

МЕДИУМСКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА НАРОДНОТО ЖИВЕЕЊЕ ОД ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК – ЕТНОГРАФСКА ВИЗУАЛИЗАЦИЈА

Мирјана П. Мирчевска

Институт за етнологија и антропологија

Датум на прием: 16.3.2023 година

Апстракт: Во текстот се зборува за визуелната етнологија и антропологија, за етнографскиот филм, телевизијата како медиум, сето тоа во контекст на начинот на медиумското претставување на традиционалното живеење во македонското село од почетокот на XX век. Како пример се користени епизоди од телевизиските серијали „Македонски народни приказни“ и „Ајде, дедо, кажи уште една“. Анализата е направена врз етнографијата на претставувањето на: материјалите, темите, перцепцијата и начините на медиумското прикажување на материјалната култура (носи, покуќнина, култура на живеење), како и стереотипниот однос кон жените, нивниот подреден статус кон мажите, од една страна, и латентната моќ на жената, хиерархијата во семејството, потоа определеноста на домот во однос на видливоста во јавниот простор, родните односи, од друга страна.

Клучни зборови: визуелна етнологија/антропологија, медиуми, телевизија, македонски народни приказни, традиција

За визуелната култура, визуелната етнографија/антропологија и етнографскиот филм

Визуелната етнографија/етнологија/антропологија, разбрана како поддисциплина на етнологијата, социјалната и културната антропологија, во последните две децении речиси е неизбежен поддржувач на теориските дефинирања, анализирања и објаснувања на проблемите и на прашањата поврзани со овие општествени и хуманистички науки. Визуализацијата на комуникациските односи и процеси во една или меѓу две или повеќе заедници е од голема важност бидејќи се случува и се регистрира на определено место и во определено време. Во меѓувреме се појавија многу визуелни медиуми, кои, преку дигиталните технологии, во многу сегменти од овие науки влијаеја врз визуелните истражувања и врз досегашните начини на интерпретација и на анализа на истражувачките теми. Сите погоренаведени дисциплини, сега и со нивните визуелни интерпретации, објаснуваат и анализираат со помош на техничките помагала што се употребуваат: фотоапарат и видео камера. И повеќе од тоа, бидејќи преку визуализацијата остануваат засекогаш субјективнозабележени карактеристики на некоја појава, во определено време и определено место, придонесуваат за развојот на антрополошките идеи во поширок контекст (Sviličić 2011: 187). Се

разбира дека преку овој „придонес“ се врши и влијание врз определени сегменти во правецот на развојот на науките. Меѓутоа, да се биде комплетен визуелен антрополог е неопходно да се биде обучен во две области: антропологија и визуелна комуникација (намерно не велам „филм“), а тоа подразбира поцелосна интеграција на проучувањето и на употребата на аудиовизуелните форми во антрополошките истражувања. Некои автори дури сметаат дека ваквата интеграција ако отсуствува, производството на фотографски слики од антрополозите може да остане само активност, која, во основа, е маргинална за потребите и за целите на мнозинството антрополози (Ruby 1975: 104). Пред повеќе од петнаесетина години излезе првото издание на книгата *Иднината на визуелната антропологија...* (The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses) во коешто Сара Пинк, предвидувајќи го развојот на визуелната антропологија, нуди низа предизвици, отстапувања и можности велејќи дека потенцијалот на визуелната антропологија лежи во нејзиниот ангажман со збир клучни меѓусебноповрзани контексти. Меѓу нејзините предвидувања се: сè поширока употреба на визуелни етнографски методи на истражување и претставување во „визуелните“ поддисциплини низ општествените и низ хуманистичките науки; теоретските барања и префрлувањата во базичната (mainstream) антропологија во која визуелното стана прифатливо и популарно како методологија и како предмет на анализа; преценување на аспектите на човечкото искуство што сликите и пишувањето најдобро ги претставуваат и анализа на односот меѓу визуелните и другите сетила преку ангажман со неодамнешни случувања во антропологијата на сетилата; можностите што ги нуди дигиталната аудио-/видеопрезентација и хипермедијата, кои ги мотивираат визуелните антрополози да развијат нови практики; како и зголемена употреба на визуелни методи на истражување и на претставување во применетата антропологија (Pink 2006: 3). Според Пинк, теоријата и практиката можат да се комбинираат за да се произведе визуелна антропологија, која има силен профил во академската фела, но и надвор од академскиот свет и која ефективно комуницира со која било публика (Pink 2006: 3). Токму таа друга публика е емпиријата врз база на која што се направени истражувањата за овој текст.

