

Ермис Лафазановски, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

**МАРКО ЦЕПЕНКОВ ВО АВСТРАЛИЈА:
ПО ПОВОД ОБЈАВУВАЊЕТО НА КНИГАТА
„OTHERWORLDLY TALES COLLECTED IN 19TH CENTURY
MACEDONIA BY MARKO CEPENKOV“
ВО ПРЕВОД НА ФЕЈ ТОМЕВ**

Апстракт: Книгата „Приказни од оној свет собрани во XIX век од Марко Цепенков“, а во превод на Феј Томев, ги одбележа двата големи јубилеи значајни за Институтот за фолклор во 2020 година: 70-годишнината од основањето на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во далечната 1950 година и 100-годишнината од смртта на великанот на нашата народна култура Марко Цепенков. Книгата претставува резултат на соработката на Институтот за фолклор и пасионираната љубителка на македонскиот фолклор Феј Томев од Сиднеј, Австралија, која е по потекло Македонка. Во текстот се осврнуваме на книгата од аспект на нејзиното значање за македонската култура и нејзината дисперзија преку преводот во поширок контекст.

Клучни зборови: Марко Цепенков, народни кажувања, приказни, соништа, македонска народна култура.

Како резултат на соработката на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, и пасионираната љубителка на македонскиот фолклор Феј Томев од Сиднеј, Австралија, која е по потекло Македонка, во почетокот на 2021 година, по цела година неизвесност поради пандемиската криза, но и година на посветеност на работата и главно, онлајн соработката, од печат излезе на англиски јазик, а во издание на Институтот за фолклор книгата „Приказни од оној свет, собрани во XIX век од Марко Цепенков“ („Otherworldly Tales Collected in 19th Century Macedonia by Marko Cepenkov“) во превод на Феј Томев. Ова не е прва книга преводи на делата на Марко Цепенков која Феј ја прави со цел да ја доближи нашата народна култура до нашите луѓе кои живеат не само во Австралија, туку и низ целиот свет. Во 1991 година таа ја објавила книгата преводи на избрани приказни од Цепенков „Македонски народни приказни од XIX век собрани од Марко Цепенков“ во редакција

и предговор на нашиот угледен лингвист Илија Чашуле, а во издание на Мекери Универзитетот од Сиднеј, Австралија. Во книгата се застапени преводи на 66 народни приказни од сите жанрови вклучително и најдолгата македонска народна приказна Силјан Штркот.

И еве, Феј Томев повторно има подготвен преведен материјал за печатење и повторно од богатиот опус на собраните дела на Марко Цепенков. Овој пат нејзиниот интерес се натприродните појави во македонскиот фолклор собрани од Марко Цепенков како што се верувањата, магиите, урокливо око, народните лекарства, посмртните ритуали, и соништата. Привршувањето на нејзината повеќегодишна дејност намерно или не, се совпадна со два големи јубилеи кои Институтот за фолклор ги одбележуваше во 2020 година. Првиот јубилеј беше одбележувањето на 70-годишнината од основањето на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во далечната 1950 година, а вториот јубилеј беше одбележувањето на 100-годишнината од смртта на великанот на нашата народна култура Марко Цепенков. Во рамките на низата манифестации кои Институтот ги подготви за одбележувањето на овие два значајни јубилеја книгата на Феј Томев се појави како една од најзначајните активности поврзани со нашите јубилеи. Затоа ние во Институтот за фолклор со голем восхит го прифативме нејзиниот предлог кој го пратила до Институтот во почетокот на 2020 година во рамките на нашата издавачка програма да ја издадеме и нејзината книга со преводи на дел од собраните материјали на Марко Цепенков.

Книгата „Приказни од оној свет собрани во XIX век од Марко Цепенков“ „Otherworldly Tales Collected in 19th Century Macedonia by Marko Cepenkov“ е поделена на две големи целини: 1. верувањата, магиите, урокливо око, народните лекарства, посмртните ритуали тажачките, и 2. Соништата и нивното толкување. Ваквиот одбир на материјалите сведочи за насочениот интерес на Феј Томев кон народни кажувања поврзани со натприродни феномени кои, како што вели и самата ќе најдат на голем интерес кај нашите иселеници во Австралија и во другите земји низ светот, кои ќе ги потсетат на нивното културно богатство кое нивните предци го понеле со нив при нивните преселби. Интересно е што Феј Томев не се јавува само во улога на преведувач туку и во улога на коментатор и толкувач не само на лингвистичките термини, кои барале извонреден напор да бидат соодветно пренесени и преведени на англиски јазик, туку и како врвен познавач на македонскиот фолклор, особено на тој собран од Марко Цепенков што во голема мера книгата ја направи многу по пристапна за читање не само за нашинците по потекло од Македонија туку, убеден сум и за научната јавност која се занимава со фолклор и со етнологија и која со ова книга ќе има нов пристап кон богатиот македонски фолклор. Нејзините „интервенции“ кои имаат

единствен толкувачки карактер, ѝ биле овозможени благодареејќи на нејзината баба Василка Масина, која била по потекло од селото Лаген во Леринско, и чиј говор бил ист како и тој на Цепенков со оглед на тоа што селото било населено со дојденци од Прилеп. Но, голем дел од сознанија за македонската народна култура Феј ги добила и од нејзините родители Доста Масина и Коле Попов кои ѝ раскажувале за народните обичаи, за верувањата, и народните приказни. Се чини дека клучниот момент во одлуката Феј да се зафати токму со ваквите натприродни феномени од зборникот на Цепенков бил и тој што нејзината мајка била вешта во лекување со помош на магии. И токму фасцинацијата од магиите, нивните лечебни својства, натприродните сили кои владеат со ритуалите за лекување на нашиот народен човек, придонесоа преводот на Феј Томев да биде исклучително точен и богат со автохтони интерпретации. Ќе споменеме само некои од нив: гледање од коски, магии поврзани со повикување на љубов, враќање дома, баења од зли очи, со помош на магични зборови, потоа лечење со баење против уроци, болести итн. Еден дел од книгата е посветен и на приказни за духови, вампири, привиденија и други натприродни појави. Во првиот дел од книгата се застапени, исто така и погребните обичаи вклучително и со таканаречените „редења“ на погребни во врска со нечија смрт. Треба да се истакне исклучителната дарба на Феј Томев во поглед на преводите на овие „редења“ со оглед на тоа што нивниот превод на англиски на најдобар начин го илустрира оригиналот.

Во вториот дел на книгата Феј Томев се занимава со превод на уште еден дел од собраните дела на Цепенков кој побудува интерес кај пошироката читателска публика.

Се работи за соништата и нивното толкување. Овој дел претставува вистинско „упатство“ во толкувачките способности на нашиот народ во однос на сонуваниите соништа. Такви се, на пример, толкувањата на соништата поврзани со случките кои треба да се случат доколку на човек му дојде Господ на сон, или го посетува Цар, или слуша истрел во сон, или во сон гази матна река, или да се лета во сон, и така натаму. Вкупно деведесет и шест интерпретации на соништата.

Според уредувачката замисла на Феј Томев, целата книга е богато илустрирана со фотографии од архивот на Јозеф Обрембски, Полјакот кој во 30-тите години на 20 век вршел теренски истражувања во Порече, и чии материјали се наоѓаат во Special Collections & University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries, United States of America, (MS599). На овие фотографии може да се види визуелната репрезентација на секојдневниот живот на Македонците од почетокот на 20 век, вклучително фотографии кои соодветствуваат со фолклорните

материјали собрани од Цепенков, а преведени од Феј, како што се разни обичаи, ритуали, магии, веселби и др.

Предговорот кон книгата „Приказни од оној свет, собрани во XIX век од Марко Цепенков“ го напиша професор Весна Петреска. Во него таа навлезе не само во суштината на претставените приказни на Марко Цепенков, туку и во суптилните нијанси на преводот на Феј Томев истакнувајќи дека „Во оваа смисла преводот на дел од собраните народни умотворби од Феј Томев, е од исклучително значење за запознавање со традиционалната македонска култура во пошироки светски рамки. Ова е засилено со фактот што самата Феј Томев, иако родена во Австралија, сепак, добро ја познава традиционалната македонска култура, од раскажувањата на нејзината баба и нејзините родители, кои очигледно биле љубители на истата. Нејзиното познавање на традиционалната македонска култура е дополнителен услов при преводот добро да се пренесе изворниот материјал.“

Македонската фолклористика со гордост во својата теориска и емпириска основа го употребува името на Марко Цепенков и неговите народни умотворби, а во тој контекст Институтот за фолклор со максимална посветеност ги охрабрува и ги поддржува сите нови истражувања, објавени книги, статии, научни трудови и рецензии посветени на собраните дела на Марко Цепенков. Од таа перспектива гледано, книгата „Натприродни кажувања од 19 век собрани од Марко Цепенков“ во избор и превод на Феј Томев претставува уште еден скапоцен камен во круната на нашиот културен идентитет со кој може да бидат горди сите Македонци каде и да се во светот.

Лидија Тантуровска, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје

ЗА ТАЈНИТЕ ЈАЗИЦИ

Апстракт: Тајните јазичи претставуваат средство за комуницирање во определени групи (тајфи) во определено (минато) време. За нив има податоци (а подоцна и истражувања) уште во деветнаесеттиот век. Еден од запишувачите на тајните/пословечките јазичи (говори) е и Марко Цепенков, а вакви говори практикувале и занаетчиите во Прилеп и во Прилепско. Со општествените промени се губат занаетите, а заедно со нив и тајните јазичи. Останува интересот за нивното анализирање и проучување како во рамките на фолклористиката, така и во рамките на лингвистиката.

Клучни зборови: тајни јазичи (говори), пословечки јазичи (говори), Марко Цепенков.

Попо оповопој поповопод ќене пропозбопорипимене непештопо запа тапјанипитене јазичиципи.

По една мала анкета направена меѓу младите, може да се каже дека ретко кој од денешните помлади генерации може да ја разбере реченицата што е (кажана) на почетокот, а која значи: *По овој повод ќе прозбориме нешто за тајните јазичи.*

На самиот почеток треба да се каже дека го препознаваме *пословечкиот детски говор*, чија матрица се наоѓа во фолклорното богатство на еден народ, особено на македонскиот, чија територија се смета за „татковина“ на тајните говори. За пословечките говори, односно јазичи, се пишувало како од фолклористички, така и од лингвистички аспект.¹ Во објавените материјали и литература се среќаваат повеќе термини за именувањето на овие говори и тоа, покрај *пословечки*, и: *тајни*, *опачечки*, *ластовечки* итн. *говори*, односно *јазичи*. Сепак, се согласуваме со научната теза дека од структурна гледна точка се работи за два различни начини на постигнување „тајност“ иако се употребуваат

¹ За оваа проблематика по повеќе прилози, во фолклористиката, имаат пишувано: Поленаковиќ, Шишманов, Јагиќ и др., а во лингвистиката: Оливра Јашар-Настева, Благоја Корубин, Борис Марков, Ѓорѓи Поп-Атанасов и др. (в. Литература).

доста недоследно и дури како синоними во еден ист напис. Имено, во првиот случај (во примерот), „тајноста“ се постигнува по чисто механички пат (може со вметнување нови гласови и слогови во трите позиции на слогот или со преместување на редот на слоговите и сл.), при што доаѓа до менување само на надворешната страна на зборовите. Во вториот случај, во тајните говори (јазици) доаѓа до изменување на еден дел од лексиката (од полнозначните зборови), при што се создаваат: неологизми, семантички измени, како и заемање зборови од туѓо потекло), кои се применуваат и во мајчиниот јазик.

Без да навлегуваме длабоко во историско-културните врвици на истражувањата, ќе споменеме дека уште во деветнаесеттиот век Јиречек (Јиречек 1885) зборува за три места на Балканот во кои се среќаваат тајни „жаргони“ кај Јужните Словени (во западнородопското село Брацигово; во Осат – Босна и во околината на Врање). Она што треба да се истакне, според истражувањата, е дека во минатото се изделува една поголема област на Балканот, односно југозападниот негов дел, каде што се концентрирани тајните јазици, во која влегуваат: Епир, југоисточна Албанија и југозападна Македонија. Втора таква зона го зафаќа централниот дел од Полуостровот, со источна Босна, Косово и јужна Србија. Се смета дека од овие две зони се шират понатаму тајните јазици. Кога станува збор за нивниот број, се смета дека е импозантен, со оглед на тоа што се наоѓаат концентрирани на мала јазична територија.

Според досегашните истражувања, се наведува дека уште во својот „Тријазичник“ Ѓорѓи Пулевски (Пулевски 1875: 160–161) пишува за „ластовичкиот“ јазик што го употребувале Мијаците². Кон ова ќе додадеме дека во 1892 г. редакцијата на *Сборникъ за народни умотворения и книжнина* (СБНУ VIII 1892: 284) ги поканува своите соработници за собирање материјали од тајните и од пословечките јазици (говори), на чија покана се јавува собирачот на македонскиот фолклор, Марко Цепенков, за кого се мисли дека е иницијатор³. Набргу се објавува богат материјал на страниците на СБНУ, кој, како што нагласува Јашар-Настева: „сиот се однесува на македонското јазично подрачје или пак за ТЈ (мое: тајните јазици) пренесени од Македонија.“ Покана за проучување на тајните јазици има и неколку децении подоцна (во 1928 година во *Гласник Скопског научног друштва*) од Т. Ѓорѓевиќ, со образложение дека во Македонија има голем број тајни јазици. Понатаму, желбата за проучување, како и самото проучување на тајните јазици се јавува на бранови, па следен таков бран

² Сп.: „А мијаци се вељад и за тоа зашто имаед уште еден јазик од овја кои је одељен а тои им је ластовечки и тајни, медју себе кога им треба си зборувајед“.

³ Цепенков Марко К. „Условен ботушарски език“, *СБНУ VIII* 1892: 284–288. Се работи за еден дијалог меѓу двајца папуции од Прилеп.

е меѓу двете светски војни (преку делата на: Тројановиќ, Филиповиќ, Русиќ, Шмаус, Димитријевиќ итн.), за потоа, по ослободувањето, со несмален интензитет да продолжи на страниците на списанието „Македонски јазик“⁴.

Голем влог во истражувањето на тајните јазици има дадено Х. Поленаковиќ⁵, а секако, за нас, јазичарите, се од особено значење прилозите на: Божидар Видоевски, Оливера Јашар-Настева, Благоја Корубин, Борис Марков и др.

Причината за создавањето на тајните јазици е позната, а се заснова на економските услови во осумнаесеттиот и во деветнаесеттиот век кога голем број луѓе редовно оделе на повремена сезонска работа (на гурбет) во соседните балкански земји, во рамките на Отоманската Империја. Како што е познато, се одело во групи (тајфи), кои во голема мера претставувале организирана целина, чии врски на членовите станувале уште поцврсти со заедничкото живеење. Токму тоа: животот во ваквиот вид заедници, релативната изолираност од околниот свет, секојдневната борба за опстанок во непозната и туѓа средина, потребата да се заштитат личните и еснафските интереси, пред сè, од работодавецот, од домаќинот или од непожелните присутни, ги принудило луѓето од тајфата да побараат и да усовршат уште едно средство за одбрана и заштита, а тоа е токму јазикот, и тоа тајниот јазик, кој би се разликувал од останатите стандардни национални јазици во средината. Но, тајните јазици се јавуваат како секундарни зашто нивните корисници, надвор од работното место, си го практикуваат својот местен говор. Тајните јазици (говори), разбирливо, ги зборуваат мажите иако, има забележано, дека некои тајни јазици биле разбираани и од нивните жени, па и деца (Филиповиќ Мил. С. 1932: 208). Има податок дека познавачите на тајните јазици се неписмени. Но, за да се усвои систем на еден јазик (па и таен, секундарен), сметаме дека не може секој, односно дека тие луѓе сепак имаат природен усет за учење јазик.

Евидентирањето на тајните јазици го позајмивме од Јашар-Настева (Јашар-Настева: 560), која вели дека, според литературата, собран и објавен материјал има од следниве тајни јазици (според занаетите)⁶:

⁴ <http://imj.ukim.edu.mk/CMS/Upload/BIBLIOGRAFIJA-MJ-I.pdf>, посетено во мај 2021.

⁵ В. Литература, на крајот од текстот.

⁶ Од прегледот што е даден може да се констатира дека името на занаетот се јавува како главен елемент при именувањето на тајните јазици, а за тоа, како што наведовме, говорителите на тајните јазици во Македонија (па пошироко и на Балканот), се луѓе од определен општествени слој и се занимаваат со иста професија.

I сидарски

1. мајсторски

- а) Дебарско
- б) Крушевско
- в) Битолско
- г) Брацигово

2. бошкарски

- а) Велешко
- б) Јанче
- в) Ростуше
- г) Дојранско

3. вешкарски

- а) Прилепско

4. гурабарски

- а) Струшко

5. ремундоски

- а) Велешко

6. форнички

- а) Кривопаланечко
- б) Шлеговско

II папуциски

- а) Прилеп
- б) Скопје

III терзиски

- а) Дебарско
- б) Велешко
- в) Прилепско

IV терз. -алвациски

- а) Дебарско

V питачки

- а) Битола
- б) Прилеп
- в) Охрид

VI цигуларски (туцарски)

- а) Прилеп
- б) Битола
- в) Охрид
- г) Крушево
- д) Велес

VII дрндарски

- а) Неврокопско

VIII калајциски

- а) Крушевско
- б) Велешко
- в) Прилепско

IX кликарски

- а) Скопје
- б) Велес

X мутавциски

- а) Велес

XI копаничарски

- а) Дебарско

XII пластовечки

- а) Дебарско.

Она што го истакнува Јашар-Настева е фактот дека во екот на нивното запишување, тајните јазици биле во процес на губење.

Од наведениот список може да се забележи дека од јазиците што се истражуваат, во Прилеп и во Прилепско се употребуваат:

вешкарскиот сидарски јазик, папуџискиот⁷, терзискиот, питачкиот и цигуларскиот (туџарскиот), што зборува, меѓу другото, дека во оваа област, во наведениот период, постојат голем број занаети, следствено и голем број зборувачи на тајните јазици. Како интересен факт треба да се додаде дека кога станува збор за нивната употреба, има случаи еден ист таен јазик да биде „заеднички“ за две различни еснафски средини. За пример ќе го наведеме сидарскиот од Прилеп, со кој се служеле и: папуџии, бојации и терзии. Во оваа смисла е и информацијата што му ја дал Цепенков на Шишманов, а тоа е дека казанџиите од Прилеп немале свој таен јазик, туку се служеле со тајниот јазик на папуџиите (Гбјув 1900: 842).

Во десеттата книга од собраните дела на Марко К. Цепенков (Цепенков Х, 1980: 191–238), посебен дел им е посветен на тајните и пословечките говори, каде што свое место заземаат насловите: 1. *Таен просјачки разговор (од Прилеп)*; 2. *Условен папуџиски јазик во Прилеп*; 3. *Таен разговор помеѓу двајца штипски дулѓери Доне и Коце*; 4. *Таен или опачки јазик на софиските дулѓери*; 5. *Опачки јазик од Прилепско*; 6. *Имиња машки и женски преведени пословечки (од Прилепско)*; 7. *Песни направени по пословечки (од Прилепско)*; 8. *Од пословечките детски говори во Прилепско (8.1. Јазик на гра; 8.2. Птичешки јазик; 8. 3. Штркалџки јазик; 8. 4. Јазик на мање; 8. 5. Петелов јазик; 8. 6. Јазик на уша, уше; 8.7. Јазик на ноори; 8. 8. Јазик на нандара; 8. 9. Јазик на ликус; 8. 10. Јазик на сион; 8.11. Јазик на ригу; 12. Јазик на фа, фе, фи и др.)*.

Од јазичен аспект овој материјал заслужува одделно внимание. Во оваа пригода ќе нафрлиме по некоја (јазична) особина за „да го отвориме прашањето“ за потребата од целосна анализа на материјалите од тајните и од пословечките говори, забележани од Марко Цепенков. Како честа појава се јавува замената на лексеми, како, на пример: – Чуму ти е пан, Цветко, зер ти се липа пан? (Цепенков (1.) 1980: 191), каде што има замена на именката *леб* со именката *пан* и има замена на глаголот *јаде* со глаголот *липа*. За да ја доловиме различноста на јазиците, ќе наведеме дека во друг таен јазик именката *леб* е заменета со именката *калос*, како во примерот: – Арноко велиш, не е овој некој бачов, ами е левак, доста е што ни дава калос, бело и црвено (Цепенков (3.) 1980: 201), каде што бачов е Турчин, левак е рисјанин, **калос** е леб, бело е ракија и црвено е вино).

Менувањето на редот од слоговите е уште една појава во тајните јазици, поточно во опачкиот јазик од Прилепско, како во примерите: –

⁷ Прилепскиот папуџиски е еден од јазиците што го разбирале и жените (Мишев, Филиповиќ и други).

троу бродо наместо *Добро утро*, или: – *бог зимоп* наместо *Помози бог* (Цепенков (5.) 1980: 212) итн.

Механичката измена на изразот ја среќаваме во делот: *Од детските пословечки говори во Прилепско*, каде што се дадени осумте прилози. Пример ќе земеме од јазикот на *гра*: *Маграјкагра ќегре мегре догренегресигри* (Цепенков (8.1.) 1980: 216).

