

ЗА НЕКОИ ПОСТАРИ НАРАТИВИ И НИВНАТА ТРАНСФОРМАЦИЈА ВО СОВРЕМЕН КОНТЕКСТ

Јасминка Ристовска Пиличкова
ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје
Дата на прием: 12.06.2023 г.

Апстракт: Во овој труд ќе се обидеме да анализираме неколку постари наративи и модели и нивните интерпретации и трансформации во современиот свет. Анализата ќе биде врз основа на моделот на „Јунакот како го убива змејот“ и мотивот на „девојката риба“, пројавени во македонските фолклор и култура, со посочување на слични аналогии и паралели пројавени во други културни средини и временски периоди. Посебен фокус ќе се стави на нивните современи интерпретации и наративности, пројавени во денешниот глобален – мултикултурен и мултимедијален свет.

Клучни зборови: постари наративи, трансформација, современ контекст, К. Г. Јунг, мит

Вовед

Во интерес на нашата тема за истражување посебно ќе се осврнеме на влијанието на постари наративи и знаци, нивното влијание и трансформација во современото општество – област што подробно ја истражува Карл Густав Јунг во својот труд *Психологија и алхемија* (Jung 1984). Како што и самиот тој што ќе изјави, *процесот на индивидуализација*, од една страна, и колективната меморија и алхемијата, од друга страна, се нешта што се чинат многу оддалечени една од друга, така што нашата перцепција не ни дозволува, на прв поглед, да го видиме мостот меѓу нив. Сепак, во развојот на културната мисла во Европа тие биле заемно поврзани, оформувајќи ја, на суптилен начин, колективната свест на европскиот човек. Како што ќе истакне и самиот тој, перцепцијата за природата на човековата душа претставува *набљудување на луѓето*, односно колку и да мислиме дека ја познаваме нејзината природа, во суштина таа претставува најтемното и најтаинственото нешто со што може да се сретне нашето искуство (Jung 1984: 14). Во аналитичкиот процес, т. е. во дијалектичкото разграничување меѓу свесното и несвесното, како што ќе истакне тој, постои *развој, напредување кон целиа и завршејшок*. Овој процес тој го расчленува на девет етапи на анализа на човековата потсвест и на нејзините манифестации во контекст на процесот на нејзино истражување и на нејзино лечење, особено посветувајќи внимание на несвесното кај човекот, како еден многу важен и клучен момент во формирањето на неговата психа, а со тоа и на неговата личност. При неговата долгогодишна работа како психоаналитичар, тој доаѓа до заклучок дека во човековата душа, освен праволинискиот – нагорен

21–23), православието изградило свои посебни вредносни категории и модели, кои требало не само да се следат, туку и да се надградуваат во согласност со општиот византолошки теолошки светоглед и со културно-историските околности, кои се одвивале на овие простори. Секако, за да се разберат овој вредносен модел и неговите развојни форми во обликувањето на колективната меморија на населението од јужниот (поствизантиски) дел од Балканот, треба да се има предвид дека неговиот културен, економски, па и религиски развој бил многу потиснат и условен од историските околности, коишто се одвивале на тие простори. Исклучително значајно влијание во таа насока имале системот на владеење во Отоманската Империја и начинот на уредување, во која немуслиманското население немало ист статус како муслиманското (Јелавич 1999: 49–52). Христијанството иако, во основа, било дозволено, сепак, било субверзирано и лимитирано слободно да се развива и во континуитет било изложено на репресии и ограничувања од секаков вид во текот на повеќе векови. Оттука, анализата за *Imitato Christi* на *Homo Inaticus* и *Homo totus*, т. е. *Anima naturaliter chistiana* во голема мера се разликува од таа што се развивала во Западна и во Југоисточна Европа. Кон втората половина на 19 век, под влијание на културно-историските околности, поттикнати и иницирани од надворешните фактори, пред сè од тогашните водечки политички европски земји: Франција, Англија и Русија, започнува процесот на модернизација на Отоманската Империја, сè во насока на нејзино ослабнување, како клучен политички, економски и воен фактор на тој дел од светот. Во тој процес се наметнати реформи, кои, паралелно со процесот на Просветителството во Европа, довеле до будење на националната свест на народите, кои биле под отоманска власт (Јелавич 1999: 260–263; 272–273; 328–340).

Канонска – ангажирана уметност

Периодот на 19 век е исклучително клучен и за Македонија – кога започнува процесот на самоосвестување во културна и во национална смисла, кога се развива македонската Преродбенска школа, која, своите почетоци, ги темели на сопствено идентитетско наследство и на самосвеста на Македонците, како посебна етничка целина, со свои историски континуитет, култура и јазик. И токму во тој бурен период за Европа, во која се надзира распадот на Отоманската Империја и создавањето на посебни држави и нации (Грција, Бугарија, Србија и Албанија), во Македонија се одвива интензивна преродбенска и револуционерна борба за нејзино осамостојување. Токму тие тенденции и импулси за осамостојување можат да се проследат и во иконописот на црквите од тој период, каде што религиските теми се преплетуваат со желбите на народот за ослободување. Така, на една од иконите од

иконостасот на црквата на „Пресвета Богородица“, во атарот на с. Скрежино (Охридско) на иконата на „Вознесувањето на Пресвета Богородица“ (Сл. 1, 2), може да се проследи сцената, каде што еден ангел, кој излегува под покровот на Богородица, со сабја му ги отсекува рацете на еден човек, кој, според своите обележја, има ориентални карактеристики (Сл. 2). Зачудува реалистичноста на прикажаната сцена, која никако не се совпаѓа со вообичаената иконографија на оваа канонска тема. Според своите: градба, архитектура и другите фрески во олтарната апсида, црквата потекнува од 16 век (најстарите записи за црквата се од 1583 год.) од времето на монахот Кипријан, зограф од Слепенскиот манастир, за кој се верува дека го насликал првичниот фрескопис. Се претпоставува дека иконостасот е дело на двајцата зографи, браќата Крсте и Рафаил Николови Колоски од Лазарополе,¹ претставници на Дебарската зографска школа од крајот на 19 и на почетокот на 20 век. Црквата е реконструирана во текот на 2003 и на 2006 година, по првичните поправки на Скрежинскиот манастир изведени во текот на 1922 год. (според камениот запис над вратите во црквата), и дополнително фрескописана во 1929 год., односно во 2007 и во 2008 год. Населението по потекло од с. Скрежино, кое денес е речиси целосно напуштено, секоја година самите организираат чествување со голем народен собир, посветен на „Успение на Пресвета Богородица“ („Голема Богородица“), кој се одржува на 28 август во атарот на манастирот, како дел од нивниот колективен идентитет, традиција и верување, на кое вообичаено присуствуваат над 5000 верници од сите краишта на Македонија, со давање на обреден ручек.²

