува *дишење на нос* (Hoerburger 1986: 251), додека Драгослав Девич ја нарекува *источна шехника* (Dević 1977: 131). Терминот *дишење на нос* дава конкретна насока за каква техника станува збор, додека вториот термин *источна шехника* е поврзан со географскиот регион од каде веројатно потекнува оваа техника на свирење употребувана од свирачите на зурли и инструментите слични на неа во источните земји. Струмичките зурлации оваа посебна техника на дишење ја нарекуваат со термините *ваздух* или *солуф* (С.С.), односно *земеш ваздух* (А.С.). *Солуф ја викаме љо џурски, љо македонски ја викаме ваздух, свиреш со ваздух* (С.С.). *Види сега љоа е земеш ваздух* (А.С.). Техниката на непрестајно дување се изведува така што зурлацијата го внесува воздухот во дијафрагмата преку носот, а потоа потрошениот воздух го враќа во образите кои му служат како резервоар за воздух (слично како кај мевот на гајдата). Од образите, воздухот рамномерно се испушта во писката. Континуираното рамномерно испуштање на воздухот овозможува задржување на интонацијата кај зурлата, што значи дека и самото испуштање на воздухот и постигнатиот притисок имаат своја улога во севкупното звучење на инструментот. Оваа техника на свирење се употребува и од страна на сите струмички зурлации. За зурлациската музика друга карактеристика е и тоа што мелодиите секогаш се изведуваат само инструментално и во придружба на зурлациско свирење, и не се пее. Што подразбира тоа? Без разлика дали на зурлата се свират ора или песни, тие секогаш се изведуваат само на зурла, без пеење. Една од причините е тоа што станува збор за дувачки инструменти кај кои мелодиите не се прекинуваат за земање воздух благодарение на посебната техника на дување, со што самите свирачи кои би требало да пеат се оневозможени за такво нешто. Другата причина е тоа што звучниот интензитет со кој се одликуваат зурлите и тапаните, и интензитетот кој се добива во текот на истовременото свирење на зурлите и тапанот, е прегласен за човечкиот глас и можности. Ние имавме ретка можност да проследиме пеење од страна на зурлации во локална продавница во с. Чалакли, Валандовско. Зурлациската група на Садик Сулејманов свиреше на гости во локална продавница за време на празникот Ѓурѓовден, а во еден момент зурлациите престанаа да свират и почнаа да ја пеат песната *Ошвори ми бело Ленче*, придружени само од тапанот.

Интерпретирањето на зурлациската музика е на тој начин што едниот зурлација свири мелодија, свири импровизации и го води репертоарот, а другиот зурлација го придружува со свирењето на еден статичен бордунски тон (дем) кој лежи на основниот тон од интерпретираната мелодија. Бордунскиот тон се менува кога се менува тоналниот центар на мелодијата. Кај струмичкиот зурлациски стил забележуваме и повремено напуштање на бордунскиот тон и појава на дуплирање на мелодијата односно појава на хетерофонија. Хетерофонијата може да биде преку удвојување на мелодијата во унисон или во октава. Во поново време, особено кај помладите зурлацији, среќаваме свирење и во терци и сексти. Појавата на хетерофонијата може да биде спонтана (случајна, несвесна) и да се појавува на различно место при секоја следна изведба на една иста мелодија, но може и да е постојана и секогаш да се јавува на исто место. Кога појавата на хетерофонија е спонтана, таа настанува како моментално чувство на придружниот зурлација да го напушти бордунот и во еден краток момент пак да се врати на бордунскиот тон. Кога хетерофонијата се појавува секогаш на исто место во мелодијата, таа е свесно осмислена и има функција да нагласи некој мелодиски момент во самата мелодија. Тапанциите свират ритмички обрасци во ритмот на мелодијата, а во нивното свирење многу често се присутни бројни ритмички варијации. Преку овие ритмички варијации тапанциите ја збогатуваат мелодијата, а воедно ги истакнуваат и нивните свирачки вештини. Ова влијание на ритмичко произнесување според струмичките зурлацији се должи на нивните контакти и близина со зурлациите од Петрич, Бугарија, кај кои ритмот се произнесува на еден изразито темпераментен начин. Во зурлациската група составена од три зурли и еден тапан сите зурлацији се мајстори, но еден ја свири мелодијата, еден свири бордунски тон, а третиот свири и мелодија и бордун, односно ја удвојува мелодијата (во унисон, терца, секста или октава) или го удвојува бордунскиот тон. Поради ваквиот начин на свирење во овој состав, покрај удвоениот бордун и мелодија, имаме појава и на трогласна хетерофонија. Имитацијата на мелодијата како појава кај овој состав е поретко застапена и таа најчесто е спонтана, поради задоцнето влегување во мелодијата од страна на придружниот зурлација.

Музичкиот репертоар кај струмичките зурлацији се прилагодува на приликите во кои свират, како и на етникумот кој има потреба од нивната музика, но во Струмичкиот Регион се бара и постарата зурлациска музика која овие зурлацији сè уште ја негуваат, а во нивниот репертоар се застапени и песни и ора кои имаат поново потекло, а се популарни и барани од народот. Репертоарот, зурлациите го градат во текот на нивниот зурлациски живот и тој се состои од песни и ора карактеристични за Струмичкиот Регион, но и песни и ора кои се бараат и во останатите региони, каде што свират овие зурлацији. Ова е причината што во изведуваниите мелодии се препознаваат многубројни песни и ора како дел од изведувачкиот репертоар, но се среќаваат и други, чисто инструментални мелодии. Овие мелодии не се базираат на вокални напеви или на ора, но исто така се составени од дефинирани музички фрази оформени како засебни мелодии кои при секое изведување се свират исто. Во зурлациската музика често се присутни и

мелодии кои се создаваат во моментот на свирење и настануваат како израз на творечката способност на свирачот. Овие моментално создадени мелодии се нарекуваат импровизации поради начинот на кој се создаваат. Друга појава кај зурлациската музика е варијантноста на изведуваните мелодии, што се должи на усното пренесување на мелодиите од еден на друг зурлација, но и на слободата на изведување при секое наредно свирење на една иста мелодија. Појавата на импровизации и варијантност се карактеристични за фолклорната музика и се присутни и кај изведувачите и на другите народни инструменти.

Зурлациската музика во Струмичкиот Регион зазема свое место во различни моменти од животот на населението, население кое го сочинуваат припадници на различни етнички групи. Ние веќе кажавме дека свирачите на зурли и тапани од кои се составени зурлациските групи припаѓаат на ромската етничка заедница. Имајќи го ова предвид, се поставува прашањето дали овие свирачи со нивната музика го опслужуваат само ромскиот етникум, или свират и на останатите етнички групи. Бројни досегашни извори кои ги поткрепивме и со нашите истражувања, укажуваат на тоа дека зурлациската музика е прифатена од речиси сите етнички групи. Нашите информатори велат дека нивната етничка припадност не претставува никаква пречка, свирената од нив музика да биде прифатена од сите етнички групи кои живеат во Струмичкиот и во останатите региони од државата. Оваа категорија на луѓе, целиот свој живот го посветуваат на совладување на инструментот, на техничко усовршување, на совладување на репертоарот и негово произнесување пред аудиториумот како краен консуматор на изведуваната музика. Со самото тоа што зурлациите во текот на својот свирачки живот посветуваат големо внимание на совладување на музичкиот репертоар кој се бара од различните етнички групи, им го отворил патот тие да можат музички да одговорат на побарувањата на аудиториумот од различните етнички групи. Музиката подготвеност која кај зурлациите и тапаниите е на високо професионално изведувачко ниво, им овозможува изведуваната музика да ја прилагодуваат на оној кому му свират. Умешноста на свирачите да ја прилагодуваат музиката на оној кому му свират, ја истакнува нивната посветеност во совладувањето на обемен музички репертоар наменет за различните етнички групи. Според зурлациите, зурлациската музика се бара од Роми, Турци, Турци Јуруци, Албанци, Торбеши и од Македонци. Оваа прифатеност на зурлациската музика од страна на различните етнички групи укажува на мултиетничноста на зурлациската музика, музика создадена од инструментите и свирачот кој ја има улогата на медијатор помеѓу инструментот, музиката и аудиториумот.

Свирачите со својата музика се присутни во различни контексти од животот на луѓето. Со самото тоа што свирачот со неговото присуство станува дел од најразлични настани, тој се здобива и со одредена функција во практикувањето на некои обреди. Светлана Захаријева ја укажува улогата на свирачот како значаен фундамент во инструменталната музика и вели дека тој е обредно лице со посебна функција која го разликува од другите обредни лица, нијансирајќи му го значењето во рамките на унифицирана семантика и истовремено, на чуден начин се запечатува во звучната партитура на обредот.

Захаријева посочува дека свирачот не е само придружник којшто со својата музика носи само веселба, туку таа негова функција (неопходен фон на празнична веселба) е многу важна и на прв поглед се истакнува како основна (Захаријева 1987: 81). Карактеристичниот звучен тембр на зурлациските групи, тембр кој се јавува како резултат на истовременото свирење на две зурли и еден или два тапани, претставува своевидна реминисценција на минатото манифестирана преку навидум едноставната за слушање, но, сложена за свирење музика. Оваа реминисценција пак, истовремено е и звучна асоцијација на празничност, радост, веселба, среќа. Во Струмичкиот Регион зурлациската музика е присутна за време на различни семејни настани како: свадби, веридби (армас), раѓање на дете, осветување на куќа. Кај муслиманското население зурлациската музика е присутна на обредот кога се сунетисуваат машките деца, обред кој се нарекува *суней*, а често се нарекува и свадба (сунет-свадба). Зурлациската музика е присутна и за време на некои верски празници и кај муслиманското и кај христијанското население, за време на одржувањето на пеливански борби, како дел од ансамблиите кои ја негуваат традиционалната музика и игра, и на фестивалски сцени каде што зурлациската музика ги напушта претходнопоменатите контексти, но станува достапна за поширокиот аудиториум. Александар Линин посочува обичај во Струмичко поле, кога за време на жетвата се канеле зурлациско-тапанарските состави, кои за време на починка свиреле, а наградата за нивниот труд се состоела во натура и пари (Линин 1986: 122). Денешните зурлации своето свирење го наплаќаат по однапред договорена сума, а во текот на свирењето заработуваат и дополнително од бакшишот кој го добиваат како награда од страна на задоволните луѓе и преку исполнувањето на музичките побарувања. Цените за кои свират струмичките зурлациски групи се релативно високи, што тие го оправдуваат со нивниот професионален однос и музичката подготвеност да одговорат на секое побарување во секоја прилика, без разлика кому му свират. Настапите на зурлацискиот состав најчесто ги договара главниот зурлација (мајсторот), но и останатите членови од групата. Договорането подразбира време и место на настап, за што однапред земаат одредена сума од договорената, со што си го осигуруваат својот ангажман.

ЗАКЛУЧОК

Произнесените информации ја отсликуваат состојбата на зурлациската традиција во Струмичкиот Регион. Опфатени се информации за видот на зурлите кои се употребувале и сè уште се употребуваат од страна на струмичките зурлации, информации кои се мошне значајни за едно органолошко истражување, и кои ќе претставуваат основа и за некои идни истражувања. Информациите за свирачите на зурла и тапан како главни двигатели и носители на инструменталната традиција, ни ја даваат состојбата со етничката и полова припадност која споредбено со минатото не е значајно променета. Опфатените зурлациски групи ја потврдуваат воспоставената практика на неделиво свирење на две зурли и еден тапан, практика која се применувала и во минатото, но ја забележавме и новата појава на свирење на

три зурли и еден или два тапани, што во традицијата во Струмичкиот Регион, но и во останатите региони, е ретка појава. Опишаната техника на дување кај зурлациите, техника што си ја пренесуваат тие од колено на колено, исто така укажува на цврстата врска на зурлациите меѓу себе. Начинот на интерпретација на зурлациските мелодии и начинот на дување ни кажува дека оваа музика има свои специфичности, кои не се применуваат кај останатите народни инструменти. Посочените стилски карактеристики го отсликуваат задржаниот стар стил, бордунски и хетерофон, но и новата појава, дуплирање на бордуноот и тригласната хетерофонија присутна кај групата составена од три зурли. Импровизациите и варијантноста кај зурлациската музика ја рефлектираат спонтаноста на фолклорната музика и ја истакнуваат индивидуалната подготвеност на мајсторот зурлација. Преку посочените контексти, ја согледаваме практичната употреба на зурлациската музика во Струмичкиот Регион, музика што и денес има своја улога во животот на различните етнички заедници од овој регион. Како заокружување на нашето излагање, ќе ја потенцираме важната функција што ја има свирачот како најистакнат во процесот на создавање и на зачувување на оваа инструментална традиција. Свирачот со својот инструмент е тој што ја чува музиката наталожена и создавана во минатото, ја свири музиката што е актуелна во неговото време на живеење и создава музика во текот на неговото свирење, музика која понатаму ја пренесува на помладите генерации зурлации и тапанции.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Ангелов, Г. 2015. „Форми на изучување на вештините на свирење на музичкиот инструмент зурла“. Зборник на трудови од Музичко-научната манифестација „Струшка музичка есен“, *Музика и образование*, одржана на 12.–14.09.2014. Скопје: Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ, 77–86.

Ангелов, Г. 2016. „Зурла – музички инструмент на еден етнос во Р. Македонија и Р. Бугарија“. *Музика*, бр. 22. Скопје: Сојуз на композитори на Македонија-СОКОМ, 67–79.

Качулев, И. 1962. „Народните инструменти и инструменталната музика на българите мохамедани в Родопите“. *Извештаи на институцијата за музика*, кн. VIII. Софија: Издателство на БАН, 197–234.

Линин, А. 1986. *Народните музички инструменти во Македонија*. Скопје: Македонска книга.

Манолов, И. 1980. „Пирински край, Етнографски, фолклорни и езикови проучувања“. Софија: БАН, 561–623.

Симоновски, М. 1999. „Музичката терминологија во македонските народни умотворби“. *Музиката на почвата на Македонија*. Книга 7, дел I-II. Скопје: МАНУ, 207–217.

Латинични изданија

Angelov, G. 2016. „The function of the zurla players in the pelivan wrestling, in some parts of the Republic of Macedonia“. Proceedings of the Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe *New scopes of research and action* held on 24 September – 1 October, 2014, at Petnica Science Center, Republic of Serbia. Belgrade: Faculty of Music; University of Arts, 99–106.

Dević, D. 1977. *Etnomuzikologija* (Instrumenti – III deo). Skripta. Beograd: Fakultet umetnosti u Beogradu.

Gojković, A. 1983. „O muzici Roma“. *Zvuk*, br. 1. Sarajevo, 71–75.

Gojković, A. 1989. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Vuk Karadžić.

Hoerburger, F. 1986. *Volksmusik forschung: Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik*. Laaber: Laaber-Verlag.

Širola, B. 1932. *Sopile i zurle*. Narodna starina, knjiga XII, sv. 30. Zagreb: Etnografski muzej.

ИНФОРМАТОРИ

Абди Сулејманов, зурлација од с. Банско, Струмички Регион, роден 1988 г. во Штип (А.С.)

Демир Мемедов, зурлација и тапанџија од Струмица, роден 1955 г. во Струмица (Д.М.).

Ихмет Усеинов-Ико, зурлација, роден 1981 г. во Велес (И.У.).

Себатит Јусеинов, зурлација и тапанџија, роден 1965 г. во Струмица (С. Ј.).

Садик Сулејманов, зурлација, роден 1969 г. во Штип (С.С.).

Gorančo Angelov

THE 21 CENTURY'S ZURLA TRADITION IN THE STRUMICA REGION

Summary

The paper researched the so called “zurla” and “drum” ensembles in the Strumica region which are alive and relevant even today, in the era of globalization, and they successfully remain relevant among the contemporary musical instruments that slowly replace the traditional ones. The research of these music instruments in the Strumica region allowed us to evaluate the current situation of these instruments nowadays (the zurla and the drum) and we also gathered valuable information from the people responsible of keeping this tradition alive in the 21st century.

ПРИЛОЗИ
Фотографии



Фотографија 1: Демир Мемедов (зурла), Изет Абдиев (зурла) и Себатит Јусеинов (тапан).



Фотографија 2: Себатит и Изет Абдиеви.



Фотографија 3: Изет Абдиев (тапан), Себатит Абдиев (зурла) и Демир Мемедов (зурла).



Фотографија 4: Садик, Абди и Амте Сулејманови (зурли) и Рустем Мустафов (тапан).



Фотографија 5: Себатит Јусеинов и Џејан Агушев.

НАУЧНИ СТАТИИ

Gerlinde Glaser

THE ENIGMA OF MYTHICAL TASKS OR PROMISES AND COSMIC IMAGES IN MACEDONIAN BALLADS

Abstract: The love songs or ballads hailing the accomplishments of the maiden bride follow the ritual pattern of praise directed at the Great Goddess and are set within the framework of the archaic marriage contest, i.e. the female and the male competing to prove themselves worthy of each other.

Keywords: love songs, female practices, celebration of the Great Goddess, marriage contest.

Powerful metaphors relating to the maiden in Macedonian folkloristic texts suggest a celebration of the female principle as personified by the Great Goddess in her aspect as Virgin. Thereby the rich display of cosmic symbols serves the aim of glorifying the maiden bride in the pre-marriage drama. Her characteristics and accomplishments resemble those ascribed to the Goddess Isis in an anonymous prayer:

Kein Tag, keine Stunde, kein kurzer Augenblick vergeht,
da du nicht deine Gaben ausschüttetest.
Auf dem Meer and auf dem Lande, überall
Schüttest du die Menschenkinder
Und breitest deine Rechte über sie aus,
verscheuchst des Lebens Stürme
und entwirrst die hoffnungslos verwirrten Fäden des Schicksals,
du linderst die Unwetter des Verhängnisses
und hinderst der Sterne unheilvollen Lauf.

Dich ehren die Götter droben,
dir dienen die Geister der Unterwelt,
du lässt kreisen das Weltenrund,
du erleuchtest die Sonne,
regierst die Welt, zertrittst die Hölle.

Dir antworten die Gesteine,
zu dir kehren die Jahreszeiten,
deiner freuen sich die Götter,
dir dienen die Elemente. –

(Not a day, not an hour and not a moment pass when you do not heap your gifts upon us. At sea and on land, everywhere you protect the children of men by spreading your hands over them; you chase off the storms of life and unravel the hopelessly entangled threads of fate; you soften the tempests of disaster and you change the fatal course of the stars. You are venerated by the gods above, you are served by the demons of the underworld; you are in charge of the circling globe, you make the sun

shine, you command the world and you crush hell. You are the mistress of the rocks, the seasons turn to you, you are the gods' joy and the elements serve you)¹

(Hunke 1955: 50).

Like Isis she appears as the nourishing principle, a lunar medium in liminal space or the seasonally awaking winter princess; she clothes the world or spins the human destiny, weaves the cosmos, commands the waters, the moon and the sun, couples with the fierce dragon-snake or the golden-antlered stag and bears the solar symbols.

The love songs and ballads hailing the accomplishments of the maiden bride basically follow the archaic pattern of a marriage contest, i.e. the female and the male competing to prove themselves worthy of each other. The Russian text evoking Love Goddess Lada to sanction the archaic ritual of the marriage competition between the bull and the maiden is an example of the sacred practice.

Oj, Tur, molo decu daloj:
On iz goro da bol'šogo
Vyzyval krasnu devicu
Snimna travke poborotisja!
Oj Dido Lado poborotisja!

(The mighty and daring aurochs from the big city challenged the beautiful maiden to a fight in the grass! Oj, Dido, Lado to compete with each other!)

(Sacharov 1849, I, III: 261).

It must, however, be observed that the texts are not only concerned with the contestants in the marital drama but also with the stimulation of the seasonal awakening brought about by the union of the female and the male principle.