Како што споменаваме, на страниците во првите броеви на списанието „Македонски јазик“, се пишува за пословечките говори. Меѓу анализите, се среќава и статијата *Поглед на слоговното делење во македонскиот јазик*, во која Благоја Корубин (Корубин 1955:22) ја покажува полезноста на овие говори при слоговното делење на зборовите во еден јазик, во конкретниов случај – во македонскиот, за што може да се размислува понатаму.

Денес, занаетчиството згаснува, а заедно со него и тајните јазици.

Според современите истражувања, денес „тајноста“ се заменува со „јавност“. Така, сè повеќе се има желба, на пример, на социјалните мрежи, да се сподели сè што се прави, од рутински работи во текот на денот, до настани што се чекаат во животот (дипломирање, венчавка, свадба итн.). Сето тоа оди со текст и со слика/фотографија, а под постот, одат коментари (помали и поголеми). Се добива претстава дека повеќе не постои приватност.

На крајот би додале дека кога станува збор за јазик (говор) во една затворена заедница (група луѓе), треба да се нагласи дека денес, евенурално, можеме да зборуваме за „таен јазик“ во професијата, во фамилијата, односно за професионализми, за фамилијаризми итн. Пример за тоа е јазикот на информатичарите, на лекарите, на правниците, односно меѓу членовите на едно семејство и слично. Сепак, употребата на вакви лексеми ја нема истата цел како тајните јазици.

Според сето досега кажано, ќе подвлечеме дека тајните јазици (говори), како појава, остануваат во слоевитното богатство на фолклорот, кое одвреме-навреме ќе исплива на површината за да се присетиме на него како на раритет, а за нас, јазичарите, како на нов предизвик за јазична анализа.

Литература:

Кирилица:

Гъбјув, Петко К. 1900. „Принос към българските тайни езици“. *СбНУ XVI–XVII*, 842–875.

Ђорђевић, Т. 1928. „О тајним језицима“, *Гласник Скопског научног друштва* III, 322–333.

- Јашар-Настева, О., „Албански зборови во македонските тајни јазици“, *Македонски јазик* IV, 60–65, 84–92, 132–140.
- Поленаковиќ, Х., „Прилози кон македонските тајни јазици“, *Македонски јазик* II, 51–52.
- Поленаковиќ, Х., „Прилози кон македонските тајни јазици“, *Македонски јазик* II, 49–56.
- Поленаковиќ, Х., „Уште два прилога кон македонските тајни јазици“, *Македонски јазик* II, 209–211.
- Поленаковиќ, Х., „Нов прилог кон македонските тајни јазици“, *Македонски јазик* III, 57–57.
- Пулевски, Ѓорѓи. 1875. *Речник од три језика С. Македонски, Арбански и Турски*. Београд.
- Русић, Бр., Шмаус, А., „Гуслар Ванђел из Охрида“, *Прилози проучавању народне поезије* III, 1936, св. 1, 132.
- Сборник за народни умотворения, наука и книжнина* XV, Министерство на народното просвещение, София.
- Филиповић, Мил. С., „Тајни језици у Велесу“, *Гласник Скопског научног друштва* XI, 179–182.
- Цепенков, Марко К. *Македонски народни умотворби, кн. 10*. Скопје 1980.
- Цепенков, Марко К., „Условен ботушарски език“, *СбНУ* VIII, 1892: 284–288.
- Шишманов, Ив. Д., „Бележки за българските тайни езици и йословечки говори“, *СбНУ* XII, 15–50.

Латиница:

- Jireček, Konstantin. 1885. „Conventionelle Geheimsprache auf der Balkanhalbinsel“, *Archiv für slavische Philologie* VIII, 99–103.

Веб-сајтови:

- <http://imj.ukim.edu.mk/CMS/Upload/BIBLIOGRAFIJA-MJ-I.pdf>, посетено во мај 2021.

Зоранчо Малинов, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

**УЛОГАТА НА ЖЕНАТА ВО ОБРЕДНОСТА ОД
КАЛЕНДАРСКИОТ ЦИКЛУС КАЈ МАКЕДОНЦИТЕ ВО
МИНАТОТО И ВО СОВРЕМЕНИ УСЛОВИ
- компаративни истражувања -**

Апстракт: Во традициското општество кое доминантно се засновало на патријархалниот принцип, жената-домаќинка, помеѓу другите обврски во врска со земјоделското стопанисување, приготвувањето храна и грижата за хигиената во куќата, често имала и активна улога во одржувањето на некои од обредите. Иако генерално во подредена улога во традициското патријархално општество, жената во некои од обредите била и главен протагонист, односно актер без кој не можеле и да се замислат некои од обредите. Доволно е само да се споменат некои од обичаите од животниот циклус, како, на пример, оние што се поврзани со бременоста и раѓањето или пак на пеењето некои обредни песни, било да се работи за обредниот фолклор од свадбениот обреден комплекс (замесување погача, бричење на зетот, водење на невестата на вода во понеделникот и сл.), или за посмртниот обреден комплекс, како што е пеењето (редење) на тажачките песни. Жената имала важна улога и во извршувањето на многу обреди од календарскиот циклус, како што се приготвувањето на обредните јадења за Бадник и Василица или за покладните вечери (Прочка и др.), како и исполнувањето на обредниот фолклор на некои од празниците, како што се на пример, водичарските, лазарските, ѓурѓовденските и другите обредни песни, кои во постарата литература од XIX век биле познати и како „женски песни“⁸.

Денес, по низата општествено-политички и социоекономски промени што од корен го променија традициското општество, жената и понатаму е мошне важен чинител во многу обреди кои ги придружуваат семејните свечености и празниците. Сепак, со оглед на фактот што улогата на жената во целокупната обредност би барала многу пообемна експликација, во овој труд вниманието ќе биде насочено само кон споредбата на улогата на жената во обредите од календарскиот циклус во минатото и во современи услови, кога таа како вработена, а истовремено и како домаќинка со многу обврски околу

⁸ За разлика од епските песни, кои се сметале за „машки песни“, а во кои, вообичаено, се пее за разни подвизи на јунаците и за кои понекогаш е потребна и инструментална придружба од гусла или кемење, обредните песни и останатите претежно лирски песни, кај некои од собирачите на фолклорни материјали како, на пример, кај Стефан Верковиќ, се нарекувани и „женски песни“ (Верковиќ, 1985, кн. 1: 87-389).

одржувањето на домаќинството, има обврска да се грижи и за подготвувањето на семејните празнични трпези, но и да учествува на разни свечености на ниво на пошироката заедница.

Клучни зборови: жени, обреди, празници, традиција, современост.

Речиси во секоја култура, без оглед на тоа дали станува збор за традициска или современа, обредното одбележување на смената на годишните циклуси, односно испраќањето на старата година и пречекувањето на новата, зазема важно место во календарската обредност. Заедничко на целиот тој обреден комплекс што ја следи смената на годишните циклуси е настојувањето во Новата година што претстои да има што повеќе берикет (плод), среќа и здравје за сите членови на семејството, како и општа благосостојба на домаќинството. Со оглед на фактот дека во нашето општество неофицијално опстојуваат два календари, едниот кој е во граѓанска употреба, познат како грегоријански календар, и другиот кој е во црковна употреба во МПЦ-ОА и во некои други православни цркви, познат како јулијански календар⁹, со текот на времето кај народот се наметнала и потребата за двојно одбележување на смената на годишните циклуси. Така, на пример, доколку пред околу еден век имало потреба од одбележување на смената на годишните циклуси само со обредите утврдени со традицијата, со текот на времето постепено се наметнува и потребата за пречекот на новата календарска година според поинакви правила, главно, „уезени“ од западноевропските земји, како што се, на пример, организираниот пречек на Нова година во рестораните или на градските плоштади, што секако не е во духот на нашата традициска култура.

Во македонската традициска култура постои цел обреден комплекс на одбележување на смената на годишните циклуси, кој од астрономски аспект започнува со празниците околу зимската краткоденица и трае сè до средината на зимата, односно во него спаѓаат сите обредни постапки

⁹ Помеѓу грегоријанскиот и јулијанскиот календар постои разлика од 13 денови, а за историскиот развој на овие два календара, како и за воведувањето на грегоријанскиот календар во граѓанска употреба во одделни земји да се види во: Златковска, 1983; Скробоња, 2000. Инаку, во Вардарска Македонија, односно на територијата од денешна РС Македонија оваа промена се случува во два наврата. Првиот пат тоа е сторено во април 1916 год., во текот на Првата светска војна, односно за време на бугарското администрирање на земјава, кога наместо следниот ден по 31-ви март да биде 1-ви април, административно било наложено тој ден да се смета како 14-ти април. Втор пат тоа се случило откако бугарската администрација била заменета со српската, по завршувањето на споменатата војна, поточно во 1919 год., неколку седмици по формирањето на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, кога денот по 14-ти јануари со закон (*Закон о изједначењу старог и новог календара*) бил прогласен за 28-ми јануари (Скробоња, 2000: 155).

што се одржуваат во овој период, а кои имаат цел да се предвиди (гата) или влијае врз берикетот, здравјето и среќата во годината што претстои. Од календарски аспект, тука спаѓаат разните обичаи што се прават на празниците од Варвара (17.XII) и Св. Никола (19.XII), па сè до водичарско-богојавленските свечености (18-20.I). Целиот овој новогодишен обреден комплекс избилувал со мноштво обичаи кои имале цел побогат род на нивите и множење на добитокот во годината што претстои, а најчестата улога на жената-домаќинка во сите тие обреди, главно, се состоела околу подготовката на обредната храна што се принесувала на свечената вечера на Бадник или на Василица, во зависност од локалната и семејната традиција. Главната обредна улога, од аспект на набавувањето на бадниковото дрво, поканувањето на Господ (Дедо Боже) на вечера, како и изговарањето на другите вербални формули упатени кон Бога (Господ) за побогат род, за здравје и среќа биле наменети за домаќинот, а останатите возвраќале со: „Дај Боже“, „Амин“ и сл.

Денес малку е останато од некогашната богата обредност која избилуваше со мноштво агрикултурни елементи како што се на пример обредите со приготвување на панспермија, односно варење разни житарки и други зрнести култури на празникот Варвара, со цел, во претстојната година родот на тие култури да биде што побогат, или пак, внесувањето на ралник и простирањето на слама во просторијата каде што се вршат обредите на Бадник при обредната вечера. Од некогашниот обред на внесување на бадниковото дрво и поставувањето на огништето за да прегори, со што на симболичен начин се означувало завршувањето на старата и доаѓањето на Новата година, денес имаме само китење на влезните врати со дабови (бадникови) гранчиња, доколку и нив не ги истиснале некои понови вештачки производи набавени од маркетите кои асоцираат на новогодишна обредност (вештачки гранчиња од елка, лампиони и сл.) или на божикните празнувања, како што се, на пример, мала макета на пештерата во која се родил Исус, или пак, натпис со *Merry Christmas* (*Срекен Божик*).

Затоа, пак, наместо некогашното внесување на бадниковото дрво и посипување со жито и вино, како и китењето на бадниковото дрво со слама и шумки, пред да се постави на огништето, што некогаш претставувало еден од најважните обреди од новогодишниот комплекс, денес речиси во секоја куќа, а особено во оние каде што има деца, без оглед на тоа дали се работи за куќа во градска или во селска средина, присутна е накинена новогодишна елка. Овој обичај, кој според историчарите и етнологите води потекло од Алзас на бреговите на Рајна од каде што се проширил низ другите земји, денес е присутен во цела Европа и останатите христијански земји под нејзино културно

влијание¹⁰. Секако, китењето на новогодишната елка, кое може да започне и неколку седмици пред доаѓањето на Новата година, најчесто претставува обврска на мајката, а воедно и нејзино големо задоволство што го споделува со своите деца. Воедно, најчесто таа е задолжена и за раскитувањето на елката, односно враќањето на елката и на разните украси назад на местото каде се складирани останатите 11 месеци од годината.

Со оглед на фактот што во разни локални традиции во Македонија кулминацијата на новогодишната обредност се случува на различен празник, во зависност од традицијата востановена во семејството, некаде обредната вечера на која треба да има и кравајче (помал обреден леб) или пита со паричка се прави на Бадник, т.е. вечерта во пресрет на Божиќ (7.I) – Денот на Раѓањето на Исус Христос¹¹, а некаде тоа се прави вечерта спроти Василица (14.I) или на самиот празник, кој всушност претставува и првиот ден од Новата година според јулијанскиот календар¹². Домаќинките, барем оние постарите и денес се обврзани да ја подготват трpezата за обредната вечера на Бадник или пак обредниот ручек на Василица, при што освен обредното лепче со паричка, кое треба да биде направено од бесквасно тесто, или питата со паричка, треба да се приготват и други обредни јадења: разни обредни лебови, зелник, грав,

¹⁰ За потеклото на обичајот со китење на новогодишната елка, најпрвин со јаболко и разни други плодови и кој бил во функција да се влијае врз плоднста (родот) во престојната година, записи има уште од XVI век (Токарев, Филимонова, 1983: 149). Подоцна елките започнале да се китат и со свеќи и разни украси (лампиони, бонбони, ленти и сл.), а во поново време и со низа од мали електрични светилки.

¹¹ Во раниот среден век, Црквата, почетокот на Новата година го поставила токму на денот на раѓањето на Исус Христос, но по извршената реформа на календарот во 1691 год., за време на папата Инокентие XII, почетокот на Новата година, повторно почнал да се смета од 1-ви јануари. Навиката, Божиќ да се слави како Нова година, иако по извршената реформа на календарот, таа започнува од 1-ви јануари, сепак останала и денес во поголемиот дел од Европа, со оглед на тоа, што, најголем дел од обредните активности во врска со новогодишниот обреден комплекс се поврзани токму со денот пред Божиќ, со Бадник, што се прославува вечерта спроти празникот посветен на Христовото раѓање (Малинов, 2007: 200 и таму цитираната литература).

¹² Во традицијата на Македонците нема унифицирано еден празник на кој се приготвува обредното лепче (кравајче) или питата со паричка, туку во разни етнографски региони тоа се прави во различен ден. Генерално земено, обредната вечера на Бадник доминантно е застапена во источниот и северниот дел на Македонија во нејзините географски и етнографски граници: Скопско, Кумановско, Кривопаланечко, Кратовско, Овче Поле, Велешко, Тиквеш, Радовишко, Штипско, Кочанско, Малешево, Пијанец и поголемиот дел од Пиринска Македонија, додека на Василица главниот новогодишен обред со обредни јадења и пита со паричка се прави во западните и јужните делови на македонскиот етнографски простор: Полог, Мијаци, Струшко, Охридско, Кичево, Порече, Прилепско, Битолско, Железник, Преспа, Мариово, Гевгелиско, Струмичко, цела Егејска Македонија и јужните делови од Пиринска Македонија.

сарма или други јадења, во зависност од локалната и семејната традиција, но во секој случај, на Бадник тоа мора да бидат посни јадења, со оглед на тоа што овој празник е последниот ден од Божиќниот пост, додека на Василица се приготвуваат и јадења со месо и млечни производи. За оние домаќинки, пак, што не ја совладале техниката на правење пити, или едноставно немаат време да го приготват сето тоа, специјализираните продавници за пекарски производи продаваат готови, испечени пити и разни лебови (погачи) со паричка или пак може однапред да се договорот со пекарот за нарачка.

Друга можност за споредба на некогашната и современата улога на жената во календарската обредност претставуваат водичарските прослави, особено во средините каде што во минатото биле мошне застапени женските обредни поворки – водичарките. На самиот ден на Водици/Богојавление (19. I) во главна обредна улога повеќе се наоѓале мажите, па оттаму за овој празник како синоним се јавува и називот Машки Водици, додека жените, поточно девојките-водичарки биле активни во следниот ден, па затоа во некои локални традиции овој ден, кој Црквата го посветила на Св. Јован Крстител (20. I), во минатото бил познат и како Женски Водици. Но, во современа состојба може да се констатира дека наместо девојки облечени во празнична, свечена носија, водичарските песни ги исполнуваат само девојчиња на училишна возраст и тоа, речиси исклучиво посетувајќи ги домовите на своите роднини¹³. Состојбата со останатите обичаи во склоп на водичарските празнувања, како дел од поширокиот новогодишен обреден комплекс, можеме да констатираме дека е поповолна, што се однесува барем до некои предели во Македонија, како што се на пример, Охридско, Струшко, Кичевско и некои други предели во југозападниот дел од државата. Впрочем, во овие краеве и денес членовите на одделни компании¹⁴ се собираат за време на Водици и ја одржуваат традицијата наследена од своите предци. Во дадени прилики и нивните роднини иселени во поблиските градови, но и во Скопје, за време на водичарските празници се враќаат во родното место и учествуваат во свеченостите што ги организира нивната компанија (крст, корст, кол). При теренските истражувања во некои села во охридскиот крај, реализирани пред две

¹³ За тоа ни говори и Наум Булоски од охридското село Љубаништа, чии внуци секоја година на Водици доаѓале од Охрид за да му направат чест, пеејќи водичарски песни (Малинов, 2007: 207).

¹⁴ *Компаниите (крстови, корстови, колои)* претставуваат посебни социјални организации, најчесто базирани на крвен, односно родствен принцип, но може и на маалски, т.е. територијален принцип, кои имаат заеднички крст што се пренесува од генерација на генерација и заеднички кум со едногодишен мандат од Водици до Водици (Малинов, 2006а: 218-223).

децении, забележавме дека водичарските поворки на Машки Водици беа од мешан состав, односно освен мажи, како што тоа било во минатото, во нив рамноправно учествуваат и жените од компанијата.

Дека со текот на времето, полека но сигурно згаснуваат многу локални традиции во кои жените или девојките играле мошне важна улога ни говорат и податоците од теренот дека повеќе не се организираат женските обредни поворки – варваруши, обред кој до пред некоја деценија се извршуваше во некои од осоговските села (Малинов, 2006: 75). Идентична е состојбата и со обичајот на посета на бабицата од жените што таа ги породила во текот на изминатата година, обред кој до втората половина на XX век се правеше на празникот посветен на народните акушерки – бабиците, во народниот календар на населението во дел од Осоговијата, познат како Бабинден (21.I), односно тоа е денот по празникот Собор на Св. Јован Крстител. На овој женски празник се вршело и обредно дарување на бабицата со некаков дар, така што на крајот сето тоа завршувало и со заеднички ручек, а во одредени случаи и со веселба со музика и оро. Освен во селата кои денес административно спаѓаат во општината Македонска Каменица, до пред некоја деценија се одржуваше и во пределите на Струмско-местанската етнографска целина, односно во пределите во Пиринска Македонија и во некои места во источниот дел на Егејска Македонија (Малинов, 2006: 121-122 и таму цитираната литература).

Но, за разлика од некои обичаи, кои заради иселувањето на младите и депопулацијата на просторот се на одумирање или повеќе не се одржуваат, во некои градски средини одредени обреди, не само што витално се одржуваат, туку можеме слободно да констатираме дека и уште повеќе добиваат на публицитет и популарност. Таков е, на пример, случајот со струмичкиот обред што се прави на третиот ден од Тримери, односно првите три дена од Велигденскиот пост. Имено, иако денес ретко армасаните (свршените) девојки се зарекуваат на тридневен целосен пост, односно од покладната вечера во неделата на Прочка, па до богослужбата на третиот ден од постот, сепак обичајот на струмичани да се посети домот на армасаната девојка, од жените од родот на армасаникот (зетот), при што се носат и разни дарови за идната невеста и денес е мошне практикувана традиција по која е препознатлив овој град (Василевска-Трајчевска, 2013: 98-145). Струмичкиот карневал, пак, кој како меѓународна манифестација се одржува во склоп на тримерските празнувања, а кој постепено прерасна и во туристичка атракција, уште повеќе придонесе за популарноста на струмичките тримерски обичаи.

Додека некои обичаи изумираат, а некои успешно одолеваат на современите текови, некои успеваат да преживеат трансформирајќи се во склад со потребите на современоста. Како таков можеме да го сметаме

обичајот на претставувањето на новите невести пред селската заедница, односно на невестите кои се омажиле во текот на изминатата година, при што тие биле придружувани од свекрвите, золвите, јатрвите и другите жени од семејството на младоженецот. Овој обред во некои селски средини се одржувал до средината на втората половина од минатиот век, вообичаено во периодот на премин од зима во пролет или во текот на пролетта. Во традицискиот календар на некои средини од североисточниот дел на македонскиот етнографски простор, односно во најголемиот дел од Шоплукот тоа се правело на Тодорица (Тодоровден), односно во првата сабота од Велигденскиот пост, во некои овчеполски села тоа се правело на вториот ден од Велигден, додека во некои кривоаланечки села свеченото претставување на младите невести се правело на празникот посветен на Св. 40 маченици (22.III), кој поради овој обичај во овој крај го добил и називот Младенац. Според етнологите, целта на овој обред е младите невести да се вклучат во пролетната обредно-магиска практика за плодност, па така, покрај социјалниот аспект на претставувањето на новите невести пред селската заедница, при овој обред до израз доаѓа и медијаторската двонасочна обредна релација: жена (млада невеста) ↔ природа (плодност) (Малинов, 2006: 310-311). Денес на овој празник, кај народот познат како Младенци, востановен е обичај младоженците да ги посетуваат роднини и пријатели, носејќи им разни подароци¹⁵, при што, по тој повод се организираат и мали семејни свечености. Во 90-ите години на минатиот век во некои хотели и ресторани се организираа и свечености за младоженците од изминатата година, познати како „бал на младенците“.