Во истата црква, на иконостасот, покрај иконата на „Вознесувањето на Пресвета Богородица“, се наоѓа и иконата на „Св. Ѓорѓи“ како го убива змејот, која исто така канонски отскокнува од другите икони од тој тип (Сл. 3, 4). Една од спецификите на оваа икона е појавата на девојка, која не е типична за останатите канонски прикази на светителот. Во посочениот наратив сметаме дека, освен религиската содржина, се преплетуваат и други фолклористички наративи, кои можеме да ги препознаеме не само во македонскиот фолклор, туку и многу пошироко, имајќи предвид дека станува збор за стар наратив.

¹ „Дебарско-кичевска епархија – Намесништва“, <https://shorturl.at/izEKKX>; видете: Крсте Николов Коло(в)ски или Дулев (1839–1938), <https://rb.gy/b8vqr> [Пристапено на 12.08.2023 г.].

² Сопствено теренско истражување реализирано на 28.8.2022 год. на чествувањето со голем народен собир, посветен на Успение на Пресвета Богородица, во околината с. Скребатно, Охридско.

алегориска состојба на човековата психа во која се манифестира притаената состојба на скреност и можности (Jung 1984: 338–339). Толкувано од аспект на човековата потсвест и на алхемиските асоцијативни модели развивани во езотериското учење на Европа (15–19 век), тој истакнува дека темнината и морската длабочина, кои се појавуваат во споменатиот наратив, не значи ништо друго, *иуку несвесна состојба на содржината која е ироницирано невидлива* (Jung 1984: 339). Доколку таквата содржина ѝ припаѓа на целината на особеноста и ако, со помош на проекција, само привидно се издвои од целината, тогаш, меѓу свеста и проектираната содржина секогаш доаѓа до привлекување, најчесто изразено во вид на фасцинација („магепсаност“ во фолклористичките наративи) (Jung 1984: 339). Алхемиската алегија на *Кралот на морето*, кој повикува помош, држејќи ја во преден план „топката“ (*rotundium*), симбол на целосноста на душата и на светот, на која има слетано бела гулабца, симболот на Светиот Дух (*Columba spiritus sancti*), според Јунг, го манифестира неговиот обновен лик, т. е. свеста. Слични модели можат да се пронајдат и во алхемискиот *зелен лав*, кој треба да го проголта сонцето (*Sol*), за да се роди повторно над сопственото его: „Јас сум тој што беше зелениот и златен лав без грижи, во мене лежат сите мистерии на филозофите“ (*Rosairum Phlosophorum* 1907: 108), односно да ја воздигне сопствената свест на повисоко ниво на перцепција и на постоење (Goddard 1991: 18), слично како во наративот, каде што јунакот го убива змејот.

Оваа парадигма на културните херои, кои го реализираат својот културен придонес исклучиво преку синтагмата *борба и победа над чудовишното*, во која таа добива елементи на иницијациона борба и дуел, во посочениот наратив од иконата на Свети Ѓорѓи (сл. 3, 4) како го убива аждерот со ликот на крунисаната девојка, во задниот план, целокупната композиција добива поинаква конотација, блиска на концептот на свадбената иницијација, пројавена во бројните фолклористички наративи, митови и легенди, кои кореспондираат со тие, алхемиските, за спасување на душата, при што, во ликот на девицата, може да ја препознаеме парадигмата за душата – чиста, девствена и убава како девица, која, јунакот низ низа патешествија и препреки, треба да ја пронајде и да ја спаси од свертот – асоцијација на злото и темнината во човекот. И токму во посочената иконографија со христијанска тематика, во ликот на Св. Ѓорѓи како го убива аждерот (*animus*) – симболот на метафизичкото сонце во секој од нас, како се бори со својата потсвест, т. е. со злото (во христијанска конотација), манифестирано преку ликот на аждерот, кој треба да биде победен (убиен), за да може да ја просветли јунакот, односно да ја ослободи,

својата душа (*anima*).³ Дека станува збор за многу стар архетипски модел, во прилог ги препознаваме моделот за говори и митот за Персеј како ја убива Медуза за да ја спаси убавата Андромеда. За да ја разбереме повеќеслојноста на овој мит, накратко ќе сумираме, во согласност со верзијата на Овидиј во неговите *Меџаморфози*, кој ги отвора вратите за сложеноста на овој и на митовите и легендите, слични на него (Овидиј 2014). Според неговите записи, Андромеда била ќерка на кралот и на кралицата на: Етиопија, Кефеј и Касиопеја, која го навредила Посејдон, тврдејќи дека е поубава од Нереидите, поради што тој испратил чудовиште, кое го нападнало градот Аргос. Единствено спасение за градот било да се жртвува ќерката на кралот. Во друга верзија на митот се раскажува дека кога Касиопеја, мајката на Андромеда, се пофалила дека ја надминала убавината на Нереидите, лутите божици се обратиле кон Посејдон со молба за одмазда, поради што тој испратил морско чудовиште, кое се заканило со смрт на поданиците на Кефеј. Пророштвото на Амон објавило дека гневот на божеството ќе биде скротено само кога Кефеј ќе ја жртвува Андромеда на чудовиштето, по што кралот одлучил да ја жртвува својата ќерка. Окована за карпа, Андромеда била препуштена на милоста на чудовиштето (Сл. 7). Кога Персеј ја видел така закована, заслепен од нејзината убавина, доброволно се пријавил да го убие чудовиштето доколку се согласи таа да се омажи за него, најпрво упатувајќи му молба на Еро, за успех во неговиот подвиг. Персеј успешно го завршил својот опасен подвиг, покажувајќи му го лицето на Медуза на морското чудовиште Горгона, со што го претворил чудовиштето во камен. Но, иако Персеј ја ослободил Андромеда, Кефеј одбивал да му ја даде за жена, па така Андромеда одлучила, и покрај противењето на татка си, да побегне за Персеј, во туѓа земја, подалеку од родителите, кои биле подготвени да ја жртвуваат (Сегмановиќ-Kuzmanović & Sreјović 1992: 32). Еден друг наратив зборува дека чудовиштето било убиено од мечот на Хермес, од истиот меч со кој Персеј ја убил медузата Горгона. Според повеќето антички автори, таа станала кралица на Микена и на Персеј,