In the ballad *Terzii braća terzii* the dressmaker brothers, undisputed masters in the ritual art of clothing or embellishing the female body, promise to sew the maiden a bridal shirt without using measurement, needles or thread under the condition that she bakes them a "kravaj" (a festive cake or bread) without using a sieve, water or fire:

Terzii, braća terzii,
Aj sošijte mi bel fustan,
bez aršin da go merite,
bez nožici da go skroite,
bez igla da go šiete,
bez konec da go berete!
Devojče, vraško ġavolče,
Aj da ni mesiš kravajče,
bez sito da go otseeš,

¹ This and all other translations are mine.

bez voda da go zamesiš,
bez ogin da go ispečeš!
Terzii, braća terzii,
jas će vi mesam kravajče,
niz klepki će go otseam,
so solzi će go zamesam,
na gradi će go ispečam!

(“My dear dressmaker brothers, sew me a white dress without measurement, scissors, needles or thread!” “Devilish maiden, make us a cake without sieving the flour, kneading the dough, without water and baking it without fire! “My dear dressmaker brothers, I will make you a cake; I will sieve the flour through my eyelashes, I will knead the dough with my tears and will bake it on my bosom!”)

(ZbMNP 1947: 85).

The maiden’s promise to bake bread by relying on her physical endowments is a metaphor for female creativity or fecundity, which may bring forth all the earthly goods in abundance in order to nourish and sustain human, animal and vegetal life. At the same time it is a praise of the Goddess in her all-encompassing generosity. Furthermore, the mythic accomplishments of both the male and the female point to the pattern of a marriage contest, which is staged to establish the contestants’ exceptionality.

Other dressmakers are confronted with the ritual task of designing a dress for a maiden on the basis of her shadow: “devojko, majstor mi od senka fustan ti kroji” (Miladinovci 1962: 435); this may hint at the female’s magic radiation.

When the mythical dressmakers fling their broken needles into the sea, bridges come into being; along those, the Lazarki, maidens who are being subjected to an archaic pre-marriage ritual, move along.

The South Slavic dance of the lazar maidens (Macedo-Bulgarian), Lazarice or Kraljice (Serbian), reflects an archaic lunar fertility ritual: positioned in the shape of the moon crescent, the dancing females mime the movement of the celestial bodies, and in particular that of the moon (Kulišić 1979: 95–111). The stomping of their bare feet is to magically stimulate the soil’s productive energy (“Bosonoge one dodiruju zemlju i tako na nju prinose svoju plodnost”), and their long unbraided hair is to further the growth of the vegetation (Kujundžić-Ostojić 2015). A similar Polish ritual promises plenty of wheat: “Gdzie krolewna chodzi / Tam przeniczka rodzi” (Kulišić 1979: 99) (Where the queens walk the wheat grows). In Bulgaria the Lazarki are expected to jump high when dancing so the grain may grow tall; they also go round meadows and fields, stop at rivers and lakes, where their dancing and singing shall bring well-being and prosperity (Dečeva & Komitska 1999: 50–51; Tolstoj, Radenkovič 2001: 328–329). During the re-enactment of the magic ritual the Kraljice wear small protective mirrors in their headdresses, signifying their liminal character and therefore their vulnerability (Kujundžić-Ostojić 2015).

Šijat šijat terzii,
na visoki dimani,
igli im se kršea,

vo more ì frljea,
vo more ì frljea,
mostoi se prajea,
da minat lazarkite,
ščo set morni, umoreni:
vezden dena šetale,
vezden dena peeel,
vezden oro igrale.

(The dressmakers are sewing seated on their high sofa; their needles break and they fling them into the sea, fling them into the sea; along the bridges that rise from the water the lazar maidens move, tired, very tired from all the walking, singing and dancing)

(Tachov 1895: 200).

Here again the dressmakers appear in a mythical dimension: the needles they crush supply the material for a bridge or pathway across the sea into the netherworld, along which the maiden moon dancers direct their steps.

The maiden (and her lover) bedded amidst the frozen three-year old layers of snow in the white stillness of nature evokes the image of the stepdaughter taken into the wintry woods to meet death among the ice and snow in the Russian tale Morozko.

Na rid imat do tri beli snega,
Eden lanski, drugijo lumlanski,
Ovoj tretij, lele, godinašni;
a nasrede malku raskopnato,
i na raskopnato postela poslana,
na postela ludo i devojka...

(On the height of the ridge there are three layers of white snow, last year's, the snow of the year before last and this year's snow; in the middle there is a hollow where a bed has been prepared, a bed for the groom and the maiden-bride...)

(Šapkarev 1891-1894: 1, 109).

...he took the homeless child into the wide field, dumped her onto a snow-drift, blessed her and quickly made for home... The poor child was left there trembling with cold and praying her prayers. There comes the Iceman hopping and jumping with pleasure and glimpses at the lovely maiden: "Maiden, maiden, I am the red-nosed Iceman!" – "Welcome, Iceman; god has sent you to me, sinful soul". The Iceman wanted to crush and freeze her; but he liked her clever speech and felt pity! He flung a fur coat at her. She put it on, gathered her legs under it and sat there

(Afanasyev 2010: 112).

Both females are shown as insensitive to ice and snow; the first is the mythical winter goddess about to awaken and open the spring skies while the second is passing a trial of initiation at the hand of the Iceman.

In the following ballad the weaver and the blacksmith are engaged in a marriage contest.

Te kažuvaet, Ilino mome,
da si tenko prela.
Jas će ti dadam, Ilino mome,
trista drama pamuk.
Ti da mi istkaeš, Ilino mome,
trista lakti platno.
Što će ti ostane, Ilino mome,
edna bela riza.

Te kažuvaet, kuvendži Ćorgi,
da si majstor bilo.
Jas će ti dadam, kuvendži Ćorgi,
edna zlatna para.
Ti da mi napraviš, kuvendži Ćorgi,
eden zlaten razboj.
Što će ti ostane, kuvendži Ćorgi,
eden zlaten prsten.

(Maiden Ilina, you are a good spinner. I will give you, maiden Ilina, three hundred dram of cotton. You shall weave three hundred yard of cloth, maiden Ilina. There will be enough left for a white wedding shirt.” “Blacksmith Georgi, you are a good craftsman. I will give you, blacksmith Georgi, a golden coin. You will forge me a golden loom. And from what is left forge me a golden ring)

(Hadžimanov 1953-1956: IV, 10).

While the maiden bride as the mythical spinner or weaver watches over human destiny and provides the world with her cloth, the groom as the mythical blacksmith knows the secret art of forging the universe.

It seems that in archaic thought the labour of producing thread from a shapeless mass of wool or flax created the same awe as the forming of a tool from stone or iron, so that spinning, like smithcraft, was imbued with magical properties. Just as in myth the creation of the world is often achieved with the help of a specifically manufactured tool or weapon, so the destiny of men is wrought through the spinning of a thread

(Motz 1984: 160–161).

The maiden resembles of the females in magic tales who attract attention with their magic gift:

At the end of winter the cloth had been woven; it was so transparent that you could see through it. After it had been bleached in spring and Vasilisa asked the crone to sell it, she said that only the tsar could appreciate its fine quality

(Afanasyev 2010: 127).

Ka by ja byla carica, –
Govorit ee sestrica, –
To na ves' by mir odna
Natkala ja polotna. –

(“If I were the tsar’s wife”, said her sister, “I would weave a cloth for the whole world”)

(Puškin 1987, *Skazka o Tsare Saltane*).

A esli b menja vzjal, ...ja b vytkala emu kaftan iz serebra, iz zolota, i sijal by on kak Žar-ptica.

(If he married me, I would weave for him a garment with silver and golden threads, which would make him shine like the Fiery Bird)

(Afanasyev 2010: 659).

As part of a task related to her marriage the maiden as a variety of the cosmic spinner or weaver creates the whole cosmos on her bright quilt.

Moma šari šaren jurgan;
kolku dzvezdi na nebeto,
tolku šarbi na jurgano;
misičina na nebeto,
misičina na jurgano;
letno sl'nce na nebeto,
letno sl'nce na jurgano!

(The maiden embellishes her bright quilt; she stitches the stars of the universe, the night moon and the summer sun on her quilt!)

(Paskalovski 1959: 83).

At another occasion, when against all ritual precautions the veil is lifted from the bride and her white face shines with the solar symbols, the wedding train is drowned in the dark sea. Now in an eerie marriage contest the maiden bride, although being mistaken for a deadly fish, fights for her lover’s life under water.

Nazad, nazad, ribo pomorliva,
ne mi grizaj tove beli fustan,
tove mi je ot prvnoto ljubne,
prvno ljubne Vida crnooka!
Izgovori Vida crnooka:
Ej ti Pavlo, Pavlo, dober junak,
Jaze ne sam si riba pomorliva,
Jaze sam si Vida crnooka!

(Off with you, wretched fish, don't gnaw at the white wedding dress; it belongs to my bride, to my first love, dark-eyed Vida!" Says dark-eyed Vida: "Pavel, my hero, I am not a wretched fish, I am dark-eyed Vida!")

(Kostić 1959: 156).

As far as her aptitude and determination is concerned, the maiden bride resembles the mighty sea juda (morskata Juda), who, while claiming to be Mary, mistress of the sea, forcefully attempts to sink Saint Nikola's and Ilija's mythical ferry boat floating in the Black Sea.

"Ej fala tebe, sveti Nikola!
Če jaze ne sam morskata Juda,
Ja sam si jaze Božata majka".
Sveti Nikola tichom govori:
"Božata majka knjiga znaeše".
Toj í predade bre bela knjiga,
A juda knjiga i ne gledaše,
Tuku si gleda u zlaten korab,
Da go izjudi, da go udavi.

("For goodness sake, Saint Nikola, I am not the sea monster, the Juda, but God's mother." Nikola, aware that God's mother knows how to read and write, shows the monster a white book to establish her identity. Alas, the Juda disregards the book but concentrates on sinking the golden boat)

(SbNU 1889: II, 10, 12).

Confident in her power as a sea creature, the maiden bride challenges the young man to plunge himself into the raging waters to retrieve her golden casket.

Izvor voda izviraše,
beli peni isfrlaše,
vo penite zlaten sandak,
vo sandakot leži mome.
Mome zbori progovara:
Koj će mene da izvadi,
jas negova će si bidam!

(In the foaming spring water there floated the golden chest; in the chest there was the maiden. She promised to become the bride of the one who would free her).

(Hadžimanov 1953–1956: 584).

In the manner of the Great Goddess, the maiden bride commands the moon and the sun. When painting her room with the help of the shining moon, she pulls the groom into the premarital contest.

Mana šari šaren odar,
em go šari, em go piši,

po temnina, bez borina,
po jasnata mesečina.

(Mana is painting and brightening up her room in the darkness without a woodfire but with the moon shining on her).

(Šapkarev 1891–1894: 96).

The young man, who feverishly watches her, refuses his mother's invitation to sup and then go to rest.

Mari majko, stara majko,
pcite jale, večerale,
ogani gori f postejata,
iskri skoke f pernicata,
...

(My dear old mother, I cannot sup, my bed is on fire, fiery sparks spring from my eiderdown...)

(Šapkarev 1891–1894: 96).

On the strength of her cosmic understanding, the maiden bride stops the sun setting so as to be able to finish stitching her bridal shirt.

Pogrij, pogrij, jasno sl'nce,
da izveza košuljata,
košuljata učenička.
Postojalo jasno sl'nce,
Postojalo e, i počekalo e,
izvezela e košuljata,
košuljata učenička.
...

(“Shine, shine, bright sun, so I may finish the embroidery on my bridal shirt.” The bright sun stopped and waited for the maiden to embroider her shirt)

(Verković 1961: 147).

When the maiden bride is ritually plunged into a death-like state, she proves invulnerable to the snake's venom and the heat of the glowing embers. Thus she may be said to have withstood hellish evil with divine power.

Majko le, mila majko le,
koga mi zmija kladovte,
kak da me rosa obrosi;
koga mi ogan kladovte,
kak da me sonce ogrea!

(“My dear mother, when you put the snake at my bosom, I felt like the dew refreshed me; when you put the glowing embers at my bosom, I felt like the sun shone on me!”)

(AnMI 1951: 66).

The intimate female relationship with the reptile surfaces in the ballad where the groom teaches his silver and golden hoofed horse how to respectfully meet the bride's mother clan.

Ga izleze mominata maća,
da iznese zlatnata tepcia,
na tepcia šarenata zmija,
složi glava, konju, do zemjata,
složi glava, konju, pokloni se!

(“When the bride's mother appears with a spotted snake on a golden plate, my horse, bow your head lowly!”)

(Molerovi 1954: 384).

At another occasion, the maiden bride's ride on the dragon-snake, the Goddess's most archaic partner, points to a mutually consented mythical marital union.

Zmej proleta niz gora zelena,
što pronese pod krilo šareno?
Ni pronese ubava nevesta,
ja odnese sred gora zelena,
ja ostavi pod zelen bor,
senka drži ubava nevesta!

(The dragon-snake is flying across the green mountain; what does it carry under its bright wing? The reptile takes the pretty bride to a shady place in the green wood in the mountain!)

(MNP 1947: 6).

At another occasion the mythical golden-antlered stag, a divine variety of the aurochs and symbol of the arrival of spring, safely sees the maiden through the mountains. The image of the female ritually embellishing a bridal dress may be associated with a marriage contest.

Mi pominvit elen ot planina,
elen ot planina so zlati rogoi,
na zlati rogoi visoki divani,
na visoki divan šarena odaja,
v šarena odaja devojka ubaa,
mi nosaše platno ot klobodan,
go redeše so zlatni puloi,
će go šijat so zlata iglica,
će go dadit na carska devojka,
da se storit mlada nevesta!

(A stag is descending from the mountains, a stag with golden antlers; on its golden antlers there is a high sofa with a bright chamber; there a lovely maiden is stitching golden fowl with a golden needle on a linen cloth; she will give it to the tsar's daughter, the young bride!)

(Šapkarev 1891–1894: 154).

The moon's sister seeks to marry her brother to the cloud maiden, who she believes less apt to outshine him in the marriage competition. Alas, when the alleged cloud bride's veil is lifted, she displays the cosmic symbols.

Pa odkrile mladata nevesta,
ta ne bila moma oblačina,
liceto í s'nce ogrealo,
i na gradi jasna mesečina!

(When they uncovered the young bride's face, they found her not to be the cloud maiden but a maiden whose face shone like the sun and whose bosom displayed the bright moon)

(Šapkarev 1891–1894: 555).

The ballad centering on the solar bride relates to a variety of the marriage contest, the drama of cosmogony. In this respect the maiden bride resembles the legendary youngest sister of the magic tale, who promises to bear the tsar children with the celestial symbols on their foreheads and on their breasts.

Mene da me zeme careviot sin i da mu rodam dve deca, edna moma i edno momče,
momata da e sos mesečina na čeloto i sos dzvezdi na gradi, momčeto sos sl'nce na
čeloto i dzvezdi na gradi.

(If I were the wife of the tsarevich, I would bear him two children, a girl and a boy,
both with the moon on their forehead and stars on their chest)

(Verković 1985: 51).

At another occasion it is the prince's marriage task to find his bride a celestial dress.

Caru, jaze sakam eden fustan da mi storiš, da imaš sl'nceto i mesečinata i zvezdite na
vrh nego, i večer, koga da go nadenam, da sveti.

(Tsar, I want you to find me a garment showing the sun and the moon, and at night
when I wear it, I want it to shine)

(Verković 1985: 87).

Marfa-tsarevna is delivered of three sons adorned with the sun, the moon and the stars: "po kolena nogi v zolote, po lokot' ruki v serebre, po kopicam časty melki zvezdočki" (legs cast in gold up to the knees, arms in silver up to the elbows, tiny stars on the hair...) (Afanasyev 2010: 663).

CONCLUSION

In the context of the premarital contest or drama, the maiden bride ritually appears as nourishing mother, blissful dancer between the worlds, seasonally awakening snow princess, spinner of the human fate, weaver of the cosmos, mistress of the elements and the cosmic symbols, mythical partner of the dragon-snake (or stag) and celestial bride.

LITERATURE

- Afanasyev, A. 2010. *Narodnye russkie skazki*. Moskva.
- Dečeva, M. and A. Komitska. 1999. *Zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Historische Kalenderbräuche aus Bulgarien. Kittseer Schriften zur Volkskunde*. Ethnographisches Museum Schloß Kittsee.
- Hadžimanov, V. 1953–1956. *Makedonski narodni pesni*, 1-4. Skopje.
- Hunke, S. 1955. *Am Anfang waren Mann und Frau*. Hamm.
- Iljoski, V. (red). 1947. *MNP – Makedonski narodni pesni, sobrani na festivalite vo Bitola i Štip*. Skopje.
- Ivanov, V. Vs. and V. N. Toporov. 1965. *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy (Drevnij period)*. Moskva.
- Koneski, B. 1947. *ZbMNP – Zbirka makedonski narodni pesni*. II izd. Skopje.
- Kostić, S. 1959. *Maleševski narodni pesni*. Skopje.
- Kulišić, Š. 1979. *Stara slovenska religija u svjetlu novijih istraživanja posebno balkanoloških*. Akademija nauka i umetnosti Bosne i Hercegovine. Djela, knjiga LVI. Centar za balkanol. ispitivanja, knjiga 3. Sarajevo.
- Miladinovci. 1962. *Zbornik, 1861–1961*. Skopje.
- Mitrev, D. and B. Koneski (red). 1951. *AnMl – Antologija na makedonskata lirika*. Jugoslovenska knjiga. Beograd.
- Molerovi, D. i K. 1954. *Narodopisni materijali ot Razložko. Sbornik na narodni umotvorenija i prirodopis*. BAN, kn. XLVIII, Sofija.
- Motz, L. 1984. “The Winter Goddess: Percht, Holda and Related Figures”. *Folklor*, vol. 95, 151–166.
- Nanevski, D. 1971. *Ljubovni narodni pesni*. Skopje.
- Paskalovski, P. 1959. *Narodni pesni od Egejska Makedonija*. Skopje.
- Puškin, A. S. 1987. *Skazka o Tsare Saltane*. Moskva.
- Sacharov, I. P. 1849. *Skazanija russkogo naroda*. SPb.
- Šapkarev, A. K. 1891–1894. *Sbornik ot bālgarski narodni umotvorenija*, kn. I–IV. Sofija.
- SbNU – *Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knižnina*. 1889. Sofija.
- Tachov, N. 1895. *Sbornik ot makedonski bālgarski narodni pesni*. Sofija.
- Tolstoj, S. M. and L. Radenković. 2001. *Slovenska mitologija*. Beograd.
- Verković, S. I. 1961. *Makedonski narodni pesni*. Skopje.
- Verković, S. I. 1985. *Makedonski narodni umotvorbi – Južno-makedonski narodni prikazni*, IV. Skopje.
- Vranska, C. 1940. “Apokrifite za Bogorodica i bālgarskata narodna pesen”. *Sbornik na b’lgarskata akademija na naukite*, kniga XXXIV, 18. Sofija.

CITEOGRAPHY

Kujundžić-Ostojić, S. 2015. Bunjevci, Kraljice.
<http://bunjevci.com/site/bunjevacki-obicaji/kraljice/> [Accesed: 18.07.2015].

Герлинде Гласер

ЕНИГМАТА НА МИТСКИТЕ ЗАДАЧИ И ВЕТУВАЊА ВО КОСМИЧКАТА СЛИКА ВО МАКЕДОНСКИТЕ БАЛАДИ

Резиме

Љубовните песни или баладите фокусирани на невестата-девица претставуваат ритуална шема, којашто го открива славењето на Големата Мајка и се насочени кон натпреварите за брак во архаичното општество. Ова ги опфаќа митовите, каде што идните младоженци се натпреваруваат еден со друг за да проценат дали се еден за друг.