Еден друг празник кој речиси нема никакви допирни точки со традицијата постепено се наметнуваше во празничниот календар на Македонците. Имено, Меѓународниот ден на жената – 8-ми Март, кој иако не е официјален празник и има статус на работен ден, сепак со прославите што беа организирани по воспоставувањето на социјализмот, овој ден си имаше, а и денес си има свое посебно место во календарот, не само на жените, туку и на мажите. Подарувањето цвеќе или некаков друг подарок на жените – мајки, сопруги, наставнички, колешки итн., како гест на честитање на празникот на жената, на некој начин беше и остана главното обележје на овој празник, заедно со колективните прослави во одредени средини. Всушност, иако замислен како симбол на

¹⁵ Обредната практика на претставувањето на новите (млади) невести пред заедницата на Младенци (Младенац) била многу позастапена во некои предели во Србија (Недељковић, 1990: 159-161), па обичајот да се посетуваат младоженците и да им се однесе некаков подарок, најверојатно е востановен под влијание од север, а првично оваа традиција кај нас била востановена во градските средини помеѓу двете светски војни.

родовата рамноправност, Осми март, според српскиот етнолог Милина Ивановиќ-Баишиќ, релативно брзо се „изроди“ во некој вид на ден на цвеќето и сеќавањето на мајките и бабите, а најмалку остана посветен, во полна смисла на таа синтагма, на рамноправноста на жените. Прославите организирани во фирмите повеќе потсетуваа на некогашните „карневалски“ свечености отколку на ден посветен на родовата рамноправност и придонесот на жените во таа рамноправност (Ивановиќ-Баишиќ 2014: 281-283).

Слични ставови за овој празник како ден на кој треба да се одбележи борбата на жените-работнички за порамноправен третман на пазарот на трудот и за нивната рамноправност во општеството воопшто, како и за самиот начин на неговото одбележување во периодот на социјализмот има изнесено и хрватската феминистка Лидија Склевицки. Нагласувајќи дека почетокот на пролетниот обреден циклус го одбележуваат жестоки расправи за тоа како (и дали воопшто треба) да се одбележува Денот на жената, Склевицки продолжува со зборовите: „Смее ли утописката надеж за меѓународната наднационална солидарност на жените и борбата за вистинска рамноправност да се надоместат само со ‘бакнеж и китка цвеќе’...? Нè прават ли нас испразнетоста на соцреалистичките интонирани свечарски воведничари и ‘свечените академии’, сè поизлитени со текот на неговата неизбежна повоена задолжителност, нужно посиромашни за еден благороден и уште недостигнат сон?“ (Sklevicky, 1996: 171).

Како и да е, во времето на социјализмот, а со нешто послаб интензитет и денес, Осми март – меѓународниот ден на жената, постепено се наметнуваше како еден од поважните празнични датуми на почетокот на пролетта што требаше да се одбележи на посебен начин од страна на жените. Освен на индивидуално ниво (свечена гардероба, нова фризура и сл.), овој празник се одбележува и на ниво на работниот колектив (особено во училиштата и градинките), како и на ниво на државата, при што се организираат и разни свечености. Во секој случај, овој празник, кој во духот на Ерик Хобсбаум слободно можеме да го наречеме и „измислена традиција“ (Hobsbawm 1983: 1-14), си има посебно место не само во пролетниот циклус на празници, туку и во целокупниот современ обреден календар.

Што се однесува, пак, до останатите пролетни празници, можеме слободно да констатираме дека многу од нив го загубија своето некогашно значење, односно доживеаја еден вид редуцирање на обредноста и свеченоста што некогаш ги имаа. Тоа првенствено се однесува на еден од најважните пролетни празници – Ѓурѓовден, но и за низа други празници во пролетниот период, како што се Летник (Првна Марта), Благовец, Лазарева сабота (Лазарица) и др. Имено, во денешно

време многу малку е задржано од некогаш богатата обредна практика што ги следеше овие празници, а во кои жената си имаше посебна обредна улога. Многу ретко, а често и само симболично во некои рурални средини денес се практикуваат некои од обичаите со кои обредно се одбележува доаѓањето на пролетта и раззеленувањето на природата.

Но, како еден позитивен пример на негувањето на традицијата во современи услови и во третата деценија од XXI век може да се смета обичајот на носење мартинки од усукани црвен и бел конец во некои средини на првиот ден од март. Имено, освен во некои рурални средини, каде што некои жени и денес изработуваат мартинки за членовите на семејството, овој обичај во поново време се практикува и во некои урбани средини, на ниво на детски градинки, пониските одделенија во основното образование или од некои невладини организации кои изработуваат и подаруваат мартинки. Традицијата на носење мартинки што постои во некои балкански и прибалкански земји, во 2017 година доби и меѓународна сатисфакција со впишувањето на репрезентативната листа на нематеријалното културно наследство на човештвото што ја изготвува УНЕСКО¹⁶.

Од обредната практика која од година во година сè поретко се практикува можеме да ја споменеме и традицијата со посетата на обредните поворки на лазарките, обичај, кој во минатото, до пред некоја деценија опстојуваше во некои средини, како на пример во: Струшко, Радовишко, источниот дел на Кривопалянечко и др. Денес е останато сосема малку од оваа некогаш богата традиција, а како пример кој опстојува и во денешно време може да се сметаат лазарките од радовишкото село Ињево, кои, тим од истражувачи од Институтот за фолклор имаше можност да ги посети на Лазарева сабота во 2017 година. Девојките ги пееја лазарските обредни песни наменети за членовите на семејствата во куќите што ги посетуваа, а жените-домаќинки ги даруваа со разни продукти, меѓу нив и со парчиња од обредниот леб (погача) што се прави за оваа пригода.

¹⁶ Иницијативата за аплицирање на овој обичај на УНЕСКО-вата репрезентативна листа на нематеријалното културно наследство на човештвото произлезе од Романија, а заедничката официјална апликација беше поднесена заедно со Молдавија, Бугарија и Македонија. Повеќе податоци за обредната пракса околу изработувањето и носењето на мартинките во: Малинов, 2015: 109-119 и на официјалната веб-страница за нематеријалното културно наследство на УНЕСКО: <https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-practices-associated-to-the-1st-of-march-01287>.

Авторот на текстов во март 2018 година одржа и предавање на оваа тема во музејот во Крива Паланка, каде што имаше изложба посветена на обичајот на носењето мартинки и средина каде што оваа традиција уште се практикува.

За разлика од некои обреди од пролетниот циклус кои во минатото беа масовно практикувани, а кои денес постепено заминуваат во историјата, обредноста поврзана со велигденските празнувања по „падот на социјализмот“ на почетокот од 90-ите години се здоби со поголема популаризација и масовност, за разлика од периодот на социјализмот. Иако, жените-домаќинки и во периодот на социјализмот вапцуваа црвени велигденски јајца вообичаено на Величетврток и голем дел од нив ги посетуваа храмовите на Распети петок (Велипеток) и ги извршуваа востановените религиски обреди со традицијата, сепак, со посредство на медиумите се наметна и поголема популарзација на велигденските обичаи, а со тоа се зголеми и масовноста при религиските обреди што го одбележуваа Христовото Воскресение во храмовите.

Со промената на општествено-политичкиот систем, односно по напуштањето на социјалистичкото општествено уредување, постепено Велигден се наметнуваше и како најважен празник во календарско-празничниот систем, така што, не само што вториот ден Велигден стана и државен празник, туку со статус на неработен ден за православните христијани се стекна и петокот пред Велигден (Велипеток). За сметка на тоа, пак, некогашното дводневно празнување на меѓународниот ден на трудот – Први мај, се сведе на скромно еднодневно одбележување на овој празник, со што некогашните второмајски излети (пикници) со „традиционалното“ печење месо на скара, за што вообичаено беа задолжени мажите – отпаднаа од обичајно-празничниот систем кој беше востановен во периодот на социјализмот.

Ѓурѓовден, пак, кој некогаш важеше за еден од најважните пролетни празници кај јужнословенските народи и кој се одликуваше со мноштво сточарски обреди и обреди со кои се слави раззеленетата природа, денес, како и многу други празници од традицискиот народен календар има изгубено доста од својата некогашна „слава“. Можеби само уште во некои рурални средини колективно се заминува на берење билки рано наутро на празникот, придружено со пеење на ѓурѓовденски билјарски песни, при што, главни протагонисти биле девојките и младите невести. Истата состојба можеме да ја констатираме и со некогашното речиси задолжително лулање на лулашка на раззеленето дрво и пеењето ѓурѓовденски песни, при што најчесто учествувале младите девојки и момчиња. Слична е состојбата и со обредното закрумување на добитокот, обредното замолзување на овците и биењето на млекото во накитениот бутим со разни билки, кое се одржува во некои рурални средини, при што важна улога имаат домаќинките. И обредното колење на ѓурѓовденското јагне коешто во сточарските заедници беше задолжително, денес се практикува само во некои средини, но затоа, пак, не ретко многумина настојуваат на трпезата за Ѓурѓовден или во

периодот на велигденските празници да набават јагне од месарниците или да го купат директно од сточарите.

Меѓу поважните обредни улоги на жените, како во минатото, така и во современи услови спаѓа и подготвувањето на обредната храна што се раздава во чест на починатите блиски роднини при задушничките празници. На трите поважни задушници во текот на годината: прочкена (зимска) – на една недела пред Прочка, односно осум недели пред Велигден, дуовденска (пролетна) – седум недели по Велигден, и митровденска (есенска) – саботата пред Митровден, жените се најчесто во улога на раздавачи на обредната храна што сами ја приготвиле, како што беше во минатото, додека во поново време се раздаваат и готови производи.

Од останатите обредни улоги на жените во традицискиот календарско-празничен систем, а кои во современите услови се на пат на исчезнување ќе ги споменеме и пеењето обредни песни при колективните селски прослави, познати како селски слави, собори, сеири и сл., кои во минатото биле едни од најзначајните настани во текот на годината за целата селска заедница. Имено, без оглед на тоа, дали станува збор за обредни песни што се пеат при плетењето на венецот што се поставува на влезната врата во црквата, односно манастирот, или пак, станува збор за интерпретирањето на обредните соборски песни што се пеат при селските слави, интересот на младите девојки за учење на песните и техниката на нивното интерпретирање, за разлика од минатото¹⁷, денес е многу мал, односно најголемиот дел од младите не покажуваат афинитет за ваквиот музички фолклор (Стојкова-Серафимовска 2014: 74-75). Но, сепак, и денес жените го плетат венецот за селската слава, го приготвуваат обредниот леб (погача, колач), а во некои случаи се ангажирани и околу приготвувањето на храната за присутните посетители на селската слава. Поретко се јавуваат во улогата на главни готвачи, бидејќи таа одговорност најчесто ја преземаат професионални готвачи – мажи, но сепак се тука околу кујната и трпезаријата да помагаат при приготвувањето на храната.

Исто така и на ниво на семејната заедница жената игра многу важна улога во подготовките на свеченостите кои можеме да ги вброиме во семејниот календарско-празничен систем, како што се, на пример: куќните слави и имендените, а од пред неколку децении и родендените, особено на најмладите членови на семејството. Во етнографските предели каде што куќната слава и денес мошне масовно и помпезно се

¹⁷ На мошне важната улога на жените во негувањето и зачувувањето на обредната пејачка традиција се осврнува и етномузикологот д-р Родна Величковска, во нејзините компаративни истражувања за состојбите со оваа проблематика во Македонија и во Србија (Величковска Р., 2014: 329-334).

прославува, а тоа, главно, се северните и западните региони од државава, подготовките за ваквите семејни свечености започнуваат уште на неколку денови пред празникот на кој се одржува куќната слава. Како и во многу други пригоди, главните обврски околу приготвувањето на обредната храна, но и на останатите јадења се на жената-домаќинка, а со оглед на фактот што куќните слави како семејна обредност најчесто се наследуваат по машка линија, мажот ја има главната улога околу кажувањето на молитвите, здравиците и благословите.

Обредноста од животниот и календарскиот циклус во одредени случаи се испреплетува¹⁸, за што имавме можност да се увериме во некои од обичаите и празниците што досега ги споменавме, као што се, на пример: обредното дарување на бабицата на Бабинден, посетата на армасаницата на третиот ден од Тримерите, претставувањето на младите невести пред селската заедница на Тодорица, Младенци или на друг празник, посетата на семејните гробови и раздавањето обредна храна на задушниците и др. Како женска специфика од овој аспект би ја споменале и обредната пракса којашто има за цел жените коишто не можеле да имаат деца од разни причини, да забременат и да се стекнат со пород, а е поврзана со посетата на свети или култни места на некој празник во годината. Вообичаено се посетуваат цркви и манастири на нивниот храмов празник, при што се остава и некаков дар, а најчесто тоа се прави на некој од празниците посветени на Пресвета Богородица, кај народот познати како: Голема Богородица (28.VIII), Мала Богородица (21.IX), Покровита Богородица (14.X), Богородица Пречиста (4.XII) и др. Освен на празниците посветени на Мајката Божја, која се смета и за заштитничка на бремените жени, се посетуваат и храмови посветени на некоја од жените-светци, како што се Св. Недела, Св. Петка и др.

Во овој контекст би ги споменале и посетите на разни култни места за кои народот смета дека имаат делотворна моќ и може позитивно да влијаат за постигнување на посакуваната цел. Најчесто се посетуваат некакви култни камења, извори, дрвја (шумички) и сл., а често овие посети се реализираат на некој важен датум во народниот календар, на некаков ден-меѓник, како што е, на пример, празникот Ѓурѓовден, кој се смета за почеток на летната, односно потоплата половина од годината. Таков е на пример случајот со култното место Говедаров Камен во Овче

¹⁸ На промените во обредноста поврзана со животниот циклус (раѓање, стапување во брак, смрт), во однос на минатото и современиот начин на живот цела студија има посветено етнологот Весна Петерска во трудот *Етнографија на современиот семеен живот во македонското семејство (Традициски и нови културни модели во обредноста и семејниот живот)*, каде што помеѓу другото се опфатени и обредите кои се испреплетуваат со календарскиот циклус, како што се родендените, некои постсвадебни обичаи, задушниците и сл.

Поле, десетина километри југоисточно од Свети Николе, каде што и во денешно време жените-неротки го посетуваат култниот камен и ја извршуваат обредната практика востановена со традицијата, со цел да се стекнат со пород. Освен жени што доаѓаат со надеж дека благодарение на извршениот ритуал околу каменот ќе се стекнат со рожба, има и такви кои доаѓаат со своите новородени деца со кои се здобиле во текот на изминатата година и во знак на благодарност, меѓу другата обредна активност, принесуваат и крвна жртва (Петреска 2019: 60-61). Имено, во третата деценија од 21 век, и покрај современата медицина и наука воопшто, луѓето кога имаат потреба од помош на натприродните сили се повикуваат и на обредите востановени со традицијата.

*

Во традициската народна култура, но и во современоста, како што можевме да забележиме од изнесениов материјал, жената си има посебно место и улога во подготовките и одржувањето на многу обреди. Во современоста, вработената жена, која истовремено е и домаќинка со многу обврски околу одржувањето на домаќинството, има обврска да се грижи и за подготвувањето на семејните празнични трпези, но и да учествува на разни свечености на ниво на пошироката заедница. Анализирајќи ги погоре презентираниот податоци, можеме да констатираме дека некои од обредните улоги што некогаш ги имала жената: пеењето на обредните песни, претставувањето на младите невести пред заедницата, берењето билки за Ѓурѓовден и др., денес, може слободно да се каже дека постепено исчезнуваат од историската сцена, додека некои успеваат модифицирано да се одржуваат и во актуелниов момент, како што се на пример: обредните трпези на Бадник и Василица, водичарските прослави, Велигден и на куќната слава, потоа вапсувањето на велигденските јајца, правењето мартинки во некои средини и сл. Од друга страна, пак, со текот на времето се јавуваат нови обреди и традиции, како што се: прославата на Новата година во современи услови, посетата на младите брачни парови на Младенци, родендените, а секако тука би го вброиле и одбележувањето на Меѓународниот ден на жената – Осми март, како еден вид нововоставена традиција.

Литература:

Кирилица:

Василевска-Трајчевска, Наташа (2013). *Празнување на Проштени поклади (Прочка) во Струмица и Струмичко*, Скопје.

- Величковска, Родна (2015). *Жената како стожер на обредната пејачка традиција во Македонија и Србија*, во: *Конзулска Битола и историските, современите и идните културни и уметнички врски меѓу Република Македонија и Република Србија (Зборник на трудови од Меѓународниот научен собир, одржан на 31-ви мај и 1-ви јуни 2013 година во Битола)*, Конзулат на Р Србија во Р Македонија, Битола, 2014
- Верковиќ, Стефан (1985). *Македонски народни умотворби, кн. 1 (Женски песни)*. Подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје.
- Златковская, Татьяна Давыдовна. (1983). *Исторические корни европейского календаря*, во: *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев*, Москва.
- Ивановић-Баришић, Милина (2014). *Празнична сећања у Србији од средине 20. века до данас*, Гласник етнографског института САНУ (62/1), Београд.
- Малинов, Зоранчо (2006). *Традицискиот народен календар на Шопско-брегалничката етнографска целина*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, посебни изданија, кн. 68, Скопје.
- Малинов, Зоранчо (2006а). *Новогодишниот обреден комплекс во Охридско-струшкиот регион*. Во: *Фолклорот во Охридско-струшкиот регион*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, посебни изданија кн. 63, Скопје, 2006, стр. 205-224.
- Малинов, Зоранчо (2007). *Обичаите од новогодишниот обреден комплекс во современата урбана средина*, Спектар, бр. 50, Институт за македонска литература, Скопје.
- Малинов, Зоранчо (2015). *Мартинките како симбол на доаѓањето на пролетта*, *Balkanoslavica*, бр. 40-44, Институт за старословенска култура, Прилеп.
- Недельковић, Миле (1990). *Годишњи обичаји у Срба*, Београд.
- Петреска, Весна (2008). *Етнографија на современиот семеен живот во македонското семејство*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, посебни изданија, кн. 70, Скопје.
- Петреска, Весна (2019). *Побратимството во народната култура: Побратимството на Говедар Камен*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, посебни изданија, кн. 85, Скопје.
- Скробоња, Бранислав (2000). *О рачунању времена и православном календару*, Призрен-Грачаница.
- Стојкова-Серафимовска, Велика (2014). *Македонската вокална музичка традиција во процесот на општествената традиција (од 80-тите години на минатиот век до денес)*, Докторска дисертација,

ракопис, одбранета на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.

Токарев, Сергей Александрович, Филимонова, Т. Д. (1983). *Обряды и обычаи, связанные с растительностью*, во кн.: Исторические корни европейского календаря, во: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев, Москва.

Латиница:

Hobsbown, Eric (1983). *Introduction: Inventing Traditions*, in: *The Invention of Tradition*, Edited by Eric Hobsbown and Terence Ranger, Cambridge.

Sklevicky, Lydia (1996). *Konji, žene, ratovi*. (statija: „Izmišljanje tradicije: Dan koji sviće nadom“). Odabrala i priredila: Dunja Rihtman Auguštin, Zagreb.

Веб-сајтови:

<https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-practices-associated-to-the-1st-of-march-01287>.

Родна Величковска, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ - Скопје

ПРОУЧУВАЊЕ НА ИСЧЕЗНАТИТЕ ПЕЈАЧКИ ЖАНРОВИ ВО МАКЕДОНСКОТО ТРАДИЦИОНАЛНО ПЕЕЊЕ (со посебен осврт врз црепнарското пеење)

Апстракт: Во овој текст станува збор за проучување на исчезнатите пејачки жанрови во македонското традиционално пеење со посебен осврт врз црепнарското пеење кое, како форма на изразување ја следело изработката на глинени садови т.н. црепни (подници), кои се користеле за печење разни обредни лебови, а ги изработувале жените. Материјалот со кој располагаме е многу оскуден, затоа што во случајов се работи за традиции кои се веќе исчезнати, односно се работи за состојба, која при почетокот на нашето проучување веќе практично не постоеше, а за кое постојат само сеќавања од носителите на тие традиционални пејачки форми.

Клучни зборови: македонското традиционално пеење, исчезнати пејачки жанрови црепнарското пеење.

Секоја музичко-фолклорна област има свои особени обележја, кои се создавани и утврдувани со векови и кои се јавуваат во различни видови песни. Нивното место во животот на луѓето, нивната содржина во текстот, поетската метрика, метроритмиката, тоналноста, мелодиката, орнаментиката и слично, заедно со бројните локални специфичности на изведувачкиот стил, се од несомнено значење за секој поединец и за колективот, воопшто.

Очигледно е дека народните песни се категоријални феномени, кои настанале врз основа на сложениот историски развој и потекнуваат од конкретни историски ситуации, во кои единствено се создаваат, репродуцираат и примаат. Кај нив начелно се имплицира и променливоста како една од нивните битни обележја. Оттука произлегуваат далекусежните заклучоци во функциските подрачја на содржината, мотивиката, уметничкото обликување како и во областа на семантиката, стилистиката, метриката итн. кои се во меѓусебна врска, а променливоста е една од нивните битни обележја.

При проучувањето на една музичко-фолклорна област во суштина се приоѓа кон откривањето на нејзините доминантни морфолошки карактеристики. Паралелно со анализата на сличностите и

разликите на локалните музичко-фолклорни појави, се навлегува во подрачјето каде се разгледуваат општите проблеми кои се однесуваат на сите области во една етнографска целина (Величковска, 2008: 7).