³ Концептот *Anima/Animus* е еден од најпопуларните концепти на Јунговата психологија, првично создаден од К. Г. Јунг, кој го дефинира несвесното спротивно на социјалната маска на личноста (Персона), како архетип што го поврзува свесното его со несвесното и како архетипска слика, која ги содржи сите оние карактеристики и функции што се присутни во психата во повеќе или во помалкулатентна форма, но не се манифестираат во свесниот живот, т. е. не се достапни за свесното его. Потекнувајќи од идејата дека архетипот *Anima/Animus* е пандан на родовиот идентитет, овие слики традиционално се сметаат како женски за мажи и машки за жени (на латински, формата *анима* е женски, додека формата *анимус* е машки род, а и двата ја дефинираат „душата“).

му родила пет синови и една ќерка, од кои, првиот син Персеј станал предок на Персијците (Сermanović-Kuzmanović & Sreјović 1992: 33), кој учествувајќи во атлетски игри, при фрлањето на диск, фатално го повредил својот дедо – кралот Кефеј, со што се исполнило неизбежното пророштво дека токму некој од неговото потомство ќе стави крај на неговиот живот. Во своите записи, Диодор од Сицилија (Diodorus Siculus) ја истакнува родовата поврзаност меѓу Андромеда, Персеј и Херакле, како нејзин правнук, роден меѓу Алкамена и Зевс, во врска со што, тој ќе напише:

Значи, еве ја приказната како што ни беше дадена: Персеј беше син на Данаја, ќерка на Акрисиј и Зевс. Андромеда, ќерката на Кефеј, легнала со него и го родила Електрион, а потоа Евридика, ќерката на Пелопс, се омажила за него и ја родила Алкамена, на која, пак, ѝ се додворувал Зевс, кој ја измамил и го родил Херакле

(Diodorus 1935 4. 9: 1).

Оваа легенда, има свое хагиографско проширување, не само во легендите за Св. Ѓорѓи и змејот, туку и во германскиот и во саксонскиот за Беовулф и за Сигфрид, во кои ќе се акумулираат многу елементи од тој, првичниот, за Андромеда и за Персеј. За популарноста на овој наратив, сведочи и средновековната *Светѝа леѓенда (Legenda Sanctorum)*, позната и како *Злајѝна леѓенда (Legenda Aurea)*, напишана од Јакобус де Воражин (Jacobus de Voragine 1230–1298), италијански хроничар и надбискуп на Ценова. Во овој средновековен текст, покрај мноштвото легенди е и онаа за Свети Ѓорѓи, каде што тој се јавува како парадигма на средновековниот витез, кој се бори и ја брани девицата (принцезата) од аждерот (Сл. 8, 9). Посочениот труд, кој е збирка од христијански легенди со житијата на светци, доживеала огромен успех во витешката средина на средниот век, напишана делумно според одредени историски податоци, но и фолклористички записи, и била една од најчитаните книги во Европа, веднаш по *Библијата* (14–16 век)⁴ иако, дадени легенди, како таа за Св. Ѓорѓи, отскокнувале од библиските, канонските наративи за него.

Моделот на јунакот како ја спасува убавата девојка или принцеза, како алегоричката за спознавањето на личното сопство (*душа*) од Јунговата гледна точка, секако не се исцрпува само со посочените легенди и митови. Можеби еден од позначајните од тој тип е наративот за Кристијан Розенкројц, опеан во *(Ал)хемиската свадба на Кристијан Розенкројц (Chemical wedding of Christian Rosenkreutz, Сл. 10)*⁵ во која се

⁴ *Золојѝа леѓенда* (лат. *Legenda aurea*), <https://rb.gy/04965> [Пристапено на 12.08.2023 г.].

⁵ Овој текст е еден од трите клучни манифести на Розенкројцерите.

раскажува приказната за просветлувањето на една „скромна личност“, која добива покана да присуствува на свадбата на „кралот“ и „кралцата“ (*со̄прӯго̄ӣ* и *со̄прӯга̄ӣа*), во замокот на трансформацијата, во кулата со седум ката и мансарда, каде што се случува мистичното соединување на телото, душата и духот во нивното свето соединување (*hierogamos*) (*The Chymical Wedding* 2000). Приказната за (ал)хемиската свадба на Кристијан Розенкројц (1616 год.), која традиционално му се припишува на Јохан Валентин Андреа, претставува класично дело на розенкројцерско учење и, воопшто, на западната езотериска мисла од тој период. Оваа инспиративна приказна може да се разбере и како детска бајка, но и како четиво исполнето со низа алхемиски алегии и метафори, кои го водат читателот кон спознанието на сопственото битие и на сопствената душа, кои често се симболизираат со школката и бисерот – мотив што го препознаваме и во посочениот текст кога сирената му нуди на култниот јунак Кристијан Розенкројц (духовниот трагач) бисер, како подарок за свадбата – симбол за Божественото „Јас“. И токму тука, во ликот на сирената, може да се препознае симболиката кога несвесното станува свесно, манифестирано преку алегоричката на сирената (полужена, полуриба), која извира од водите на океанот (примордијалниот хаос) (Jung 1984: 60) и која, на јунакот му дарува скапоцен бел бисер (Сл. 11), симбол на недопрената чистина на душата, на севкупноста на животот и божествената суштина, но и на љубовта и бракот (во: хеленистичко-римската традиција; *Mali rečnik* 2000: 11–12). Во христијанството, значењето на бисерот се надополнува, па така, се јавува и како еден од симболите на Христос и на Богородица, како знак на: спасувањето, духовната милост и девственото мајчинство (во: хеленистичко-римската традиција; *Mali rečnik* 2000: 12);⁶ кое истовремено е и поврзано со симболиката на среброто и на месечината, како „женски елемент“⁷ (Ристовска Пиличкова 2020: 41). Неговото значење се надоврзува на значењето на санскритскиот збор *rājata* (रजत) (лат. *argentum*) за сребро, што буквално значи: светло и бисерно, поврзано со симболиката на полумесечината и српот, како еден од атрибутите на божиците на земјата и посевиите (Деметра, Церера и сл.),

⁶ Во толкувањето на симболиката на бисерот би додале дека во хиндуистичката и во будистичката традиција, тој го означува третото око на Шива и Буда, симболизирајќи ја трансценденталната мудрост, духовното просветлување и духовната свест, додека, пак, во исламот – божествениот збор и небото.