Кристина Димовска

ЗА ДИСТИНКЦИЈАТА МЕЃУ ТЕРМИНИТЕ „ЈУНАК“ И „ХЕРОЈ“ И НЕЈЗИНАТА ВАЖНОСТ ВО ТОЛКУВАЊЕТО НА ЕПСКИТЕ ПЕСНИ¹

Апстракт: Трудот претставува резултат на потребата да се направи и да се прави дистинкцијата меѓу термините „јунак“ и „херој“ во епските песни, да се објасни нејзината важност и да се дадат насоки за понатамошни толкувања и на други книжевни жанрови/родови, а не само на/во епиката. Потребата за ваква дистинкција се должи на суштинската, семантичка, а не етимолошка разлика меѓу „јунакот“ и „херојот“ во една епска песна како вредносни критериуми што можат да резултираат со погрешно валоризирање на еден јунак како херој или воопшто на едно дело како херојско. Главната хипотеза упатува на *необходноста од разликување на овие терминолошки определби, односно на „јунакој“ и на „херојот“, и на фактот дека во семантички и интерпретативен контекст, не сè образува збор за синоними, макар што нивната употреба во говорниот јазик е такава.* За докажување на хипотезата треба да послужат општиот аналитички и синтетички метод, како и посебните методи на компаративно и на интертекстуално проучување. Обидите за докажување на хипотезата е низ примери од јужнословенските, односно македонските епски песни за Марко Крале и за Турунцула Каравлашки, врз основа на нивната заемна сличност како ликови и како јунаци, а заклучокот на трудот упатува на нијансите како клучни во семантичкото разликување на овие два термини.

Клучни зборови: епска песна, лик, јунак, херој, протагонист, антагонист, антијунак/антихерој/ахерој.

1. Теориски дел: термилошки дистинкции

Трудот ја проблематизира потребата од дистинкција меѓу термилошките определби „јунак“ и „херој“ при толкувањето на јужнословенските, односно на македонските епски песни, кои вообичаено имаат централна фигура со одреден склоп на атрибути што го определуваат како ваков или како онаков тип на дејствувач во епското дејство. За да може да се дојде до дистинкцијата што е погоре предложена, нужно е најпрвин да се објаснат некои термини дадени во клучните зборови.

¹ Трудот претставува резултат на дискусијата, којашто се загатна на научниот собир „70 години Институт за фолклор и 50 години фолклористичка дејност на Иван Котев“, којшто се одржа на 27 и на 28 август 2021 г. во Струмица.

И покрај тоа што во насловот се забележува дека дистинкцијата меѓу двата опфатени термини е предложена да се прави во епските песни, сепак тоа не значи дека интерпретативните амбиции треба да завршат само таму туку, напротив, од епиката можат да преминат и да се применат и во други книжевни, но и некнижевни родови и видови каде што се проблематизира херојството како централна тема.

Со терминот **лик**, којшто е генеричка категорија, се именува главниот дејствувач, но и споредните дејствувачи во епското дејство, коишто вршат одредена улога и функција во сижето и не се попусто или напразно дадени. Главниот лик вообичаено е централно поставен и е еден, наспрема многуте споредни, пропратни ликови кои се секундарни и кои можат да бидат негови придружници или непријатели, или пак можат да бидат и на маргините на сижето, според видот на своето дејствување. Ликовите можат да имаат позитивни или негативни атрибути или карактеристики, да бидат благонаклонети или спротивставени едни со други, или спрема главниот лик, да вршат функција на помагачи или одмагачи на остварувањето на одредени мисии или задачи на главниот лик, или пак на другите, споредни ликови.

Примери за ликови во епските песни за Марко Крале се сите главни и споредни ликови што се споменуваат во сижето, какви што се: Марко Крале, но и Ангелина/Марковица, Секула Детенце, Шарко/Шарец, односно ликот на Турунцула Каравлашки, но и ликот на неговата мајка, на Мара Меанциката, на Сонцето, на коњчето, на Димо Чекундара и др. во епските песни за Турунцула Каравлашки.

Под терминот **протагонист** се подразбира главниот, стожерен лик во епското дејство, којшто, поради својата централна позиционираност во настаните опишани во епската песна, добива „најдетален“ третман односно, посветено му е најголемо внимание. Тој е повластен и привилегиран во споредба со останатите ликови. Термините „протагонист“ и „главен лик“ се синоними, но еден спореден лик не може да биде протагонист. Протагонистот се издвојува во епското дејство не поради своите позитивни или негативни карактеристики или атрибути туку попрво поради својата централна позиционираност и поради тоа што околу него се вртат сите настани во епската песна. Тој е присутен во сите стадиуми на развојот на сижето. Терминот „протагонист“ би бил најсоодветниот ако се сака да се избегне синонимијата меѓу термините „јунак“ и „херој“ и може да се однесува на секој централен лик во еден книжевен или некнижевен текст, под услов, развојот на текстот да не може да се одвива без неговото присуство. Пример за протагонист може да е и самиот Марко Крале или Турунцула Каравлашки, но може да е и Волкашин („Марко и трите наречници“ кај Цепенков),² Шарец („Марко и Гино Арнаутче“ кај Миладиновци) или мајката во песните за Турунцула, зашто ова се ликови кои не секогаш поседуваат само и единствено позитивни атрибути. Тие често пати се суптилен одраз на двојството (односно на дивергентноста) на човековата природа: тој (протагонистот) е истовремено и чувар на народот (поборник за колективното добро), но и, според современите, „строги“ критериуми за „добро однесување“ (се мисли на

² Во литературата, на крајот од трудов, се наведени изворите од каде што се цитираат песните. Сите останати песни за Марко Крале се цитираат според: Блаже Петровски. 1969. *Преглед на македонскиите народни песни за Крали Марко*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, освен ако не е наведено поинаку.

социјално прифатливо) тој е и алкохоличар (незаситен, лаком и прекумерен во своите апетити).

Како противтежа на протагонистот е **антагонистот**, којшто го претставува „негативецот“ во епското сиже и негова улога е ефективно да ги спречи напорите на протагонистот за постигнување на замисленото. Антагонистот, како и протагонистот, не поседува негативни и само негативни атрибути или, поправо, опсегот на неговите негативни атрибути се должи на тоа *што* читателот или толкувачот на епската песна определува како негативно. Дали Дука од песната „Крале Марко и канли Дука“ треба да се окарактеризира како антагонист со исклучително негативни атрибути само затоа што го измамува Марко да го погледне сонцето? Не е ли просто тоа итрина, досетливост или снаодливост? Не се ли овие човекови особини вредни за подражавање?³ Веројатно, поеклатантен пример за антагонист во вистинска смисла на зборот, е Јурум Кесеџија, кој во песната „Разболал ми се Крали Марко“ ги убива деветте деца на умрениот Марко.

Меѓутоа, дали поседувањето на „позитивни“ или на „негативни“ атрибути е воопшто плаузибилно во еден книжевен текст, – ако се сложиме дека епската песна може да се интерпретира исто како што би се интерпретирал еден книжевен текст – кој недоволно длабоко, прецизно и темелно ги претставува протагонистите и антагонистите, како што тоа би било случај со еден психолошки роман? Веројатно не, затоа што во епската песна не постои намера протагонистите и антагонистите да се претстават во нивната целосност или слобитост каков што, веројатно, би бил случајот во еден роман, па затоа, поседувањето или непоседувањето на позитивни или на негативни атрибути, е во полза на контрастот и на разликата на протагонистот од антагонистот, иако ваквата „црно-бела“ разлика е само површна.

Кога веќе се дефинирани погореразгледаните термилошки одредници, вреди да се обрне внимание на термините „јунак“ и „херој“ во епските песни. Етимологијата тука нема да биде од помош иако и таа (во зависност од консултираните извори), ја илустрира суптилната разлика околу тоа како ги разбираме. „Понекогаш етимологијата ја изневерува смислата за јазикот и сфаќањето на одредени определби. Веќе не е доволно да се познава етимологијата за да можат контекстуално да се дефинираат одредени термини. А дури и кога добро се владее и се познава етимологијата, сепак тоа знаење нема да биде секогаш од полза при редуфинирањето на оние термини што ’ни се веќе добро познати““ (Димовска 2019: 95). Уште руските формалисти беа свесни дека понекогаш одредени термини треба да се дезавтоматизираат, да се преосмислат со ново значење, од причина што или се загубила врската со нивното првично, оригинално значење, или тие почнале погрешно да се употребуваат (како во случајот со зборовите „морално“ и „задолжително“)

³ Дука успешно манипулира со Марко Крали и тоа го тера толкувачот да размисли дали можеби манипулацијата како особина не е пожелна, ако со неа се остварува (возвишена) цел.

или да се злоупотребуваат (како што е со терминот „херојски“ и неговите изведеници). Дobar пример за наивното служење со јазикот е синонимната употреба на термините „јунак“ и „херој“ и погрешниот контекст во кој се употребуваат тие ја начнува потребата за нивно ново, или барем поразлично, дефинирање.

Во речниците достапни онлајн, описната дефиниција на терминот „јунак“ се поистоветува со терминот „херој“ (јунакот е „оној кој се одликува со храброст и смелост; херој“⁴). Дефиницијата не е погрешна од проста причина што при дефинирањето на кој било термин во еден речник, лексикон или толковник, по правило се избегнува употребата на истиот термин во дефиницијата затоа што овој се смета за непознат, па затоа се користат синоними што асоцираат на него и помагаат во неговото уточнување. Во случајов, тоа е наширокоприфатениот термин „херој“. Исто така, предвид треба да се земе дека речниците, лексиконите и толковниците се напишани со цел човек да добие општа, површинска претстава за значењето на даден термин, да се информира за неговото значење, а не длабоко, филозофски и шпекулативно да навлегува во потенцијалните дополнителни или можни значења на зборот или терминот. Просто кажано, терминот „херој“ во цитираниот речник служи само како термилошка супституција/синоним за најлесно, најбрзо и најбезболно да се објасни терминот „јунак“. Во речниците нема простор за надолги и нашироки објаснувања и појаснувања. Ова го покренува прашањето: ако термините „јунак“ и „херој“ навистина се синоними, тогаш зошто во секојдневниот говор почесто се вели дека некој е херој затоа што постигнал некое храбро дело, а не се вели дека е јунак? Дали „обичниот“ човек, кој често пати е некнижевно образуван или барем не доволно, смета дека зборот „јунак“ е архаичен, па затоа, за да му даде „бомбастичност“ на својот еуфистички извештај за нечие несебично, храбро дело, го употребува зборот „херој“ или неговата изведенка „херојски“?⁵

⁴ „Јунак, значење и дефиниција“. jezikoslovac.com. Во литературата на крајот од трудов се наведени сите електронски извори.

⁵ Вакви примери се среќаваат во македонските електронски медиуми: „ХЕРОЈСКИ. Македонија славеше против Шкотска“; претседателот на РСМ смета дека македонските фудбалери одиграле *херојски* на светското фудбалско првенство (пренебрегнувајќи го фактот дека тие загубија на светското првенство); *„херојски*: се врати по тешката скршеница на черепот“, но и „17-годишниот *херој* спасувач од Истанбул“ (курзиви К. Д.). По случајност сите наведени примери се од областа на спортот, но, дури и ова сведочи во колкава мера е искривоколчена употребата на квалификативите „херој“/„херојски“ и дека термините се користат и за губитници, што е спротивно на нивната суштина. Дополнително на ова, употребата на терминот е сведена на известувања и написи за сосема тривијални, ефемерни и минливи настани празни од грандиозно значење или општочовечка корист. По непишано правило, терминот би требало да се користи за да се овековечат перенијални, ретки и несекојдневни настани кои се добри и полезни за човештвото, кои упатуваат и сведочат за неговиот напредок и развој, а не за да се слават и воспеваат често пати дегенеративните и хуманистички контрапродуктивни анимални инстинкти.

Иако етимологијата не е клучна за исцртувањето на дистинкцијата меѓу „јунакот“ и „херојот“, сепак, може да помогне во согледувањето на нијансите меѓу нив што пак, следствено, ќе укаже на дистинкцијата меѓу нив. Терминот „јунак“ доаѓа од прасл. *junъ: млад, *junakъ (пол. junosza, јунак), лит. jaunas: млад ← ie. *yewHno-: млад (лат. iuvenis, гер. Jung), а терминот „херој“ од грч. hēród со значење јунак. Според Петар Скок, „изразот јунак потекнува од латинскиот израз *iuvenis* во значење на млад јунак, т.е. херој (...). Оваа кованица потекнува од сесловенската и прасловенска придавка јунъ, *ијџо значи младо*, од каде што Скок нè навраќа на индоевропскиот корен *ieу – кој исто така упатува на назначените моменти: *млао, младо момче*“ (курзиви К. Д. цит. спор. Лафазановска 2001: 305). „Современите етимолози му даваат различни толкувања на овој збор (херој – К. Д.) издвојувајќи ја од една страна функцијата на заштитата, на покровителството (индоевропскиот корен *ser-, варијантата *swer-, *wer-, лат. servare, „да се чува“, „да се спаси“), додека пак од друга страна, етимолошкото решение се јавува на релацијата херос – Хера“ (Тахо-Годи 1980: 294; цит. спор. Лафазановска 2001: 301). Веќе во етимологијата станува јасно дека јунакот е *младо момче*, а атрибутот на младоста упатува на недоволно животно искуство, на недоволно време да се искусат иницијации, кои би го претвориле или барем би го приближиле младото момче до стадиумот и статусот на (искусен) маж. Младоста упатува на несериозност, на неразумност, на недостаток од доволно животно искуство за да се донесе свесна процена за ризиците на одредени потфати. Терминот „јунак“ упатува на некој кој е неискусен, некој кој поправо е неопит одошто е човек кој успешно минал низ иницијацијата. Иницијациските обреди се, всушност, еден од главните параметри за воспоставувањето на разликата меѓу „јунакот“ и „херојот“. Херојот е младиот јунак, кој успешно минал низ иницијацијата. Добар пример за разликата меѓу двава термини може да се најде во англосаксонскиот еп *Беовулф*, во кој истоимениов лик ја почнува авантурата од позиција на јунак (битката со Грендел и триумфот над него) за да се закити со атрибутот херој (битката, односно *победата над* Гренделовата мајка).⁶ По долгите години власт, стекнување на животно искуство и искуство во битки, Беовулф го предизвикува змејот кога е веќе *сѝар* крал.

Грендел во епот за Беовулф е границата што мора да ја мине јунакот (младиот, неискусен човек) за да стане општоприфатен херој (искусен човек, кој ја *докажал* својата храброст). Јунаштвото е дадено, а херојството се стекнува.⁷ Првото е факт, а второто потенцијал, можност. Не секој јунак има

⁶ Кога оваа се одигрува, Беовулф просто само го докажува своето веќе стекнато херојство.

⁷ Ваквите суптилни нијанси во македонскиот јазик како да се резервирани само и стриктно за научни трудови или за научни расправи, особено за такви од областа на книжевноста и филозофијата на јазикот, бидејќи искуството со следење на новинарскиот дискурс или на говорот во политичките емисии – и уште повеќе на голем дел од новинарските натписи, – укажува на неспособноста на говорителите да направат разлика меѓу терминиве и понекогаш се добива впечаток или всушност се

потенцијал да стане херој, затоа што херојството бара докажување, подразбира одреден степен на самопожртвуваност и извесен степен на проценета лудост, и донекаде претставува манифестација на највисоките човекови таленти, моќи и можности, па затоа претставува субверзија на еден општествен поредок. Херојството мора да се стекне и постојано и одново да се докажува, поради што претставува еден вид на егзалтација која се доживува како резултат на впрегнувањето на натчовечки сили и, следствено, резултира со постигнување на дело надвор од досегот на обичните луѓе. Не е доволно родителите да бидат со божествено потекло за ликот автоматски да биде крунисан за херој и еднаш-засекогаш да влезе во меморијата на другите како таков.⁸ Исто така, херојството е резервирано за посебните, за оние кои се издвојуваат од толпата поради ретки квалитети и поради тоа што е близу до невозможно да се имитира нивното однесување. Тие се, по автоматизам, исклучителни. Ако херојството беше едноставна работа, тогаш во македонската усна и пишана традиција, ќе постоеше само една епска песна за Марко Крале, а факт е дека тој во најголемиот број епски песни е јунак, но не и херој. Не сите епски песни во сржта содржат конфликт и нерамнотежа кои мораат да се разрешат, по што вообичаено следи триумфот на јунакот во форма на херојство. Марко Крале немаше да мора одново и повторно да се бори со толку многу различни непријатели, да минува низ толку многу различни, заплеткани сценарија и премрежиња, да приклучува кон итрина само за да си го спаси животот, ако херојството беше лесна и едноставна задача.⁹ Епските песни или, поправо, *добријте* епски песни, се грандиозни токму поради тоа што го опеваат преодот на јунакот во херој и во ова е нивната суштина, во опевањето и во славењето на една несекојдневна трансформација. Зошто инаку епскиот пејач би се мачел постојано да пее за истото нешто, за Марко како јунак, кој не постигнува нешто значајно и величествено со својот живот? Најпросто речено, и меѓу многуте триумфи кои ги слави и опева, епската песна на суптилен начин го слави и преодот од младост во зрелост. Во претходнокажаново може да се согледа разлика меѓу Марко Крале и Турунцула Каравлашки како два слични, но по многу нешта

согледува фактот дека многумина не го промислуваат она што го кажуваат јавно и гласно, или дека, при пишувањето, не се обрнува внимание на пораката што се сака да се пренесе (како што се чудносрочените и нелогични наслови во првиот и во третиот пример во фуснота 4).

⁸ Ахил, и покрај полубожественото потекло, и покрај докажаноста во претходни битки што му донеле репутација на успешен воин, мора да го брани и одново да го докажува своето херојство во Тројанската војна. Прашање на субјективна проценка и суд е дали Ахиловиот *kleos*, кој очигледно предизвикува повеќе проблеми и главоболки одошто е причина за почести и пофалби, може да го окарактеризира неговото целокупно однесување како херојско.

⁹ Почесто се наведуваат примери за Марко Крале одошто за Турунцула Каравлашки од причина што епските песни за вториов обично се ориентирани кон женидбата на јунакот.

различни ликови: првиот, во епските песни, почнува од позиција на наивен јунак, кој мора да победи, физички или со итрина, некој од него многу посилен противник, и со тоа да се стекне со статусот на херој, додека вториот речиси и воопшто и да не ја преминува границата од јунаштво кон херојство заради тоа што грабнувањето на невеста и не е баш некое херојско дело. А под „херојство“ или „херојско дело“ треба да се подразбере достигнување чиешто постигнување бара натчовечка сила, истрајност, храброст и пресметана лудост, со што ваквите достигнувања им се автоматски недостапни на „обичните“ луѓе. Од овие причини, херојството е спектакуларно и предизвикува восхит зашто е аномалија, а не норма, регуларност или рутина.¹⁰

Останува да му се посвети внимание и на терминот „антијунак“/„антихерој“. Во колоквијалниот говор, под овие називи вообичаено се подведува некој кој дејствува како противник на јунакот/херојот меѓутоа посоодветно би било тој да се именува како „ахерој“ зашто префиксот анти- имплицира негација на херојството (тој *не е* херој), а ахеројот не е само антитеза на јунакот/херојот, туку е микстура на позитивни и на негативни атрибути (не е само и единствено „лош“). Во епските песни, всушност, не може да се зборува за „ајунак“, туку само за „ахерој“, затоа што ограничениот обем на текстот не дозволува да се увидат можните иницијации низ кои потенцијално минал или би можел да мине овој лик и нему не му е посветено онолку внимание колку на јунакот или на херојот. Ваквиот недостаток не се должи на вината на епскиот пејач, кој не се осврнал доволно на градење на карактерот на ахеројот, туку просто станува збор за нужно ограничување наметнато од стихуваната форма на јазикот, која мора да зачува одредена структура и шема.