Во овој труд, предмет на проучување се исчезнатите пејачки жанрови во македонското традиционално пеење, со посебен осврт на црепнарското пеење, за кое постојат само сеќавања од носителите на тие традиционални пејачки форми. Материјалот со кој располагаме е многу оскуден, затоа што во случајов се работи за традиции кои се веќе исчезнати, односно се работи за состојба, која при почетокот на нашето проучување веќе практично не постоеше. Перспективата на работата со материјал кој денес отсутствува, може на извесен начин да се компензира со интервјуа со повозрасни информатори, кај кои тој е сочуван во нивните сеќавања. Спецификата на таквата работа веќе не е фиксација на музичкиот материјал, туку фиксација на сочуваните спомени за посочените видови традиционално музичко фолклорно изразување. На тој начин, нашите проучувања не би претставувале реконструкција на традицијата, туку обнова на историското сеќавање за народното пеење (поточно за целиот тој културен слој).

Црепнарското пеење, како форма на изразување ја следело изработката на глинени садови т.н. црепни (подници), односно тркалезни глинени садови со пречник од околу 60 см и дебелина на дното 4-5 см., кои се користеле за печење разни обредни лебови како кравајчиња, пити и др., а ги изработувале жени кои, за таа цел копале специјална земја, (глина или црвеница) која потоа ја газеле, додавајќи некои примеси¹⁹ за црепните да се поцврсти и да не се кршат.

Посебно треба да се истакнат истражувањата на Стефан Тановиќ²⁰, Милан Ристески²¹ Зоранчо Малинов (Малинов 2007:186) и Горан Василевски (Василески 2021: 151-159) и др., чии драгоцен информации помогнаа околу реализацијата на овој труд. Кај сите нив на сличен или идентичен начин се прикажани обичаите врзани за празниците Руса Среда и Еремија, празници на кои се изработувале црепните, односно подниците, со верување дека жените што на Еремија ќе правеле црепни таа година немало да ги касаат змиите.

Стефан Тановиќ, кој укажува на постоењето на обичаи врзани за правењето на подници на Руса Среда и Еремија во Гевгелиско (Тановиќ 1927).

¹⁹ Во Мариово — лепешки, козина и плева, во Велешко, Тиквешко — плева, лопешки и коструш од свињи, а во некои села од прилепско и саѓи. Во кичевските села земјата се меша со топла вода, а во другите со ладна., (Ристески, 1968: 171).

²⁰ За тоа подетално види кај Стефан Тановиќ (Тановиќ, 1927).

²¹ За тоа подетално види кај: Милан Ристески, (Ристески, 1968: 171-177).

Милан Ристески покрај тоа што укажува на постоењето на традиција на месење глина, која, на ритуален начин, во повеќето случаи се вршела во некои делови на средна и западна Македонија и тоа за време на празниците: Еремија²² и Руса²³, укажува и на постоење на црепнарските песни (Ристески, 1968: 171-177).

Зоранчо Малинов проучувајќи го традиционалниот народен календар на Шопско-брегалничката етнографска целина, исто така, укажува изработката на подници (црепни) за време на Руса²⁴ и Еремија²⁵, истакнувајќи при тоа дека вообичаено, изработката на подниците се вршела колективно од повеќе жени во селото (Малинов, 2007: 186).

Горан Василески во својот труд „Народните обичаи за празникот Св. пророк Еремија во селата од Прилепско Поле“ покрај што ги опишува народните обичаи за празникот Еремија во селата од Прилепско Поле, а како најзначајно за овој празник, истакнува тој, е присуството на црепнарските обичаи и песни, кои претставуваат вистинска реткост (Василески, 2021: 151-159).

Информациите добиени од моите теренски истражувања би можеле да помогнат околу утврдувањето на распространетоста на црепнарското пеење кое имало широка примена во неколку пунктови во Прилепскиот, Поречкиот регион, како и во другите реони, во кои, сè до почетокот на минатиот век, активно делувале жените при изработката на црепните и пеењето на црепнарски песни (Величковска, 2008: 73).

Па така, за време на тие празници, жените колективно изработувале црепни или „подници“, пеејќи ги песните додека ја „меселе“ глината (газејќи ја со нозе). (Величковска, 2008: 53).

Од посебна важност во овие истражувања се истражувањата на Милан Ристески, кој, во својот труд „Прилог кон проучување на

²² На **Руса** црепни прават во селата Никодин, Ракле, Попадија, Извор, Стариград, Смиловци, Владиловци, Подмол, Беровци, Алинци, Кривогаштани, Крушеани, Гостиражни, Слечче, Стровија, Дебриште, Лажани, Македонски Брод, Пласница, Русјаци, Манастирец и Локвица. (Ристески, 1968: 171-177)..

²³ На **Еремија** црепни прават во селата Вепрчани, Гуѓаково, Душе, Пештани, Кален, Кокре, Крушевица, Витолишта, Бешишта и по другите мариовски села. Потоа во селата од Охридско: Лабуништа, Белчишта, Велгошти, Лактиње и други, како и во селата од кичевскиот крај. (Ристески, 1968: 171-177).

²⁴ На празникот **Руса среда**, во с. Псача, Кривопаланечко, се поврзува со изработка на подници, бидејќи токму на овој празник се копа глината и од неа се правеле садови., (Малинов, 2007: 189-190).

²⁵ Празникот **Еремија**, порано од пред половина век и повеќе, имал важно место во народниот календар и по тоа, што најголем број од пределите во етнографската целина, токму на овој празник се вршело обредно изработување на подници (црепни). Вообичаено, изработката на подниците се вршела колективно, од страна на повеќе жени во селото. Најмногу се поврзува со две работи:култот кон змиите и изработката на подници (Малинов, 2007: 186).

црепнарските народни песни“ најсуптилно го прикажува целиот тој процес во средна и западна Македонија. „Газењето на црепните“, како што тоа го нарекуваат селаните, истакнува Ристески, претставува една од најтешките физички работи што ги вршеле жените, додавајќи дека насекаде земјата, односно глината не била од ист квалитет, некаде била попосна, некаде помрсна, но и едната и другата претставувале тешкотија при „газењето“. Исто така, укажува и на тешкотиите при спојувањето на смесата во еден предмет (во случајот изработката на црепните) што ќе може да издржи висока температура за да може да се испече лебот. Земјата се избирала да нема камчиња, а ако веќе ги имало, тогаш ја сееле низ дрмон или низ решето. Таков бил случајот во селата на Порече, Кичевско и Охридско (Ристески, 1968: 171).

Во оние села каде немало таква земја, луѓето ја копале од други места и ја носеле на добици. Така на пример, во некои села на Порече, донесената земја преку ноќта ја чувал некој од домашните за да не им фрли некој сол, затоа што од солта црепните им пукале. Вардењето на земјата е забележано во сите села (Ристески, 1968: 171).

Исто така, било забрането во земјата да се плука, бидејќи во црепните се печат обредните лебови, панаѓии и погачи.

Жените што ги газеле црепните се облекувале во чиста облека, бидејќи станува збор за изработка на глинени садови во кои ќе се печат разни обредни лебови. При газењето на црепните, жените настојувале секогаш да бидат сами, бидејќи направената смеса лесно се лепела по облеката, морале да ја газат со боси нозе, притоа поткревајќи ги чистите кошули до над колената, за да не ги извалкаат и фатени подмишки заедно ја газеле замесената глина.

Доколку се појавел некој случаен минувач покрај црепогазачките, ги поздравувал со зборовите: „Аирлија, железни ви црепни!“, тие му одговарале: „Железна ти глава!“ (Ристески, 1968: 173).

Чинот на газењето на црепните се сметало за тешка работа и било придружено со пеење на пригодни песни, преку чии стихови сликовито се претставени постапките при изработката на црепните, како во песната:

Ај сега почнуеме
црепни да газиме.
Никого не пуштаме
покрај нас да помине,
Сол да не ни врли
црепни да ни испукаат.
Кој пријател ќе помине
ќе ни речи:
– Железни ви црепни!

кој душман ќе помине,
ќе ни речи:
– Земјени ви црепни!²⁶

Во село Гуѓаково, кога почнувале да ставаат вода во глината, се пее песната:

Вода - води Чучук Митра,
Аман, аман, обо бо!

Со вода се разговара:
– Ка сум бело и црвено,
оште да сум црно око,
би го зела битолското,
битолското азлатарче,
ноќе-дење злато брой!²⁷

Девојките од Стари Град оделе в планина, на оние места каде што лежеле говедата и собирале лепешки кои ги додавале во глината. Сето тоа е опејано во стиховите од песната:

Еј овчари, говедари,
дотерајте ѝ говедата,
Ни требаат лепешките,
лепешките да ѝ клаваме,
да ѝ клаваме во црепните.
Црепните ни требаат,
ни требаат за печење,
за печење бели погачи,
бели погачи и колаци.²⁸

Информациите што ги добив од сопствените теренски истражувања во Прилепскиот регион укажуваат дека црепнарските обреди и песни имале широка распространетост во неколку населени пунктови и во оваа област, а како потврда за тоа е песната:

Збирајте се мој мили другарки, и!

²⁶ Песната е забележена од Велјанка Виданоска од село Прострање, Кичевско., (Ристески, 1968: 172).

²⁷ Песната е испеана од Петра Попова од село Гуѓаково, 57 години. (Ристески, 1968: 172).

²⁸ Песната е забележена од Ефка Ризовска, 58 г., од Стари Град., (Ристески, 1968: 175).

Црепните ќе ги газиме!

(Види го примерот со број 1).

или песна:

Поминал орел карталес,
по него бекар парталес:
– Враќајте да го вратиме,
црепните да нѝ исчука.²⁹

(Види го примерот со број 3).

Интересни се кажувањата на Пројка Момироска од село Гостиражни, Прилепско, дека во селото постоел обичај, ако некоја девојка има намера есента да се мажи, да не газат црепни. Бидејќи газењето било мачно, некои девојки што ги мрзело да работат, на повикот од другачките одговарале дека ќе се мажат идната есен, како што е опејано во песната:

Ајде, Бисеро на црепни!
– Не идам, другарки не идам:
татко и мајка си велеа
годинава да ме даваат.

(Ристески, 1968: 175).

И покрај тоа што жените не сакале да ги гледаат при чинот на газењето на глината, многу често се случувало да поминуваат мажи со намера да ги гледаат жените како со поткренати кошули ја газат глината, во тој момент црепнарките од Крапа, Порече им пееле песна со навредлова, шегобијна содржина, како на пример, песната:

Прелета орел карталес', и!
намина гуптин парталес'!
- Враќајте да го вратиме,
ужина да му дадиме,
желкини јајца пржени,
женино млеко греано!³⁰

(Види го примерот со број 2).

Најчестите натрапници кои доаѓале да ги гледаат жените како ја газат глината биле турци, најчесто пољаците, на кои жените, исто така, со подбив на непоканетите гости им ја пееле песната:

²⁹ Песните се испеани од Анѓа Бошкоска, родена во некое од Прилепските полски села.

³⁰ АИФ, м.л. 1067, с. Крапа, Порече (1969 г.). (Величковска, 2008: 217, песна број 149).

Пролетал орел карталес,
поминал Турчин парталес,
враќајте да го вратиме,
ручек да му дадеме:
желкини јајца пржени,
желкино млеко квасено.
(Ристески, 1968: 175).

Со газењето на црепните е поврзан и со грнчарскиот занает, бидејќи и грнчарите, исто така, изработувале глинени садови за домаќинствата. Оттука, настанале и песните во чии стихови со доза на хумор се опејува ривалството помеѓу грнчарите и црепнарките околу изработката и издржливоста на глинени садови, како во песната:

– ОЈ, Јове, Јове Грнчаре, и!
твојите црепни, црепоји,
нашиве црепни железни!³¹
(Види го примерот со број 4).

Во современите социокултурни услови обичаите, како и самата дејност се напуштени, а останале само песните во сеќавањата на старите информаторки и тоа трансформирани во т.н. летни „летоечки“ песни или се приклучени кон жетварските песни, како во песната:

Што лудо по друм помина,
враќајте да го вратиме, и!
на поста да го клајеме,
ужина да му дајеме...³²

кои до 70-тите години на минатиот век беа функционално активни во целокупната пејачка традиција на жените од Порече, (види го примерот број 5).

Основа за таков заклучок дава и моето сопствено искуство при истражувањата, бидејќи црепнарската пејачка традиција исчезнала со престанокот на оваа селско-стопанска дејност, па овој вид пеење како дел од работната обврска на пејачките се трансформирал во посебен, жетварски вид на пеење, така што, црепнарските песни само со

³¹ АИФ, м.л. 1067, с. Крапа, Порече (1969 г.). (Величковска, 2008: 217, песна број 150).

³² АИФ, м.л. бр. 1547 (1970 г.). Пее Деса Андонова (родена 1937 год.) од с. Дворци, Порече.

припојување кон друг жанр можеле да се одржат во својот рудиментарен вид. (Величковска, 2008: 53).

Литература:

- Василески, Горан. 2021. Народните обичаи за празникот Св. пророк Еремија во селата од Прилепско Поле, *Македонски фолклор*, Година LII, број 79, Скопје, стр. 151-159.
- Величковска, Родна. 2008. *Музички дијалекти во македонското традиционално народно пеење*. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонски народно творештво, Народни песни, книга 17, Скопје.
- Малинов, Зоранчо. 2006. Традиционалниот народен календар на Шопско-брегалничката етнографска целинана, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Посебни изданија, Книга68, Скопје.
- Ристески, Милан.1968. Прилог кон проучување на црепнарските народни песни, *Македонски фолклор*, год. I, бр. 1, Скопје.
- Стефан Тановиќ. 1927. *Српски народни обичаји у Ѓевѓелиској кази*, Београд.

Нотни и текстуални примери

1. Збирајте се мој мили другарки

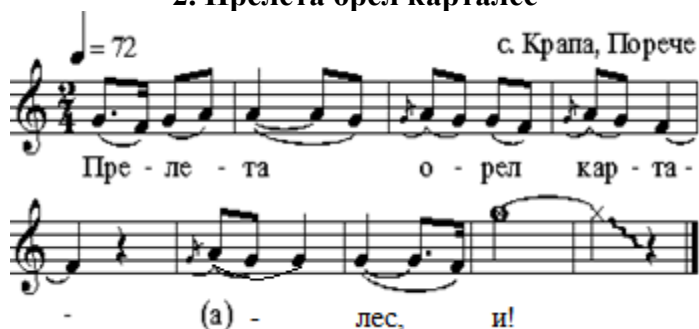
Зби - рај - те _____ се мој ми - ли _____ дру - гар - ки, и!

цреп - ни - те _____ ќе ги из - га - зи - ме.

Збирајте се мој мили другарки, и!
Црепните ќе ги газиме!

Песната е испеана од Анѓа Бошкоска, родена во некое од Прилепските полски селаСнимила, деѓифрирала и мелографира Родна Величковска.

2. Прелета орел карталес



Прелета орел карта(а)лес, и!
намина Гуптин парталес.
- Вракајте да го вратиме,
ужина да му дадиме,
желкини јајца пржени,
женино млако греано.

АИФ м. л. бр. 1067, с. Крапа, Порече (1969). Пее Менка Трајаноска (1929), родена во с. Крапа, Порече. Снимил и дешифрирал Милан Ристески; мелографирала Родна Величковска. Црепнарска песна. Се пее кога девојките правеле, односно ја газеле глината за црепни.

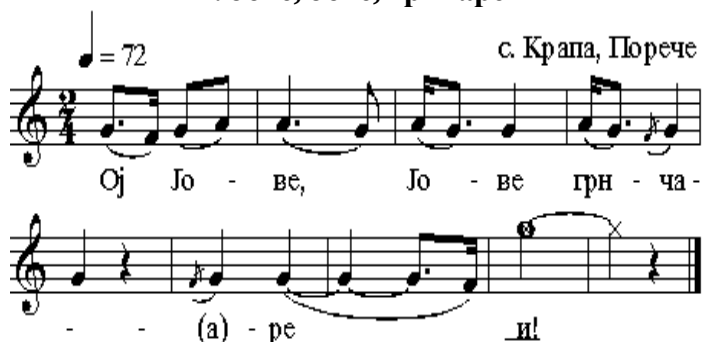
3. Поминал орел карталес



Поминал орел карталес,
по него бекар парталес:
– Вракајте да го вратиме,
црепните да ни исчука, и!

Песната е испеана од Анѓа Бошкоска, родена во некое од Прилепските полски селаСнимила, деѓифирала и мелографирала Родна Величковска.

4. Јове, Јове, грнчаре



Ој, Јове, Јове грнча(а)ре, и!
Твојите црепни, црепоји,
Нашиве црепни железни.

АИФ м. л. бр. 1067, с. Крапа, Порече (1969). Пее Менка Трајаноска (1929), родена у с. Крапа, Порече. Снимил и дешифрирал Милан Ристески; мелографирала Родна Величковска. Црепнарска песна. Се пее кога девојките ја газеле глината за црепните.

5. Што лудо по друм помина



Што лудо по друм помина,
вракајте да го братиме
на поста да го клајеме,
ужина да му дајеме...

АИФ м. л. бр. 1547, Скопје (1970). Пее Деса Андонова (1937) од с. Дворци, Порече. Снимила Вера Велчева; дешифрирала и мелографирала Родна Величковска. Жетварска песна. Се пее ако покрај патот каде жнејат жетварите помине ерген.

Катерина Петровска-Кузманова, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

ПРИМЕНА НА ТЕОРИЈАТА НА ИЗВЕДБАТА ВО АНАЛИЗАТА НА ЛАЗАРСКИТЕ ОБРЕДНИ ПОВОРКИ

Апстракт: Во текстот се задржуваме на анализата на лазарските обредни поворки преку моделот на теоријата на изведбата со цел да ги означиме елементите на изведувачката практика и да го прошириме полето на научноистражувачките постапки, кои се однесуваат на обредните поворки. Анализата покажува дека обредните поворки со својот начин на изведба, организирање и практикување даваат одлична можност да бидат разгледани од аспект на теоријата на изведбата. Потребата од овој вид анализа, не произлегува единствено од означувањето на драмско-театарските елементи во лазарските обредни поворки, туку и од можноста да се покаже изведувачкиот процес како еден од начините да се разбере процесот на човековото создавање на културата.

Клучни зборови: теорија на изведбата, лазарски обредни поворки, обредни улоги, песни, игри.

Теоријата на изведбата е создадена и развивана во шеесеттите и седумдесеттите години во САД, при што најзначајна улога одигрува теоретичарот на театарот и театарскиот режисер Ричард Шекнер³³. Значајно е да се истакне дека од средината на седумдесеттите години,

³³Шекнер Ричард е роден 1934 година, - своето образование го оформува на Универзитетите во Кронел, Ајова и Тулан Универзитетот каде докотира во 1962 година. Тој е еден од основачите на секторот за студии на перформансот на Њујоршкиот Универзитет. Тој е основач на *Перформанс групата* од Њујорк чиј управник бил од 1967 до 1980 година, кога групата го менува името во *The Wooster Group* и продолжува да работи под водство на Елизабет Лекомпте. Шекнер режира голем број претстави: „Дионис 69“, „Магбет“, „Забот на злосторството“, „Фауст /гастроном“, „Три сестри“, „Хамлет“ и др. Тој, исто така е основач и уредник на списанието *Театар Драма Ривју*, некогашен *Тулан Драма Ривју* (1962-1969), а од 2007 се појавува и со списанието *ТДР/Кина* во издание на *Центарот за студии на изведбата на Ричард Шекнер* на *Театарската академија во Шангај*. Негови позначајни дела се: „Есеи за перформансот“ (1976), „Крајот на хуманизмот“ (1981), „Помеѓу театарот и антропологијата“ (1985), „Иднината на ритуалот“ (1993), „Теорија на перформансот“ (2004), „Студии на перформансот: вовед“ (2002, второ издание 2006). Освен тоа тој е автор на бројни статии во списанијата во целиот свет. Неговите дела се преведени на: кинески, холандски, француски, германски, унгарски, италијански, јапонски, корејски, полски, романски, српско-хрватски, словачки, шпански и македонски.

теоријата на изведбата се применува и во други области надвор од театролошката наука, а пред сè во антропологијата/социологијата преку соработката на Шекнер со Виктор Тарнер³⁴.