⁷ Мотивот *месечина* е застапен во македонската традиционална текстилна орнаментика, најчесто во вид на осумаголна ѕвезда или во вид на четириаголен назабен мотив, а се среќава и во кружна форма, како дел од орнаментиката на женската невестинска кошула „Црногорка“ од с. Бразда, Скопска Црна Гора. Видете: Ј. Ристовска Пиличкова 2020: 41; Б1, 3; Б6, 3; Б7, 1–3, 8.

со што се гради тријадата: месечина – вода – жена, аспектирајќи го притоа женскиот принцип на плодноста и родовата „сребрена вода“ (Ристовска Пиличкова 2021: 31; Тресиди 2001: 244).

Мотивот на сирената може да го препознаеме не само во ликот на малечката сирена од Дизниевите филмови за деца, на кој му претходи ликот на Мелузина, онаа што се насмевнува од секој купен производ на познатиот американски бренд за кафе – *Сџарбакс* (*Starbucks*), туку таа истовремено е и самовила од келтските и од средновековните легенди – духот на свежата вода во светите извори и реки, која честопати била прикажана како *жена змија* или *жена риба* од половината надолу (сирена); понекогаш била прикажувана со две опашки, како Мелузина што се омажила за смртник, под услов тој никогаш да не ја види во животинска форма.

Најпознатата книжевна верзија за легендата за Мелузина е онаа на Жан д’Арас (*Jean d’Arras*), составена некаде 1382–1394 год., позната како *Приказнајта за Мелузина* (целосен наслов: *The Romans of Partenay or of Lusignan: Otherwise known as the Tale of Melusine*)⁸ во која, врз основа на историски белешки и верувања и легенди, тој навлегува во детали за односот меѓу Мелузина и Рејмонд. Приказната раскажува како за времето на крстоносните војни, Елинас, кралот на Албани или Алба (*Albanu, Albha* – старото име за Шкотска), еден ден, во шумата, сретнал убава девојка со име Персине. Вљубен во неа, тој ја убедил да се омажи за него, на што таа се согласила, со ветувањето дека тој не смее да влезе во нејзината одаја кога, таа, ќе ги раѓа и ќе ги капе своите деца. Кралот се согласил на тоа и тие наскоро добиле три ќерки. Но, кога еден ден тој го прекршил дадениот збор, Персине, заедно со нејзините три ќерки, го напуштила кралството и отпатувала на изгубениот остров Авалон. Трите девојчиња – Мелузина, Мелиор и Палатин – пораснале на Авалон. На петнаесеттиот роденден, Мелузина, најстарата, ја прашала мајка си зошто биле однесени на Авалон и кога ја слушнала причината за тоа, таа, заедно со своите сестри, посакала да се одмазди на татка си и тие го сториле тоа, затворајќи го, со неговото богатство, во планина. Кога дознала што направиле нејзините ќерки, Персине се налутила и ги казнила поради непочитувањето на нивниот татко, а Мелузина била осудена, секоја сабота, да добива форма на змија од половината надолу. Шетајќи по шумите, младиот принц Рејмонд (или Рејмонден од Поату) ја сретнал Мелузина и веднаш се вљубил во неа, по што ѝ предложил брак, на што се согласила таа, но под еден услов – никогаш да не влегува во нејзината соба во сабота, кога се капе таа (Сл. 16). Рејмонд го одржал своето ветување многу години и за тоа време, како што се раскажува во

⁸ Прозната верзија на оваа приказна е насловена како: *Хроника за принцезајта*, *Chronique de la princesse*, <https://rb.gy/gqrmv> [Пристапено на 12.08.2023 г.].

неговата сојузга змеј биле живи (*De Nugis curiaulum* 1924: 316). Одредени аналогии со митовите за Мелузина пронаоѓаме и во шпанската легенда за *принцезајта змеј*, од ракописот на грофот Ди Педро (Conde de Pedro 1314–1354 год.). Во *Книгајта за крвниите лози* позната и како *Книгајта на благородниите семејства* (*Livro dos Linhagens*),¹⁰ се опишува приказната за *полужена полурох*, која станала основач на една од владејачките лози на Шпанија. Наративот е сличен како и кај претходната легенда, со тоа што убавата девојка му ветила на принцот дека ќе се омажи за него, под услов тој никогаш да не се прекрстува, на што се согласил тој. Легендата вели дека таа „дама“ била многу убава, само што нејзината нога била како на коза. И покрај тоа, тие живееле заедно многу долго и убаво со своите две деца, момче и девојче, сè додека еден ден, Дон Лопез де Аро не се прекрстил кога бил на вечера со целото семејство. Во истиот тој момент, неговата сопруга скокнала од прозорецот на палатата со својата ќерка и побегнала во планините, по што никогаш повеќе не била видена.

Во обид да ги истражиме ликот и потеклото на појавата на митот за *жената змеј змија* односно риба, ќе посочиме неколку наоди од словенскиот културен ареал иако тие не се исцрпуваат со нив бидејќи слични пронаоѓаме и во далечноисточните митови, легенди и фолклор. Така, во орнаментиката на еден руски *лубок* од 17–18 век, поврзана со рускиот јунак Садко како запловува со својот брод во морската широчина (видете: *Садко...* 1978: 226–228) е прикажан лик на полужена, *полузмија риба*. Овој композитен лик со есхатолошки орнитоморфен код, во рускиот фолклор, е именуван како Медуза, Мелуза (руски: *Мелуза*, со значење „мала“) или Мелузина и се верувало дека е божество на илузијата и на измамата. Аналогии со овој лик препознаваме во везот на женската празнична кошула од Скопска Блатија (Сл. 15), во чија орнаментика доминира мотивот на жена со змиски протоми, како и некои други мотиви со астрален и со хтонски карактер: *месец*, *свезди*, *виџли*, *крсиче*, *којиџа*, *рибина коска* и др., кои одат во прилог на космогонискиот карактер на овој вез, во кој, женската зооморфна фигура се јавува како креаторка и владетелка на трите пространства: небесното, земното и хтонското (Ристовска Пиличкова 2021: 149–150).