Анализирајќи ја визуелната култура, област што е главна тема на одржаниот симпозиум од кој е произлезен и овој зборник на трудови, лесно се констатира дека станува збор за интердисциплинарно подрачје, кое може да го видиме и од насловите на рефератите на колегите, кои се од различни истражувачки полиња. Визуелната култура, како интердисциплинарно поле, се интересира за сите аспекти на културата, кои ги одредуваат различните значења и толкувања на самата култура преку визуелните претстави и кои, благодарейќи на

динамиката на артикулација, навлегуваат во сите пори на општеството и постојано се предмет на преиспитување. Поради тоа, според современите истражувачи, визуелните презентации, последнава деценија, се присутни интензивно на светско ниво и визуелните слики и технологии се: и предмет, и метод и медиум, и на етнографските истражувања, и се своевидно репрезентирање на претходно теоретски и претходно методолошки веќе презентирани теми. Многу сликовито е толкувањето на Метју Дурингтон и на Џеј Руби, кои, визуелната антропологија, ја објаснуваат како „концепт на чадор кој ги опфаќа сите аспекти на видливата и сликовна култура, со етнографскиот филм само како дел од поголема целина“ (Durlington & Ruby 2011: 190).

Да се зборува за визуелна етнологија/антропологија значи да се зборува за визуелна продукција во пошироката област на хуманистичките и на општествените науки, каде што истражувачите користат технологија за собирање визуелни информации и прават анализа на податоците и во процесот на истражување, а особено по завршувањето на теренската работа. Визуелните записи можат да се користат за да се поттикне понатамошна соработка меѓу истражувачите и нивните соговорници на терен и за да се подобри комуникацијата меѓу поединците, групите и културите. Сепак е важно да се спомене дека потенцијалот на визуелизацијата на етнологијата и на антропологијата, како помошна метода, во многу го надминува само аудиовизуелното снимање на етнолошките реалности. Методите за анализа и евалуацијата на улогата на визуелната антропологија понекогаш наведуваат дека се работи за помошна метода при истражувањето, дека се работи за техничко истражување, чија цел е да се документираат појавите, иако, нивото на разбирање на предметот на истражување, може, до одреден степен, да се засили со последователна анализа на материјалот, што често и се прави, бидејќи само така визуелната антропологија ќе добие и стручно-научна димензија.

Јосип Лах, во текстот под наслов „Визуелната антропологија меѓу науката и уметноста“ вели дека антрополошкиот филм иако, сè уште е најчест облик на визуелна антрополошка работа, е на несигурни основи. Основниот двоен карактер на филмот, разбран како медиум, „го влече кон уметноста“, додека, од друга страна, антропологијата бара, од него, научна вредност и употребливост. Иако филмот, како медиум, постои повеќе од еден век, искуството покажува дека му било тешко да најде место во антрополошките истражувања, а и кога го има, најмногу се користи како дополнителна илустрација (Lah 2012: 39). Затоа, визуелната антропологија, како специјализирана гранка на антропологијата, често е на маргините на антрополошкиот интерес. Антрополозите и етнологите не го сметаат етнографскиот филм како филмска етнографија, односно не ја гледаат етнографијата во визуелен режим со исти или со аналогни научни очекувања, со кои ја гледаат

пишаната етнографија (Ruby 1975: 105). Од друга страна, сите ние што се занимаваме со теренско истражување на кој било аспект од традициска или од современа култура на која било етничка, културна, религиозна група или субгрупа/подгрупа, имаме лично искуство, според кое би можеле да кажеме дека некои елементи од културата најдобро се претставуваат визуелно и дека визуелното го допрецизира искуството на теренската работа директно во контекстот на конечното стручно и научно толкување, кое следува подоцна. Јелена Цветановска е на истото мислење, во текстот „Жената во антрополошкиот филм“, објавен во списанието *ЕтноАнтропологија*. Таа смета дека немонтираните снимки од спроведено истражување се научни податоци што ги користат антрополозите поради нивната изворност, која не е уништена со филмската монтажа. Така, науката е во суровиот материјал (Цветановска 2016: 74). Но, на снимен материјал, за истражувачки потреби, ретко се гледа како на филм.