Она што е карактеристично за теоретските трудови на Шекнер од седумдесеттите години на минатиот век е блискиот контакт на изведувачката практика со социологијата и со антропологијата. Во тоа време и истражувачите покажале интерес за проучувањето на културните и на општествените настани како перформанси, односно за проучување на општествениот живот во аналогија со сценските или со театарските претстави. Со примената на овие аналогии Шекнер го воспоставува поимот перформанс/изведба трансдисциплинарно, наоѓајќи го во речиси сите човечки и општествени активности. Секако, од денешна перспектива на тој пристап може да му се забележи заобиколувањето на институционалната втемеленост на различните практики, (Schechner, 1985, 35-116). Во оваа смисла поимот на перформанс/изведба кај Шекнер не се однесува на секоја човекова активност, секое однесување или секоја изведба, туку станува збор за „свесна изведба“ – што овој концепт го доближува до институционалните концептуелизации на практиката. Тој смета дека сите сценски форми (театар, паратеатар, ритуал) во сите култури содржат исти структурални елементи: текст, движење, мизансцен, организација и употребата на просторот, сценографијата или амбиент, атмосфера, публика, рецепција. Иако овие различни елементи не се нужно универзални, тие може да помогнат во толкувањето и во дефинирањето на изведбата, од т.н. „изведувачко однесување“, преку изведувачката свест, или преку врската меѓу изведувачите кои „стануваат карактери“ и нивните гледачи. На овие истражувања се надоврзува и Виктор Тарнер, кој смета дека обредите служат не само како средства за оживување на чувството за општествена солидарност, туку и за артикулација и за осмислување на тешкотиите и на судирите на сегашноста преку контекстуализацијата во постојната космолошка шема. Тој прави јасна дистинкција меѓу изведбите на фолклорната и на

³⁴Нивната соработка започнала во 1977 година кога Тарнер го повикал Шекнер да учествува на конференцијата под насловот „Ритуал, драма и спектакл“, која била толку успешна што потоа организирале уште три конференции во почетокот на осумдесеттите под наслов „Светска конференција на ритуалот и перформансот“, во кои, покрај теоретските излагања, биле вклучени и ритуални изведби од различни култури ширум светот. Основа на таа соработка се истражувањата на: Ричард Шекнер, Филип Зарили, Михаел Кирби и др., но и практичните дострели на театарот да се прошират на целото подрачје на: уметноста, културата и општеството, како и стремежот на Тарнер да го проучи ритуализираниот општествен живот со примена на театарските форми. Во тие напори Тарнер не бил осамен врз развојот на теоријата на изведбата. Значајно придонеле и социолошко-антрополошките трудови на Герц и на Гофман.

уметничката сцена, при што истакнува дека во фолклорните изведби нема подвоеност меѓу публиката и изведувачите. Наместо тоа постои заедница предводена од верски или од световни специјалисти, во која сите ги делат истите верувања и ја прифаќаат истата структура на дејствување, преку нејзината изведба во низа обреди. На тој начин преку заедницата се потврдува космолошкото или теолошкото уредување, експлицитно или имплицитно, повремено актуелизирајќи го заради себе самиот или за новите членови на заедницата, кои треба да ги восприемат неговите основни принципи.

Резултатот на овие истражувања е во izdelувањето на шест елементи, кои се карактеристични за сите типови изведби: 1. трансформацијата на битието, 2. интензитетот на изведбата, 3. интеракцијата меѓу изведувачите и публиката, 4. севкупната сценска секвенција, 5. пренесувањето на знаењето и 6. вреднувањето на изведбата (Šekner, 1992: 146-167). Со овие зададени елементи не се дефинира сè, но тие навистина означуваат многу конкретни кохерентни полиња, кои се од интерес за теоретичарите од разни области, што се интересираат за изведбата. Во овој контекст може да се постават и други прашања, кои би се однесувале на промените кај изведувачите и кај гледачите (учесници во претставата), но и такви што се поврзани со: сценографијата, употребата на просторот, костимите, реквизитите и различната употреба на технологијата.

Трансформација на битието се наоѓа во суштината на секоја реалната изведба се гледа во сите видови анахронизми кои го одразуваат одвај забележителниот граничен квалитет на претставата. Тоа значи дека за време на изведбата изведувачите не се тие самите, но не се ниту нешто друго што не се тие самите. Односно, тие не престатнуваат да бидат тоа што се кога влегуваат во некоја обредна улога. Во оваа смисла кога се реализираат обредите најчесто таа двојност се забележува низ самиот однос кон обредната изведба. Во лазарските поворки девојките/девојчињата го трансформираат своето битие надворешно преку облекувањето на свечените носии. Во некои региони, како, на пример, во: Охридско и Струшко Поле постарите девојки облекуваат невестинска носија³⁵, а во други, како на пример, во Кривопаланечкиот регион, покрај облекувањето на носијата користат реквизити кои го дополнуваат изгледот: чадор, шапки и шешири украсени со цвеќиња, а во Преспанскиот регион носат врбови стапчиња. Влегувањето во улога на учесничките во овие поворки се гледа и преку користењето на

³⁵ Според: Василески, Горан, 2017, *Женските обредни поворки во Брсјачката тнографска целина*, Скопје: (Магистерски труд одбранет во Институт за фолклор „Марко Цепенков“, ракопис).

посебните термини со кои се означуваат одредените обредни улоги, па така: во Струшко Поле ги имаме улогите: *челници, потчелници, натчелници*; во Струшки Дримкол ги имаме улогите: *завелач, среден, забављач*, а во Кривопапанечко се среќаваат улогите на *мушки лазар* и *женски лазар*³⁶. Дел од елементите кои се користат при изведбата, а се однесуваат на трансформацијата на битието укажуваат и на подлабоки архетипски корени, особено преку обредната улога/фигура *мушки лазар* и *женски лазар*, повеќе кај (Петровска-Кузманова 2016: 91-98, Čale Feldman 2001: 199). Нивното движење и дејствување меѓу населението во одредено место, независно дали одат по куќите, ги пресретнуваат луѓето на патот или ги изведуваат своите обредни песни и игри пред црква, влегува во системот на Кирби (Кирби 2013: 45-83) кој се однесува на степените на актерството во изведбата и можеме да кажеме дека тие се „прифатени како актери“. Тоа значи дека нивната изведба спаѓа во рамките на матрицата, но сè уште не достигнува со актерство³⁷. Во овој случај и покрај тоа што изгледа дека изведувачот игра, тој сепак, не го прави тоа. „Изведбата вон матрицата“, „изведбата во рамките на матрицата“ и „прифатеното како игра“ се степени на оската (од точката на потполно отсуство на актерска игра кон точката на изразено присуство на актерската игра). Степенот на симулација, претставување, овоплотување итн. се зголемува со поместувањето по оската...“ (Кирби 2013: 52). Тоа значи дека нивната изведба со самото облекување на носијата, користењето на реквизитите и изведување на песните и игрите значи влегување во одредена улога и може да се препознае и да се прифати како таква.

Во сите изведби се поминува одреден праг, ако тоа не се постигне тогаш претставата пропаѓа. Присутните се свесни за мигот кога претставата се качува, односно мигот кога меѓу изведувачите и гледачите се воспоставува соработка и на некој начин се реализира колективниот живот. Чувството на проникнување на изведувачите и посматрачите, во овој случај домаќините или минувачите, пред кои се изведуваат песните и игрите во функција на воспоставување комуникациска врска остава силен впечаток на архаичноста на обредот. Добрата изведба ги усогласува периодите на тишина и звук растечкиот и олабавениот интензитет на настаните, временски, просторно и кинетички. За интензитетот на претставата е значајно да се дознае како

³⁶ Повеќе за именувањето на учесничките во лазарските обредни поворки кај: Величковска, Родна, 2008, *Музичките дијалекти*, Скопје : Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 34.

³⁷ Повеќе во Кирби, Михаел, 2013, „Присуство-отсуство на актерската игра во претставата“, во *За актерот*, ур. Кузманов Т., Скопје: Маска, 45-83.

претставата се гради, трупа или ја користи монотонијата, како ги вовлекува учесниците или ги отфрла, како просторот се дизајнира, како сценариото или синопсисот се искористени, односно да се сознае деталниот преглед на целиот сценски тек. Во лазарските обреди тоа се однесува на самиот тек на обредот и претпоставениот интензитет на претставата својата кулминација би требало да ја доживее при пеењето на песните исполнети со желби наменти за домаќините и нивната меѓусебна комуникација, во која до израз доаѓа речењето стихови кои, преку низа метафори и епитети, по пат на хипербола посакуваат благодат на семејството и берикет на домаќинството. На овој начин доаѓаме и до следниот елемент - интеракцијата. Таа е присутна во самиот обред кога, при влегувањето во куќата во некои региони, лазарките бараат дозвола од домаќинот за да ги изведат своите игри и песни. Интеракцијата се базира на прилагодувањето кое може да го најдеме во разновидните наменски песни кои се приспособуваат, според составот на семејството, дали во него има моми или ергени, невеста или мали дечиња, па низ стиховите се изразуваат желбите кои се однесуваат на конкретната семејна ситуација. Во традиционалната култура, од која произлегуваат специфичните белези кои ги восприемаме како изведбени елементи се: непостоењето на класичната сцена, активна улога на публиката, варијантност на текстот, а особено значајна компонента на фолклорното претствување е, токму, нивното припаѓање на комуникативниот синцир. Токму затоа, може да кажеме дека интеракцијата е она што го одржува обредот „во живот“.

Еден од најзначајните елементи на секоја изведба е севкупната сценска секвенца, таа, според Шекнер (Šekner, 1992: 146-167), се состои од: работилници, проби, загревање, претстава, општање и последици. Оваа седмоделна сценска секвенца многу добро може да се примени на обредните поворки, иако, во некои култури, тие на се јасно изделени и може да се каже дека има само делови од оваа сценска низа. Кај одредните поворки, какви што се лазарките, е забележливо дека, покрај подготовските, кои се однесуваат на: подготвување на носијата, учењето на песните што претствува некој вид работилница³⁸, пробите тука опфаќаат помал дел од времето, ако воопшто се практикуваат. Загревањето започнува со заедничкото берње билки во Охридско-струшкиот регион, овие билки се користат за украсување на кошниците што ги носат лазарските групи, со собирање на лазарките во одредена

³⁸ Тие со нетрпение го чекаат овој празник и долго се подготвуваат. Подготовките започнуваат една недела пред Лазарова сабота, тогаш девојките се собираат на одредени места и таму ги вежбаат лазарските песни и ора. Во подготовката спаѓа и средувачето на народната носија која се чува и се пренесува на генерациите (Василевски 2017: 89).

куќа каде преноќеваат, и од каде тргнуваат во својот, до по куќите, како на пример во Крушево³⁹ или со пеење песна со која се повикуваат да се соберат лазарките. Претставата е во движење и се изведува, најчесто, во дворовите на куќите, а во некои региони, пред црквата или на патот каде поминуваат луѓето. Песните во одредени региони се проследени и со игра, а понекаде и со дејства, како на пр. удирање со врбовите стапчиња што ги носат со себе во Преспанскиот регион. Значењето на подготовките, опуштањето и последиците се мошне значајни и, како такви, се присутни - видливи, во обредните дејства, ако подготовките се јасни преку дејствата, подготовка на носијата во конкретниот случај со лазарките и учењето на песните, опуштењето и последиците, се многу помалку видливи, иако неминовно, се присутни преку заедничкото јадење по завршувањето на обредот и разделувањето на даровите, но и преку долготрајните консеквенци кои се однесуваат на самиот изведувач и на промените на битието што се случуваат кај него за време на изведбата. Според Шекнер, седмоделната сценска секвенца претставува модел кој е аналоген на ритуалите на иницијацијата. Така што, и во оваа изведба на лазарките поворки, може да ги препознаеме: изделувањето, период на премин, и вклучувањето. Во оваа смисла, може да се каже дека периодите кои ги означивме како подготовки, работилници, проби и загревање, се прелиминарни обреди на изделување. Претставата е, само по себе, гранична и аналогна на ритуалот на премин, а опуштањето и последиците се постгранични ритуали на вклучувањето.

Пренесувањето на сценското знаење е она што се пренесува од учителот до ученикот, или, како што би се рекло во фолклористиката, од една на друга генерација, а тоа во конкретниот случај е она што се случува за време на подготовките т.е. учењето на песните. Несомнено е дека во обредноста, и не само таму, пренесувањето на сценското знаење ѝ припаѓа на усната традиција. Од големо значање е, на кој начин таквите традиции се пренесуваат во различните култури и жанрови. Во случајот на лазарските обредни поворки, песните и игрите се учат од постарите жени, во рамките на подготовките, но и во текот на самиот обред. Во овие обредни поворки, секогаш има една или, во некои случаи, повеќе девојки кои, со своето играње и пеење, на некој начин, ги обучуваат помладите членови во обредната поворка, во текот на самата изведба, а воедно, ним им е препуштена комуникацијата со домаќините за кои се наменети песните, игрите и пожелбите.

³⁹ Во петокот вечерта, лазарките се собирале кај главната девојка –танчар, и кај неа ноќевале таа вечер. Цела ноќ ка поминела играјќи и пеејќи ги лазарските ора и песни, со што правеле, еден вид, проба за утрешниот ден (Василевски 2017:104).

Вреднувањето на претставата се базира од потполно субјективни ставови, па се до детална семиотичка анализа. Во традиционалните изведби, вреднувањето е составен дел на претставата. Како се разликува добра, од лоша претстава, дали постојат два вида критериуми, едни кои се во внатрешноста на културата, други надвор од неа? Единствената ефикасна критика е онаа, која е помогната од практиката, преточена во реакцијата за кои е наменета, а изразена е преку воспоставувањето на комуникацијата со домаќините (или минувачите, пред кои ги изведуваат своите песни и игри).

Во врска со теоријата на изведбата, се поставуваат две прашања:

- Зошто Шекнер, во својата анализа, на претставувачките жанрови се определува токму за овие шест точки, а не за некои други?

- И дали постојат општи поими на сценската изведба, во: митот, ритуалот, драмата?

Одговорот на првото прашање е: точките што ги определува Шекнер ги одразуваат конкретните и кохерентните полиња кои се со длабок интерес за сценските теоретичари. Преку овие претствени сегменти на изведбата, Шекнер, во својата научна работа, се обидел да ги прикаже сите можни, за него, познати изведби (Šekner, 1992, 211-212). Но, исто така, тој се определува за овој приказ бидејќи со него ја потврдува тезата дека:

а) постојат заеднички елементи, или параметри за сите изведби, без разлика на: нивниот жанр, култура или на средствата на изведбата;

б) дека е можно да се откријат и да се изведат одредени модели од овие примери и в) дека, врз основа на овие примери, може да се развијат широки и доследни теориски модели. Вака дадената широка употреба на знаците во изведбата, укажува на неодредена граница, која постои меѓу различните форми на изведбата.

Во врска со второто прашање, може да се каже дека: Според резултатите на истражувањето, може да се каже дека:

1. Изведбата е присутна во сите жанрови на фолклорот и при неговото реализирање треба да се бараат оние видови, чија природа е подложна на презентирањето пред публика,

2. Изведбените елементи во фолклорот имаат два аспекта: првиот се однесува на комуникациската врска слушател – изведувач, како и начините на кои таа се изразува, додека вториот аспект, е присуството на театарски елементи во фолклорните жанрови;

3. Специфичната функција на играчките форми во фолклорот, особено оние што имаат комбинација на играта и на глумата, во кои среќаваме: гестикулација, приказ на дејството, групно прикажување на некаков настан со поделени улоги, со маска или без неа, но со несомнени сценски ефекти;

4. Степените на транзиција од неактерство, преку актерство, до опишување на човековото однесување, како презентација на себе, на специјален начин;

5. Концептот на изведбата е претставување на индивидуалното доживување за двајца: изведувачот и гледачот. Особено значајна компонента на фолклорното претставување е, токму, нивното припаѓање кон комуникативниот синџир.

Изведбата во фолклорот, како особен знаков систем на уредување, определува два суштетствени знака кои се однесуваат, како на преобразбата, така и на дејството што се изведува во одреден момент т.е. преобразбата со однапред определени улоги и партитури. Таа се карактеризира со правење дејство. На дадено ниво, учествуваат различни квалитети на дејство, а исто така, постојат и различни степени на преобразба. Спецификата на фолклорните изведби ја гледаме и во другите елементи кои се нејзин составен дел, како што се мимиката, движењето, танцот и комуникацијата со гледачите. Спецификата на движењето во фолклорните изведби може да се согледа преку фактот дека тоа се темели врз сопствени правила кои се поврзани со географијата и астрономијата на теренот на кој се одвива обредот, што во етнологијата вообичаено се толкува со апотропејски, магиски причини. Така, движењето на поворките има особен кружен карактер, од ваквиот начин на движење, произлегува и карактерот на претставувањето: изведувачите се собираат на едно место и тргнуваат со определени запирања на станиците, по селата, и пред секоја кука, во зависност од патот што го минуваат, каде ја повторуваат својата изведба. Фолклорните изведби како свој особен елемент ја имаат играта. Таа претставува изведба, составена од след на ритмички движења со телото, кои, често, се поврзани со пеењето. Сето тоа ни укажува на фактот дека синкретизмот на фолклорот се опира на жанровските поделби - гледачот во орото може да види и музика, и танц, и поезија, и драма, при што секоја од овие одредби ќе биде точна и погрешна, истовремено.

Следствено, треба да се забележи дека, доколку обредните игри преку предметите и односите, непосредно дадени во игровиот процес, ги даваат, исто така, вековните идеи, симболичката означеност во внатрешноста и, веројатно, (вториот план на содржината), е независно од степенот на преобразбата на ликовите што играат, се примаат како изведувачи/актери, а нивното дејство според сличноста/препознавањето, како определена слика. За фолклорните изведби, освен што е карактеристична семантиката на множење, исто така е присутна и условноста на симболите кои лежат во основата на различните магиски постапки. Преку создавањето и изведбата на симболите кои луѓето ги создаваат како свои реалитети. Овие реалитети не се утврдени еднаш за

сите времиња, бидејќи постојано ги менуваат - пробаат, изведуваат реконструираат. Во современите истражувања, квалитетот на изведбата не зависи од степенот на верувањето, па дури ниту од неговите социо-спиритуални ефекти. Верувањето може да егзистира во секој гледач, или учесник во изведбата, но тоа нема да влијае врз објективната класификација на скалата акција/неакција. Дали актерот чувствува што тој, или таа, прават да бидат реални, или гледачот реално верува во тоа што го гледа, не учествува во овој тип класификација на перформансот. Со ваквиот пристап се фокусира на умешноста на претставување и начинот на изведбата.

Исто така, како посебна карактеристика на фолклорните изведби треба да се истакне повторувањето на обредните улоги, што може да се проследи низ различните степени на изведбата. Во фолклорот, многукратноста на изведбата не дозволува актерската иницијатива, туку обратно, го стандардизира актерското дејство. Воедно, овозможува определување на различниот степен на учество во процесот на изведбата на различните дејствувачки лица и степенот на нивната преобразба. Изведбата на етнографијата, значи, да се прикажат фактите во нивната потполност и богатство на нивното дејство. Разбирањето на изведувачкиот процес станува еден од начините да се разбере процесот на човековото создавање на културата. Културните претстави се процесори на симболички материјал што им ја дава нивната дефинитивна форма. Текстот го дава само базичниот поттик на истражувањето на изведбата. Тој се однесува на истражување на поимите и концепциите и нивната примена во лазарските поворки во минатото и денес кои се во основата на теоријата на изведбата. Преку создавањето и изведбата на симболите, кои луѓето ги создаваат како свои реалитети.

Овие реалитети не се утврдени еднаш за сите времиња, бидејќи, постојано ги менуваат - ги пробаат, ги изведуваат и ги реконструираат. Во современите истражувања, квалитетот на изведбата не зависи од степенот на верувањето, па дури ниту од неговите социо-спиритуални ефекти. Верувањето може да егзистира во секој гледач, или учесник во перформансот, но тоа нема да влијае врз објективната класификација на скалата акција/неакција. Дали актерот чувствува, што тој или таа прават, да бидат реални или гледачот реално верува во тоа што го гледа, не учествува во овој тип класификација на перформансот. Со ваквиот пристап се фокусира на умешноста на претставувањето и на начинот на изведбата.

Литература:

Кирилица:

Величковска, Родна, 2008, *Музичките дијалекти*, Скопје : Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Василески, Горан, 2017, *Женските обредни поворки во Брсјачката тнографска целина*, Скопје: (Магистерски труд одбранет во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ ракопис).

Кирби, Михаел, 2013, „Присуство-отсуство на актерската игра во претставата“, во *За актерот*, ур. Кузманов Т., Скопје: Маска, 45-83.

Петровска-Кузманова, Катерина, 2016, „Родовите релации во обредните поворки“, *Култура* бр. 14, Скопје: МИ-АН, 91-98.

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

Латиница:

Čale Feldman, Lada, 2001, *Eurodikini osvrti*, Zagreb: Naklada MD, Centar za ženske studije.

Šekner, Ričard, 1992, *Ka posmorednom pozorištu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.

Schechner, Richard, 1985, *Between Theater and Antropologu*, University of Persylvania press: Philadelphia.

Turner, Victor, 1989, *Odrituala do teatra*, Zagreb: August Cesarec.

Горан Василески – Прилеп

ВОДИЧАРСКИТЕ ОБРЕДНИ ПОВОРКИ ВО МАРИОВО

Апстракт: Во овој труд детално се опишани обредите и обредните поворки за празниците Богојавление и Св. Јован Крстител, во селата од Мариово. Во овој предел, овие празници познати се како Машко и Женско Коледе. Првиот ден шетаат мажи т.н. шкуртари, а вториот ден девојките водичарки од 12 до 18 години, познати како шкуртарки, ги обиколуваат куќите од селото и пеат наменски, обредни песни за секој член од семејството. Водичарските обреди и обредни поворки се задржале до 40-тите години на 20 век, за потоа потполно да исчезнат.

Клучни зборови: Водици, Мариово, обредни поворки, наменски обредни песни, народна носија, обредна терминологија, обредни реквизиди, и сл.

Црковните празници *Богојавление (Водици)* и *Собор на Св. Јован Крстител* претставуваат дел од божиќно-новогодишниот празничен обреден комплекс и со нив завршуваат не само дванаесетте т.н. *некрстени денови*, туку и циклусот на зимски празнувања. Тие се и дел од календарскиот премин од старата во новата година, период кој е полн со митолошки претстави и кој има за цел достигнување на космичката рамнотежа. Во периодите на премин, кои се карактеризираат со дисхармоничност на природата, меѓу сончевите и подземните сили, меѓу човекот и боговите се јавува потреба од повторно воспоставување на космичкиот ред, односно периодично враќање на првичното, чистото време од моментот на создавањето кое е директно поврзано со стопанството и местото на човекот во општеството. Тоа се постигнува со исполнување на обредно-магиски практики, поради што, во празниците се вклучени магиски дејствија за прочистување, гатање, лечење и иницијации кои директно се насочени кон стопанската дејност и кон социјалната положба на секој член од општеството (Елијаде, 1986: 153).