Легендата за *девојката змија змеј* може да се препознае во митовите поврзани со потеклото на Скифите, кои, според Херодот, потекнуваат од најмладиот син на Херакле и Ехидна, чија мајка, според описот, изгледала како жена со змиска опашка (Herodotus 4.9: 1–4). Во легендата, којашто ја раскажува Диодор од Сицилија, Херакле е заменет со Зевс, а таа е претставена како убава темнокоса девојка со круна на главата, со тело и опашка во вид на змија, што укажува на нејзиниот

¹⁰ Видете на: <https://rb.gy/h2d44> [Пристапено на 12.08.2023 г.]

орнитоморфен код со кралско потекло (Diodorus 1935 2. 43: 3). Според легендата, нејзините змиски усти содржеле смртоносен отров, а се верувало дека живеела во морето во близина на етиопската бездна, односно во *Зайадниоџ Океан*. Во врска со тоа, откако Зевс поминал извесно време со неа, при што се родиле три сина, од кои помладиот син – Скит станал родоначалник на кралските Скити (Скифи), тој вели:

3 Подоцна, како што раскажуваат митовите на Скитите, меѓу нив се родила девојка, која станала од земјата; горниот дел од телото до половината ѝ припаѓал на жена, а долниот дел бил змиски. Со неа Зевс родил син по име Скит. Овој син станал попознат од кој било негов претходник, а народот го нарекол Скити, по своето име

(Diodorus 1935 2. 43: 3).

Во митолошките наративи од тој ареал се вели дека *жена змија* кореспондира со митовите за скитската тероморфна *божица мајка* Апи, која се јавува во човечки лик со двојна опашка, почитувана како змијоногата божица (Сл. 16, 17). За верувањата на Скитите, Херодот изјавува дека тие биле пагани и обожавале многу богови (Rawlinson 1885 4: 59). Нивниот Пантеон бил сочинет од седум богови¹¹, на чиј врв била божицата Табити (ст. грч.: Ταβίτι/Vesta) со значење ‘пламена’, која била исконска божица на огнот и на огништето и која постоела сама пред создавањето на универзумот, што кореспондира со индоиранската традиција на поклонување на огнот како кон највисоко начело на создавањето. Вториот ранг вклучува бинарни суштества и космички татковци и мајки, во кои припаѓа божицата Апи (Tellus Apia) – мајка на земјата и на водата и Папеј (Jupiter) – небесниот татко. Третиот последен ранг се состои од четири богови и тоа: Арес (Mars) – скитскиот бог на војната; Гаидасура (Apollo Oetosyris), кој бил поврзан со сонцето; Алтипаша (Venus Artimpasa) – божица на врвната моќ и на духовната сила, а истовремено и заштитник на плодноста и Тамимасада (Neptune Thamimasades), кој го обожавале само кралските скитски племиња. За нашето истражување е интересна појавата на тероморфната божица Апи, идентификувана како божица и на земјата и на водата, концепт што се заснова на спојување на двата елементи (земјата и водата), споени со небесниот татко, кои доведуваат до раѓање во нивната космогонија. Како божица на водата и на земјата, таа е слична на зороастриската божица на земјата, Амати, која и самата била божица на земните води. Соединувањето на Апи и Папај, кои и двајцата првично постоеле заедно во неразделно единство, претставува соединување на спротивните

¹¹ Некаде се среќава дека постоеле осум богови од кои едниот е Таргитава (ст. грч.: Ταργίταος), предок на скитските кралеви, син на Апи и на Папеус, <https://rb.gy/ifrzi> [Пристапено на 12.08.2023 г.].

принципи како што се: горе и долу, машко и женско, топлина и влага, и на тој начин го одразува древниот индоирански концепт на бракот како унија на небото и земјата и основа на создавањето на светот; паралели што ги пронаоѓаме во зороастриската Авеста, во соединувањето на небесниот Ахура Мазда и божицата на Земјата – Амат. Од светиот брак на Апи и Папај произлегол и „третиот бог“ на скитскиот пантеон, поврзан со „средниот свет“. Ваквиот светоглед на генерирање на вселената формирал и уредил универзум во три хиерархископоставени зони: космичка зона, централна зона и хтонска зона. Како исконска божица, која ги родила првите жители на светот, таа се држела на дистанција од световните работи и не се мешала во нив по создавањето на светот и по воспоставувањето на неговиот правилен поредок. Во прилог на ова зборува и нејзиниот лик со хтонски карактер – олицетворение на долниот свет, што се потврдува со нејзиниот змиски изглед, а во исто време и со нејзиниот генеративен елемент – таа е родоначалник на Скитите и е идентична со античката света планина (Раевский 2018: 45) (Сл. 16, 17).

Во обид да ги истражине најстарите слоеви на божествата со зооморфен код, ќе ги посочиме најстарите легенди на Сумерите, поврзани со богот на сонцето Оан или Оан, У-Ан (Оаннес – во хеленизираната верзија), претставен со глава и тело на риба, но и со човечки нозе и со човечко лице, кој излегол од водата со наметка направена од рибини крлушки. Ова есхатолошко, водоземно суштество, според месопотамиската митологија, го научило човештвото на: мудрост, писменост, математика, уметност, земјоделство, занаети итн., за што било длабоко почитувано, опишано како – *оној шито ги завршил плановите за небото и земјата*. Оан, постепено бил заменет од богот Еа, веќе полуриба, получовек, на кого се надоврзува полубогот Апкалу или Апкал,¹² со значење мудар, што воедно претставувало и синоним за мудар владател. Како што ќе истакне Џавард (Jaward 2021: 87), фигурини од риби, кои се користеле во апотропејски ритуали, се појавуваат на неоасирските релјефи, како заштитни духови. Како пример, тој истакнува дека во старовавилонскиот период, фигурата на *риба човек* или *риба-кенџаур* (акадски: *kulull ū*) се појавува во уметноста на Месопотамија (Wiggermann 1992); а статуите, пак, на *риби жени* (акадски *kuliltu*) во храмот Набу во Нимруд се наведени во неоасирски административни текстови (Wiggermann 1992). Во периодот на Каситите (сред. на II милениум пр. н. е.) во јужна Месопотамија, *фигурајта облечена во риба* или риба (*arkallu*) во вид на брадест маж, кој стои и носи кожа од риба, со капа на главата или со есхатолошко

¹² Се посочува дека имало седум *arkallū*, сите со божествено потекло, кои живееле пред Потопот (Black & Green 1992: 163–164).