Проблемот со поистоветувањето на „јунакот“ и на „херојот“ се должи и на репетитивната формула при епското пеење: „појунак од“ или „јунак над (јунаци)“, која се толкува како „подобар од“ или, поправо, се должи на суперлативното „најдобар (од сите)“. Ако се има предвид дека дистинкцијата меѓу терминиве би требала да се прави на ниво на интерпретација (толкување на делото), а не на ниво на перформанс (пеење на епската песна), тогаш не ни може да се очекува дека епскиот пејач правел разлика меѓу двава термини кога пеел за одредено *јуначко* дело. Иако епскиот пејач не е наивен учесник во епскиот перформанс, тој сепак не е творец на текстот што го пее, што значи дека тој нема баш многу време да мудрува и филозофски да размислува за текстот, туку само го модифицира и додава свои „украси“, кои суштински не ја менуваат крајната порака. Дистинкцијата се прави или би требала да се прави, на интерпретативно рамниште, зашто во јазикот навистина е содржана меморијата за синонимијата меѓу „јунакот“ и „херојот“, меѓутоа јазикот е менлива материја, која секогаш може и треба да се преиспитува и соодветно да се прилагодува (односно да се дополнува и да се проширува) кога е

¹⁰ Врз основа на големината на херојството, односно на херојското дело, може да се изврши и градација на видовите херои.

потребно тоа. Со други зборови, македонскиот јазик, како и сите останати светски јазици, не е фиксиран и даден еднаш-засекогаш „од боговите“, што би имплицирало свет артефакт кој „не смее“ да се менува, туку претставува флуиден и еластичен систем кој се менува врз основа на замен меѓучовечки договор.

2. Апликативен дел: од јунак до херој

Вреди низ примери да се согледа дистинкцијата меѓу термините јунак и херој, но и да се дадат примери и за останатите погореспоменати термини. Ако се искористи класификацијата што ја предлага Блаже Петровски, на поделба на епските песни за Марко Крале на четири групи („Јуначко колено“, „Јуначки мегдани“, „Марко и самовили“ и „Други песни за Марко“; Петровски 1969), односно на песни со фантастично-историска и со јуначко-историска предлошка (Петровски 1992), може да се предвиди дека во песните од групата „Јуначко колено“, односно во песните со фантастично-историска предлошка, ќе доминира присуството на јунакот и на неговата фиксираност во ваквиот стадиум на постоење, додека во групата песни „Јуначки мегдани“ и песни со јуначко-историска предлошка, јасно ќе се увиди преминот (иницијацијата) на Марко од јунак во херој. Имајќи предвид дека станува збор за огромен корпус на епски песни чие истражување би резултирало да се развива трудов до недоглед, во полза на илустрација, ќе се наведат неколку егземплярни песни од секоја група, чие сиже е соодветно за претстава на разликата меѓу „јунаштвото“ и „херојството“ на Марко Крале, односно на Турунџула Каравлашки.

Божественото потекло на родителите не значи дека детето автоматски ќе биде херој. Добар пример што сведочи за ова е песната „Родња Марка Кралевича“ во која, откако триесетте јунаци му се пофалиле на Марко со своите мајки и братучеди, Марко се пофалил со својот коњ и сабја, на што добил критика за овие како минливи и небитни. Налутен, Марко се вратил дома, ја прашал мајка си за своето потекло, на што таа му одговорила дека неговиот татко бил кралот на земјата (па затоа и го нарекле Марко *Кралевике*), а неговата сестра била мажена за змеј. Е сега, и покрај ваквата „славна“ лоза, Марко сепак не е херој и останува на рамниште на обичен лик или на јунак поради очигледниот недостаток на иницијациско сценарио или на било каков подвиг, задача или мисија, која би требала да му овозможи трансфер од статусот на јунак во статусот на херој. Тој е протагонист, само затоа што дејството се врти околу него. За разлика од оваа песна, осмата песна „Седнал Марко со мајка вечера“, во која Марко ја продава мајка си за пари под изговорот дека му се потребни средства за женачка, го поттикнува прашањето дали ваквиот чин на продавање на мајката, убиството на Арапот што ја откупил и нејзиното спасување, можат да „поминат“ како херојски дела. Не. Ова е така затоа што херојското дејство вообичаено носи полза за поголема група луѓе, а не единствено за самиот херој во епското дејство. Па дури и ако херојскиот чин е побуден од славољубие, тој сепак завршува со дело од кое многумина, а не само херојот, имаат полза. Многу често херојството е

несебичен и алтруистички чин, па така себството е игнорирано или се губи во полза на радоста на колективот. Во песнава, Марко е поправо и протагонист и антагонист,¹¹ одошто јунак или херој, од причина што недостатокот на дуел или на конфликт со противник, го прави речиси невозможен трансферот од стадиумот на јунак во стадиумот на херој. Марко би можел да се дефинира како јунак само од аспект на непромислениот потег, кој би се поврзал за младоста како период во кој се донесуваат избрзани или неразумни одлуки.

Во песната „Марко си грабит невеста“ е застапен мотивот што доминира во речиси сите песни за Турунџула Каравлашки. Откако Марко успешно ја грабнува невестата и ја враќа кај мајка си, тој излегува или поправо се враќа назад на патот, за да се пресмета со „копилето“ што го гонело, за да увиди дека овој, всушност, не го гони за да се „бие“ со него, туку заради тоа што „бил јунак па ја грабнал [невестата; К. Д.; курзив мој]“ (Петровски 1969: 19). Се поставува прашањето: дали грабнувањето невеста е херојски чин? Јасно е дека Марко, во песнава, е јунак – тој е млад, стасан за женење,¹² – но за да прерасне во херој, потребно е херојско дело. Проблемот со одговорот на ова прашање е што при толкувањето несвесно се наметнува современиот начин на размислување и понекогаш се применуваат вредносни критериуми што се актуелни за ова време (за времето на толкувањето), а што со сигурност биле инакви во времето кога се создавале и во времето кога писмено се фиксирале епските песни. На песната, исто така, треба да ѝ се пристапи како на уметнички, а не како на фактографски артефакт, така што одлуката да се карактеризира ваквото Марково дело како херојски чин, ќе се должи на индивидуалните, а со тоа субјективни, вредносни судови и критериуми.

Исто така, друго битно прашање е потенцијалната алегоричност на епските песни. Дали „натпивањето“ треба да се чита како код,¹³ како

¹¹ Ваков е случајот во речиси сите песни поради амбивалентната природа на Марко Крале. Во некои песни тој „херојски“ грабнува невеста („Марко грабит Ангелина“ кај Цепенков), за во други песни („При првата си невеста Марко довежда друга“, „Марку ле, Крале, море Марку ле“, „Марко Јелена проштава“, „Елено, мори Елено“) да ја остави првата невеста и да земе друга, односно, да ја изневерува онаа што ја има („Ој, убава Гроздано невесто“), да ја „бие“ („Марко го бие своето љубне“) или во други грозоморни сценарија, да ѝ ја исече главата („Марко и канли Дука“ кај Верковиќ), рацете („Крале Марко, што му веле на нейна парва любав“) или жива да ја запали („Димни Марко и Елена невеста“).

¹² Стапувањето на јунакот во брак не го менува автоматски неговиот статус во херојски.

¹³ Ваквото прашање не е невообичаено затоа што некои епови, каков што е *Oguseja*, можат да се читаат и преку една длабоко ритуалистичка визура. „Враќањето (*nostos*) на Одисеј во *Oguseja* не значи само 'враќање' или 'песна за враќањето', туку дури и 'враќање во светлината и животот'. Ова ритуалистичко значење... има врска со 'скриената агенда' на епот, за враќањето од Ад и за херојската тема на бесмртноста по смртта“ (Nagy 1990: 218–219; цит. спор. Nagy 2006: 18). Останува отворено прашањето дали епските песни за Марко Крале имаат потенцијал да бидат читани како нешто повеќе од она што го претставуваат на површината.

способност којашто му е својствена исклучиво на херојот и како особина што го прави препознатлив? Во епските песни нема сигнали дека натпивањето ја зајакнува неговата сила, ниту пак дека на магичен начин ги удвојува неговите физички капацитети или пропорции; пиењето повеќе се задржува како фреквентна епизода во голем дел од епските песни затоа што се претворило во заштитен знак на епскиот херој, но и препознатлива сцена и релативно лесна епизода за инкорпорирање од страна на пејачот, како еден вид негова мнемотехничка операција, но нема некоја практична функција, како што е, на пример, спанакот на Попај. Единствено во логиката на епскиот свет, натпивањето може да се толкува како херојски чин затоа што јунакот сепак прераснува во херој (поради тоа што успешно остварува одредена задача) и добар пример за ова се среќава во песната „Марко Кралевике и брат му Андријаш“, каде што благодарение на натпивањето, Марко си го спасува животот.

Песните „Ранил ми е ранил царо Сулиmano“ и „Марко Крале, гости си кани“, го наметнуваат прашањето дали треба да се прави градација не само меѓу видовите херои, туку и меѓу видовите херојство. Во овие песни, Марко, не можејќи сам да го победи Муса, се потпира на советите на Фела самовила, односно на меанциката Ѓурѓа, кои му помагаат со итрина да победи во двобојот против непријателот. Но, оваа победа не е вистинска херојска победа, туку е поправо резултат на Марковиот очајнички обид да си го спаси животот. Се поставува дилемата: дали јунакот прераснува во херој поради вложениот напор да ја измени, во своја полза, новонастанатата ситуација, која потенцијално му ветува повисок статус од оној што го уживал пред да налета на непријателот? Дали победата над противникот може да се смета за валидна ако јунакот добил помош отстрана, одгоре, од некој или од нешто што не е самиот тој што, следствено, значи дека не го постигнал триумфот сам? Дали херојството е анахоретски чин? Мора ли идниот херој да биде општествено изолиран и самотен, за да постигне победа? Во идеален свет, да, затоа што во пообемните епови, речиси сите победи над непобедливото се постигнале во самотија. Во многу наврати, Одисеј и Беовулф навистина не можат да се потпрат никому, освен на самите себе, па затоа и се присилени да излезат накрај со чудовиштето или со препреката што им излегла на патот. Би се рекло дека овие епски ликови се херои, во вистинска смисла на зборот, во споредба со Марко, кој приклучува кон итрина – ама не за да извојува победа, туку за да спаси жива глава, и благодарение на: силата, вештината, истрајноста или просто судбината или среќата (наклонетоста на Бог!), другите двајца докажуваат дека херојството подразбира крв, пот и солзи, дека јунакот и тоа како има да се намачи за да си го заслужи потенцијалниот повластен статус на херој меѓу своите побратими, и дека ќе треба одново и одново, од ден на ден, до крајот на животот, да го докажува своето херојство. Но, во случајов не треба да се изуми дека наведените два епа, *Одисеја* и *Беовулф*, претставуваат видови херои кои не се исклучиво епски, туку се донекаде и митски, што ги прави помалку реалистични во споредба со Марко, односно поблиски до бајката одошто до епската песна. Исто така, тешкотијата Марко Крале да се чита и да се толкува на исто рамниште како овие се должи како на

неговата композитна природа, така и на неговото „расцепкано его“: тој не е униформен лик во еден целоснозаокружен еп, туку поправо е различна верзија на себеси во секоја различна песна која пее за него.

Во сто шеесет и четвртата песна најдобро може да се согледа преминот на Марко од јунак во херој. Јунакот е испровоциран, подбунат и ги презема нештата во свои раце; одговара на повикот за мегдан; на свиреп начин го убива антагонистот и со тоа ја воспоставува претходнонарушената рамнотежа. Не само што победата над непријателот може и треба да се толкува како херојски чин, бидејќи се елиминира заканата што го загрозува вообичаениот, нормален тек на нештата, туку херојот истовремено ги ослободува заробениците, што го прави неговото дело корисно и за останатите учесници во епската драма.

ЗАКЛУЧОК

Поради ограничениот обем на епската песна, која мора да се развива во строги, прецизни и однапред осмислени рамки, поради суштината на тоа во епскиот текст да не се посветува посебно внимание на дробно градење на карактерот на епскиот лик, на јунакот или на херојот, поради фрагментарноста или недовршеноста на многу епски песни, сосема е возможно да се јави тешкотија при детектирањето на преминот на јунакот во херој. Во некои песни, како што се четиринаесетте песни од првата група песни за Турунцула Каравлашки, воопшто и не доаѓа до премин на јунакот во херој и во овие песни, поради нивната тема и сиже, проблематизирањето на потенцијалното херојство и неговото отсуство е сосема ирелевантно.

Дистинкцијата меѓу јунакот и херојот што беше образложена во трудов немаше и нема да има цел да ги разубеди врвните познавачи на фолклористиката дека постои потреба да се прави разлика меѓу овие термини, ниту пак има тенденција да флертува со големите умови на фолклорната мисла, сакајќи да им го наметне овој предлог како нешто ново и спектакуларно во проучувањето на епските песни. Идејата беше да се покаже, теориски и апликативно, дека јазикот не треба секогаш да се прифаќа наивно, не треба секогаш да се користи здраво за готово и дека не претставува фиксиран и неменлив систем, туку поправо има потенцијал за подлабоки значења кога овие можат контекстуално да се оправдаат. Јазикот, како човечка творба, донекаде „се витка“ на човековата волја за разоткривање на суштински двојства во термините кои секојдневно ги користиме и таквото застранување од нормата е дозволено ако е аргументирано и продуктивно односно ако од него може да се изродат нови начини на користење, а со тоа и дезавтоматизирање, на еден даден термин.¹⁴ Јазичните конвенции се

¹⁴ Иако јазикот го има потенцијалот да се менува и да се прилагодува на човековите потреби кои, како што се менуваат, така рефлектираат со потреби од промени и во јазикот, тој сепак, понекогаш, пожелно е да остане „фиксен“ и да се користи онака

направени за да се почитуваат, но тие не се секогаш функционални. Ако го преиспитае „она што ни е веќе добро познато“, тогаш можеме да откриеме потенцијал на јазикот да понуди и други значења, кои не се опфатени или се пренебрегнати во етимологијата или, поправо, во дефиницијата и дефинирањето на терминот што сакаме да го искористиме.

Со исцртувањето на суптилната, а сепак присутна и очигледна разлика меѓу јунакот и херојот во епските песни, трудов дава и основа за термилошка дистинкција, која е применлива и во други книжевни и некнижевни родови и жанрови, затоа што ги изнесува пред вредносен суд дејствата и одлуките на ликовите, за да се увиди херојскиот потенцијал на нивниот начин на однесување (секако, онаму каде што текстот го дозволува тоа). Со други зборови, разликата меѓу двата загатнати термини не е ексклузивна само за епската песна или за епиката, што значи дека не е редуktivна, туку е применлива и во други родови, жанрови и видови. Понекогаш е потребна дистанцијација од веќе усвоените термини и нивно претставување со нови потенцијални значења или потребно е барем да се направи ревизија на употребата на одредени термини кои се користат здраво за готово, чисто колку да се согледа дали терминот нуди нешто повеќе од она што го означува или можеби поседува квалитети кои не се очигледни на прв план.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Верковиќ, С. И. 1985. *Фолклорни и етнографски материјали*, книга петта. Пенушлиски, К. (подг. и ред.). Скопје: Македонска книга.

Димовска, К. 2018. „(Епски) херои, опоненти, лудаци и антихерои“. *Македонски фолклор*, год. XL, бр. 76, 93–103.

Миладиновци, Д. и К. 1962. *Зборник*. Скопје: Кочо Рацин.

Петровски, Б. 1969. *Преглед на македонскиџе народни џесни за Крали Марко*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

како што гласи општиот консензус, ако овој е постоен. На пример, научните соработници и советници, професорите, академиците и воопшто авторите на научни трудови, трошат драгоцено време на техничко уредување на своите трудови по цена на научната вредност, издржаност, иновативност и корисност на трудот. Ова се должи на тоа што на државно рамниште сѐ уште не е усвоен, или, поправо, не е прифатен еден и единствен, и пред сѐ едноставен, начин на наведување на користените извори во еден труд, и покрај тоа што таков е веќе даден во *Правописот на македонскиот јазик* (2017, второ издание). Техничкото уредување на трудот треба да е најмалиот проблем на авторот, сѐ додека прописно, детално и точно се наведат сите цитирани материјали.

Петровски, Б. 1992. *Трансформирањето, распаѓањето и современата состојба на македонските јуначки епос*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Стојановиќ-Лафазановска, Л. 2001. *Ното initiatus. Феноменот на иницијацијата во македонската народна книжевност*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Цепенков, М. 1980. Народни песни, прва книга. Пенушлиски, К. (ред.). Скопје: Институт за фолклор.

Латинични изданија

Nagy, G. 2006. “The Epic Hero”, 2nd ed. (online version), Center for Hellenic Studies, Washington, DC <https://chs.harvard.edu/curated-article/gregory-nagy-the-epic-hero/> [Пристапено на 31.8.2021 г.].

Сајтографија

„Јунак, значење и дефиниција“ <https://jezikoslovac.com/word/d84z> [Пристапено на 1.9.2021 г.]

„ХЕРОЈСКИ. Македонија славеше против Шкотска“ <https://ffm.mk/herojski-makedonija-slaveshe-protiv-shkotska> [Пристапено на 1.9.2021 г.]

„Твит“ на претседателот на РС Македонија Стево Пендаровски <https://mobile.twitter.com/spendarovski/status/1407042737396981764> [Пристапено на 8.11.2021 г.]

„Херојски: Се врати по тешката скршеница на черепот и веќе постигнува глави“ <https://vecer.mk/sport/herojski-se-vrati-po-teshkata-skrshenica-na-cherepot-i-vekje-postignuva-golovi-video/> [Пристапено на 1.9.2021 г.]

„17-годишниот херој-спасувач од Истанбул“ <https://www.dw.com/mk/17-%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%88%D0%BD%D0%B8%D0%BE%D1%82-%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%BE%D1%98-%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%83%D0%B2%D0%B0%D1%87-%D0%BE%D0%B4-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B1%D1%83%D0%BB/a-49429704> [Пристапено на 8.11.2021 г.]

Kristina Dimovska

THE IMPORTANCE OF THE DISTINCTION BETWEEN *JUNAK* AND *HERO* AND ITS RELEVANCE IN EPIC SONG INTERPRETATION

Summary

The paper tried to present and to elaborate the possible distinction between what is called epic “junak” in Southslavic and Macedonian epic songs and its apparent synonym – the epic “hero”. Even though both of the terms are often used as synonymous in the

Macedonian language (which is not an issue in the English language since there isn't an English term, aside from "protagonist", similar in meaning to the Macedonian "junak"), we tried to pinpoint that a possible difference is, in fact, plausible and that the junak is not the same as the hero. There can be many junaci but only one hero. The junak is often a young person, often a male, who in epic songs is represented as inexperienced in life and battle. In comparison, the hero is someone who is already established as heroic because of a triumphant deed he has accomplished (slaying a formidable enemy, saving slaves from their misfortune, etc.) and more often than not, possesses qualities and attributes that are superhuman or rather not easily obtainable by regular mortals.

The distinction between the two terms is semantic but also raises questions which can be thoroughly examined in the spheres of philosophy of language. Heroism is something that needs to be earned and continuously proven, unlike junaštvo which does not testify the uniqueness of the epic agent, its rare qualities and talents nor is a testament of his rare capabilities of triumphs and victories. Therefore, the epic hero should be considered as an anomaly, a deviation, which is the opposite of compliance to the (social, cultural, etc.) norm.