Истовремено, ваквата ориентација во истражувачката работа е и интердисциплинарна и повеќедисциплинарна: интердисциплинарна затоа што се потпира и создава врски меѓу различни области, на пример, комуникација и етнологија, или музика и фолклор. Истовремено е и повеќедисциплинарна затоа што многу области придонесуваат за тоа: антропологија, комуникација, книжевност, танц и етнокореологија, етномузикологија, фолклор, перформанс уметности, театарски студии. Дефинитивната листа би ја вклучила речиси секоја академска класификација на полиња и на потполиња во хуманистичките и во квалитативните општествени науки, а многу од нив и самите се интердисциплинарни. Етнографијата на изведбите е интердисциплинарна и повеќедисциплинарна затоа што самата изведба го бара тоа. Понатаму, во антрополошката работа за: искуството, сетилата и феноменологијата би можеле да истражуваме и да претставуваме аспекти од туѓото искуство на начини што се значајни за другите и за тоа, каква може да биде улогата на визуелното во оваа практика¹, за да можеме да го разбереме, од една страна, визуелното истражување и претставување на искуството, а од друга страна, искуството на визуелното претставување. Анализирајќи ги артефактите во филмот „Нешто помеѓу“/„Nešto između“ на Срѓан Карановиќ, Илдико Ердеи ја потенцира разновидноста на: дисциплините, областите, професиите, струките, каде што може да го анализира филмот како остварување велејќи:

Во овој случај, филмот би спаѓал во категорија на уметнички артефакти со сложена и долгорочна продукција, што подразбира

¹ Во контекст на ова, во март во 2022 година, на Великотрновскиот универзитет беше организирана видеоконференција (*online*) на тема: „Социјализмот низ петте сетила: вкус, мирис, вид, звук и допир“.

мултидисциплинарност и тимска работа. Секој филм е резултат на колективниот напор на голем број учесници, предводени од главниот автор – режисерот и голем број други важни учесници како што се: сценаристот, директорот на фотографија, сценографот, костимографот, композиторот и монтажерот, потоа тим од актери и огромен број соработници кои во текот на креативниот процес, со помош на различни технологии, ја материјализираат основната идеја или замислена нарација, им даваат форма, ги претвораат во ликови кои имаат „лица“ и дејствуваат со моќта на нивното присуство, обликуваат визуелен израз, музичка придружба, звучно расположение

(Erdei 2017: 988).

Во пошироката академска фела, која повеќе е вклучена во применетата антропологија, постојат согледувања за применливоста на визуелната антропологија во базичната (mainstream) антропологија. Во насока на развојот и на применливоста на визуелната антропологија Пинк (Pink 2006: 20) ја развива идејата за ангажирање на визуелното преку четири поврзани современи можности и предизвици за визуелната антропологија:

- интердисциплинарна фаза, каде што визуелните методи се сè попопуларни;
- развој на антрополошката теорија;
- побарувачка за применетата визуелна антропологија; и
- нови можности за дигитални медиуми во истражувањето и во претставувањето.

Овие теми не се единствената основа од која може да се дискутира за иднината на визуелната антропологија. Наместо тоа, тие обезбедуваат влезна точка за да се започне со истражување на можностите. Според неа, во дискусиите на конференциите често се забележува дека самата визуелна антропологија сега може да се гледа и како оспорен концепт, така што нејзината цел е да испита како „поддисциплината може да продолжи во дваесет и првиот век со обновен идентитет кој препознава и отстапува од противречностите и нејаснотиите што ги откриваат различните контексти“ (Pink 2006: 20).

Во текот на изминатите децении, многу етнологзи и антрополози ги надополнуваа своите истражувања со фотографска и со филмска граѓа, со што се зголеми вкупниот аудиовизуелен материјал. Со текот на времето се постави прашањето за архивирање на таквиот снимен материјал, а во контекст на ова беше потребно да се воспостават нови начини и правила за управување со ваквите бази на податоци, како и начини на пребарување на овие аудиовизуелни архиви со вредни снимени материјали и фотографии. Паралелно со ова, значаен аспект на евалуација на визуелната антропологија е и начинот на: архивирање, пребарување и презентирање, употреба на антрополошките содржини,

со што се јави потреба од имплементација на нови начини за складирање и за ефикасно управување со таквите содржини. Иако, денес, речиси сите аудиовизуелни архиви имаат воспоставено ваква или слична методологија на работа, сепак, се јавува потреба од континуирано следење на начините преку кои поефикасно можат да бидат користени ваквите материјали со зачувување на етиката при користењето на материјалите, со употреба на соодветен степен на заштита на личните податоци на соговорниците, без да се наруши воспоставеното етичко правило.