тело со луспи, кои се протегаат околу рамената и грбот, станува сѐ почеста појава во уметноста на неоасирскиот период (Green 1986). Во низата на сумеровавилонски богови, би го посочиле и богот Мардук со неговата *змија змеј (mushussu, zeushussu)*, како негово животно заштитник (Black & Green 1992: 129). За врската меѓу овие есхатолошки богови со глава на коза или на човек и *луѓеџо риби* ни кажуваат и глинените ритуални фигурини пронајдени во градот Ашур. И двете тела имаат одредени есхатолошки карактеристики што покажуваат дека античкиот уметник сакал јасно да укаже дека тие му припаѓаат на заедничкиот вид на семејството крап, Cyprinidae (Jaward 2021: 95), што се потврдува и во натписите изгравирани на ритуални фигурини од тој тип. Асоцијацијата на *крај коза (suhurmasu)* т. е. *коза риба*, како еден од симболите на тогашните кралеви, како и појавата на фигури со тој лик, со апотропејско значење се надоврзува на симболичките атрибути на богот Еа (Енки), во чија иконографија е и „жезлото“ со глава на овен/коза (Black & Green 1992: 93). Тоа оди во прилог на постоењето на еден општ код, поврзан со генезата на човекот и со овие *кралеви риби* со човечки лик и со есхатолошки код. Многу веројатно е дека појавата на митовите за тритоните во хеленската митологија е поврзана токму со овие месопотамски есхатолошки богови, на која се надоврзува претставата на божицата Атаргатис (Atargatis, Atargatida – Derketo) (Сл. 21), *џоловина жена џоловина риба*, претходник на подоцнежните *жени риби*, *жени змии* и *сирени* пројавени во европските фолклористички наративи и легенди. Претставите на композитните претстави на *боѓови кралеви* со глава и со предни нозе на коза и тело на риба се среќаваат од неосумерско до хеленистичко време, за претставата на козата, во римскиот период да биде заменета со јарец, особено во уметноста за време на императорот Август кога, јарецот станал прв зодијачки – императорски знак и со кој се означува почетокот на новата (соларна) година, која дотогаш вообичаено се славела напролет.

Заклучок

Во современото општество архетипските модели базирани на постари симболички наративи (визуелни и лингвистички), претставуваат основа врз која се базираат и се градат современите вредносни модели, кои можат да претставуваат континуитет на постарите митолошки и симболички содржини, со почитување на основните наративи или, пак, да претставуваат нивна модификација до степен на целосна трансформација на нивната основна семантичка содржина и нивната основа вредност. Посочените примери укажуваат на низа трансформации, но и содржини, кои, колку и да се временски и културолошки оддалечени и различни, содржат низа заеднички

културолошки и антрополошки елементи, кои допираат сè до митолошките наративи поврзани со генезата на човекот.

Од аспект на психоаналитичката мисла, очигледно е дека овие митови и бајки раскажуваат за комплексноста на човековата психа и потсвест, во контекст на културните ареали и на времето во кое се создавани тие, но и за временскиот континуитет на нивното опстојување во колективната меморија на народите што ги создавале. Во оние митови и бајки, во кои, принцезата магично се трансформира во животно или во чудовиште, станува збор за развојот на *анимаџа*, или обратно, доколку станува збор за културен јунак со чудни магиски моќи и обележја, тоа е *анимусоџ*. Честопати, јунакот (крал, принц, полубог или бог) не смее да поставува прашања на својата мистериозна сопруга/љубовница иако има и такви наративи, каде што улогите се заменети, па на сопругата ѝ е дозволено да го сретне својот мистериозен сопруг само во темнина. И во двата типа наративи, безусловната вера и љубов се оние што се јавуваат како единствениот спасител за нивната љубов – нешто што никогаш не функционира, како што ќе истакне Мари-Луиз фон Франц, па оттука, тој што ќе го прекрши своето ветување, може повторно да ја пронајде својата сакана/сакан само по долга потрага и по низа искушенија што треба да бидат надминати успешно (Von Franz 1994: 302). И, како што прави *анимаџа* со мажите, *анимусоџ* исто така создава состојби на опседнување кај жените. Во прилог на ова се митовите и бајките во кои оваа состојба често го претставува ѓаволот (трол, огар или „старецот од планината“), кој ја држи заробена хероината и ја принудува да ги убие сите мажи што ѝ приоѓаат или да ги предаде во рацете на демонот. Во некои, пак, други наративи, тоа може да биде и таткото или сопругот, кој ја држи затворена хероината во кула или во гроб или ја има заробено во стаклена планина, за никој да не ѝ се доближи, или, пак, двајцата родители, кои решаваат да ја жртвуваат својата ќерка за општиот, личен или интересот на заедницата (митот на Персефона, Андромеда, Ифигенија и сл.). Во такви случаи, хероината често не може да направи ништо, освен трпеливо да чека спасителот да ја спаси од нејзината мака (мотивот на принцезата во фолклористичките наративи поврзани со Св. Ѓорѓи како го убива аждерот, како и митот за Андромеда и Персеј). Преку нејзиното страдање, *анимусоџ* (и за демонот и за спасителот, се два аспекти на иста внатрешна моќ) може постепено да се трансформира во позитивна внатрешна сила (Von Franz 1994: 303). Олицетворението на несвесното на жената како фигура од спротивниот пол (*анимусоџ*), според Фон Франц, има позитивни и негативни карактеристики. Анимусот, како што истакнува таа, сепак, не се изразува толку често кај жените како еротска фантазија или расположение, туку како „свети“ убедувања. Кога овие вториве се изразуваат гласно и енергично во машки стил, оваа машка

страна на жената е леснопрепознатлива. Сепак, може да се манифестира и кај жена, која надворешно изгледа многу женствено како тивка, но со немилосрдна моќ, тврда како железо. Оеднаш се наидува на нешто во неа што е: студено, тврдоглаво и целосно недостапно. Оттука, моделот на „фатална жена“, во денешната перцепција на западниот човек, не е далеку од моделот на сирените или *жениѝе змиѝ* пронајдени во митологемите ширум светот (кај: Хелените, Скитите или Лорелеите кај Германците), кои ги отелотворуваат овие опасни аспекти на *анимаѝа*, односно деструктивните илузии на човековата потсвест поврзани со сопствениот потсвесен модел на своето *јас* (Von Franz 1994: 311). Спротивно на овие модели, многу митови и бајки раскажуваат за: принц, крал, културен јунак или полубог, кој со магија се претворил во животно или во чудовиште, а жена (добра самовила, гулабица или сирена) го спасува. Ова, според психоаналитичарите, е симболична претстава на развојот на *анимусоѝ* кон свеста, како што е тоа пример со мотивот на гулабицата во алхемискиот наратив за *Кралоѝ на мореѝо*, или, пак, сирената, која му го дарува бисерот на култниот јунак Кристијан Розенкројц.