Лени Фрчкоска

ПОЛИТИКА, ИДЕОЛОГИИ, УЖИВАЊЕ И ДЕВИЈАНТНИ СУБЈЕКТИВИТЕТИ ДЕМНАТ ОД ГРОБОТ

Апстракт: Текстот претставува анализа на: политичката, социјалната и идеолошката заднина на легендите и на верувањата за вампирите, собрани на територијата на Република Македонија, низ концептот на технологијата на создавањето на телото на чудовиштето претставен во студијата *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* од Џудит Халберстам, а исто така и низ некои концепти од филозофијата на Жак Лакан, прикажани преку анализите на современата култура од страна на Славој Жижек.

Клучни зборови: вампир, политика, идеологија, педагогија, субјективизација.

Следниот текст е фокусиран на анализа на легендите и верувањата за вампирите, собрани на територијата на Република Македонија.

Иако постои голема сличност меѓу карактерот на вампирот во земјите од Западен Балкан (особено вампирот во: српските, хрватските, македонските и бугарските легенди), нема да потпаднам на искушението за едноставна споредба. Наместо тоа, ќе ја фокусирам мојата анализа на: политичката, социјалната и идеолошката заднина на овие приказни, преку концептот на технологијата на создавање на телото на чудовиштето и монструозното. Овој концепт е темелно претставен во студијата *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* од Џудит Халберстам, а исто така и низ некои концепти од филозофијата на Жак Лакан, прикажани преку анализите на современата култура од страна на Славој Жижек.

Иако Халберстам е фокусирана на западната готика, ликот на вампирот и контекстот во кој тој (многу поретко таа) се појавува во македонскиот фолклор е многу сличен со контекстот на појавата на западниот готски. Халберстам тврди дека „готската фантастика е технологија на субјективизација, таква што произведува девијантни субјективитети наспроти кои се препознаваат нормалните, здравите и чистите“ (Halberstam 2006: 2).

Може да се каже дека вампирот е манифестација на човековиот длабок, освестен, но и несвесен страв од смртта, од непознатото, од загубата на сакана личност, но „како што покажаа критичари како Мишел Фуко, Жил Делез и Феликс Гатари, самото несвесно и сите негови механизми се производи на историска и културна продукција“ (Halberstam 2006: 8).

Освен несвесниот страв од смртта, фигурата на вампирот, во легендите, може да се анализира преку теоријата на Алан Дандес, според кого фолклорот „обезбедува социјално санкционирана рамка за изразување на критични проблеми што предизвикуваат анксиозност“ (Dundes 1980: 9). Овој став ќе стане клучна точка во анализите на легендите за вампирите во врска со темите на инцестот или на злоупотребата на религијата од страна на свештениците.

Некој може да се претвори во вампир ако не е погребан правилно, односно ако погребните ритуали не се следат правилно. Постои кратка легенда за жена, која починала и се вратила како вампир, лута затоа што не била погребана правилно. Нејзиниот сопруг бил скржав и не платил за свештеник на нејзиниот погреб. Ритуалот по погребот не бил правилно извршен и таа се вратила да бара правда, не дозволувајќи нејзиниот сопруг да живее во мир.

Словенчкиот филозоф Славој Жижек во својата книга *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* се обидува да одговори на многу едноставно прашање што се појавува во речиси секоја митологија, секој фолклор и секоја современа култура поврзана со темата за враќање на мртвите.

Ајде тогаш да поставиме наивно и елементарно прашање: зошто мртвите се враќаат? Одговорот што го нуди Лакан е ист како оној што се наоѓа во популарната култура: бидејќи не биле правилно закопани, односно затоа што нешто не било во ред со ритуалите, кои го следат погребот. Враќањето на мртвите е знак на нарушување на симболниот¹ ритуал, во процесот на симболизација; мртвите се враќаат како наплатувачи на неплатен долг кон симболната традиција. Ова е основната лекција што ја извлекува Лакан од Антигона и Хамлет. Заплетите на двете драми вклучуваат несоодветни погребни ритуали, а „живите мртви“ – Антигона и духот на таткото на Хамлет – се враќаат за да ги расчистат сметките кон симболниот поредок. Враќањето на живите мртви, значи, материјализира одреден симболен долг, кој опстојува и по физичко исчезнување. Вообичаено е да се каже дека симболизацијата како таква е еднаква на симболно убиство: кога зборуваме за нешто, ја суспендираме, ја ставаме во заграда, неговата реалност. Токму поради оваа причина погребниот ритуал ја претставува симболизацијата во најчиста форма: преку неа, мртвите се впишани во текстот на симболниот поредок, тие се уверени дека, и покрај нивната смрт, „ќе продолжат да живеат“ во сеќавањата на заедницата. „Враќањето на живите мртви“ е, од друга страна, обратно од правилниот погребен ритуал. Додека едното подразбира одредено помирување, прифаќање на загубата, враќањето на мртвите означува дека тие не можат да го најдат своето соодветно место во текстот на традицијата.

(Žižek 1991: 22).

Сопругата, бидејќи не била погребана правилно, се вратила да го подмири неплатениот симболен долг. Бидејќи не е впишана во текстот на симболниот поредок, таа се враќа да го подмири долгот, но и да одржи лекција (педагогија за важноста да се следи традицијата и, следствено, ризикот од игнорирањето на ритуалите).

¹ Терминот *симболен/на/но* (а не литературно прецизните, но во случајов несоодветни *симболичен* или *симболички*) се користи во контекст на идејата за Симболниот поредок, една од клучните идеи во теоријата на Жак Лакан.

Значи, оваа конкретна приказна споделува многу традиционалистичка порака.

Главниот концепт од читањето на Халберстам за чудовиштето и за монструозното ќе излезе на виделина преку анализите на легендите и на нивните карактеристични елементи.

Вампирите можат да се поделат во пет различни групи (Спировска и Вражиновски 1988: 19):

1. Вампир-сопруг, односно сексуален партнер – Овој вампир, кој не успеал да создаде потомство пред својата смрт, се враќа од гробот за да има односи со својата сопруга. Таа обично забременува, но потоа го предава својот „сопруг“ и тој умира. Детето од оваа врска, обично син, расте како човек со ретки способности, способен да ги гледа и да ги убива вампирите. Кога вампирот лежи покрај својата сопруга, тој е студен и тоа ја прави свесна дека тој всушност е вампир.
2. Вампир-домаќин – Овој тип е познат како добар вампир. Обично тоа е вампир, кој бил татко во многу сиромашно семејство и кој по смртта се враќа да му помага на семејството.
3. Вампир-штетник – Ова е најпознатиот тип. Повеќето легенди се за овој тип вампир. Контактот со него обично завршува со смрт или со болест. Луѓето што го гледаат, понекогаш умираат од страв. Убива луѓе, убива животни. Ги пали нивните куќи...
4. Вампир-касап – Појавата на ваков вампир има корени во верувањето дека пие крв. Овој вид не е опасен за луѓето. Тој ги убива животните откако ќе ја испие целата нивна крв. Го откриваат откако ќе го боцнат со игла, по што се претвора во баричка крв.
5. Вампир-животно – Може да се претвори во животно, често во куче.

Она што е очигледно, главно од првиот, но и од вториот тип вампир, е дека легендите за вампирот, како што е споменато погоре, всушност се педагогија за следење на традицијата.

Во патријархалното општество на Западен Балкан (иако легендите беа собрани во 20 век, верувањата произлегуваат од многу порано) потомството за мажот е обврска, симбол на машкост, услов да се биде „вистински маж“, а исто така и главна цел во бракот. Вампирот што се враќа за да создаде потомство, слично како и жената, која не била погребана правилно, се враќа да подмири симболен долг. Под притисокот на неправилно впишан во текстот на симболната традиција, се враќа да го исплати својот долг кон традицијата и сликата за мажот и за семејството. Дури и по смртта не може да почива во мир.

Повторно, легендата ја одржува лекцијата дека традицијата мора да се почитува и дека секоја непослушност доаѓа со висока цена. Слична е судбината на вториот тип вампир, кој, иако бил татко, не можел да се грижи и да го обезбеди своето семејство. И тоа е безусловниот апел (*unconditional demand*; Žižek 1991: 22) на патријархалната традиција од светот на живите што одекнува и не дозволува мир ниту по смртта.

Третиот тип вампир, штетникот, се појавува во различни контексти што можат да се протолкуваат низ различни општествени и политички

перспективи. Интересно е што жените и мажите што стануваат вампири се однесуваат слично. Не дозволуваат живите (обично членовите на најблиското семејство) да живеат во мир. Ја убиваат нивната стока, ги палат нивните залихи со храна, ги плашат итн. Но, она што е особено интересно е дека силната ограниченост од полот на кој му припаѓаат, повеќе не постои. Патријархалните општества ги ограничува поединците во силнодефинирани родови улоги. Некои вампири се враќаат во светот на живите однесувајќи се родово-флуидно. Истите тие вампири, на крајот на легендата, секогаш се убиени или протерани од селото.

Идејата за полот на овие вампири, прикажана преку ликот на проколнат паразит што мора да биде убиен, е аргумент во корист на тврдењето на Халберстам за Дракула, според кое, тој, во форма на вампир, отелотворува „перверзна сексуалност“ и дека „сведувањето на сексуалноста на идентитет и верзија на идентитетот (перверзија – одвраќање од идентитетот) во готските романи ја консолидира нормалната сексуалност дефинирајќи ја како различност од нејзините монструозни манифестации“ (Halberstam 2006: 17).

Постојат многу примери во кои вампирите стануваат олицетворение на – и лекција против – таканаречената перверзна сексуалност или „карактеризирање на монструозноста како претстава на психолошко нарушување“ (Halberstam 2006: 18).

Има приказна за вампир-штетник што сексуално напаѓа друг маж со дрвен стап. Подоцна е протеран од селото.

Според Халберстам, готското истовремено предизвикува страв и желба – страв и желба за другот, страв и желба за можна латентна перверзија што демне во самиот читател/ка. Но, стравот и желбата во истото тело создаваат дисциплинирачки ефект. Готиката им предизвикува возбуда на читателите, кои читаат за таканаречени перверзни активности додека истовремено ги идентификуваат „погрешните“ сексуалности како состојба на другост и како суштинска особина на туѓи тела. Чудовиштето, се разбира, ја означува границата меѓу неговата перверзна сексуалност и претпоставено дисциплинираната сексуалност на читателот. Исто така, означувачите на „нормалната“ сексуалност одржуваат еден вид хегемонска моќ, притоа останувајќи невидливи (Halberstam 2006: 13).

Значи, гореспоменатиот сексуален напад од еден маж (чудовиште, вампир) врз друг може да се протолкува како лекција против хомосексуалноста, претставувајќи ја како монструозна перверзија. Вампирот, мртов и од различен домен, ја држи „перверзната“ сексуалност настрана, далеку од дисциплинираниот реципиент на приказната, кој добива лекција да ја следи традицијата, да создаде потомство и да биде способен да се грижи за него. Отфрлањето или убивањето на вампирот, предизвикува страв од последиците на самата желба, дури и пред да се помисли на нејзина реализација.

Инцестуозниот вампир и неговата ќерка

Еден од ретките и особено интересни примери е приказната за таткото, кој починал и се вратил да ја „испие“ својата ќерка, непосредно пред нејзината венчавка.

Таткото и ќерката живееле заедно. Мајката починала пред многу години. Таткото договорил брак за својата ќерка, но непосредно пред бракот, точно пред младоженецот да дојде да ја земе ќерката, таткото се разболел и починал. Од тага за неговата ќерка се претворил во вампир и се вратил да ја „испие“, односно, неколку дена по смртта затропал на вратата и таа го пуштила да влезе.

Оваа легенда има структура на бајка што не е често случај со легендите за вампирите. Потсетува на постарата верзија на Пепелашка во која таткото одлучува дека е предодреден да се ожени со својата ќерка. Слични бајки се дел и од колекцијата на Рејчел Хариет Баск.

Легендата е приказна за инцестуозен татко, кој се враќа како вампир „од тага за својата ќерка“, како што се цитира во приказната, всушност да ја убие и да не дозволи да се случи бракот. Целосно да ја конзумира својата ќерка.

Уште еднаш, преку чудовиштето, главниот предмет на приказната е сексуалната перверзија – инцест – и ја консолидира нормалната сексуалност дефинирајќи ја како различна од нејзината монструозна манифестација. Овде, преку инцестуозниот татко, отелотворен во вампир, „чудовиштето се дефинира и како различно од замислената заедница и како суштество што не ни може да се замисли како заедница“ (Halberstam 2006: 15).

Има еден интересен дел од приказната, дијалогот меѓу таткото-вампир и неговата ќерка, кој потсетува на дијалогот меѓу Црвенкапа и волкот во спалната на бабата.

- Татко - велит – зашто ти се очите такви крвоји?
- Е, Велико, ќерко. Моји очи – твоју крв пију.
- Таја се плаши сега.
- А, бре, татко - велит – тато, зошто толкаји нокти. Немаше ти толкаји нокти?
- Велико ќерко. Моји нокти – твоје грло ждрапшају.

(Спировска и Вражиновски 1988: 72).

Подоцна ќерката го убедува да ја испрати во подрумот да донесе вино. Тој ѝ врзува јаже околу половината, за да не избега. Сепак, таа го врзува јажето за коза и бега. Тој, луто, ги убива сите животни во фармата, но потоа кукуригаат петлите и тој умира.

Тука телото на чудовиштето ја покажува својата способност „во едно тело да собере што е можно повеќе застрашувачки карактеристики“ (Halberstam 2006: 21). Неговата надворешност е полна со симболи, кои предизвикуваат страв: се појавува како нечовек, отворено сака да ја силува и да ја убие сопствената ќерка, се појавува елементот на канибализам („пиење“ на ќерката), целиот речник (во дијалогот татко – ќерка) и неговиот физички изглед (црвените очи и долги нокти), тоа што коле осумдесет кози и овци...

Предметот на оваа конкретна легенда е инцестот, нешто што било (и останува) табу. Така, фолклорот овде ја исполнува улогата на педагогија, која ограничува и забранува, но претставува и „социјално санкционирана рамка за изразување на критични проблеми што предизвикуваат анксиозност“ (Dundes 1980: 9).

Вампирот, пред својата смрт, бил дел од групата, некој што бил член на таа заедница, но се вратил од гробот за да бара правда или да ја потсети заедницата на потиснатите чувства и пориви што сè уште постојат под слоевите правила, норми и традиции. Бидејќи претходно бил дел од заедницата што сега ја прогонува, често личи на неговото човечко јас. Тој „ја закотвува абјекцијата во рамки на телото, туѓо тело кое задржува одредена сличност и затоа создава збунетост за границата меѓу себе и другите“ (Halberstam 2006: 18). Значи, не може да се предвиди кој ги потиснувал забранетите чувства и нагони, и кој може да се врати како вампир.

Оваа несигурност поврзана со фигурата на вампирот се споменува и во студијата на Умберто Еко *За ѓрдошо*. Еко пишува дека вампирот „станува вознемирувачки не толку многу кога се појавува како лилјак-суштество од чии песјаци капе крв затоа што во тој случај сè што успева да направи е да не уплаши, туку тогаш кога ни се појавува сомнеж – несигурност – дека некој е вампир“ (Еко 1980: 322). Еко, исто така, пишува дека вампиризмот е еден многу популарен пример за необичното, алудирајќи на она што Сигмунд Фројд го нарекува *зловесно*² (*un-canny*) и го дефинира како нешто што „несомнено му припаѓа на сето она што е страшно – на сето она што предизвикува страв и притаен ужас“ (Freud 2003: 1) и дека „тоа е класата на застрашувачко што води назад кон нешто што ни е одамна познато, некогаш многу познато“ (Freud 2003: 2).

Овој страв и вознемиреност пред неизвесноста веројатно и довел до ликот на убиецот на вампирот, кој, во македонскиот фолклор, е син на вампирот. Самиот вампир, всушност, го засадил семето на своето уништување и направил син, кој е единствениот способен да го препознае и да го убие. Анксиозноста пред неизвесноста е причината за појавата на ликот на ваквиот син, кој може да го види таткото (и оние како него). И, исто така, рамнотежата во структурата на бајките бара херој што ќе триумфира над чудовиштето. Керката и нејзината лукавост и нејзината интелигенција триумфираат над перверзните нагони на нејзиниот татко, додека вампирцијата е единствениот што може да го препознае вампирот кога е во форма на животно, сенка или едноставно ветер.

² Терминот *зловесно* го користи Огнен Чемерски како превод на *un-canny* на Сигмунд Фројд во студијата *Како да се биде ѓеј* на Дејвид М. Халперин (види во М. Дејвид Халперин. 2019. *Како да се биде ѓеј*. Скопје: Темплум.)

Свештеникот што се претворил во вампир

Постои кратка легенда за свештеник, кој се претворил во вампир. Не постои причина зад оваа трансформација. Она што е многу интересно во оваа приказна е тоа што поврзува два многу различни домени, светото и проколнатото. Тоа покажува дека границата меѓу двете може да биде многу порозна. Она што е уште поважно е клучното толкување на приказната што суптилно укажува на лицемерието на членовите на црквата и злоупотребата на таа позиција. Од друга страна, може да биде, уште еднаш, пример за изразување проблеми и табуа што предизвикуваат критична вознемиреност – во овој случај злоупотреба на моќта на членовите на црквата.

Ова е исто така уште еден доказ за ефектот на сомнежот, бидејќи не е лесно да се претпостави дека фигурата на авторитет, која често (погрешно) ги користи аргументите за Бог, може да се претвори во нешто толку блиску до демонското.

Халберстам забележува:

Создавањето ефект на страв во книжевните текстови (за разлика од филмскиот текст) произлегува од вртоглавиот вишок на значење. Готиката, на некој начин, реферира на орнаментален ексцес (помислете на готска архитектура, гаргојлите и лудите спирали), реторичка екстраваганција која, едноставно, произведува премногу. Во рамките на готските романи, во текстот се вградени повеќе толкувања и искуството на хоророт доаѓа и од сознанието дека и самото значење е во бунт.

(Halberstam 2006: 2).

Елементите на орнаментален ексцес се очигледни во физичкиот изглед на вампирот. Како што споменавме порано, инцестуозниот вампир-татко имал очи толку црвени за да ја испие крвта на својата ќерка и долги нокти за да ѝ го пресече вратот. Постојат и други описи, кои се примери за оваа гротескна реторичка екстраваганција. На пример, откако вампирот ќе се боцне со игла, тој се претвора во крваво желе или понекогаш во крваво желе големо како измет од вол.

Следниот пример потсетува на некои аспекти на физичкиот изглед на грофот Дракула на Брам Стокер, вампирот во литературата, кој влече корени од романскиот, но и пошироко, од словенскиот фолклор:

И тамо сетне со пушка го отепале и со варена вода го натурале и тогај се истурила крвта од него. И така тој... Ама ко што е, мршата стое, очите црвени, ноктите црвени, нокти токае пораснале црвени алски, очите алски црвени, лицето угу крв с'то црвено, мршата цела црвена.

(Спировска и Вражиновски 1988: 41).

Ова е пример за употреба на премногу придавки и вербални повторувања за физички опис на лик во многу кратка легенда – фолклорен текст, обично лишен од какви било описи, освен потребните. Овие детали, во

приказната, која најчесто е кратка и структурирана многу едноставно, укажуваат дека раскажувачите ги користеле како начин да се фокусираат на подробностите за монструозноста на вампирот, и на сите други аспекти што сугерираат на неговата абнормалност, паразитизам и нечовечност.

Тука е важно да се спомене еден посебен атрибут на македонскиот вампир, а тоа е верувањето дека причина за трансформација во вампир е длабокиот копнеж за дома што се јавува додека живеете далеку (Спировска и Вражиновски 1988). Зад оваа одлика се крие политичка и социјална порака за сиромаштијата и притисокот од принудното заминување на печалба, тема што е дел од животот на генерациите од Македонија и како таква стана важна тема во различни форми на локален фолклор.