Бидејќи со доаѓањето на овие празници, завршуваат *некрстените*, *поганите* или *лошите денови*, тогаш се врши осветување - крштавање на водата, па затоа денот пред *Богојавление (Водици)* е наречен уште и

Водокрст. Народот верува дека со тој ден доаѓа редот кога треба да се отстранат лошите работи што се наталожиле за време на тие денови⁴⁰. Тоа прочистување го прават со постењето токму на овој ден и пиењето од светата вода, додека просторот, воздухот и живеалиштата се очистуваат со прскањето на светата вода, со помош на босилекот и крстот. Всушност, водата ја има главната улога во реализација на овие празници.

Познати се и народните раскажувања за тоа како спроти Богојавление се затвора долниот свет, а се отвора горниот, за да им се даде можност на божествата да ја покажат својата дарежливост кон оние што ќе имаат среќа да го дочекаат и да го видат чудото кога се отвора небото. Веселин Чајкановиќ ова го поврзува со некогашното, многу раширено, верување во богот-давател, т.е. богот-предок за кого најпофално зборува старата словенска митологија (Чајкановиќ, 1973: 85). Исто така, постои и верување дека пред Богојавление на полноќ се отвораат реките и езерата, а водата престанува да тече⁴¹.

Според многумина етнологи, како најинтересен сегмент за истражување, од сите водичарски обичаи, претставуваат обредните поворки. За време на овие празнувања, водичарките претходно се подготвуваат, се запознаваат со деталите околу обичаите, обредните песни за секоја пригода, учејќи од постарите жени. Исто така, ја спремаат својата свечена народна носија. Женската носија во пределот Мариово е составена од: кошула, *гушале*, *калци*, *саѓија*, појас, *вута*, *гуна*, *обрус*, *шамија*, *чарати*, *пинци* и накит (Здравев, 1996: 126). Кошулата е од бело домашно, памучно платно, везена на јаката, на градниот дел - *на пазуите*, на ракавите и на долниот околен дел - *на бојовите*. Како основни бои се *аловна*, *ѓувезна*, црна и жолта. Најзастапени везачки техники се *орано*, *п'нето*, *писано* и *грабено*. Од истото платно се изработувало и *гушалето*, украсено со монистра, *петлици* и *пулејки*. *Калците* се волнени, плетени полуракави кои се носат од дланката до лактите. Најчесто плетени од бела волнена преѓа, со пругасти шари. *Саѓија* е горна безракавна облека од четворно памучно платно, богато извезена на градниот дел и украсена со реси во *аловна* и *ѓувезна* боја. Појасот е од црна преѓа, плетен од пет или седум конци, долг од 10, па до 30 метри, обмотан околу половината. *Гуна* или *горница* е горна безракавна облека, долга до над колена, од бела или црна четворна клашна, најчесто со рунтава текстура. Украсена е на сличен начин како и саѓијата. *Обрус* е покривало за на глава од бело правоаголно парче платно, на двата краја украсен со вез со црвени и црни конци и долги црвени реси. Под обрусот се носи и шамија, кај девојките

⁴⁰ Информатор: Маркоски Мате, роден 1939 година во с. Пештани, Мариово.

⁴¹ Информатор: Мате Маркоски, роден 1939 година во с. Пештани, Мариово.

бела, кај невестите и младите жени црвена, односно *аловен тулбен*, а црни шамии носат постарите жени и жените во жалост. На нозете се носат *чарапи*, богато украсени на црвена или црна основа. Најбогато украсени биле чорапите на девојките и младите невести, со везбените техники *Ѓувезна Калинка*, *Шута Калинка*, *Старавинските*, *Клучовите*, *Крушата*, *Боравени* и др. Врз чорапите се носат *пинџи* од говедска кожа, домашна или занаетска обработка. Побогатите, уште од почетокот на XX-от век носеле *чејли*, купени од градските занаетџии во Прилеп и Битола. Во свечени прилики мариовките биле доста украсени со разни видови на накит, како на пример: *пафти* со *подвеска* и *тока*, обетки за на чалма, *решиме*, *копец*, *шут копеч*, *синџири* и сл (Здравев, 1996: 126-127).

Како жените, така и мажите, односно водичарите се облекувале во чиста или нова облека. Машата народна носија од Мариово е составена од: кошула, *гушале*, *калџи*, *гаџи*, *сиври*, *вутче*, *џамадан*, *шајак*, *гуна*, појас, *чарапи*, *подвески*, *пинџи* и капа (Здравев, 1996: 124). Кошулата е изработена од бело памучно платно, долга до колена, а од половината надолу свонесто проширена со 10-тина бочници. *Гушалето* на градите е изработено од истото платно како и кошулата, украсено на сличен начин како кај женското гушале. На рацете, од дланките до лактите се носат *калџите*, плетени од бела преѓа, за помладите украсени со црни конци, а постарите носат чисто бели калџи. *Гаките* се долги од половината до глуждовите, изработени од бело памучно платно. Најчесто се носат летно време, додека во зима врз нив се ставаат *сиврите* кои се еден вид ногавици од препоните до глуждовите, изработени од бела валана класна. По рабовите украсени со црни гајрани, а на горниот дел се пришиени врвци со чија помош се врзуваат сиврите под појасот. Мажите во Мариово носат и *вутче*, односно мала волнена скутина, ткаена во прави хоризонтални шарки. *Џамадан* или *курдија* е горна безракавна облека од бел или црн шајак, долг до појасот, со џебови на градниот дел од полите, по рабовите украсен со оптоки од гајтан. Над џамаданот, зимно време се носи *шајакот*, изработен исто така од црн или бел шајачен материјал, но долг до под појасот и со долги тесни ракави. Исто така, зимно време се носи и *гуна*, изработена од темно кафеав шајак, долга до колена, по рабовите украсена со црн гајтан, а на долниот дел прилично проширена со бочници. Во време на жалост гуната се носи превртена наопаку. Појасот или *кемерот*, широк е 10-тина центиметри, долг околу 3 метри, ткаен на црвена основа со прави хоризонтални шарки. Врз кемерот се носи и стегнат кожен ремен. На нозете се носат *чарапи*, за помлади мажи плетени во разни бои - *шар чарапи*, на бела основа, додека за постарите чисто бели *чарапи*. Чорапите се стегнувале под колената со *подвески*, односно аловни, тесни, ткаени

појавчиња украсени со шарени пуфки. Врз чорапите се облекуваат *пинџи* од говедска или свинска кожа, домашно изработени, а се затегнуваат и украсуваат со *ремење*. На главата се носи бела или црна *валавка* или *валаница*, во форма на клобук (слична на албанското кече). Исто така, до крајот на XIX век се носел и црвен фес со долг црн или син свилен пискул. А од почетокот на XX век се носи платнена, куповна капа, округла, одозгора вдлабната, еден вид плитка шубара. Старите мажи често обмотувале чалми околу главата од бело платно, по крој слично на женскиот обрус (Здравев, 1996: 124-126).

Во пределот Мариово, поточно во истражувачките пунктови Вепрчани, Дуње, Гуѓаково, Полчиште, Бешиште, Витолиште и други села, мошне голема важност во годишните обичаи имаат празнувањата за *Водици*, кои се поделени во два дена, познати како *Машко* и *Женско Коледе* (Попоска, 1994: 132).

Подготовките започнуваат еден ден пред овие празници, на *Водокрст/Водопост*, кога попот, клисарот, кумот и *ѓупката*⁴² одат во обиколка на куќите, каде прскаат со светена вода. За возврат домаќините им даваат пари (наменети за црквата), сланина и грав, од што се подготвува вечера за целото село, во домот на кумот.

На *Машкото Коледе*, односно на *Богојавление (Водици)*, постојат огромен број на обичаи во кои главниот збор го имаат мажите. Се започнува со обредното фрлање на крстот во водите на реките, мраморите или вировите, откако мажите ќе направат обиколка низ селото, држејќи ги црковните икони и бајраци.

Во повеќето села постои само еден крст, додека во некои, како на пример во Вепрчани, има два крста, односно *горномаалски* и *долномаалски* крст (Величковска, 2008: 94). Таму крстот се фрла на две различни места, има двајца кумови, има две обредни поворки, односно секој крст посебно си ги реализира обичаите.

По обредното фрлање на крстот во водите и обиколката на селото, иконите и црковните бајраци ги враќаат повторно во црквата, по што сите си одеат дома. Секој си ја облекува својата празнична носија и сите заедно одат во домот на кумот или во црковниот трем, каде што членовите од секоја фамилија си носат мазници, погачи, месо и топла ракија, приготвени дома. Обврска на кумот е да носи погача во која има ставено мало крвче. Таа погача се крши на помали парчиња кои се ставаат во една торба. Пред ручекот сите мажи земаат по едно парче од торбата и кој ќе го земе парчето во кое е малото крвче, тој ќе биде новиот кум за наредната година. Него го креваат на раце и го носат во реката за

⁴² Тоа е маж кој ги носел торбите со даровите; Информатор: Петко Крстески, роден 1937 година во с. Витолиште, Мариово, живее во Прилеп.

да го капат⁴³. Тоа, всушност, претставува обредно прочистување, односно имитација на смрт, со потопувањето во водата, и повторното раѓање или воскреснување, со излегувањето од водата (Крстески, 1994: 138). Потоа го седнуваат на чело на масата, веднаш до стариот кум и следува чинот на пренесување на кумството. Тоа се одвива во црквата со кревање на кумовите, најпрво новиот кум го крева стариот, а потоа стариот кум, со помош на други, го крева новиот⁴⁴. Кога го креваат новиот кум изговараат обредни вербални формули, односно благослови за здравје на селаните и берикет на плодородието: *Да растат р`жите до баците, пчениците до градите, јачмените до стреите...* А останатите присутни викаат: *Амин! Амин! Амин!* (Крстески, 1994: 138).

По ручекот и малата веселба на сретсело, се организираат машки обредни поворки, т.н. *шкуртари*⁴⁵, кои одат на *коледуење*. Тоа се возрасни мажи кои одат во куќите на пријателите, пеејќи песни за здравје и берикет на целото село, а во секоја кука има принесено за јадење и пиење.⁴⁶

На вториот ден, односно на Св. Јован Крстител или *Женско Коледе*, главната улога во водичарските празнувањата, во овој засебен изолиран предел, ја имаат девојките од 12 до 18 години. Тие уште рано изутрина, гладни, одат кај стариот кум – *божикум* за да го разбудат и да му ја испеат песната:

Санок девојка седела,
санок си бога молила,
биди ми боже ведрина,
падни ми слана голема...⁴⁷

Со тоа официјално започнува *Женското Коледе*. Откако ќе ја испеат таа песна, се враќаат дома за да појадуваат и да го облечат своето празнично руво, со многу накит. Кога ќе се подготват девојките

⁴³ Информатори: Мате Маркоски, роден 1939 година во с. Пештани, Мариово; Крстески Петко, роден 1937 година во с. Витолоште, Мариово.

⁴⁴ Информатор: Стојна Крстеска, родена 1938 година во с. Витолиште, Мариово.

⁴⁵ Терминот *шкуртари* доаѓа од зборот *şcurtu*, кој во влашкиот (аромански) јазик значи „краток“, а се користи како термин и за месецот февруари, односно за најкраткиот месец (Papahagi Tache (1974) *Dicţionarul dialectului aromân*, Bucureşti, p. 1148 - *şcurtu*). Па според тоа, *шкуртарите* се поврзани со месецот февруари, кој во стариот римски календар бил последниот месец во календарската година (Златковская Т. Д. (1983) Исторические корни европейского календаря, *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев*, Москва, стр. 24-39). Најверојатно, со реформата на календарот дошло до поместување на одржувањето на овие обредни поворки за време на водичарските празнувања, кои, исто така, претставуваат обред кој се извршува за време на смената на годишните циклуси.

⁴⁶ Информатор: Стојна Крстеска, родена 1938 година во с. Витолиште, Мариово.

⁴⁷ Исто.

водичарки, или во Мариово познати како *шкуртарки*⁴⁸, тргнуваат во поворка, започнувајќи од дворот на *танчаријата* (Величковска, 2008: 94). Тоа е девојката која е најстара, која е најблиску за мажење и која е предводник во пеењето на целиот репертоар на водичарските песни.

Според содржината, песните можат да се поделат во две групи и тоа, песни кои се пеат на кумот (*божикумот*) т.е. песни кои се пеат на трпеза кај кумот, пред црква или на средсело, што претставуваат карактеристично пеење за западномакедонската пејачка традиција. А во втората група се песните со наменски карактер упатени за секој член на семејството. Тоа е карактеристично, како за западномакедонската, така и за северномакедонската пејачка традиција (Величковска, 2008: 30). За втората група водичарски песни, односно за песните со наменски карактер, Кирил Пенушлиски вели дека се специфични македонски песни, бидејќи кај другите јужнословенски народи или воопшто ги нема, или ако постоеле не се толку распространети (Пенушлиски, 1988: 9).

Шкуртарките прво во дворот на танчаријата ја пеат песната:

Петруно пиле градешко,
везден капам по тебе,
по високите буништа
по високите чардаци
по железните пармаци...

(Пенушлиски, 1988: 9)

Од тука поворката оди повторно кај стариот кум, каде уште во дворот ги пеат следните песни наменети за него:

Ој Јоване водокрвче,
ај земи си котле в раце.
Да залееш студена вода,
студена вода од бел Дунав.
Да си земиш киска босилек,
да попрскаш небо и земја.
Да разбудиш Риста бога,
Ристосова стара мајка.

(Попоска, 1994: 132)

⁴⁸ Како пандан на *шкуртарите* - мажите кои шетаат претходниот ден на Машкото Коледе. Информатор: Стојна Крстеска, родена 1938 година во с. Витолиште, Мариово.

Исто така и песната:

Ој Јоване божикуме,
божикуме божјо име.
Ти си наш стар домаќин,
од година на година.
Што ми чекаш мили гости,
што веселиш наши куќи.

(Величковска, 2008: 94)

Потоа влегуваат во неговата куќа, застануваат во полукруг, фатени под рака, и движејќи се по еден чекор странично, кон десно, ги пеат песните наменети за неговото семејство. Пеат онолку песни колку има членови во семејството, почнувајќи за мажите, од најстар до најмал, па за жените (Величковска, 2008, 94). Тоа се практикува и при посетата на останати куќи во селото. Прва била секогаш песната за домаќинот: „Скрстум кралот седеше“, а потоа и за домаќинката:

Седнала Петра кралица,
на постели бубаќени.
Долетало лепо пиленце,
и на Петра ѝ говори:
Сум пратено дур од царот,
ти имаш мила ќерка,
царот има мила сина.
Ајде да се сосватиме,
ајде да се ородиме.

(Крстески, 1994: 138)

А доколку домаќинката била постара жена, тогаш ја пееле следнава песна:

Црква мети божја мајка,
шар чарапи облечена.
Шар чарапи облечена,
ж`лти чејли обуена.
Ж`лти чејли обуена,
црно руво облечена...

(Величковска, 2008: 143)

Слична на оваа, е песната која е наменета за мома:

Црква мети мома Мита,
со два страка бел босилок.

Со два страка бел босилок,
со две сламки ‘ржанови.
Со две сламки ‘ржанови,
со лопата страторога.
Црква мети бога моли,
дај ми боже по па свекра.
Дај ми боже по па свекра,
ја свекрва по па дија.
Ја свекрва по па дија,
ја момчето младо гаче.
(Величковска, 2008: 144)

Постојат голем број песни наменети за секој член од семејството. Интересно е тоа што постои песна дури и за леунка и за бремена жена:

Дотекол е матен Дунав,
матен, матен дури кален.
Гранка носи маслинова,
на гранката славеј пиле,
в уста носи зрно бибер.
Славеј пиле младо момче,
зрно бибер машко дете.
(Попоска, 1994: 132)

Кога ќе заврши песната, следува благословување од водичарките кон оној на кого му е наменето⁴⁹.

Откако ќе ги испеат сите предвидени песни, наменети за членовите на една кука, домаќинката ги дарува со храна, во знак на благодарност. Најчесто со сланина, грав, брашно и сл.

По завршувањето на обредната обиколка на сите куки во селото, или куките од крстот (доколку имало повеќе крстови во селото), водичарките се собираат во кука на *танчаријата* и таму приготвуваат храна од собраните продукти, по што следува заедничка вечера на водичарките со сите жени од селото. Тоа се одвива, најчесто, во домот на *танчаријата* или на средселото, а во поново време во заедничките објекти, т.е. во селските домови. Во некои села доаѓаат и мажите на тој собир, но не се мешаат со жените, туку си јадат одделно и си формираат одвоено оро. На тој ден мажи и жени не смеат да се мешаат заедно⁵⁰.

⁴⁹ Информатор: Петра Бацепејкоска, родена 1941 година во с. Бешиште, Мариово.

⁵⁰ Исто.

Сè до почетокот на XX век, водичарки одат само девојки до 17-18 години, а подоцна, поради недостаток на млади девојчиња, со нив се приклучуваат и повозрасни жени, кои им помагаат во пеењето на песните. Водичарските обредни поворки во мариовскиот крај се задржуваат најдоцна до 40-тите години на XX век, за потоа потполно да исчезнат. Последно село каде се практикувале тие обредни поворки е селото Вепрчани. Таму се задржуваат до почетокот на Втората светска војна, а по војната не ги продолжиле⁵¹.

Литература:

- Величковска Родна (2008) *Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење*, ИФ „Марко Цепенков“, Скопје.
- Елијаде Мирча (1986) *Свето и профано*, Књижара заједница, Нови Сад.
- Здравев Ѓорѓи (1996) *Македонски народни носии I*, Матица Македонска, Скопје.
- Крстески Киро (1994) *Народни обичаи и преданија во мариовскиот крај, Фолклорот и етнологијата во Мариово и Меглен*, Друштво за наука и уметност, Битола.
- Пенушлиски Кирил (1988) *Одбрани фолклористички трудови 2*, Македонска книга, Скопје.
- Попоска Фанија (1994) *Функционалноста на симболот на водата во народните песни и обичаи во мариовскиот крај, Фолклорот и етнологијата во Мариово и Меглен*, Друштво за наука и уметност, Битола.
- Чајкановић Веселин (1973) *Мит и религија у Срба*, Београд.

Информатори:

- Бацепејкоска Петра, родена 1941 година во с. Бешиште, Мариово, живее во Прилеп. Снимил и дешифрирал Горан Василески во 2016 година.
- Крстеска Стојна, родена 1938 година во с. Витолиште, Мариово, живее во Прилеп. Снимил и дешифрирал: Горан Василески во 2016 година.
- Крстески Петко, роден 1937 година во с. Витолоште, Мариово, живее во Прилеп. Снимил и дешифрирал: Горан Василески во 2016 година.

⁵¹ Информатор: Крстеска Стојна, родена 1938 година во с. Витолиште, Мариово; Ристески Живко, роден 1939 година во с. Витолиште, Мариово.

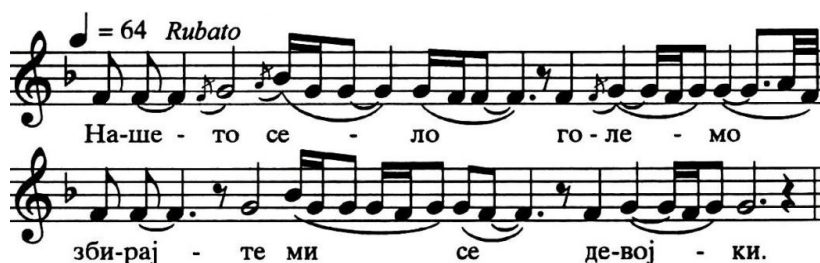
Маркоски Мате, роден 1939 година во с. Пештани, Мариово, живее во с. Пештани, Мариово. Снимил и дешифрирал Горан Василески во 2015 година.

Ристески Живко, роден 1939 година во с. Витолиште, Мариово, живее во Прилеп. Снимил и дешифрирал Горан Василески во 2015 година.

Цоцоска Кита, родена 1919 година во с. Гуѓаково, Мариово. Архив на Институт за Фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје, м. л. бр. 2151. Снимил и дешифрирал Милан Ристески во 1973 година.

Прилог Нотни и текстуални примери

1. Нашето село големо



Нашето село големо,
збирајте ми се девојки
и тија калеш невести
на Бералишко буниште,
ќе го шета ме Водици,
ќе го пејеме Водици.

Опис: пее Кита Цоцоска, родена 1919 година во с. Гуѓаково, Мариово. АИФ м. л. Бр. 2151. Снимил и дешифрирал Милан Ристески во 1973 година, мелографирала Родна Величковска. Оваа песна се пее рано наутро на Машки Водици кога се собираат девојките за да „коледуваат“ низ селото. (Величковска Родна (2009) *Картографирањето и ареалните истражувања во етномузикологијата*, ИФ „Марко Цепенков, Скопје, стр.149)

2. Црква мети божја мајка



Црква мети божја мајка,
шар чарапи облечена,
ж`лти чевли обуена,
црно руво облечена.