Во обид да го опише односот меѓу мажот и жената, во архетипски контекст, Јунг ќе посочи дека *ѝерсонаѝа*, идеалната слика на мажот каков што треба да биде, внатрешно се компензира со женска слабост и, како што поединецот еднадвор го глуми силниот маж, така тој внатрешно станува жена, т. е. *Анима*, зашто *анимаѝа* е таа што реагира на личноста. Но, бидејќи внатрешниот свет е мрачен и невидлив за екстровертната свест и бидејќи човекот е сè помалку способен да ги замисли своите слабости, толку повеќе се поистоветува со панданот на личноста – својата анима и останува целосно во темнина (Jung 1957: 309). Истражувајќи ги типовите и архетиповите на човековата потсвест, тој доаѓа до заклучок дека е невозможно да се замисли постоењето на кој било одреден тип (*typos*), кој би ја изразувал архетипската *неоѝределеносѝ*, што го поттикнало да ги именува дадените компатабилни типови на личности како *себсѝво* (*selbst*) – поим што самиот за себе, од една страна, е доволноопределен за да го изрази постоењето на човековата целост, а од друга страна, е доволно неопределен за да ги изрази неописувањето и неопределеноста на својата севкупна целост (Jung 1984: 26), односно дека себството надвор од научната јазична употреба не се однесува ниту на Христос, ниту на Буда, туку на севкупноста на тие ликови, кои самите за себе се *симбол на себсѝвоѝо* (Jung 1984: 26). Навлегувајќи подлабоко во анализата на овој поим, во контекст на моделот на Христос, тој истакнува дека за психологијата „симболот на Христос“ е од најголема важност бидејќи, покрај ликот на Буда, тој е можеби најразвиениот и најсеопфатниот симбол на себството, во кој се еманирани сите позитивни човекови

доблести – архетип во кој се манифестирани сите принципи поврзани со светлината и доброто, а пропо темнината и злото (т. е. ѓаволот). Во прилог на ова е неговото согледување на човековата душа како *naturaler religiosa* (Jung 1984: 22), која поседува духовна функција и дека токму душата ја има способноста да биде окоето на кое му е дадена способноста да ја види духовната светлина. Притоа, тој прави јасна дистинкција меѓу религијата и теологијата, истакнувајќи дека големата мистерија (*mysterium magnum*) не постои сама за себе, туку дека е создадена во човековото спознание како спознание на сопствената душа. Оттука, моделите што се јавуваат во современото општество, како современа форма на одново создавање и како трансформација на постарите фолклористички наративи и митологеми, треба да ги следат основните содржини вткаени во нив, а не да бидат само површни носители на нивната форма или, пак, тие да ги злоупотребуваат до ниво на нивна целосна опачина и деструкција.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

- Јелавич, Б. 1999. *Историја на Балканот*, т. 1. Скопје: НИК Лист.
- Каприев, Г. 2019. *Византиска философија*. Скопје: Пагома прес.
- Лосев, А. Ф. 1990. „Сирени“. *Мифологическиот словарь, Советская энциклопедия*. Москва, 493.
- Овидиј, П. Н. 2014. *Метаморфози*. Скопје: Конгресен сервисен центар.
- Раевски, Д. С. 2018. „Скифскиот пантеон: семантика структури“. *NARTAMONGÆ*, vol. XIII, no.1, 2, 37–52.
- Ристовска Пиличкова, Ј. 2020. *Геометрискиот мотив во македонската традиционална текстилна орнаментика – класификација, историологија и семиотика*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Ристовска Пиличкова, Ј. 2021. *Симболиката на зооморфните мотиви во македонската традиционална текстилна орнаментика*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Садо выходит на кораблях во сине море*. 1978. Москва: Новгородские былины, Наука, 226–228.
- Сборник за народни умотворения*. 1914. бр. 1–50. БАН: София.
- Стојановиќ Лафазановска, Ј. 2001. *Ното Initiatus*. Скопје: Матица Македонска.
- Тресиди, Ц. 2001. *Речник на симболи*. Скопје: Три.
- Шкунаев, С. В. 1990. „Мелюзина“. *Мифологическиот словарь, Советская энциклопедия*, Москва, 351.

Латинични изданија

Black, J. & A. Green. 1992. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*. London: The British Museum Press.

Campbell, J. 1991. *The masks of God*. Vol 3: Occidental mythology. New York: Penguin Group.

Cermanović-Kuzmanović, A. & D. Sreјović. 1992. *Leksikon religija i mitova drevne Evrope*. Beograd: Savremena administracija.

De Nugis curialium (“Courtries trifflēs”). 1924. Trans. by F. Tupper. London: Shatto & Wind.

Diodorus, S. 1935. *Library of history*. The Loeb classical library edition T. IV, book 2, 4, Cambridge.

Goddard, D. 1991. *The tower of alchemy: an advanced guide to the great work*. Boston: Weiser book.

Green, A. 1986. *A note on the Assyrian “Goat-fish”, “Fish-man” and “Fish-woman”*. Iraq 48: 25–30.

Herodotus. 2018. *The Histories*. Trans. by A. D. Godley. Spec. ed.

Jaward, L. A. 2021. “Ichthyological Characteristics Available in the Fish Images Existed in the Art of the Ancient Mesopotamia”. *Tigris and Euphrates Rivers: Their Environment from Headwaters to Mouth*. Springer, 85–126.

Jung, C. G. 1957. *Two Essays in Analytical Psychology*. Collected works, vol.7: “Relations between the Ego and the Unconscious”. London: Routledge & Kegan Paul.