На самиот крај од анализите ќе го споменам толкувањето на Славој Жижек за чудовиштето како лик сместен целосно надвор од идеологијата и од политиката. Надвор од каква било интерпретација.

Анализите што се фокусираат на 'идеолошкото значење' на чудовиштата го занемаруваат фактот дека, пред да означат нешто, пред да послужат како сад за значење, чудовиштата го отелотворуваат уживањето како граница на толкување, односно *незначењето* како такво.

(Žižek 1991: 64).

Тука Жижек го става чудовиштето во сферата на чистото уживање, надвор од границата на означувачите и толкувањата што се дел од симболниот поредок. Чистото уживање што доаѓа од другата страна (или од гробот) на сите општествени, политички и идеолошки начела на симболниот поредок.

ЗАКЛУЧОК

Вампирските легенди во македонскиот фолклор, очигледно, се кратки лекции за важноста на силните традиционалнонаметнати норми и одговорност за машкоста и за семејството. На подлабоко ниво, тие истовремено тематизираат културнопотиснати табуа за кои е премногу срамно да се зборува отворено, но исто така се сметаат за опасни и неприродни и клучни за контрола и за санкционирање, како што се флуидноста на родот, хомосексуалноста и инцестот.

Во исто време, тие дури нудат простор, простор и време што постојат само во однос на приказната (прераскажување, слушање, размислување за приказната). Тоа е време за скришноотворен простор кога, на дискретен начин, се живее, евентуално, потисната емоција што може да ја ослободи личноста од силата на поривот, да се трансформира поривот и да се одржи лекција за многу строгата казна, која би била последица на вистинското реализирање на поривот и на желбата во реалниот живот.

Кога сите овие значења и толкувања се калемат врз крвавите очи, канџи и песјаци на чудовиштното тело, заедницата ја означува разликата меѓу себеси и другото, изопаченото и нормалното, познатото и туѓото.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Вражиновски, Т. и Л. Спировска. 1988. *Вампиритие во македонскиите верувања и преданија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Латинични изданија

Dundes, A. 1980. *Interpreting folklore*. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, U. 2007. *On ugliness*. London: Harvil Secker.

Freud, S. 2003. *The Uncanny*. New York: Penguin Books.

Halberstam, J. 2006. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press.

Kristeva, J. and S. L. Roudiez. 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. Columbia University Press.

Žižek, S. 1991. *Looking Awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. MIT Press.

Сајтографија

Žižek, S. 1991. “Grimaces of the real, or when the phallus appears”, *October*, vol. 58, The MIT PRESS, 45–68. JSTOR <https://doi.org/10.2307/778797> [Пристапено на 31.05.2021].

Leni Frčkoska

POLITICS, IDEOLOGY, GRATIFICATION AND LURKING OF DEVIANT SPECIES

Summary

The following text is an analysis of the political, social and ideological background of the legends and beliefs about vampires, collected on the territory of the Republic of Macedonia through the concept of technology (historically and culturally conditioned) of producing the monsters presented in the study *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* by Judith Halberstam, and also through concepts from Jacques Lacan’s philosophy, presented through the analysis of contemporary culture by Slavoj Žižek.

Diba Celina Baymak

CHARACTERISTICS OF TRADITIONAL CLOTHING OF ALBANIAN PEOPLE IN PRIZREN

Abstract: The need for dressing, as one of the basic needs of people, which is similar to the need for food and shelter, has followed a process parallel to the development of humanity. Dresses which were worn only for protection from the cold in the early ages became a sociological concept and were used as a means of differentiation. Nations dressed according to their lifestyles and have created dresses according to their traditions and customs. Each country, region, even each town, has its own dress types.

Each society has a historical experience behind itself and this experience reflects on its cultural elements which then create the traditional structure. The lifestyles that emerged as a result of modernity not only distanced societies from their traditional structures but they also resulted with changes of many material and spiritual forms. The most obvious examples of these changing forms can be witnessed in wedding ceremonies and bridal dresses.

During the examination of historical process, it can be observed that the change brought by modern life at each stage affected the customs and the brides' ceremonial dresses. The wedding ceremony is the most special day in one's life and our interest here is to examine why the traditional wedding dresses were replaced by white wedding dresses. Considering that marriage ceremonies and bridal dresses were created throughout history, it is important to prevent their disappearance and in order to do so, we need to document them and conserve that knowledge for future generations.

This study researches the changes of public dresses within the historical process in the municipality of Prizren (Kosovo) where the design features are determined by the pattern, shape, fabric and decoration. We also tried to determine the opinions of people based on this change of wedding dresses i.e. the change between the traditional and the modern. In Kosovo, which is home to different cultures, the number of previous research studies on societal dressing culture is almost non-existent. In particular, as a result of cultural interaction, the changes in the societal dressing culture have not been adequately addressed. We believe that with this research we will shed light on both the past and the future of the types of dresses that belong to different cultures that are at the forefront of the cultural richness of our country.

Keywords: Prizren dressing culture, global interaction, local dresses, customs, change in dressing culture.

INTRODUCTION

When the clothing in Prizren is examined in terms of many features, regionality (as in regional characteristics of the dresses that make them different from dresses from other regions) constitutes the main lines of differentiation between people. Although there are some common features of the dresses of the people living in various regions of Prizren, again, their patterns vary by regions (Tezcan 1995: 263). It is known that the traditions and customs influence this differentiation and it is especially celebrated in the special ceremonies of the days which constitute the cornerstones of life such as birth, marriage and death. In these

ceremonies, which are formed according to the customs and value judgments of the regions, the dresses which are in the forefront, visually get local characteristics. It is known that clothing in wedding ceremonies, especially bridal gowns, which have a special place in people's life, have an important place today as they had in history.

Prizren creates a colorful mosaic. Therefore, cultural cohesion is inevitable. Albanian, Turkish, Bosnian and Serbian people have lived together for many years and it is a reality phenomenon that shows mutual influence between these cultures. Although traditions and customs are unique in terms of color, they are also closely related to each other. They figuratively built cultural and art bridges with each other. We see the common point in the tradition of henna burning as well as dressing among the Albanian, Turkish, Bosnian and Serbian people, which are the research subject as we have mentioned. We can say that dressing culture is a sort of a tradition that builds mutual friendship.

THE METHODS OF RESEARCH

Model of the research

In this descriptive study based on the screening model, which aims to document the change in Prizren's local dresses throughout the history, we used the historical method, which is the method used in research of events and phenomena that occurred in the past or in investigation of a problem in relationship with the past. The research is consisted in examining and consulting relevant literature, as well as finding local dresses and visual documents in field research. To complete this research, locals have been interviewed and all gathered data helped in determining the design features of the local dresses.

Measuring Tools/Data Collection Tools

In order to establish the measurement tools used in the collection of the research data, in accordance to the expert opinions, by conducting literature review and by researching studies and the related resources, three different measurement tools should be prepared.

In order to determine the design features of the local dresses and photographs, the dressing review form – which includes the photograph, the fabric, the color, the pattern, as well as the use of the dress, – should also include the interview form which is needed to obtain information from the source people, as well as the questionnaire that consists of questions about source people's opinions on traditional and modern dresses.

CHARACTERISTICS OF TRADITIONAL CLOTHING OF ALBANIAN PEOPLE

Albanian Women's Clothings

As the Albanian nation is dispersed in many regions and countries in history and today, its traditional clothing has varied from region to region. Women's

clothing also varies according to the places women live in, according to their socio-economic status and even the places they go to (to a funeral, to a wedding, etc.).

We should first start with shirts. Shirts are usually made of woven or transparent fabric. These shirts are usually made of white or self-glitter fabrics. They are also available with shirring elbow. Another piece is the Xhamadan (vest). Xhamadan's are of single color and they usually are embroidered short jackets that are worn over shirts. Some are sleeveless, while some others are long sleeved. Instead of xhamadan, certain robes (caftan) are worn. These robes are long, usually in single color and embroidered. These embroideries are usually done on a dark background. Colored or patterned caftans are not preferred. Today, these caftans are preferred especially at weddings and henna nights. They are widely used in Korcha, Berat, Skopje and Kosovo.

Another piece is "dimi". This piece is a white shawl that women wear instead of skirts, commonly worn in Tirana, Skopje and Kosovo. Another piece is Xhubleta (Cubleta), a bell-shaped skirt that expands towards the end, worn in northern Albania as well as in the mountainous regions of Kosovo. The Xhubletas worn by women today are black, while those of young girls are black and white.



Albanian National Vest (Xhamadan)



Young women's apparel. The floral crown symbolizes vitality and youth



Prizren woman's apparel characterized by lace

Albanian Men's Clothing

Albanian clothing varies from region to region. The possible reasons for these changes are religious, socio-economic and geographical. In this study, we will primarily focus on what Albanian men wear. When speaking of the main accessories of these clothes, it can be said that Plis or Qeleshe (hat) is one of the most important accessories. "Plis" etymologically means "object made of wool". "Qeleshe (leshe)", on the other hand, means "wool" in Albanian, while "Qe" means "with" in Turkish. So, it means "woolly". In ancient times, Albanians would shave their hair and wear Plis or Qeleshe. According to one belief, this tradition is based on a ceremony held in Ancient Rome. At this ceremony, after the slaves were freed, their hair was shaved and then a white hat representing freedom was put on their head. The production of this accessory (plis), which is based on the belief originating from ancient Rome, currently continues just in Prizren. Although the majority of the Plis's are white, there are also black ones, especially in South Albania. Most Plis's are oval in shape but they can also have flat or tailed (tufted) shapes.

One other change is that the Plis worn in the Rugova region of Kosovo has a white and long cloth on it. Its meaning is as follows: Albanians have wrapped their

shrouds in their hats, which both always reminds them of death and shows how brave they are.



Men's Mitani, Xhamadan



Male Tirqi apparel and Shoke



Male Tirqi apparel

Another piece of clothing is a Xhamadan, a vest or a jacket. Although it varies from region to region, it usually appears with sleeves or is in a sleeveless form. Xhamadan has two pockets, one in front and one inside. The villagers' Xhamadan is simpler and monochromatic, while the rich people's ones are

patterned and more colorful. The quality of the Xhamadan used to be an indicator of class.

Another piece of traditional clothing is Tirq (Trousers). Mostly Northern Albanians, Albanians from Kosovo and Macedonian Albanians (Ghegs) wear these. There are often black embroideries on the front, sides and legs of the trousers. The general color of the trousers is white or ivory. The excess of embroideries is again a status indicator. The line next to the pants is called Gaytan (gimp). In the north of Kosovo we can also find gray trousers. As an auxiliary accessory are used Brez (belt), Socks and Opinga (Shoes). Brez is made of cloth and is wrapped around the waist and it is either black or red. Socks are made of wool to protect men from the cold in winter. In the south it is worn up to the knee, while in the north up to the ankle. Opinga, on the other hand, is made of animal skin and the patterns and colors on it are an indicator of wealth. The Opingas in the North are more standing, and the Opingas in the South are more flamboyant and more ornamental.



Traditional costumes for men of Prizren, characterized by marhama

Traditional Clothing characteristics of Prizren – Has Local People

The Has region in Prizren has a very rich culture. Although it is said that the traditions and customs of the specific region can be found in the Luma region which is connected to the city of Kukës of the neighboring country Albania, this is not true. With the collapse of communism on the Balkans, Has region began to adopt its own culture. It can be seen that over time the traditional clothing style of the region starts to resemble more to the clothing style of the city of Gjakova.

If we generally analyze the traditional clothes of the Has region then the most important ones are the white shirts and serge vests that catch the eye among the

women, which are carefully decorated with beads. Women wear short white trousers at the bottom and then long white trousers. Traditional aprons consist of two parts. The first one is longer on the front and it has warm colors and traditional motifs. The second one, the back part, is shorter.



Has clothing for brides after marriage

Another important element is the wooden circle wrapped around the waist. Women used the wooden circle at that time to carry water, water jugs and babies' cradles. A beaded hat with small ornaments is attached to the head. White wool socks are worn on the feet.

Has region is crowned with two clothing styles: the first is Vlahne clothing (shoes, cuffs, shirt, sleeves, back apron, front apron, vest, mahrama, scarf and ornate belt) and the second is Reka clothing (shoes, cuffs, socks, pants, shirts, sleeves, front and back apron, mahramas wrapped around the throat and head, forehead ties, jewelery, beads, and leather belts). On special occasions, brides wear silk shalwars and girls wear towers.



Girls from the region of Has

CONCLUSION

It is of utmost importance to document, protect and pass on to future generations this knowledge of the traditional dressing code in Prizren in order to prevent the loss of our local dresses, which is one of our cultural values. For this reason, it is important that the local weddings and bridal dresses, which have an important place in the life of people, are properly documented by the experts of the field in all regions. In this respect, it is necessary to raise awareness among the public and to increase the sensitivity of the youth on this issue.

In addition to the work of the Ministry of Culture at central level, municipalities, cultural institutions and organizations in the regions should raise awareness among the public by organizing training activities and events and contribute to those who are interested. Thus, the preservation and protection of the local dresses will be ensured.

The young people's attraction to the subject and the inclusion of the research practices should be done by addressing the research methods and techniques within the educational courses held by institutions. In addition, new designers should be guided by using local elements in the new wedding dresses.

LITERATURE

- Altınay, H. & H. Yüceer. 1977. *Moda ve Tarihi*. Kadiođlu Matbaası, Ankara.
- Aslanpava, O. Türk Sanatı. Remzi Kitapevi. İstanbul.
- Baudrillard, J. 2002. *Tam Ekran*. (çev. B. Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bottomore, T. & R. Nisbet. 2006. *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi – I*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Büyük L. 1994. *Genel Kültür Ansiklopedisi*. (9. Cilt). İstanbul.
- Çetin, E. 2009. *Çalışma Hayatında Bedenin Deđişen Görünümü*. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. Cilt: 6, Sayı: 1, 73–83.
- Çoruhlu, T. 2007. *Kayıp Mirasın İzninde*. Gora Halk Sanatları. İstanbul.
- Görgünay, N. 1985. *İzmir-Kemalpaşa Tahtacıları ile Yugoslavya'dan İzmir'e Gelen Göçmen Türklerin Gelenekli Gelin Giysisi*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları, Sayı 34.
- Kaya, L. 2007. *Mesleki Eğitim Fakültesi Giyim Endüstrisi ve Moda Tasarımı Eğitimi Bölümü Moda Tarihi Dersi İçin Örnek Bir Model Önerisi ve İnternet Ortamına Aktarılması*.Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: G. Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Koç, F. & Koca, E. 2007. *Geleneksellikten Modernliğe Geçiş Sürecinde Giyim Anlayışının Deđiřimi. Prof. Dr. Taciser Onuk'a Armađan*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları, 244–245.
- Koç, F. & E. Koca. 2009. "Türkve Dünya Kültüründe İstanbul". 7 Uluslararası Türk Kültürü Kongresi. İstanbul, 05-10 Ekim, 560–576.
- Siqesa, S. 2006. *Koleksioni i Armeve dhe i Stolive ne Kompleksin Monumental te Luidhjes Shqiptare te Prizrenit*. Prizren.
- Siqesa, S. 2017. *Prizren Crafts and Handicrafts in the Monumental Complex of Albanian League of Prizren*. Prizren: MKRS-Qendra Rajonale per Trashegimi Kulturore.
- Vırmiça, R. 2008a. *Prizren'de Kültür, Sanat ve Şairlik Geleneđi*. Prizren: Kosova Türk Araştırmacılar Derneđi Yayınları.
- Vırmiça, R. 2008b. *Kosova'da Tarih, Kültür, Gelenek ve Göreneklerimiz*. Prizren: Kosova Türk Araştırmacılar Derneđi Yayınları.
- Vırmiça, R. 2018. *Prizren Türk Halk Türküleri ve Hikayeleri*. Prizren: Kosova Türkleri Milli Bayramı Tertipleme Kurulu.
- Vural, T., F. Koç, & E. Koca. 2011. "Yabancı Kültürlerin Osmanlı Giyim Kuşamına Etkileri". CIEPO – 18 International Committee of Pre-Ottoman and Ottoman Studies. 18 Symposium. Zagreb, Filozofski Fakultet Sveučilišta u Zagrebu. August 25-30. Zagreb, 155–172.
- Yađlı, S. 2012. "Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılıđıyla Kültürün Yeniden İnşası". İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi/*Journal of Communication Studies*, Sayı: 3.

Диба Целина Бајмак

КАРАКТЕРИСТИКИ НА ТРАДИЦИОНАЛНАТА ОБЛЕКА НА АЛБАНЦИТЕ ВО ПРИЗРЕН

Резиме

Трудот ја истражува важноста на традиционалната облека на Албанците во Призрен (Косово) за да укаже на промените што ги носи модерниот начин на живот и на фактот дека традиционалната облека, доколку не биде соодветно документирана, може да падне во заборав. Затоа, задача на истражувачите е да вршат не само теренски истражувања во различните косовски региони, туку и преку прашалници, интервјуа со локалното население и преку фотографирање на достапните парчиња на традиционална облека, да дојдат до сознанија за начинот на облекувањето на албанските мажи и жени од Призрен, со посебен акцент на венчалните фустани и машката традиционална облека, кои сè повеќе се менуваат во согласност со модерните промени на секојдневниот живот.

ПРИКАЗИ

Весна Петреска

ДРУГОСТА, РАЗЛИЧНОСТА, ОНОСТРАНОСТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА МАРКО ЦЕПЕНКОВ

Книгата *Otherworldly Tales Collected in 19th Century Macedonia by Marko Cepenkov* во издание на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, 2021 година, под редакција на Фај Томев (Fay Tomev), д-р Ермис Лафазановски и д-р Весна Петреска, е избор и превод на Фај Томев од десеттомното издание на најпознатиот македонски собирач Марко Цепенков *Македонски народни умотворби во десет книги*, во издание на Македонска книга, Скопје, 1972 година. Како што самата Фај Томев истакнува, таа се приврзува со начинот на живот на нејзините предци во родниот крај и сака, на наследниците во дијаспората, на кои им припаѓа и таа – живее во Австралија, – преку преводот на англиски јазик, да им ги пренесе традиционалните начини на сфаќање на животот. Говорот во раскажувањата на нејзината баба Василка Машина (Vasilka Massina), родена Делоичина (Deloichina), која била родена во малото планинско село Лаген во Леринско во 1905 година, бил ист со оној на Марко Цепенков. Според усната историја, која ѝ била пренесена на Фај Томев, во ова село прво биле населени луѓе од Прилеп. Исто така, нејзините родители Доста Машина (Dosta Massina) и Коле Попов (Kole Popov), ѝ раскажувале многу за: начинот на живот, верувањата, обичаите и проблемите со кои се соочувале во текот на животот во нивниот роден крај. Нејзината мајка била многу вешта во раскажувањето за правењето и лечењето со помош на магии. Десеттомното издание на Цепенков (ова е нејзина втора книга, која е во издание на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, а првата е *19th Century Macedonian Folktales by Marko Cepenkov*, во издание на Macquarie University Publications in Macedonian Literature, School of Modern Languages, NSW 2109. Printed by Clarendon Printing Pty Ltd. во 1991 г.), кое ѝ е блиско до раскажувањата на нејзината баба и на нејзините родители, е нејзина инспирација за да направи избор и превод на дел од ова издание.

Книгата *Otherworldly Tales Collected in 19th Century Macedonia by Marko Cepenkov* е поделена во два дела. Во првиот дел „Part 1- Beliefs, spells, the evil eye, healing remedies, scary stories, death rituals, lamentations and tall tales“, преведувачката прави избор и превод на дел од: верувањата, магиите, верувањата во лошите очи, народното лечење за кое во најголем дел биле задолжени жените. Овие се, обично, поместени во деветтата книга на Цепенков. Во првиот дел се застапени и неколку приказни (втора, трета, четврта, петта, седма книга) и поговорки и пословици (осма книга). Во овој дел се застапени и погребните обичаи (деветта книга) и тажачките, сврзани со нив, кои се поместени во првата книга од десеттомното издание на М.