Кога станува збор за етнографски филмови, тогаш повеќе автори сметаат дека тие треба да бидат етнографски вредни, со добра етнографија, бидејќи добрата етнографија би го направила филмот и кинематографски квалитетен. Хајдер, во рамките на визуелната антропологија, смета дека постојат две форми на филм – едната е онаа што се состои од куси, несредени снимки, кои најчесто се користат како етнографски теренски белешки, а втората форма на етнографски филм е кога се работи за опсежен филмски материјал, кој е фокусиран на определена тема, преку кој се проучува културата на заедницата, односно т.н. монографски филм, кој временски е подолг и содржи приказна конструирана преку специфична тема и кој е наменет за прикажување пред публика (Heider 1976: 7). Мег Дугал смета дека и етнографскиот „суров материјал“, како што вели тој, може да се подели во две основни форми: истражувачки материјал што би се користел за посебни научни истражувања и другиот, „документарен материјал“, кој би се архивирал и би се користел за понатамошни истражувања. Професорот Гаваци прави разлика меѓу етнографски и етнологски филм. Според него, етнографскиот филм содржи фактографија претставена преку соодветен и документиран материјал, собран од теренски истражувач. За разлика од него, етнологскиот филм го дефинира како научно-плански композиран филм, кој му нуди разработено прашање на гледачот (Ugem 2015: 255). Има филмови, кои се произведени намерно да бидат етнографски и оние што не се направени со таа цел. Независно од оваа поделба, постојат филмови што антрополозите избираат да ги користат за различни теоретски истражувачки и наставни цели. Секој филм во основа може да се смета за корисен етнографски и употреблив за антрополошка анализа сè додека содржи информации што се важни за истражувачите, за: културните случувања, општествените промени, социјалните рефлексии. Филмот може да ни (по)каже многу за она што го гледаме, но истовремено и за оној/оние што ги/го прават и пораките, кои сакаат да ги испратат до гледачите како дел од општеството. Антропологот може да анализира одреден филм за да ги открие културноспецифичните правила со кои се регулира некој сегмент од животот во заедницата или можеби за да ги дознае вербалните и

невербалните начини на: однесување, практикување и живеење во одредени специфични, географски и културноизолирани заедници или општества. Така доаѓаме до заклучокот дека односот меѓу филмот и етнографијата се темели на претпоставката дека етнографскиот филм треба да се третира како етнографија, односно да биде подложен на стручно и на научно испитување и на оцена како и секој друг начин на антрополошка форма на истражување. Етнолозите што прават етнолошки филмови, треба да имаат моќ да препознаат етнографски вредни појави, кои ќе ги забележат исто така како што етнологот/антропологот внимава кога пишува етнолошки/антрополошки текст, понекогаш и на сметка на филмот како уметност, бидејќи примарната цел на етнолошкиот/антрополошкиот филм е да забележи етнографска/антрополошка појава, без да ѝ дава уметнички карактер, особено не на сметка на етнографско-антрополошката вредност.

За телевизијата како медиум

За многумина телевизијата е во центарот на секојдневието, но нејзиното значење и нејзината моќ варираат, во зависност од индивидуалните околности на секој поединец или на секоја група. Во книгата *Телевизијата и секојдневниот живот*, Роџер Силверстон ја истражува енигмата на телевизијата и како таа се нашла толку длабоко и интимно во структурата на нашиот секојдневен живот. Во истражувања тој се занимава со нејзиното: емоционално и сознајно, просторно, временско и политичко значење и влијание. Особено реални се неговите согледувања во делот на домашната внатрешност и местото на телевизијата во него. Разбирајќи го домаќинството како производ на историски дефиниран, со постојано менлив, однос меѓу јавните и приватните простори и култури, смета дека за таквата менливост, свој придонес има и телевизијата (Silverstone 1994: 25). Консумацијата на телевизија и перцепцијата на публиката е разновиден и сложен процес. Телевизијата, со сопствен начин на функционирање, настојува генерално да ги зачува таквите форми на моќ за да дејствува ефективно и влијателно врз гледачите. Но, разбирањата на гледачите истовремено вклучуваат различна перцепција, во насока дека сите гледачи не го сфаќаат овој медиум како конкретен производ на одреден историски период или како наметнување, во културолошка смисла, на еден поглед на светот кон друг.