Опис: пее Кита Цоцоска, родена 1919 година во с. Гуѓаково, Мариово. АИФ м. л. бр. 2151. Снимил и дешифрирал Милан Ристески во 1973 година, мелографирала Родна Величковска. Оваа песна водичарките ја пееле на постари жени. (Величковска Родна (2009) *Картографирањето и ареалните истражувања во етномузикологијата*, ИФ „Марко Цепенков“, Скопје, стр.143)

Бежим Рамадани, Факултет за музичка уметност – Универзитет во Тетово

КОН НЕКОИ ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ КАРАКТЕРИСТИКИ НА АЛБАНСКИТЕ НАРОДНИ ПРИСПИВАЛКИ

Апстракт: Приспивните песни се меѓу најстарите видови на албанската народна лирика. Нивното потекло е многу старо, а како фолклорни дела се пренесувале од една генерација на друга преку усната традиција. Генерациите направиле модификации на текстот и мелодијата според нивното искуство и меморија. Приспивните песни се женски песни, тие им припаѓаат на блиски луѓе, односно на оние на кои детето им верува. Мајки, баби, сестри или тетки, кои ги создале овие мелопоетски форми предводени од нивната инвентивна и естетска способност. Традиционалните приспивни песни играле важна улога во семејниот живот бидејќи конструирани од стилски елементи, фигурација, метафора и од необична лексика, помогнале како еден „вид наркоза“ при заспивање на детето со лесен и пријатен ритам, преку едноставна и смирувачка мелодија, преку посебна и нежна интонација, низ пријатна и магична атмосфера. Приспивните песни имаат постојан емоционален континуитет, бидејќи почетната точка на овие креации е безграничната љубов и грижа кон детето.

Клучни зборови: народни приспивни песни, албански музички фолклор, лулка, лирски песни, импровизирани мелодии.

Приспивните песни (анг. lullabies) се нежни, смирувачки песни кои најчесто им се пеат на децата пред да заспијат, со цел да се потпомогне тој процес. Како резултат на тоа, песните, обично, се едноставни и репетитивни. Англискиот збор lullabies потекнува од зборовите lull и bye, што во буквален превод би значело „(привремено) затишје за чао“. Во Франција се нарекуваат berceuse, што во буквален превод значи „лулка, колевка“. Германскиот назив за приспивни песни е wägenlied (Крстева, н.д.) Во албанскиот фолклор се познати како *песни на коленката*, *нинула* или песни *нина-нана* (нана-нина).

Приспивните песни, како дел од народната семејна пејачка традиција, претставуваат кратки мелопоетски целини, специфични по својата: градба, форма и содржина и имаат единствена намена и цел, а

тоа е смирување на детето или негово заспивање. Му припаѓаат на посебен циклус и имаат јасно дефинирана тема и функција: тие се наменети само за еден слушател – детето и имаат само еден исполнител – мајката или некој поблизок роднина (Величковски, 2011: 23) (Величковска, 2012: 25-26). Пеењето на народните приспивалки е еден од најстарите начини да се заспије бебето (Rituali pred spavanje, н.д.). „Длабоката лирска содржина, чувствителната рецитативна мелодија, нецелосниот модален/тонски дијатонски систем, метричкиот/ритмичкиот половина или целосно слободен елемент, карактерот а сарпела и сл., се само некои од карактеристиките што ја докажуваат архаичната припадност на приспивните песни“ (Ramadani, 2019: 175), кои се сметаат како силно средство за комуникација меѓу возрастните и малите. Честото слушање на стиховите, повторувањето на зборовите, потполното согласување на слоговите и ненаметливото пеење им овозможува на децата да ја развијат способноста на изговарање и на поврзување на зборовите. Кај нив се оживува чувството на: смирување, сигурност и заштитеност. Значи, преку овие песни не се изразува само срдечната љубов кон најмалото во семејството, но и желбата на блиските за среќна и перспективна иднина на ова младо битие. Затоа овие народни творби, најчесто се моментни импровизации, интимен поетски монолог на: мајката, тетката ... бабата. Тие се чисти желби за еден здрав живот, богат и полн со слава, за безгрижен и пристоен живот на детето, на внукот, со еден збор, на нивниот најсакан. Се пеат и на машки и на женски деца. Еве еден пример кога мајката му пее на женско дете: (Рамадани, 2019: 132)

Luli, luli o gjep me lule,
t'rajti nana me voe pule.
Luli, luli me gjep me lale,
m'u rajtsh nanës m'u bofsh e
madhe!
M'u bofsh nanës, ma e majr
n'mahalle!⁵²

Нина, нана, о, коленко со цвеќе,
те одгледа мама со кокошкини јајца.
Нина, нана, со коленка со лалиња,
да ми пораснеш на мама и да бидеш
голема!
Да ми станеш, на мама, најубава во
маалото!

или кога мајката му пее на машко дете:

⁵² Снимена од Агон Селими во с. Порој, Тетовско (2014). Испеана од Садие Јонузи, родена во 1948 во с. Порој, Тетовско.

Luli, luli nana gjalin,
kur do m'rajtet do ma kllote
kalin.
Luli, luli nana loçkën,
kur do m'rajtet do ma kllote
lopën.
Luli, luli nana gjalin tem,
kur do m'rajtet da çoj me
dhen.⁵³

Нина, нина, на мајка синче,
кога ќе ми пораснеш, коњче да ми
пасеш.
Нина, нина, мајкино мило,
кога ќе ми пораснеш, крава да ми
пасеш.
Нина, нина, чедо мое,
кога ќе ми пораснеш, овци да ми
пасеш.

Слично како и кај другите народи, приспивните песни кај албанската популација со текот на времето се пеат сè помалку. Ретки се домовите, каде што може да се најде некоја лулка. Малото легло од штици, кое некогаш ја симболизираше возвишната врска меѓу детето и мајката, денес многу тешко се среќава, а во блиска иднина ќе може да се види само на фотографии или во некој етнографски музеј. И за приспивните песни, се чини дека вреди она што Џорџ Молине го кажал за стилистиката: дека е самовила за која некои веруваа дека умрела, додека други толку многу ја гушкале што изгубила свест ... (Hadžiefendić-Parić, 2007: 210)

Албанските приспивалки опфаќаат теми од детската имажинација, од секојдневниот живот, од среќните сцени, од поетските фигури на споредба/компарација, персонификација итн.

Во следниов пример мајката пее стихови преку кои, на своето дете, му посакува да стане селски старешина (кмет) или пак, во вториот дел, – да стане старец со (бела) брада, односно, да доживее длабока старост (Види ги примерите со броевите: 2, 3, 4 и 5)

Luli-luli nona n'gjep me shuli, joj,	Лулај, лулај мамо, в'колепка со стап, joj,
do t'baj nona jo plak katuni joj!	да бидиш, на мајка, кмет, joj!
Luli-luli në gjep të vetër oj,	Лулај, лулај мамо, в'колепка стара, oj,
do t'baj nona plak me mekër, oj! ⁵⁴	да бидиш, на мајка, старец со брада, oj!

Приспивалката претставува разновиден свет во народната поетска палета полна со чисти бои и нијанси на намери, кои се

⁵³ Снимена од Самир Шехапи во с. Вешала, Тетовско (во 2016 година). Пее Џевахира Шехапи, родена 1979 година во с. Вешала.

⁵⁴ Испеана од Ревајете Мисими, родена во село Бзовце на 15.08.1971 година. Снимила Шкипе Зибири на 03.06.2017 година во Тетово.

испреплетени во пораките... Тоа е дел од народното творештво што има утилитарна функција да го заспије детето, а понекогаш дури и да го разбуди од спиење. (Libri “Ninullat popullore” zbërthen botën e larmishme të këngëve për fëmijë, н.д.)⁵⁵

Во народните приспивни песни, многу се јасни желбите на роднините за своите деца, кои се поврзани со мудроста, љубовта, храброста, здравјето, долгиот живот итн. Од содржината на приспивните песни резултираат два вида молитви: едниот што им се обраќа на децата за да спијат и другиот што се обраќа на сонот (како еден вид божествена сила, според античките погледи на светот) за смирување, заштита и одгледување на детето без грижи и полно со добрина.

Албанските народни приспивалки не успеале да го избегнат ниту влијанието на религијата, особено христијанизацијата. Влијанието на религијата е сосема вештачко и површно, тоа е едноставна замена на претходните сили од кои, исто така, се бараше помош. Затоа, зборовите Бог, Христос, Света Марија итн., неретко се сретнуваат во приспивните песни. (Agani, 1962: 206) Ако се анализира подетално содржината на приспивните песни ќе се забележат и ситуации каде што мајката рефлектира стравувања за нејзиното дете.

Во дваесеттите години на минатиот век, поетот Федерико Гарсија Лорка ги проучувал шпанските приспивни песни и забележал „поетичен карактер“ и „длабочина од тага“ кај многу од нив. Теоријата на Лорка била дека голем дел од функцијата на приспивните песни е да им помогне на мајките да ги вокализираат нивните грижи и стравови. Со други зборови, тие, исто така, им служеле како терапија и на мајките, а не само на децата. (Крстева, н.д.)

Распространетоста на одредени вообичаени вербални формули и рефрени, како што се *нина-нана* (Италија), *нани-нани* (Албанија), *нани-нани* или *нуни-нани* или *нани-нуни-нушка* (Македонија), *љуља-нина* (Босна и Херцеговина), *нини-нини*, *нуни-нани*, *нини-нани* (различни делови на Хрватска), сведочи за долгата историја на проникнување и поместување на репертоарот на приспивните песни преку културните и државните граници. Токму овој вербален и звучен аспект (формула и рефрен) често заземаат доминантно место во однос на самото значење и стиховите на приспивната песна. Важно е да се нагласи дека текстот на приспивната песна, иако е структурно навидум едноставен, е многу често креативно сложен и совршено се вклопува со повторувачки фрази, што ја прави приспивната песна исклучително богат и интересен жанр. (Biskup, 2012: 11) Ономатопејските зборови или звуци (*нина-нана*, *пиши-пиши*, *џум оре џум*, *љули-љули*, *нини-нини*, *ирила-ирила*, *куну-куну*, *јара*

⁵⁵ Авторка на книгата е Бурбуке Рушити.

нина - нина раје, орири-орири, лај-лај и др.) го заземаат главното место во албанските народни приспивалки. Сепак, има случаи кога горенаведените зборови не се наоѓаат во содржината на овие творби. Приспивните песни обично се потпираат на осмерец и на десетерец и може да бидат составени од стихови со различна должина. Римата е присутна во сите стихови речиси без исклучок. Често се случува на истиот мелоритмичен мотив да се пеат повеќе текстови⁵⁶.

Обземена од копнежот и среќата, како и од желбата за иднината на своето дете да тече слично како на познати и истакнати историски личности, мајката, во текот на пеењето на приспивните песни⁵⁷, (Bezić, 1981, стр. 29) повеќе е сконцентрирана на нишањето на лулката и на успивањето на детето отколку на мелодијата и на интонацијата. Затоа, во текот на интерпретацијата, која обично се реализира со мали движења на телото, се случуваат и меки и мали поместувања, проследени со песна.

Во музичка смисла, приспивната песна обично се дефинира како посебен вокален жанр чија основна функција е да заспие дете. Во согласност со оваа примарна функција, во приспивната песна доминираат повторувачки формулации, опишани во литературата како „монотон“, а нејзините музички карактеристики се често архаични - како што се надолни мелодиски линии, портаменто ефекти, стилизирани репрезентации на воздишки или писоци. (Biskup, 2012, стр. 9)

При интерпретациите на овие милозвучни детски пејачки форми најзначајна е звучната (ритмичката и мелодиската) компонента. (Величковска, 2012: 24) Мелодиската линија е едногласна, брановидна, едноставна, силабична, понекогаш со повремени пократки мелизми и со надолен карактер. Се изведува од една пејачка (интерпретаторка). „Народната албанска приспивалка, за разлика од сите мелодии на други песни кои обично се придружени со музички инструменти, не е придружена со ниту еден музички инструмент, освен ритамот што ја дава самата лулка и гласот на детето што плаче како постојан бордун.“ (Zheji, 1994: 50-51).

Приспивалките се среќаваат на два начина: а) мелодијата е конструирана од мотив, кој за време на изведбата, се повторува, речиси исто; б) мотивот на песната претрпува мала варијација создавајќи мал тематски контраст (а + б)“. (Filja, 1991, стр. 7-8) „Звуците течат во релативно мирна мелодиска линија, без возбудливо талкање или со грабачки импулс, како што обично се случува во танците што го

⁵⁶ Но, постојат и приспивалки каде што исти стихови се пеат во различни мелодии и метри. (Погледни ги примерите со број 3 и 7!)

⁵⁷ Истражувачот на музичкиот фолклор ретко може да сними пеење на приспивна песна кога навистина жената го заспива детето. (Bezić, 1981, стр. 29)

поттикнуваат човекот да танцува или пак во љубовните песни, кои изразуваат вознемирувачки чувства“. (Pllana, 1962: 181).

Се пеат со обична лексика, со едноставна мелодија, во мали интервали (по правило, не го надминуваат амбитусот на квинтата), во бавен ритам и со смирувачка динамика. Темпото е без исклучок побавно, дизајнирано да го заспие детето. Припадноста на приспивалките на различни тонски жанрови (дур и мол) и модуси⁵⁸ (стари црковни начини), на пентатоника⁵⁹ како и на некои две или три тонски низи е уште еден доказ за традиционалното и фолклорно богатство на Албанците каде што неретко се среќаваат и хроматски тонски низи со нееднакви полу-степенни.

Во народните приспивни („лулкачки“) песни има изразена слобода на импровизациски карактер. Оваа слобода влијае и на структурата на песната. Ритмички, приспивните песни се најчесто составени од повторувачки шеми, во униформен ритам со цел да се создаде атмосфера за побрз и поудобен сон, но постојат и примери каде се преплетени различни метрички целини. Значи, во однос на ритамот, во албанските приспивни песни може да се забележат различни метрички системи како што се: рамноделни, нерамноделни, аксак метрички системи итн. „Ритамот на албанските приспивни песни во најголем дел се согласува со ритамот на лулката што тропа за време на лулањето, затоа ни се претставува во симетрични пропорции: 2, 3, 4, 6 ... четвртински, осмински, шеснаесеттински такт⁶⁰. Но, имаме и приспивни песни со асиметричен ритам: 5, 7, 9 ... четвртински, осмински, шеснаесеттински такт⁶¹. Особено интересни за набљудување се нашите приспивни песни во кои се појавува полиритмијата⁶². Овие приспивни песни со асиметричен ритам може полесно да се пеат држејќи го бебето во рацете или лулајќи го во нишалка, како што се практикува во текот на летото. Во врска со ова, убедени сме дека овој нивни асиметричен ритам е измислен под влијание на асиметричните ритми кои живеат природно во пазувите на албанскиот музички фолклор“. (Pllana, 1962: 181).

Во албанската народна музика, истакнува Шупо, се користи, исто така и системот парландо-рубато кој „има повеќе изразни средства од другите системи во одразот на музичката мисла; е побогат и истовремено поефикасен во пренесувањето на идејата на народното творештво“. (Shupo, 1997: 304).

⁵⁸ Меѓу модусите, најчесто се користи еолскиот, што е, истовремено, еден од најраспространетите во албанскиот музички фолклор.

⁵⁹ Погледни ги примерите број 10 и 11!

⁶⁰ Погледни ги примерите број: 9, 10 и 11!

⁶¹ Погледни ги примерите број: 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 7!

⁶² Погледни го примерот број 8!

За разлика од традиционалната приспивалка, која е ритуална лирска песна со изразен магичен карактер, современите приспивни песни, во согласност со општите трендови на секуларизација и рационализација на секојдневниот живот, имаат тенденција да се фокусираат на воспоставувањето емоционална блискост помеѓу мајката и детето чиј психофизички развој е на прво место. На тој начин, тие претставуваат една сосема нова усна форма во голема мера несоодветна со традиционалната народна приспивна песна, чија единствена цел не е да повикува сон и на тој начин да му овозможи на детето да расте мирно и да напредува. Всушност, традиционалната приспивна песна е ритуална песна, еден вид волшебница, во која на зачудувачки природен начин исонските идеи на темнината и утрото, доброто и злото, испреплетени во колективното несвесно, се испреплетуваат, како и желбите и потребите на одредената заедница чие дете со раѓањето станало член и лично мајчинско чувство. (Antonović, н.д.).

Денес, приспивните песни не се веќе исклучиво народни песни што се пренесуваат усно, но како песни за заспивање може да се појават во различни форми, од сосема случајно измислени зборови за време на самиот процес на заспивање, пеење песни од своите омилен музички изведувачи, до пеење авторска поезија и слично. Сепак и покрај појавата на овие „нови“ форми на изведба за заспивање дете, традиционалните народни приспивни песни, според резултатите од некои истражувања, се многу живи и во современото време... Мајката пее тивко, детето заспива (Predojević, 2013: 216) а ние очекуваме младите композитори да бидат мотивирани од овој популарен жанр на албанската музика и да го следат патот на Моцарт, Шуберт, Шопен, Брамс, Чајковски итн., кои развијат прекрасни мотиви од традиционалните приспивалки крунисувајќи ги со бесмртна значајност.

Литература:

Кирилица:

- Величковска, Р. (2012). *Македонското традиционално народно пеење, хрестоматија со мелопоемска анализа*. Скопје: Маска.
- Величковски, Б. (2011). *Македонски детски фолклор*, Посебни изданија, книга 81 Скопје.
- Крстева, М. (н.д.). *Универзалниот јазик на приспивните песни*. Преземено 6 11, 2021 од Легендариум: <https://www.legendarium.mk/muzika/univerzalniot-jazik-na-prispivnite-pesni/>

Рамадани, Б. (2019). *Традиционалната музичка култура на Албанците од Долни Полог*. Тетово: БИР.

Латиница:

Agani, H. (1962). *Ninullat në letërsinë popullore shqipe. Gjurmime albanologjike*.

Antonović, T. P. (н.д.). *Uspavanke*. Преземено 6 11, 2021 од Омаја: <http://www.omaja.rs/omajin-vajat/uspavanke/>

Bezić, J. (1981). *Folklorna glazba Zlarina*. Zagreb: Narodna Umjetnost.

Biskup, P. (2012). *Uspavanka u hrvatskoj tradicijskoj glazbi - od zapisa (Diplomski rad)*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija.

Filja, H. (1991). *Këngë popullore të Shqipërisë së Mesme*. Tiranë: ASHRPSSH - Instituti i Kulturës Popullore.

Hadžiefendić-Parić, R. (2007). *Poetika bošnjačkih narodnih uspavanki. Zbornik radova - 1*.

Këngë djepi - Ninulla. (2012, 11 30). Повратено од YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=09vnAcsw8E>

Libri "Ninullat popullore" zbërthen botën e larmishme të këngëve për fëmijë. (н.д.). Преземено 6 11, 2021 од ArsAlbanica: arsalbanica.mk/ninullat-popullore-zberthen-boten-e-larmishme-te-kengeve-per-femije/

Pllana, S. (1962). *Puna në kangët popullore shqiptare. Gjurmime Albanologjike*.

Predojević, Ž. (2013). *Narodne usmene uspavanke u suvremeno doba – od klasifikacije do izvedbe. Zlatni danci 14 - Suvremena dječja književnost II* (стр. 216). Osijek: Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Zlatni danci 14.

Ramadani, B. (2019). *Mbi disa veçori të folklorit muzikor shqiptar. Studime albanologjike 19*.

Rituali pred spavanje. (н.д.). Преземено 5 21, 2021 од Bebac: <https://www.bebac.com/tekst/rituali-pred-spavanje>

Shupo, S. (1997). *Folklori muzikor shqiptar*. Tiranë: Botimet enciklopedike.

Sokoli, R. (1965). *Folklori muzikor shqiptar- Morfologjia*. Tiranë: Instituti i folklorit.

Zheji, G. (1994). *Hyrje në folklor - Vëllimi I*. Tiranë: Phoenix.

ПРИЛОГ

Текстуални и нотни примери⁶³

1. Luli, luli nana gjalin (Нина, нина, на мајка синче)

$\text{♩} = 100$

Lu - li, lu - li na - na gja - lin, _____
rraj - te xhum' o ba - ne t'ma - dhe! _____

Luli, luli nana gjalin,
rrajte xhum o bane t'madhe!
Rrajte xhum o bane t'madhe,
të mi hece njato male!
Luli, luli sheqer n'letër o,
m'u bafsh nana plak me
mjekër!

Нина, нана, сине мамино,
порасни го, сону, да стане голем!
Порасни го, сону, да стане голем,
да ми оди низ тие планини!
Нина, нана, шеќер во хартија, о,
да ми станеш на мама старец со
брада!

С. Вешала, Тетовско (2016). Пее Џевахири Шехапи родена во 1979 год. во с. Вешала. Снимил Самир Шехапи. Приспивна песна. (Се пее при успивање на детето со лулање.)

2. Luli, Luli o n'gjep pi druni (Нина, нана, во дрвена колепка)

$\text{♩} = 80$

Lu-li, lu-li n'gjep pi dru-ni, lu-li, lu-li o n'gjep pi dru-ni,
do t'boj na - na plak ka-tun-di, do t'boj na - na plak ka-tun-di.

Luli, luli n'gjep pi druni,
do t'boj nana plak katundi,
luli, luli o n'gjepin tem,
do t'boj nana çoban me dhen.