Цепенков. Кога се во прашање тажачките, може да се каже дека Марко Цепенков прв започнал да ги запишува и да ги претстави како непознат фолклорен жанр дотогаш (Саздов 1972, кн. 1: 15). Во слична насока и г-ѓа Фај Томев избира да преведе дел од нив, за кои може слободно да се каже дека не само во македонската средина, туку и во светски рамки, се во фаза на губење или пак се потполно изгубени. Карактеристично за тажачките, но и за другите собрани песни од М. Цепенков, е што сите песни, со мали исклучоци, имаат епска содржина, бидејќи и епиката, како раскажувачко-описна поезија, повеќе му одговара на Цепенков зашто тој, пред сè, е раскажувач (Пенушлиски 1972а, кн. 1: 333). Многу од тажачките му се запишани преку интерпретација од друг, како што вели самиот Цепенков, дека најчесто ги запишувал по кажување од неговата снаа (Саздов 1968: 145). Раскажувачката особеност на М. Цепенков ја гледаме и во: соништата, баењата, верувањата во натприродните суштества, на пример, верувањата за чумата, за сеништата, но и верувањата во судбината, т.е. во наречниците. Нив, тој вешто ги раскажал како приказни. Современите научни разбирања, ваквиот пристап, го вклучуваат во фолклористиката (Пенушлиски 1972б, кн. 9: 418).

Во вториот дел „Dream interpretations“, преведувачката прави избор на дел од соништата и на нивната интерпретација, кои се поместени исто така во деветтата книга кај Цепенков. Веродостојноста на интерпретираните соништа, Цепенков ја нагласува со кажување на имињата на оние што ги сонувале и „вистинитоста“ на сонот што ја доживеале сонувачите: „така беше станало“, „така излезе“, „ете тој сон како се изврши“ и сл. Темата во соништата и нивните толкувања кај Марко Цепенков се однесуваат на разновидни значајни проблеми од секојдневниот човеков живот, што е во согласност со антрополошките теории за влијанието на културата, за нејзиниот систем на културни модели преку кои можат да се разберат соништата, но, исто така и соништата влијаат на културата, обезбедувајќи искуства, што се потврдуваат, се модифицираат или ги шират културните модели на реалноста. Толкувањата на соништата Марко Цепенков ги забележал во кратка форма, додека соништата ги претставува во вид на приказни, во согласност со неговиот раскажувачки дух. Цепенков иако многу умешно ги дотерувал соништата, стилски и композициски, сепак, не се оддалечувал од народната традиција во поголема мера, која одлично ја познавал. Ако се анализираат собраните соништа и нивните толкувања од Цепенков од аспект на традиционалната култура, се забележува нивната магиска моќ. Ова е во согласност со сфаќањата дека познавањето на културата, односите меѓу луѓето во културата, овозможува подобро да се разберат соништата, нивната универзалност, нивните симболи и значења и нивната интерпретација. Накратко, соништата мораат да бидат разбрани во термини на културата, како што и културата може да биде разбрана во однос на сонот (Lohmann 2019: 327), односно значењето на сонот треба да се согледа од локалната култура. Толкувањето на соништата е во согласност со нивниот симболички јазик, кој ги следи културните норми во традиционалната култура.

Од десеттомното издание на Марко Цепенков *Македонски народни умотворби во десет книги*. Скопје: Македонска книга, 1972, преведувачката

Фај Томев прави избор на собраните народни умотворби од М. Цепенков, коишто се однесуваат на оние што, на извесен начин, се поврзуваат со „оној или другиот“ свет, за оностраното, или пак за суштествата што не му припаѓаат на нашиот свет. Врската со „онаа страна“ може да се види преку определени просторни и временски категории, преку определени личности, животни или растенија, кои, во народната култура, се подразбираат дека конотираат со „другиот свет“. Избраните преведени народни умотворби се поместени во првата книга (во која се сместени песните собрани од Цепенков, од кои Томев ги зема тажачките), втората, третата, четвртата, петтата, седмата книга (во кои се застапени приказните), осмата (пословиците и поговорките, но изборот е направен само за оние што се во врска со болестите и со смртта) и деветтата книга во која се верувањата и соништата, но и баењата и обредните практики на бајачките.

Земајќи ги предвид основните човекови занимања во традиционалната култура – земјоделство, сточарство, а во градските средини – занаетчиството и трговијата, на луѓето им било многу важно годината да била родна, а семејството – во добро здравје. Настојувајќи да ги задоволи основните потреби – родна година, здравје за целото семејство, а не можејќи на друг начин да влијае поради екстензивното производство, луѓето се приклонувале и кон гатањата, претскажувањата. Во таа смисла се користеле коски од животни, многу често од кокошка, понекогаш црна; кукавица, јајце од штрк и речиси секогаш гатањето се вршело во определени пресвртливи временски периоди од народниот календар, на пример, околу Божиќ (со кој според народната година се преминува во следната), Велигден, но многу често и Ѓурѓовден (временски периоди со кои се преминува од ладниот во топлиот период од годината) итн. Најчестите основни мерила, според кои се определува симболичкиот статус на животните, е нивниот вертикален распоред според универзалниот симболички класификатор – дрвото на светот и хоризонталниот распоред според ритуалната вредност, заснована на различни оддалечености, која ја имаат одделни животни, во однос на човекот (Раденковиќ 1996: 85). Разгледувајќи го симболичкиот статус на кокошката и петелот, како во вертикалниот, така и во хоризонталниот распоред, се забележува дека тие имаат гранична или медијаторска улога, и затоа неслучајно се јавуваат во обредите на премин. Меѓу едни од карактеристиките на овие обреди е нивната придруженост со симболи на плодноста, но и со присуство на демонски карактеристики. Присуството на кокошката и на петелот во обредите на премин се сретнува како во оние од календарскиот циклус, така и во оние од социјалниот циклус (раѓање, свадба, смрт), но, исто така и во лекувачките магии и гатања. Кокошката и петелот како домашни животни носат и јаки социјални обележја, кои го обележуваат социјалниот простор, т.е. просторот населен со луѓе, за разлика од пустиот простор. Токму и дејствувањето на натприродните суштества престанува со пропејувањето на првите петли, болестите се праќаат на места каде што не се слуша петел, а пак токму нивни коски се јавуваат во гатањата и во претскажувањата за идната година и за здравјето на семејството, а ваквите гатања и претскажувања, Фај Томев ги дава во својот избор.

Гатањата и претскажувањата се поместени во деветтата книга на М. Цепенков. Животинскиот код во врска со оностраното, може да се види и во верувањата во натприродните суштества што им се појавуваат на луѓето, коишто, Цепенков, вешто ги транспонирал во приказни. Во оваа смисла, натприродните суштества најчесто им се појавуваат на луѓето во вид на некои животни, најчесто: куче, мачка, јаре, кои се јавуваат на средината во однос на дрвото на светот, што значи дека имаат некоја медијаторска улога. Затоа, и не чуди што токму овие животни им се појавуваат на луѓето обично кога луѓето отстапуваат од пропишаните норми за однесување во заедницата (на пример, се движат во недозволено време и простор) бидејќи сепак тоа се едни пресвртливи моменти за луѓето што имале „средба со натприродните суштества“. Животните се, сепак, поблиску до природата или до онаа страна, за разлика од светот на човекот. Исто така и растенијата се јавуваат како медијатори, обично, во некои лекувачки магиски дејства или пак во магиските дејства на девојките и на момчињата за да ја здобијат нивната љубов, или пак на жените, да ја здобијат повторно љубовта на нивните мажи.

Оностраното, во поглед на определени личности, е особено забележливо кај бајачките, во баењата и во лекувачките обредни практики, кои, Фај Томев сосема оправдано ги избрала да бидат дел од преведените материјали. Во поглед на народните лекувачки или бајачки допирот со натприродното/оностраното го гледаме во старосниот принцип. Ова кај М. Цепенков убаво е илустрирано особено што бајачките најчесто ги ословува со баба: на пр., баба: Евда, Мара, Петра, Тема, Туна, Сава. Старосниот принцип е застапен и кај гатачите, претскажувачите на пр. на годината и успехот на семејството кога најчесто тоа биле луѓе во поодминати години, што значи дека имаат солидно животно искуство. Ова значи дека во најголем број случаи, бајачките се здобиваат со „моќта“ на лекувањето кога веќе ги исполниле репродуктивните способности и се завлезени во староста. Кога ќе се земе предвид дека и животот на човекот, во македонската традициска култура, а би рекла и во балканските култури, е структуриран, односно дека успехот на еден човек се состои од: основање семејство, одгледување потомство и нивно одомување, тогаш и фактот дека жената што престанала да раѓа, може да се третира дека таа ги исполнила условите определени од заедницата и е сè поблиску до нејзиниот физички конечен завршеток – со смртта, па оттаму и поблиску до другиот свет. Контактот на бајачките со оностраното/натприродното се гледа преку нивната комуникација со натприродни суштества, на пр., со самовили, а во христијанизирана форма, тие ги повикуваат на помош светиците, од кои најголема улога имаат Богородица, Света Петка и Света Недела, но и самиот Господ (Петреска 2008: 136; Петреска 2015: 157–162). Затоа и во баењата многу често се повикуваат на помош горенаведените светици и самиот Господ, а ова го гледаме и во некои баења кај Цепенков. Баењата се говорни формули со магиско значење. Кога ќе се земе фактот дека бајачките не ги кажуваат своите „вештини“ на други лица, или тоа го прават пред крајот на животот, но и тогаш на избрани поединци, тогаш со право се смета дека записите на Цепенков се мошне драгоценци (Пенушлиски 1972б, кн. 9: 420; Пенушлиски 1988, кн. 4: 357;

Саздов 1986: 202). Со избраните преводи од Фај Томев, тие постануваат достапни и на поширокото јазично подрачје.

Предметите што ги користи бајачката се мошне разновидни, но, нивната функција соодветствува на закана и на истерување. Тука се различни растенија, различни метални остри предмети со кои може да се сече (нож, секира) и кои ја имаат извонредната моќ да ги пресечат и уништат нечистите сили. Тука е огнот и предметите во врска со него, итн. Самата тематика на баењата е вонредно интересна и разновидна, се бае за пород и лесно раѓање, да трае детето, против секакви болести и уроци, за среќна љубов и брак, за успеси во работата итн.

Врската на определени простори во врска со оностраното се изразува преку нивните карактеристики, кои обично се изразувале во опозициските двојки: свое/ туѓо; овој/ оној свет, блиску/ далеку итн. (Петреска 2008: 76). Во овој ред може да се споменат: водата, раскрсници, огниште, двор, воденици, кои и во собраните народни умотворби кај М. Цепенков особено се застапени во баењата, соништата, во приказните при средбата со натприродни суштества. Во многу од нив Цепенков прави и опис на изгледот на натприродните суштества.

Определени простори се особено застапени при магиските обреди при почнување нова работа, на пример, заплетување, особено кај девојчињата, кои на овој начин се воведувале во нов социјален статус. Првата работа најчесто се фрлала во вода или во оган со изговарање на определени магиски формули. Во слична насока се и временските категории кога, на пр., средбата со натприродните суштества најчесто се случува во временски периоди, кои не се определени за луѓето. Секогаш средбата се случува во ниедно време на ноќта, т.н. глуво доба, што асоцира на структурирање на социјалното време, односно дека ноќта е време за одмор. Бајачките најчесто нивните баења ги вршат во текот на ноќта за да се истера болеста или пред изгревот на сонцето, што значи дека „новиот живот“ за болниот треба да почне со доаѓањето на денот. Љубовните магиски дејства се вршеле, обично, спроти некој голем празник, на пр.: Божиќ, Велигден, кои и се врзуваат за премините од една годишна сезона во друга.

За врската со оностраното во соништата не ни треба посебно да се нагласува ако се земе фактот дека и во народната култура сонот се сметал како посебна состојба. Многу често, на луѓето, во сонот, им се претскажувале некои идни настани. При тоа особено повторно се значајни определени простори или предмети, како и определени личности – блиски роднини, стари луѓе, но, и овде повторно се појавуваат некои светци, како и самиот Господ. Во поглед на просторот и на предметите, можат да се споменат: водата, определени калливи површини, сопствениот или туѓ двор, определени патишта, дрва, заб, пушка, пиштол или само истрели, бастун итн. Средбата со починати сродници обично асоцира на некоја несреќа или смрт, но, понекогаш „тие“ им го кажуваат начинот на излегување, од кризна состојба, на нивните живи роднини. Птиците, на пр.: гулаб, ластовица, како и животните, на пр.: змија, гуштер, мечка, свиња, мачка, исто така се сретнуваат во соништата и според народниот светоглед може да подразбира добра или лоша судбина.

Тематиката на соништата (заедно со толкувањата) е вонредно занимлива и зафаќа многубројни и разновидни контрастни важни проблеми од секојдневниот човечки живот. Најчестите мотиви се: одомувањето на сопствените деца, добивањето дете, односно забременувањето, успешната или неуспешната работа, здравјето, болеста како и смртта. Во соништата, особено при лекување или да бидат здрави децата, на луѓето им се прикажува одењето на определени простори и вршење на определени обреди, кои, во реалноста, ги практикувале. Во овој контекст можат да се споменат соништата во кои, на луѓето, им се прикажувале начините за нивно лечење – одење кај некои води во близина на некоја црква, или само преноќевање во цркви, манастири; преноќевање на вода во црква со која се миел болниот итн. Исто така, интересен мотив што го наведува М. Цепенков, во соништата, е „траењето на децата“ (сон бр. 227. Да сонуваш како да ти траат децата). Всушност, во реалниот живот кога на млади брачни парови им умирале децата, прибегнувале кон различни обредни практики, на пр.: промена на кум со оставање на детето на пат, на раскрсница и оној што ќе се сретне, да биде кум, обред познат како „најден“, „сретен“ кум. Но, во наведениот случај, односно во сонот, станува збор за непочитување на „старото кумство“, односно кумот е сменет без негова согласност (според народните верувања за промена на кум без негова согласност, следуваат едни од најтешките казни пропишани од заедницата, во многу случаи немање пород или неможност родените деца да останат во живот) и за да остане детето во живот, за крштевањето на ова дете треба да се бара стариот кум.

Погребните обичаи и тажачките самите по себе се во врска со другиот свет, бидејќи човекот го завршува својот живот. Она што е карактеристично за тажачките, кај кои покрај што веќе е истакнато дека е застапена епска содржина, во нив обично е опишан животот на починатата личност, како и болеста со која се соочила и била причина за смртта. Тажачките најчесто ги кажувале жените, а многу често и во моментот кога доаѓале роднините или пријателите да се простат со починатиот, жените се надоврзувале една на друга во тажењето. Надоврзувањето на жените во тажењето е уште една потврда дека смртта е социјален чин.

Кратките фолклорни жанрови претставуваат непроценливо богатство за македонската фолклористика, за кои, Марко Цепенков, покажувал голема заинтересираност. Во нив е одразена големата мудрост на нашиот народ, а преку нив е одразен и речиси целокупниот живот на Македонецот во изминатите векови, па затоа можат да послужат и за запознавање со животот на Македонците во минатото. Од поговорките и од пословиците, како што истакнавме погоре, Фај Томев прави избор на оние што се во врска со болестите и смртта, што повторно се доведува во врска со „онаа страна“.

Она што го карактеризира собирачкото дело на Марко Цепенков е неговиот извонреден илустративен материјал за народниот живот, со што дава вистинска слика на општествено-патријархалните и на морално-етичките норми што ги фиксирало времето во разните свои периоди. Ова се гледа преку: неговите описи на народните обичаи и верувања, толкувањата на соништата, поговорките и пословиците, како и во народните приказни. Во

изборот на Фај Томев за превод на народните приказни се земени, главно, предвид оние што се во врска со натприродните суштества-сеништа, кои им се појавуваат на оние личности што се движат во недозволено време; навите, кои ги „напаѓаат“ родилките; наречниците, кои им се појавуваат на родилките на третата вечер и ја определуваат судбината.

Изборот што го прави Фај Томев од творештвото на Марко Цепенков е збогатен и со визуелен приказ, преку фотографиите на Јозеф Обрембски, кои се наоѓаат во Special Collections & University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries, United States of America, (MS599). Јозеф Обрембски – познат полски етнолог и социолог, е еден од најзначајните странски истражувачи на народната култура на Македонците, кој собрал богат теренски етнографски и фолклорен материјал од непроценлива вредност и е автор на голем број трудови со македонска тематика (Обрембски 2003: 5). Најголем дел од резултатите на неговите македонски теренски истражувања (теренските белешки се водени на: полски, македонски и англиски јазик), се обработени во периодот на неговиот живот и се сместени, исто така, во неговата архивска оставина, депонирана во Special Collections & University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries, United States of America. Објавени се постхумно во македонски превод во тритомната едиција подготвена од Т. Вражиновски (2001–2002, кн. 1-3), со исклучок на две статии за македонската магија и религија публикувани во 30-тите години во еден од полските културни весници (Halpern 2003: 64).

Творештвото на Цепенков е многу значајно за македонската култура. Тоа го привлекува вниманието на научната мисла и во пошироки размери кога сè повеќе и сè почесто се објавува и се преведува и на странски јазици (Пенушлиски 1988, кн. 4: 283). Во оваа смисла, преводот на дел од собраните народни умотворби од Фај Томев е од исклучително значење за запознавање со традиционалната македонска култура во пошироки светски рамки. Ова е засилено со фактот што самата Ф. Томев, иако родена во Австралија, сепак добро ја познава традиционалната македонска култура преку раскажувањата на нејзината баба и на нејзините родители, кои очигледно биле нејзини љубители. Нејзиното познавање на традиционалната македонска култура е дополнителен услов при преводот добро да се пренесе изворниот материјал.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Обрембски, Ј. 2001–2002. *Фолклорни и етнографски материјали од Порече*, кн. I. Ред. Танас Вражиновски, Институт за старословенска култура – Матица Македонска, Скопје-Прилеп, 2001; *Македонски етносоциолошки студии*, кн. II. Институт за старословенска култура – Прилеп, Матица Македонска – Скопје, Скопје-Прилеп, 2001; *Македонски етносоциолошки студии*, кн. III. Институт за старословенска култура – Матица Македонска – Скопје, Скопје-Прилеп, 2002.

Обрембски, Ј. 2003. *Порече 1932-1933*. Главен и одговорен уредник Танас Вражиновски. Уредници: Ана Енгелкинг, Џоел. М. Халперн. Институт

за старословенска култура – Прилеп, Институт за етнологија и културна антропологија на Универзитетот во Варшава. Прилеп-Скопје: Институт за старословенска култура – Матица Македонска.

Пенушлиски, К. 1972а. „Поговор“. Кон: Марко К. Цепенков. *Македонски народни умотворби во десет книги*. Книга 1: *Народни песни*. Скопје: Македонска книга, стр. 331–333.

Пенушлиски, К. 1972б. „Кон етнографските материјали на Марко К. Цепенков“. *Македонски народни умотворби во десет книги*. Книга 9: *Народни верувања. Дејски игри*. (Ред. Кирил Пенушлиски и Лепосава Спијерска). Скопје: Македонска книга, стр. 415–421.

Пенушлиски, К. 1988. *Обрани фолклористички трудови*, кн. 4. Скопје: Македонска книга.