Телевизиската порака истовремено е и колективен производ и е трансисториска. Се тврди дека и од двете страни таа треба да се сфати како вистински израз на општествена потреба иако, во нејзиното изразување на таа потреба, не мора, едноставно, да дејствува на зачувување на постоечките општествени и културни услови. Резултати

од кусото истражување покажаа дека постојат амбивалентности во различните проучувани семејства, кои имаат различни перцепции за иста телевизиска содржина. Според резултатите од кусото двомесечно истражување на влијанието на културната глобализација и на консумацијата на телевизиските програми во рамките на семејствата, може да се разбере само во целокупниот контекст на семејниот живот и во кругот на практикуваната култура. Ако, приказните емитувани на телевизискиот медиум, ги третираме како телевизиски серии (според мислењето на голем дел од повозрасните соговорници), тогаш, исто како и другите серии, и тие се лесно достапни, нашироко следени, како предмет на потрошувачка, дизајнирани за домашниот гледач, лоцирани во временско-просторни односи на блиското релативно познато (и прифатено) минато, разбрани како носители на маркери на разбирливи и прифатени меѓучовечки односи, генерирани од однапред познати, најчесто, хиерархиски, родови, полови, статусни практики.

Консумацијата на телевизија и перцепцијата на публиката е разновиден и сложен процес. Резултати од истражувањето покажаа дека постојат амбивалентности во различните проучувани семејства, кои имаат различни перцепции за иста телевизиска содржина. Според сознанијата добиени од теренските информации за влијанието на културната глобализација и за консумацијата на телевизиските програми во рамките на семејството, таа е разбрана само во целокупното семејно живеење во истражуваната практикувана култура.

Македонски народни приказни – перцепција, рефлексija, визуализација/екранизација, основни податоци за серијалот/серијалите

Истражувачкиот наратив на овој реферат е односот кон перцепцијата и самоперцепцијата на Македонецот преку перцепцијата на реализаторите на серијалот – од пред еден век, односно од начинот на неговата (ре)презентација. Бидејќи, преку визуелните медиуми, се пренесуваат (се впишуваат) разни симболи, значења, културни кодови, се пренесуваат вредности и стереотипи, се поставува прашањето за рефлексijата на екранизираните приказни врз различни категории на денешните Македонци. Овие телевизиски серијали, како и многу други серијали, се многу лесно достапни до широката публика бидејќи се емитуваат на сите ТВ-програми, а најголемиот дел од нив се видливи и на интернет-порталите како што е каналот Јутјуб (Youtube). Визуализацијата на македонските народни приказни е направена од 1984 година до 2003 година и се прикажуваше на МТВ – ТВ Скопје, а подоцна, сè до денес, и на други ТВ-медиуми: А1, Сител, Канал 5, ТВ Алфа. Првичниот серијал на „Македонски народни приказни“, прикажуван во рамките на некогашната Редакција за Училишна

програма, значи наменета за едукација на ученици, се визуализирани/се екранизирани според македонските народни приказни собрани од собирачите на народни умотворби (Марко Цепенков, Кузман Шапкарев и други), кои претходно се објавени како печатени изданија, во неколку наврати. Подоцна, особено оние што се емитуваа(т) на другите ТВ-куќи, по 2003 г. (2006/2007) се смислени од повеќе сценаристи. Просторно-временската рамка во која се сместени дејствијата најчесто е мало македонско село од крајот на 19 век до средината на 20 век. Во комбинација со селото, одредени дејствија се случуваат и во градот – на пример, во градската кафеана или на пазарот. Секоја епизода е во траење од 20 до 40 минути. Освен првата епизода, која е снимена во студио, другите епизоди се снимени во места во околината на Скопје, во селата на Скопска Црна Гора – Бањани, Чучер, потоа на Водно – во селата: Нерези, Добри Дол, Соње, во и околу црквата Св. Пантелејмон, во и околу црквата Св. Никита на Скопска Црна Гора, кафеанските сцени или сцените на селската куќа, во смисла на просторија за секојдневното живеење, – во Куршумли ан. Насловите на приказните се повеќе или помалку слични: според познати ликови (Итар Пејо, Крали Марко, Црна Арапина), според митолошки ликови (ламјата, самовилата, ангелот, ѓаволот), според ликови на светци (Св. Никола, Св. Тома, Св. Илија, Господ), дел се извлечени од поговорки и од народни мудри мисли, особено оние по 2003 година („Криво седи – право суди“, „Од пијаниот и будалиот бега“, „На нероден Петко капа му кројат“, „Крадени пари – црвени образи“, „Од гледање фајде нема“, „Сиромав човек – жив ѓавол“, „Не за кого е речено, туку за кого е печено“, „Што ти нарекле, тоа ќе те снајде“), во некои наслови е вклучена професијата (судија, кадија, еким, кујунџија, измеќар, слуга, овчар, меанџија, учител, поп, оца), но и жената и нејзината улога, статусот, карактерот, исто така се користени („Мрзливата жена“, „Женски ѓаолштини“, „Две итрици“, „Вдовица праведница“, „Лошата снаа“, „Жената што го надмудрила и мажот, и ѓаволот“) итн.