Jung, C. G. 1984. *Psihologija i alkemija*. Zagreb: ITRO Naprijed.

Mali rečnik tradicionalnih simbola. 2000. Prip. M. Lampić. Beograd: Libretto.

Miletinski, E. M. 1981. *Poetika mita*. Beograd: Nolit.

Rawlinson, G. 1885. *The history of Herodotus*. Vol. 3, book 4. New York: D. Appelton and Company.

Rosariurn Philosophorurn. 1907. *Alchemy and the Alchemists*. Reuben Swinbirne Clymer, London: Philosophical Publishing Co.

Tertulijan, Q. S. C. 1884. *Apologeticus adversus gentes pro Christianis*. Migne P. L. I col. 257–536, XVII. Paris.

The Chymical Wedding of Christian Rosenkreutz. 1616. Germany. [Re-edition Benjamin Rowe, Bembo, 2000.].

Trismosin. 1582. *Splendor solis. Harley Manuscript*. Germany: British library no. 3469.

Von Franz, M. L. 1994. *Archetypal Dimensions of the Psyche, The Animus, a Woman's Inner Man*.

Wiggerman, F. A. 2007. *Some demons of time and their functions in Mesopotamian iconography*. Groneberg, B. & H. Spieckerman (eds.). Die Welt der Götterbilder, BZaW 376: 102–116.

Сајтографија

[пристапот до сите линкови е на 12.08.2023 г.]

“House of Lusignan”, <https://rb.gy/bglfp>.

“Livro de Linhagens do Conde D. Pedro”, <https://rb.gy/h2d44>.

“Scythian Religion”, <https://rb.gy/ifrzl>.

„Melusine“, <https://rb.gy/gqrmv>.

„Дебарско-кичевска епархија – Намесништва“, <https://shorturl.at/izEKX>.

„Золотая легенда“, <https://rb.gy/04965>.

„Крсте Николов Колоски“, <https://rb.gy/b8vqr>.

SOME OLDER NARRATIVES AND THEIR TRANSFORMATION IN CONTEMPORARY CONTEXT

Jasminka Ristovska Piličkova

“Marko Cepenkov” Institute of Folklore in Skopje

Summary

In the contemporary society, the archetypal models based on older symbolic narratives (visual and linguistic), represent a basis on which new value models are based and built, with contents and narratives that can represent the continuity of older symbolic narratives, interpreted from a modern perspective, with respect to their original narratives or their modification to the extent of complete transformation of their basic semantic content and value. The mentioned examples indicate a series of transformations, but also contents, which are temporally and culturally distant, contain a series of cultural and anthropological tapes that interfere with the mythological narratives related to the genesis of man. From the point of view of psychoanalysis, apparently, in these myths and fairy tales, they tell about the complexity of the human psyche and subconscious. Analyzed from the perspective of the Jungian psychoanalytic school, we collide with the nature of man and himself, his anima and animus.

Прилози



Сл. 1: Икона на „Вознесување на Пресвета Богородица“



Сл. 2: Сцена од истата икона, с. Скрежино (Охридско) детаљ



Сл. 3: Св. Георгиј Победоносец, с. Скрежино, Охридско



Сл. 4: Св. Георгиј Победоносец, с. Скрежино, детаљ



Сл. 5: Св. Георгиј Победоносец, руска икона



Сл. 6: Кралот на морето
б. 7 Splendor solis, Trismosin, 1582 г.



Сл. 7: Персеј ја ослободува
Андромеда, Јоаким Втеваел
(Wtewael), 1611 г.



Сл. 8: Минијатура од ракопис на
Legenda Aurea, Париз, 1382 г.



Сл. 9: Минијатура од ракопис на
Legenda Aurea, Париз, 1348 г.

The Chymical Wedding
of
Christian Rosenkreutz



Сл. 10: (Ал)хемискаџа
сваба на Крисџијан
Розенкројџ, алџорија на
светиот брак



Сл. 11: Дарот на бисерот од
(Ал)хемискаџа сваба на Крисџијан
Розенкројџ, литографија на Johfra
Bosschart.



Сл. 12: Мелузина,
средновековна литографија



Сл. 13: Заштитното лого на Сџарбакс
(Starbucks)



Сл. 14: Рејмонд ја открива тајната на Мелузина. Од *Книгајта на Мелузина* на Жан д'Арас, 1478 г.



Сл. 15: Откриена тајната на Мелузина од *Le Roman de Mélusine* од Жан д'Арас, некаде од 1450 до 1500 г., Национална библиотека на Франција



Сл. 16: „Рибата Мелузина живее во Окијана“. Слика на лубок, 17–18 век, Русија



Сл. 17: Долница од женска кошула *џерџевлија*, с. Булачани, Скопско, МГС инв. бр. 2566



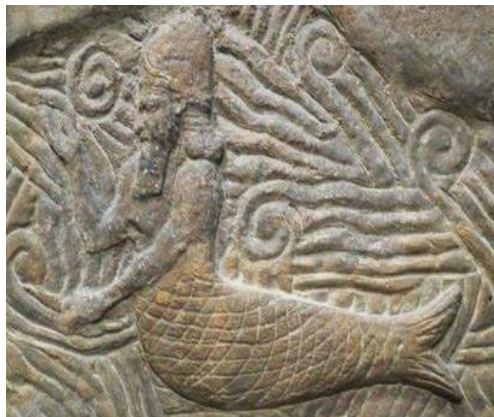
Сл. 18: Змијовидна божица.
Лента за глава на коњ.
Курган Голема Цимбалка.
Скити, 4 век пр. н.е.,
Украина



Сл. 19: Крилеста божица со змијовидно
тело со глава на брадест маж во раката.
Златен брош. Курган Кул-Оба. Скити, 4
век пр. н.е., Крим



Сл. 20: Сумерскиот бог Оан
(У-ан, хеленизирана верзија,
Оаннес)



Сл. 21: Сумерскиот крал-риба. Детал од
монументален камен-релјеф од кралската
палата на асирскиот крал Саргон



Сл. 22:
Неоасирски
фигурини од
глина исушена на
сонце.
(а) коза риба;
(б) човек сирена,
веројатно од
градот Ашур
(Green and Black
1992)



Сл. 23: Приказ на
Атаргатис од
монетата на
Деметриј III,
кралот на Сирија
некаде од 96 до
87 пр. н.е., како и
подоцнежни
наоди од
тераќота