Петреска, В. 2008. *Кашеџорините близина и диспанца: етнологско-антрополошко истражување на народната култура*. Посебни изданија, кн. 72. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Петреска, В. 2015. „Сродување со другиот/ блискиот: етнологско-фолклористичко истражување во балкански рамки на примери на сродување со натприродното“. Прилози од Меѓународниот симпозиум одржан на 19. – 20 декември 2014 година во Скопје на тема *Балаканската култура низ триаголникот на фолклористичко-етнологскиот истражување*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Раденковиќ, Љ. 1996. *Симболика свешта у народној маѓији јужних Словена*. Посебна издања књ. 67. Ниш-Београд: Просвета-Балканолошки институт САНУ: Наша книга.

Саздов, Т. 1968. *Марко К. Цепенков како собирач на македонски народни умотворби*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“. [Докторска дисертација].

Саздов, Т. 1972. „Марко К. Цепенков (1829–1920)“. *Македонски народни умотворби во десет книги*. Книга 1: *Народни песни*. Скопје: Македонска книга.

Саздов, Т. 1986. *Фолклористички студии*. Скопје: Наша книга.

Цепенков, К. М. 1972. *Македонски народни умотворби во десет книги*. Пенушлиски К., Б. Ристовски и Т. Саздов (ред.). Скопје: Македонска книга.

Латинични изданија

Halpern, J. 2003. “The Macedonian village photographs of Jozef Obremski in the early 1930s – a perspective from his writings”. *Jozef Obremski. Macedonian Poreche 1932–1933*. Editor-in-chief: Tanas Vražinovski. Editors: A. Engelking & J. M. Halpern. Institute for old Slavonic culture – Prilep, Institute of ethnology and cultural anthropology, University of Warsaw. Institute for old Slavonic culture – Matica Makedonska: Prilep-Skopje, 63–92.

Lohmann, I. R. 2019. Culture and Dreams. In: Kenneth D. K. (ed.) *Cross-Cultural Psychology: Contemporary Themes and Perspectives*, (327–341). Second Edition. Published in 2019 by John Wiley & Sons Ltd. Chapter – March 2019. <https://DOI: 10.1002/9781119519348.ch15>

Thomev, F. 1991. *19th Century Macedonian Folktales by Marko Cepenkov*. Macquarie University Publications in Macedonian Literature. School of Modern Languages, NSW 2109. Printed by Clarendon Printing Pty Ltd.

Thomev, F. 2021. *Otherworldly Tales Collected in 19th Century Macedonia by Marko Cepenkov*. Selected and translated by Fay Thomev. Skopje: Institute of folklore "Marko Cepenkov".

Катерина Петровска-Кузманова

**ЖЕНСКИОТ ГЛАС ВО ФОЛКЛОРОТ
(ПРИКАЗ НА КНИГАТА МАКЕДОНСКАТА ЖЕНСКА ОБРЕДНО-
ПЕЈАЧКА ТРАДИЦИЈА – ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ ЕСЕИ ОД РОДНА
ВЕЛИЧКОВСКА)**

Книгата на Родна Величковска *Македонската женска обредно-пејачка традиција – етномузиколошки есеи*, претставува резултат на долгогодишна истражувачка работа од областа на фолклористиката и на етномузикологијата. Деветнаесетте текстови поместени во оваа книга само навидум претставуваат расфрлени мисли, кои се однесуваат на одредени сегменти од народната традиција. Но, како што се уверив самата, а се надевам дека и останатите читатели ќе се согласат со ова мислење, се покажува како корисно и пожелно овие текстови да бидат проследени интегрално на едно место затоа што вака собрани можат да кореспондираат меѓу себе. Испреплетени, текстовите во книгата ја комплетираат сликата за авторскиот опус, кој, во својот фокус, ја има женската обредно-пејачка традиција. Несомнено е дека при читањето на овие студии се добива впечаток дека од нивниот меѓусебен допир произлегуваат нови значења на авторскиот интерес, кој не запира единствено на испреплетувањето на тематиката со која се занимава авторката, туку на прашањата што ги разгледува им дава нови значења преку интердисциплинарниот пристап во истражувањата, базирани врз постулатите на: етномузикологијата, етнологијата и етнолингвистиката.

Според тематиката на статиите, кои се поместени во книгата, тие можат да се поделат во три тематски циклуси. Во првата група би спаѓале текстовите што се однесуваат на улогата на жената во македонската традиционална обредно-пејачка култура. Тука, покрај истоимениот текст, спаѓаат и текстовите: „Интегрирачката функција на музичко-фолклорните текстови кај обредните пејачки жанрови во македонското традиционално народно пеење“, „Музичкиот јазик на еден од баладните мотиви во македонското традиционално народно пеење“, „Значењето на теренските истражувања во фолклористиката“, „Културниот идентитет на женската обредно-пејачка традиција од областа Осоговија, изразена преку варварушкото пеење“, „Ороводните песни и нивната територијална дистрибуција во македонското традиционално обредно-пејачко изразување“, „Македонското традиционално пеење (основни принципи за учење на традиционалното пеење)“ и „Изведувачката практика во македонското традиционално пеење (основни принципи за учење на традиционално пеење – втор дел)“. Во овие истражувања акцентот е ставен на вклученоста на жената во колективниот живот на заедницата и нејзината меморија. Авторката, исто така, се задржува на пренесување на музичко-фолклорните форми од генерација на генерација, со што се создава и се оформува моделот на пројавување на жената во

народната култура. Материјалите врз кои се прави анализа на пеењето го покажуваат значењето на теренските истражувања за етномузиколошката и за културолошката анализа на феномените, кои се истражуваат поврзани со вокалната традиција.

Втората група се однесува на презентацијата на женската обредно-пејачка традиција во современоста, а овие теми се разработуваат во текстовите: „Значењето на современите медиуми во собирањето и во проучувањето на македонските традиционални пејачки форми по примерот на видеозаписот ’Свадбарски обичаи во Осоговието‘“, „Велигденски празнувања: традиција и современост“, „Форми и содржини за презентирање на изворниот фолклор“ и „Улогата на фестивалите во афирмацијата и во зачувувањето на изворната музичко-фолклорна традиција во Македонија и во светот“. Во овие студии авторката се обидува да ги идентификува механизмите за: постоење, зачувување и развој на македонското традиционално народно пеење во современото социокултурно опкружување. Задржувајќи се на аспектот на моќта на чување и на пренесување на изворните пејачки форми, кои ја чинат традицијата, денес и упатува на можноста за реконструкција на музичко-фолклорните вредности на исклучителните креативни вклучувања, како и на жената како интерпретаторка на собираите при разните музичко-фолклорни манифестации.

Третата група се однесува на текстови што се однесуваат на компаративните истражувања: „Рефрените и нивната функција во обредната-пејачка традиција кај Србите и кај Македонците“, „Жената како стожер на обредната пејачка традиција во Македонија и во Србија“, „Македонско-руското традиционално народно пеење во контекст на структурно-типолошките истражувања“, „Културна соработка меѓу Русија и Македонија изразена преку запознавање на културните вредности на обредно-пејачките жанрови“, „Жетвата и жетварското пеење во Македонија и во Русија (културни паралели)“, „Песната ’Ситни Стојно, ситничанко‘“ како инспирација за проучување на ороводната пејачка традиција во македонското и во бугарското пограничје“ и „Истанбул во македонското традиционално народно пеење“. Овие научни студии се насочени кон разбирање и согледување на македонската народна песна како етнокултурен концепт, со сеопфатен интердисциплинарен карактер, а истовремено преку методот на компарација се прави осврт на: местото, улогата и значењето на жената не само во нашата традиција, туку и во рамки на поблиски или подалечни традиции, наоѓајќи ги сличностите и разликите. Тоа ни покажува дека прашањата што се предмет на интерес во студиите, поместени во книгата, се ставаат во пошироки рамки од локалните, а на тој начин авторката се обидува да воспостави релации на нашата со блиските и со подалечните култури.

Деветнаесетте студии во книгата иако обработуваат различни прашања и се анализираат навидум различни теми, сепак имаат заеднички именител во истражувањата, кои се темелат врз основа на емпириски богат музичко-фолклорен материјал, при што неговата анализа се прави од аспект на културно-временски и на културно-просторни димензии, што овозможува македонското традиционално народно пеење да се претстави како

синкретично, мултифункционално „јдро“ на народната музичко-фолклорна култура на македонскиот народ. Методот на собирање, обработка и систематизирање на примерите од македонската традиционална народна музичко-поетска креативност е посветен на проучувањето на проблемите на традиционалната македонска музичка уметност и на нејзината улога во современиот социокултурен простор, како и на емпириската основа на трудот, а тоа се музичко-фолклорните материјали – автентични примероци на народни песни од целиот македонски ареал, снимени од истражувачите на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје, меѓу кои, голем број примери се дел од сопствените теренски истражувања.

Освен 19-те есеи што се презентирани во книгата, содржината, исто така, е надополнета со особено богата и значајна библиографија, релевантна за областите на истражување, а како особена вредност на книгата треба да се забележат и прилозите со: текстуални, нотни примери и фотографии.

На крајот, како што забележува Величковска, „народната песна, поминувајќи заедно со своите творци и интерпретатори низ строгиот филтер на времето, на тој историски пат доживува бројни искушенија, кои секогаш одново им давале нова сила за да дојдат на целта. Прилагодувајќи се кон своите разновидни и посложени поетски мелодиски и ритмички варијанти, тие го попримаат колективниот дух на народот, кој им дава нова мелопоетска и уметничка вредност. Така, збогатените народни песни, со времето, сè повеќе и повеќе сраснуваат со народот и со неговата традиција. Нивната нераскинлива врска со колективот всушност е главниот предуслов за нејзиниот долготраен живот, кој претставува силно оружје во борбата за опстанок на еден народ. Во нив се препознаваат: љубовта, содржината, пораките, кои се блиски на човечкото срце и расположение, а говорот на песните најдобро го одразуваат расположението изразено преку колективниот музичко-поетски вкус, што претставува значаен дел од заедничко комуницирање“. Способноста за забележување на нововоочените и помалку познатите феномени во книгата *Македонската женска обредно-пејачка традиција – етномузиколошки есеи*, од Родна Величковска, е проследена со аргументирани размислувања, кои се резултат на авторското искуство во одмерувањето на културните практики и фолклористичките предиспозиции за родови впишувања на одредени жанрови во поширокиот социокултурен контекст.

Од веќекажаното можеме да заклучиме дека книгата *Македонската женска обредно-пејачка традиција – етномузиколошки есеи* од Родна Величковска претставува исклучително важен труд од областа на фолклористиката, кој во себе ја содржи една од нејзините основни компоненти, а тоа е интердисциплинарноста. Вредноста на овој труд е тоа што опфаќа материјали, кои методски се обработени солидно, а кои ќе служат за едукација на млади луѓе – ученици, студенти, како и за љубителите на македонската музичко-фолклорна традиција.

Билјана Ристовска-Јосифовска

**ПРИКАЗ НА КНИГАТА РАЗВОЈОТ И ДЕЈНОСТА НА МУЗИЧКИТЕ
КУЛТУРНО-УМЕТНИЧКИ ОРГАНИЗАЦИИ И МАНИФЕСТАЦИИ ВО
МАКЕДОНИЈА, ТОМ I (МУЗИЧКИ КУЛТУРНО-УМЕТНИЧКИ
ОРГАНИЗАЦИИ) ОД НАТАША ДИДЕНКО**

Проучувањата на културноисторискиот развој на Македонија вклучуваат широк спектар на теми и аспекти, во кои значајно место имаат музичките културни пројави и посебно оние што се поврзани со фолклорот како есенцијален чинител на македонската историја и култура. Во таа смисла го разгледуваме научниот труд *Развојот и дејноста на музичките културно-уметнички организации и манифестации во Македонија*, том I (*Музички културно-уметнички организации*) на Наташа Диденко, во издание на Дирекцијата за култура и уметност – Скопје (Скопје, 2019). Тој произлегува од повеќегодишните проучувања на авторката и претставува делумно променета и дополнета верзија на дел од нејзината докторска дисертација. Во воведниот текст е дефинирана темата, степенот на истраженоста и досегашните проучувања, односно потребата за монографско презентирање. Авторката објаснува: „Дејноста на музичките културно-уметнички организации во Македонија е од особено значење за развојот на уметничката традиција, народната култура и творештвото. Нивниот развој овозможува превенција на културните вредности и афирмација на историското и духовното наследство. Ги поттикнува творечките иновации кои претставуваат израз на културните интереси на младите и на народот воопшто“ (стр. 9).

Првата глава е насловена „Музичката култура и значењето на фолклорот“, а се состои од неколку анализи, кои се фундаментални за истражуваната тема. Прегледот на развојот на музичката култура во Македонија низ историјата (од антиката до 1945) ги претставува сублимирано согледувањата за улогата на музичката култура од најстариот период до создавањето на современата македонска држава. Авторката започнува со осврт врз првите керамички музички инструменти од неолитскиот период, како исклучително важни за почетниот развој, и продолжува во поставената временска рамка, во која може да се проследи историскиот развој на музиката во контекст на културната историја на Македонија, како и процесот за афирмација на македонскиот идентитет, јазик, традиција и фолклорното музичко творештво. Музичката култура во македонската историја ја следи од антиката, средновековието и периодот до XVIII век, времето на преродбенскиот процес до почетокот на XX век, меѓувоениот период, како и времето на Втората светска војна. Во контекст на главната тема на книгата, доц. д-р Диденко го покренува и прашањето за значењето на фолклорот во културните процеси на Македонија. Разбирајќи ја неговата важност, пишува: „Фолклорот како поим е застапен во повеќе области од народната култура на македонската усна и писмена книжевност, умотворби, приказни, легенди, во

раскажаната историја, проза, хумор итн. Македонскиот фолклор го претставува и целокупното народно творештво т.е. народната музика, народните песни, ора, игри, народни носии и инструменти, преку кои доаѓа до израз културата и традицијата на македонскиот народ“ (стр. 42). Во освртот на музичките културно-уметнички организации, како форми на практикување на фолклорот, ги забележува и првите пејачки и музички друштва во преродбенскиот период на целата етнографска територија на Македонија.

Втората глава, под наслов „Музички културно-уметнички организации“, го анализира историскиот развој на музичките културно-уметнички организации и фолклорни групи во Македонија најпрвин во периодот до 1944 година. Забележани се организациите од почетокот на XX век и посебно во меѓувоенниот период во Вардарскиот дел на Македонија, претставени низ наратив и илустративен материјал. Формирањето и дејноста на музичките културно-уметнички организации во Македонија (1945 – 1991) претставува значаен дел од книгата, а со оглед на тоа што досега не е извршено нивно сеопфатно истражување, наведените податоци значително ги дополнуваат научните сознанија од оваа област. Така, со создавањето на државата, една од примарните задачи и цели било, имено, негувањето на културната традиција преку создавањето на фолклорни групи, ансамбли, културно-уметнички друштва, професионални ансамбли и нивната афирмација во земјата и странство. Сите тие биле поттикнувачи на културно-забавниот живот во Македонија, а биле неопходни и за развивање на разните музички манифестации. Низ приказот на музичкиот живот, авторката утврдила голем број музички културно-уметнички друштва, чиешто формирање и дејност документирано ги потврдила. Нивното сеопфатно претставување во институционалниот развој на македонската држава го проследила низ етапите на општествениот развој сè до осамостојувањето од Југословенската Федерација. Притоа е засегнат и развојот на научните проучувања на фолклорот, преку формирањето на: Фолклорниот институт (подоцна Институт за фолклор „Марко Цепенков“), научното списание „Македонски фолклор“, Меѓународниот симпозиум за балкански фолклор во Охрид итн. Всушност, институционализацијата на фолклорот имала цел за зачувување, афирмирање и изучување на фолклорното богатство.

Составен дел на книгата претставува и главата насловена како „Историскиот контекст на јавната презентација“ со посебен акцент на прашањето за начинот и за значењето на медиумската претставеност. За оваа тема е значајна анализата на времето и на местото на изведба како одраз на културните прилики во Македонија и приемот кај публиката во контекст на целокупниот културно-историски развој. Доц. д-р Диденко го елаборира историскиот развој на музичко-сценските елементи и во таа смисла развојот на музиката, кореографијата и сценографијата, како развојни категории и репрезенти на одредена историска етапа во културата. Како одделен проблем е прикажана и улогата на помошните музичко-сценски елементи (симболиката на носиите и сл.). Авторката, меѓу другото, заклучува дека „културно-уметничките организации придонеле фолклорното творештво со сите негови елементи (народните песни, ора, игри, инструменти и народни носии) и

понатаму да продолжат да го презентираат и афирмираат културното наследство и непресушниот трезор на автохтоност, специфичност и препознатливост на фолклорниот израз“ (стр. 220). На крајот од книгата факсимилно е претставен дел од документацијата, како и библиографија, којашто импонира со обемот и со разновидноста на користениот материјал, прибран со архивско и со теренско истражување, вклучително и со личните сеќавања на поединци.

Книгата *Развојот и дејноста на музичките културно-уметнички организации и манифестации во Македонија*, том I (*Музички културно-уметнички организации*) се темели врз досегашните научни сознанија, но и врз новооткриените материјали, добиени низ научни истражувања во државните институции (архиви и библиотеки) и во приватните и во личните архиви на организации и на поединци. Доц. д-р Диденко создала прво сеопфатно научно претставување на формирањето и на дејноста на музичките културно-уметнички организации од 1945 до 1991 година, односно на периодот на институционалниот развој од формирањето на современата македонска држава до нејзиното осамостојување. Оваа книга презентира научни резултати за една малку обработувана тема во нашата наука досега и дава придонес за проучувањата на македонската културна историја, заради што го заслужува вниманието и на историската наука и на фолклористиката. Со тоа е направена заокружена целина со исклучително важни податоци и со висок степен на научна проверливост, поради што оваа книга станува неопходна литература за сите идни проучувања на музичките културно-уметнички организации во Македонија.

СОДРЖИНА

Весна Петреска – Архивските и теренските истражувања како предизвици на фолклористичките истражувања во Институтот за фолклор во првите две децении на 21 век.....	7
Јасминка Ристовска Пиличкова – Осврт на истражувачката дејност на традиционалниот текстил во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.....	21
Александра Кузман – Македонската чалгија низ истражувањата, песните, приказните и документарните емисии.....	37
Стојанче Костов – Теренските истражувања во етнокореологијата – методи на истражување во XXI век.....	55
Биљана Рајчинова-Николова – Партиципацијата на фолклорот во македонската современа драма (преку интеркултурниот дијалог, средбата, стереотипите Исток – Запад и нивната рецепција).....	63
Танас Вражиновски – Еден неостварен проект – во спомен на бугарската фолклористка Росица Ангелова-Георгиева.....	89
Зоранчо Малинов – Тримерската обредност во Македонија (со посебен осврт на градот Струмица).....	101
Владимир Боцев – Обредот <i>Курбан</i> во Струмичко.....	113
Горанчо Ангелов – Зурлациската традиција во Струмичко во 21 век.....	127
Gerlinde Glaser – The enigma of mythical tasks or promises and cosmic images in Macedonian ballads.....	143
Кристина Димовска – За дистинкцијата меѓу термините „јунак“ и „херој“ и нејзината важност во толкувањето на епските песни.....	155
Лени Фрчкоска – Политика, идеологии, уживање и девијантни субјективитети демнат од гробот.....	169

Diba Celina Baумak – Characteristics of traditional clothing of Albanian people in Prizren	179
Весна Петреска – Другоста, различноста, оностраноста во творештвото на Марко Цепенков.....	191
Катерина Петровска-Кузманова – Женскиот глас во фолклорот (приказ на книгата <i>Македонската женска обредно-пејачка традиција – етномузиколошки есеи</i> од Родна Величковска	201
Билјана Ристовска-Јосифовска – Приказ на книгата <i>Развојот и дејноста на музичките културно-уметнички организации и манифестации во Македонија, том 1, (Музички културно-уметнички организации)</i> од Наташа Диденко	205

**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
Винсент графика

Тираж: 300 примероци

Изданието е финансирано од Министерството за култура
на Република Северна Македонија