За етнографскиот извор, истражување преку разговори, преку (себе)претставувањето на Македонецот

Како етнографски извор за анализа, освен снимените епизоди, се реализирани и разговори спроведени со неколку возрастни групи: деца и млади од училишна возраст, возрастни од 40 до 60 години и стари лица над 65 години. Во текот на истражувањето се појави една интересна фокус-група составена од женска популација, која не е од Македонија, со засновање на брачна заедница со Македонци, живеат во Македонија и кои, за приказните, имаат свое видување и објаснување, кое не е слично со ниту едно друго. Имено, неколку жени

(од: Словенија, Албанија, Чешка) ги гледале приказните бидејќи, слушајќи ги нив, најдобро го учеле македонскиот јазик.

Се поставува прашање: На кој начин е претставен Македонецот и животот во македонското село? Додека работев на темава, кога ги гледав приказните, постојано се секавав на размислувањата на Иван Чоловиќ, претставени во книгата *Балкан – ѿтерор културе*, за едно препечатено издание во Србија од периодот на Вук Караџиќ, сè повеќе уверувајќи се самата себе дека авторот посоодветен наслов за ваквата и слична претстава на некогашното живеење гледано од денешна перспектива и не можел да најде, освен – терор врз културата. Анализирајќи ги нашите приказни од овој тип, за пишувачите на ваквите текстови (во нашиот случај – за сценаристите)... тој вели: „... тоа се нашите многубројни и уште подобро вмрежени идентитетски мислителите на општата патриотска практика, и повикувачи, и ексклузивни овластени толкувачи на „духот на народот“, дух што тие најдобро го наслушнуваат, па го пренесуваат во своите креации, или можеби – попрво треба да се каже – дека сами го произведуваат. Но скромно и самопонижувачки своите конструкции ги припишуваат на народниот дух, при што тие се само медиуми“ (превод М. М.). Затоа, неизбежно е прашањето: Кому му се наменети овие приказни? И јас, како и Чоловиќ, се прашувам дали авторите, сценаристите, режисерите, костимографите, дури и артистите сметаат дека за денешните Македонци, кои преку приказните би сакале да ги забавуваат и патем, можеби, национално да ги описменат, дали таквото претставување им е забавно, хумористично и воопшто интересно, онака како што им било во седумдесеттите, осумдесеттите години од минатиот век (Čolović 2008: 8, 1, 13).

Во својата анализа Чоловиќ поставува прашање: Како е тоа можно? И јас го поставувам истото прашање! Според некои автори, ако тргнеме од дефинирањето, одредувањето на симболите, што го промовира Герц (Bošković 2011), припадниците на конкретна култура, во нашиов случај – нашата од пред осумдесет години (и повеќе во некои случаи, од времето на царот и на Отоманската Империја), тие – припадниците значи, настојуваат да ги користат како средство, како јазик преку кој ќе толкуваат, ќе изразуваат и ќе ги определуваат значењата. Јасно е дека целокупното општествено живеење се состои од проток и размена на симболи, кои се различни, повеќеслојни, повеќезначајни, соодветни и подложни на различни толкувања, а целта на етнологите и антрополозите, е да ги протолкуваат интерпретациите, кои, во одреден момент, ги прават, ги манифестираат припадниците на конкретна култура. Традиционалното македонско и балканско семејство опстојува според машкиот принцип, што подразбира владеење на мажите и во семејниот, и во јавниот свет, така што вообичаено било и најмалото машко дете да има поголеми права во

заедницата во однос на жената. Според Светиева, механизмите на женската супкултура покажуваат дека не е можно секогаш да се гледа црно-бело на машко-женските односи во семејството и во заедницата во однос на правата и на обврските, кои, само делумно, се поклопуваат со јавно промовираниот идеален модел на традициската култура: доминација на мажот наспроти послушноста и потчинетоста на жената (Светиева 2000).

Покрај сознанијата дека статусот на жената во јавнопромовираниот идеален модел на традициска култура, од една страна манифестиран со видливата доминација на мажот, а од друга – со послушност и со потчинетост на жената, по примерот на класичниот модел на патријархалната култура, во приказните не е видлива секогаш. Напротив, за односот кон жената во делот на родните односи, зависно од степенот на сродство, од хиерархиската позиција што ја има таа во семејството – баба, сопруга, мајка, снаа, ќерка, внука, за стереотипноста кон неа, за почитувањето или за непочитувањето внатре или надвор од семејството, улогата што ја има во семејството, подредениот статус кон машките членови во заедницата, наспроти тоа – за латентната моќ на жената, за претставата на итроста, за определеноста кон домот наспроти видливоста во јавниот простор, сето тоа може да биде, и е предмет на етнолошки и антрополошки анализи на претставите на жената во овие серијали. Соодветен пример за дел од ова може да ни послужи филмот „Женски приказни на Јелена Цветановска“, во кој централна фигура е жената во традиционална претстава, како што вели авторката „онаква каква што ја донесуваат народните приказни“ (Цветановска 2016: 76). Како што во народните приказни жените се прикажани во две крајности, или се: итри, завидливи, осветољубиви, инаетливи и кавгаџики, знаат повеќе ѓаволштини и од ѓаволот, неверни, озборувачки и не знаат да чуваат тајна; или пак се: добри, кротки, добродушни, честопати неправедно клеветени, непочитувани од свекрвата, од мажот, од золвите и од јатрвите. Како и во секоја приказна, најпосле, според идеалниот модел (не секогаш и реален), праведната жена добива признание дека е обвинета неправедно и како во бајките, најпосле си живееле со својот маж долго и среќно (Цветановска 2016: 76).

Најпозитивната работа со која се сретнав во текот на истражувањето е инвентивноста на наставничката по македонски јазик од ОУ „Страшо Пинџур“ од Вевчани и нејзините ученици, кои, врз база на народните приказни, изработувале визуелни претставувања на ликовите и настаните од конкретна народна приказна. И не само преку цртеж, туку учениците правеле и своевидна анализа на приказната селектирајќи ги ликовите според особините и карактеристиките што ги имале. Изработените цртежи беа поставени на ФБ-профилот на училиштето и на профилот, наречен Роземак.

Ова е само еден мал дел од анализите на филмуваната претстава на македонското село и на Македонецот, а анализите понатаму вклучуваат и етнографија на медиумско претставување на материјалната култура преку народната облека, на покуќнината и нејзината употреба, на ентериерот во просториите, на неправилната поставеност на работите (на пример, закачени делови од носии на сидовите, кои се карактеристични за ентериерите на денешни простории, нешто што во минатото не било практика), за различните верувања и за обичајна практика на Македонецот и сл. За структурата на традиционалното семејство, за присуството на деца во епизодите, за машко-женските односи, за односот кон жената во делот на родните односи зависно од степенот на сродство, од хиерархиската позиција што ја има таа во семејството – баба, сопруга, мајка, снаа, ќерка, внука, за стереотипноста кон неа, за почитувањето или непочитувањето внатре или надвор од семејството, за улогата што ја има во семејството, за подредениот статус кон машките членови во заедницата, наспроти тоа – за латентната моќ на жената, за претставата на итроста, за определеноста кон домот наспроти видливоста во јавниот простор, сето тоа може да биде, и е предмет на етнолошки и на антрополошки анализи на претставите на жената во овие серијали. Во филмот „Женски приказни на Јелена Цветановска“, централна фигура е жената во традиционална претстава, како што вели авторката „онаква каква што ја донесуваат народните приказни“ (Цветановска 2016: 76). Во народните приказни жените се прикажани во две крајности, или се: итри, завидливи, осветољубиви, инаетливи и кавгаџики, знаат повеќе гаволштини и од гаволот, неверни, озборувачки и не знаат да чуваат тајна; или пак се: добри, кротки, добродушни, честопати неправедно клеветени, непочитувани од свеќвата, од мажот, од золвите и од јатрвите. Како и во секоја приказна најпосле, според идеалниот модел (не секогаш и реален) праведната жена добива признание дека е неправедно обвинета и како во бајките, си живее, со својот маж долго и среќно (Цветановска 2016: 76).

Заклучок

Како што покажуваат истражувањата, потрошувачката и консумацијата на телевизијата и на перцепцијата на публиката е навистина разновиден и сложен процес. Првичните сознанија од истражувањето покажаа дека постојат амбивалентности во кои, различните проучувани семејства имаат изненадувачки различни перцепции за иста телевизиска содржина. Секое истражување за културната глобализација и за потрошувачката на телевизија, во рамките на семејството, може да се разбере само во целокупниот контекст на семејниот живот и во кругот на културата. Така е и со народните приказни и со нивната консумација денес. Од една страна

приказните, имаат за цел да испратат поука и позитивна вербална порака, од друга страна се со многу недостатоци во визуелните пораки, кои се испраќаат преку нестручно претставување на многу сегменти од народниот живот: несоодветна народна облека, која е комбинација на различни делови од различни етнографски предели (непокривање на главата на жените, каде што косата е видлива, појава што во реалниот живот во тој период не постоела и би се сметала за непристојна), потоа комбинација од разни дијалекти на македонскиот јазик, несоодветни ентериери, однесување на ликовите какво во практиката не се среќавало, невообичаена вербална и визуелна комуникација и слично.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилични изданија

Цветановска, Ј. 2016. „Жената во антрополошкиот филм“. *ЕџноАнџроџозум*, бр. 12. Скопје: Институт за етнологија и антропологија.

Латинични изданија

Bošković, A. 2014. “Antropolozi kao simboli: Geertz”. *Еџноанџроџолошки џроблеми*, н. с. год. 9, св. 4. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu – Odeljenje za etnologiju i antropologiju.

Durington, M. & J. Ruby. 2011. *Ethnographic Film*. Banks, M., Ruby, J.: Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology. Chicago, London: University of Chicago Press.

Erdei, I. 2017. “Film kao artefakt: nesto između Srđana Karanovića”. *Еџноанџроџолошки џроблеми*, н. с. год. 12, св. 4. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu – Odeljenje za etnologiju i antropologiju.

Heider, K. G. 1976. *Ethnographic Film*. Austin, London: University of Texas Press, Austin: London.

Lah, J. 2012. „Vizualna antropologija između znanosti i umjetnosti”. *Hrvatski Filmski Ljetopis*, god. 18, broj 71. Zagreb.

Urem, S. 2015. *Specifičnost disciplinarnih i institucionalnih pristupa etnografskom filmu – Milovan Gavazzi i Andrija Stampar*. *Studia ethnologica Croatica*, vol. 27. Zagreb.

Colović, I. 2008. *Balkan, teror culture – ogleđi o političkoj antropologiji 2*. Biblioteka XX vek. Beograd.

Сајтографија

„Македонски народни приказни на Канал 5“, <https://t.ly/yBQUX> [Пристапено на 7.12.2023].

Pink, S. 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London, New York: Routledge, <https://t.ly/Oc9p> [Пристапено на 7.12.2023].

Ruby, J. 1975. *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?* 2 (2), <https://is.gd/vllTrA> [Пристапено на 23.1.2023].

Silverstone, R. 1994. *Television and everyday life*. London, New York: Routledge, <https://is.gd/c6uc21> [Пристапено на 23.1.2023].

Sviličić, N. 2011. “History and future of visual anthropology”. *Collegium anthropologicum*, 35. Zagreb. <https://t.ly/itY47> [Пристапено на 07.12.2023].

Светиева, А. 2000. „Статусот на жената во традициската селска заедница и семејството“. *ЕтнoАнтропoлoзиум*, бр. 1. Скопје: Завод за етнологија, Институт за географија, Природно-математички факултет, <https://t.ly/Hsue5> [Пристапено на 23.1.2023].

MEDIA INTERPRETATION OF PEOPLE’S LIFE FROM THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY – ETHNOGRAPHIC VISUALIZATION

Mirjana P. Mirčevska
Institute of Ethnology and Anthropology, Skopje

Summary

As research shows, consumption and consumerism of television and audience perception is a truly diverse and complex process. Research results showed that there are ambivalences in which the different studied families had surprisingly different perceptions of the same television content. Any research on cultural globalization and television consumption within the family can only be understood in the overall context of family life and the circle of culture. So, it is with folk tales and their consumption today. On the one hand the stories, made in order to send a lesson and a positive verbal message, on the other hand with many flaws in the visual messages that are sent through the unprofessional representation of many segments of folk life: inappropriate folk clothes that are a combination of different parts of different ethnographic scenes (women’s heads not being covered, a veil that did not exist in real life in that period and would be considered indecent), a combination of various dialects of the Macedonian language, inappropriate interiors, behavior of the characters that was not encountered in practice, unusual verbal and visual communication and so on.

Прилози

Дел од изработените визуелни претстави на народните приказни од учениците од ОУ „Страшо Пинџур“ – Вевчани, на часот по македонски јазик, извор: Роземак ФБ-профил.