Нина, нана, во дрвена колепка,
мама ќе те направи селски кмет,
нина, нана, о, во мојата колепка,
мама ќе те направи овчар со овци.

⁶³ Мелограмите под број 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 7 се мелографирани од авторот на овој труд.

С. Порој, Тетовско (2014). Пее Ајше Нуредини, родена во 1950 год. во с. Порој. Снимил Бленда Зејнели. Приспивна песна, која се пее при успивање на детето со лулање.

3. Nina nona jo gjep pi druni (Нина, нина, в дрвена колепка)



Nina nona jo gjep pi druni,	Нина, нина, в дрвена колепка,
m'u bofsh nonës o pqak	да ми станеш чедо селски кмет,
katundi,	
t'i puth' nona jo si e dur,	ти милува мама и очи и раце,
ta mbloj gjepin o me flamur,	мама ти покрива колепка со знаме,
biri nonës o ill me drit,	chedo мило, свезда Деница,
çello nonës o mom korit!	внимавај, мама да не ја засрамиш!

С. Палчиште. Пее анонимна пејачка, околу 50 години од с. Палчиште. Снимил Рами Салиа. Приспивна песна, која се пее при успивање на детето со лулање.

4. Luli, Luli o gjep me lule (Нина, нана, о, коленко со цвеќе)



Luli, luli o gjep me lule,
 t'rajti nana me voe pule.
 Luli, luli me gjep me lale,
 m'u rajtsh nanës m'u bofsh e
 madhe!
 M'u bofsh nanës, ma e majr
 n'mahalle,
 m'u bofsh nanës, ma e majr
 n'mahalle!

Нина, нана, о, коленко со цвеќе,
 те одгледа мама со кокошкини
 јајца.
 Нина, нана, со коленка со лалиња,
 да ми пораснеш на мама и да бидеш
 голема!
 Да ми станеш на мама, најубава во
 маалото,
 да ми станеш на мама, најубава во
 маалото!

С. Порој, Тетовско (2014). Пее Садие Јонузи, родена во 1948 год. во с.
 Порој. Снимил Агон Селими Приспивна песна, која се пее при усипвање
 на детето со лулање.

5. Xhum' more xhum' (Сону, море, сону!)

♩=160

Xhum' mo - re xhum' ka shu - taj - tën, o?_____

E - ti - nin e vo - gël të ma raj - tish, o!_____

Xhum' more xhum' ka shutajtën o,
 Etinin e vogël të ma rajtish o!

Сону, море, сону, кај се шеташ, о,
 малиот Етин да ми го пораснеш,
 о!

Nuk e kimi rajt po do ta rajtim o,
 me llokum sheqer de kanajtim!

Не сме го пораснале, но ќе го
 пораснеме, о,
 со локум и со шеќер ќе го
 одгледаме!

С. Порој, Тетовско (2014). Пее Ајше Нуредини, родена во 1950 год. во с.
 Порој. Снимила Бленда Зејнели. Приспивна песна, која се пее при усипвање
 на детето со лулање.

6. Ore biri nonës me gjoj bilbil (Море чедо мило со славејска уста)

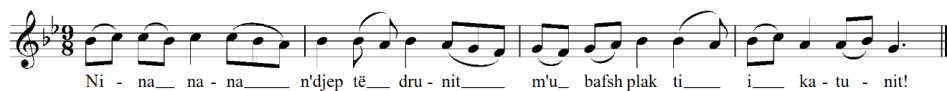


Ore biri nonës ore gjoj bilbil,
kur ke lije taj kina bo shiqir,
kina bo shiqir, kina bo aman,
shiqir xhi ka lie nji gjal e për mall.

Море чедо мило со славејска уста,
кога ти се роди, се благодаривме,
се благодаривме и рековма амин,
фала му на Бога, ни се роди син.

С. Бозовце, Тетовско (2020). Пее Кадиме Ислами, родена 1959 год. во с. Бозовце. Снимила Зинета Гаши. Приспивна песна, која се пее при успивање на детето со лулање.

7. Nina nana n'djep të drunit (Нина, нина, в дрвена колепка)



Nina nana n'djep të drunit,
ti m'u bafsh plak i katunit!
Ti puth nana sy e dure,
ta mloj djepin me flamure.
Ti t'ka nana yll e drite,
ruju bir o mos m'korite!

Нина, нина, в дрвена колепка,
да ми станеш чедо селски кмет,
ти милува мама и очи и раце,
мама ти покрива колепка со знаме,
chedo мило, свезда Деница,
внимавај, мама да не ја засрамиш!

(Këngë djepi - Ninulla, 2012)

8. Kunu, kunu tin mre bir (Лулкај се, лулкај чедо мое)

$\text{♩} = 80$

Ku - nu, ku - nu ti - nē, mre bi - rē, ku - nu, ku - nu ti - nē, mre bir,

5 ku - nu, ku - nu tē zoj gju - mi, ku - nu, ku - nu tē zoj gju - mi!

Kunu, kunu tin mre bir,
kunu, kunu, tē zaj gjumi,
gusha jote si pëllumbi.

Лулкај се, лулкај чедо мое,
лулкај се, лулкај за да
заспиеш,
гушата твоја како гулаб.

(Filja, 1991, стр. 37)

9. Erdh Shinxherxhi o na erdh i lumi o (Блазе нам што ни пристигна Ѓурѓовден)

$\text{♩} = 66$

Erdh Shin - xher - xhi, o na erdh i lu - mi o, _____

5 ni - na na - na ç i - ken p'e për - ku - ni, _____ o.

Erdh Shinxherxhi, o na erdh i lumi-o,
nina nana çikën p'e përkuni-o.
O Shinxherxh-o, o ti kofsh i bardh-e
o,
tash motmot-o, ani m'xhetsh me djal-

Блазе нам што дојде
Ѓурѓовден,
нина нана чупето го
лулкам,
ти Ѓурѓовден бел да ни
бидеш,
следната година со чедо
машко да ме најдеш!...

(Pllana, 1962, стр. 177)

10. Oriri, oriri (Орири, орири)

Andante



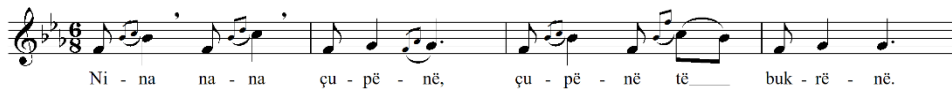
Oriri, oriri,
vajz' e nënës si flori.

Орири, орири,
маминото чупе ко злато.

(Sokoli, 1965, стр. 200)

11. Nina papa çurënë (Нина нана чупето)

Andantino



Nina nana çupënë,
çupënë të bukrënë.

Нина нана чупето,
чупето убавото.

(Sokoli, 1965, стр. 200)

УДК 392.5(497.115:=163.3)(049.3)

УДК 398.8(497.115:=163.3)(049.3)

Андријана Јаневска, Факултет за музичка уметност УКИМ – Скопје

СВАДБЕНИОТ ОБРЕДЕН КОМПЛЕКС КАЈ МАКЕДОНЦИТЕ ОД ГОРА

Апстракт: Свадбата е еден од најважните моменти во животот на човекот. На тој ден најмногу се пее и игра. Свадбата како обред на премин во Македонија претставува жива традиција која чува бројни и разни докази како за општествените односи на традиционалната заедница, така и за промените на овој сложен семејно-обичаен и обреден циклус. Свадбата и свадбените обичаи, обреди и песни спаѓаат во групата свечености врзани за животниот циклус. Главни личности во свадбениот церемонијал, освен *невестата* и *младоженецот* се: *братот на невестата* и *братот на младоженецот*, и други учесници кои се викаат *сватови*. За нив, во текот на целиот свадбен ритуал се пеат песни, поврзани со целокупниот обреден процес и имаат точно одредено *обредно место* и *време* на изведбата.

Предмет на истражувањето во овој труд е свадбениот обреден комплекс кај Македонците од Гора, со цел да се истакнат музичките особености на свадбените песни кај Гораните.

Клучни зборови: Гора, свадба, свадбен обреден комплекс, свадбени песни, горанска традиција, македонски фолклор.

Еден од најсложените обреди по својата структура во обредите од животниот циклус е свадбата. Свадбата како обред на премин⁶⁴ во Македонија претставува жива традиција која чува бројни и разни докази како за општествените односи на традиционалната заедница, така и за промените на овој сложен семејно-обичаен и обреден циклус (Величковска, 2008: 55).

Весна Петреска во студијата за свадбата како обред на премин кај Македонците од брсјачката етнографска целина прави анализа на свадбата во контекст на теоријата на обредите на премин, поврзувајќи ги свадбените обичаи во нивната изразеност, функција и значење, истакнувајќи притоа дека преминот што индивидуите треба да го извршат со свадбата се одвива постепено, а клучните моменти што се

⁶⁴ Преминот на индивидуата од една полово-возрасна група во друга, од еден општествен статус во друг, како и секој друг премин е опасен и неизвесен (Елијаде, 1986: 153).

значајни за успешно извршениот премин, се изразуваат на ниво на целокупниот свадбен обреден комплекс – носија, обреди и песни (Петреска, 2002: 10). При идеалтипското претставување на свадбените обреди кај Брсјациите во посочените предели таа прави дескрипција на материјалите од теренските истражувања, истакнувајќи ги притоа најзначајните моменти од свадбата, како *претсвадбените обичаи; подготовката на свадбата; свадбените обичаи и постсвадбените обичаи*. Свадбениот обред е обред на премин, истакнува Петреска и секако е најизразен за невестата и за младоженецот, но овој премин е, исто така, карактеристичен и за двете семејства, како и за одредени личности од свадбениот церемонијал, кои со овој чин стануваат роднини по некрвно сродство (Петреска, 2002: 369).

Свадбениот обреден комплекс содржи остатоци од карактеристиките на општествениот живот во минатото. Според Величковска, за овој комплекс својствено е тоа што изобилува со голем број обредно-магиски дејствија во чија основа стои апотропејскиот карактер. При самиот чин на свадбата најмногу се внимавало младоженците да не паднат под влијание на „лоши очи“ и разни магии со негативни последици (Величковска, 2008: 55). Главни личности во свадбениот церемонијал, освен *невестата и младоженецот* се: *кумот, старосватот, братот на невестата, деверот* и други учесници кои се викаат *сватови*. За нив, во текот на целиот свадбен ритуал се пеат песни, поврзани со целокупниот обреден процес и имаат точно одредено *обредно место и време* на изведбата (Величковска, 2008: 55).

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

Македонските свадбени песни по своите тематски и естетско-поетски особености се најблиски до љубовните народни песни. Тие се групираат на претсвадбени песни, песни на денот на свадбата и посвадбени песни.

„Свадбарскиот циклус песни е еден од најзачуваните и со најбогати поетски изливи истакнува Бицевски. За разлика од жетварските, овој жанр песни покажува поголем степен на поврзаност кон првобитната обредна функција, што се гледа и преку нивниот

обредно-ритуален тип звучно организирање, односно кон „женските“ песни“ (Бицевски, 2001: 9).

Свадбениот обреден комплекс кај Македонците од Гора

Предмет на истражувањето во овој труд е свадбениот обреден комплекс кај Македонците од Гора⁶⁵, со цел да се истакнат музичките особености на свадбените песни кај Гораните.

Истражувањата се темелат врз пишани извори, врз емпириски материјали, собрани за време на моите теренски истражувања како и врз теренските истражувања на истражувачите во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, во чија архива се регистрирани голем број примери на свадбени песни од областа Гора, а кои послужија при компаративното набљудување со материјалите снимени на теренот денес.

Најнапред би сакала да истакнам кои се Гораните. Гораните се познати како торбешии. Зборот торбеш има повеќе верзии за неговото настанување. Едната верзија кажува дека кога се потурчувале процентот бил според изреката: „Ако се потурчи еден во Гора, еден се потурчува во Љума, од каде кованицата значи еден на пет, или тор-беш. Другата верзија, пак, за потеклото на зборот торбеш потекнува од заминувањето на овие луѓе на печалба. Со себе земале само една торба во која имало чекан, мистрија и пердашка и заминувале на печалба - на гурбет, и од таквата торба се така наречени. Третата верзија пак, е најраспространета и најприфатена поради револтот кон потурчувањето и вели дека тогашните Македонци за една торба брашно ја менувале верата, и така

⁶⁵ Гора е географски регион кој се наоѓа помеѓу Љума и Полог. Регионот е планински, со густы зимзелени шуми (гори) и низ него протекува реката Бел Дрим (Димовски, 1984: 173-183,173), а во делот под Косово се наоѓа изворот на реката Црн Камен (притока на Радика). 19 села се во Косово, 9 во Албанија и 2 села во Македонија. Во доменот на наративниот фолклор постои распространето верување според кое Гораните потекнуваат од Овчеполието и оттаму, бидејќи биле богомили, биле протерани во 12 век поради ширењето ерес. Оттаму тие фатиле три правци на миграција: 1. Гора (денешни територии на Р Македонија, Косово и Албанија), 2. Босна и 3. преку Драч, Албанија, тргнале за Сицилија и од таму продолжиле за Шпанија (за Каталонија) (Стојановиќ, 2018: 157). Сепак, многумина од нив се самосознаваат како Македонци од муслиманска вера. Состојбата со Македонците од делот на Гора што припаѓа на Косово е многу тешка бидејќи тие се под секојдневен голем притисок на претставниците на Србите и Бошњаци (а во последно време се почесто и од Албанците) од Косово, да се изјаснуваат како Срби или Бошњаци. Врз Гораните сè поголеми притисоци вршат и Бугарите кои имаат цел да прикажат дека во Косово живеат и Бугари со муслиманска вероисповед. Исламот прв пат се појавува во Гора во 1690 година. Првото село што целосно се исламизирало било селото Крстец, а последното село било селото Брод. Последната христијанка, Божана, умрела во селото Брод во 1856 година. <http://www.mn.mk/kultura/5419-Gora>, посетено мај 2019 година.

ги нарекле Торбеши. А оттука и пренесеното чувство кое се провлекува низ времето кон Торбешите како да ја предале верата. <http://www.mn.mk/dosiea/958>, посетено јули 2020 година

Етничкото определување на жителите во Гора етимолошки се поврзува со пределот во кој живеат и затоа се нарекуваат Горани, или во локалниот говор „нашинци“.

Од досегашните проучувања дознаваме дека „во лингвистичка рамка, горанскиот јазик се дефинира како преоден, поради влијанието на соседните словенски дијалекти како што се метохиски српски и западномакедонски со примеси на влашки, турски и албански јазик“ (Младеновиќ, 1995: 210-212). Но, во книгата на Блаже Ристовски „Македонскиот фолклор и националната свест“ се среќаваат над 100 горански песни, снимени во далечната 1969 година, во кои може да се забележи чистиот македонски јазик (Ристовски, 2013), како, на пример, во оваа песна:

Три млади гости дојдоа,
јагне сугаре тражеа -
на ден Ѓурѓовден родено,
на девет мајки дојено,
во Шар Плајнина пасено,
на мермер камен крмено,
на извор вода појено.
Седмина души овчари
свиреја тенки кавали,
далеко им се чујеа -
слушаа дејке дадене
и вогодишне манесте
и распуштене довице.⁶⁶

Инаку, населението од Гора без оглед на кој дел припаѓа, живее еден автентичен, своевиден, кој по начинот на опстојување и дејствување во многу нешта сè уште личи на „осаменички“ живот. Тој е условен од географската положба на областа Гора, што била и речиси останала изолирана од секаков вид комуникации во минатото, и второ од прифаќањето на муслиманската вера што исто идело во прилог на изолацијата на оваа област. Токму изолацијата во голема мера послужила и како брана, како за излегување на старото од неа, така и за навлегување на новото во неа“ (Бицевски, 2001: 5-6).

⁶⁶ (Пее Мујдин Шаини (1945) од с. Диканце. Снимил Ф. Хоџа (1969). (Ристовски, 2013).

Етномузиколошките прегледи извршени во областа Гора започнале по Втората светска војна, кога Миодраг Васиљевиќ снимил четириесет и шест едногласни песни во само четири населени места: Брод, Драгаш, Крстец и Злипоток (Васиљевиќ, 1950: 12-13). Тој објавил примери на горанско пеење во обемната студија која не беше фокусирана на регионалните карактеристики на одделни региони, туку на презентација на пејачки материјал од целата област на Косово и Метохија, заедно со теоретскиот дел од работата поврзана со тонски основи. Во таа смисла, материјалот на Васиљевиќ од Гора не дава целосен увид во музичката традиција на дадена област, туку само посебен сегмент од вкупното музичко знаење. По Васиљевиќ, музичката практика на Гора ја истражуваше данскиот етномузиколог Бирте Треруп (Birthe Traerup), која неколкупати ја посетувала оваа област во периодот од 1959 до 1966 година, особено селата: Брод и Враниште (Traerup, 1972, 1974, 1980). Таа во своите истражувања посочи на оригиналноста на женската традиција на пеење, нагласувајќи дека „оваа форма живее целосно недопрена од инструменталната практика, која се заснова врз принципот на лежечко тон (Traerup, 1972: 345).

Во текот на 60-тите и 70-тите години на минатиот век, горанската вокална пракса е снимена од истражувачи на Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје (Бицевски 2001: 5, 11). Плод на документирање на македонски собирачи е обемна студија на 400 песни, објавена само на почетокот на овој век (Ибид). Увидот во списоците со раскажувачи покажува дека пејачите биле претежно девојчиња и деца, а во помала мера жени и мажи. Во воведот во оваа збирка, етномузикологот Трпко Бицевски ги посочи основните карактеристики на музичките и поетските текстови без подетален преглед на практиката и контекстот на изведбата. Како и Бирте Треруп, Бицевски се осврна и на специфичното женско двогласно пеење во кое преовладува „секунден паралелизам“ (Ибид). Особеноста на женското пеење во Гора ја поврза со „осамениот“ живот што го води целиот горански народ поради оддалеченоста од главните сообраќајни комуникации и исламизацијата на населението (Бицевски, 2001: 6).

Во оваа прилика ќе се повикам на информациите добиени при разговорите со информаторите од моите теренски истражувања во областа Гора во 2014, 2015 и во 2016 година.

Свадбениот ритуал на Гораните, според зборовите на припадниците на овој народ, кои денес живеат во општина Гора на Косово и Метохија, изгубил многу елементи од поранешната, традиционална венчавка. Само постарите Горани се сеќаваат дека свадбите траеле неколку дена, додека помладите, главно, знаат само за свадбени церемонии кои се намалуваат во голема мера, диктирани од

современите вредности и културните принципи. Денешните жители на Гора не се сеќаваат на венчавка која траела една седмица. Најдолгите свадби што ги паметат се оние кои траат најмногу три дена. Сепак и во овие три дена се содржат најважните обичаи.

Загубата на елементите на старата, традиционална горанска венчавка била под значително влијание на општествено-политичката состојба, која на Косово и Метохија од војната во 1999 година до денес е таква што Гораните трпат бројни притисоци поради кои се иселуваат во голем број. Иселувањето, главно, се должи на лошите економски услови, кои ги принудуваат младите луѓе да бараат работа и подобро утре не само во соседните земји, туку и во многу западноевропски земји. Растечката нерамнотежа во демографската структура на населението, според која има сè повеќе стари лица во Гора, а сè помалку млади, се рефлектира во зачувување на елементите на традиционалното културно наследство, а со тоа и во зачувувањето на традиционалниот свадбен ритуал.

Прв свадбен ден

На првиот свадбен ден, куќата на домаќинот односно младоженецот е секогаш преполна со гости. Доаѓаат на посета соседи, пријатели и роднини. Истовремено, невестата цел ден се дотерува и шминка во својата куќа. Во минатото, помеѓу Гораните било пракса к'носувањето на рацете и нозете, и боењето на лицето на невестата со бела боја (маска). Станува збор за традиционален начин на разубавување на невестата, обред кој траел повеќе часови, а го извршувале жени наречени „мајмарици“. За боењето се користеле шминка, пудра и различни помади, а невестата лежела додека ја шминкале. Освен што служело во корист на разубавување, боењето на лицето имало улога и на истакнување на статусот на невестата. Невестата седела со обоено лице сè до доаѓањето кај младоженецот и тоа до попладневните часови, т.е. се до завршување на „срамувањето“. Обоеното и разубавено лице на невестата било покриено со марами наречени дулак и ситарка (Види прилог илустрации, фотографија број 1, 2 и 3).

Сè до доаѓањето во куќата на младоженецот, лицето на невестата не смеело да се види. Една од причините била таа што, на тој начин, невестата ги криела своите чувства по напуштањето на домот на родителите. Овој обичај потекнува од пред 100-200 години кога браковите биле договорани, односно кога невестата не можела да го види младоженецот сè до свадбата.

Првиот ден, сватовите од страната на младоженецот оделе кон куќата на невестата со музика составена од тапанџија и зурлации за да ѝ однесат подароци. Потоа, во придружба на сватовите, невестата ја носеле

на коњ во домот на младоженецот. Тогаш невестата ги носела и своите работи, односно својата руба, а откако ќе стигнела во домот на младоженецот, придружниците си заминувале со музика. Вообичаено било невестата да плаче⁶⁷ за своето семејство и за своето село кога ја напуштала куќата на нејзините родители, на патот кон непознатото. Во оваа пригода, невестата носела посебен костум кој е составен од голем број специјални алишта и накит, како што се: дукати, ќердани, здолништа, кошули, чорапи, навлаки за глава и ред други детали кои е тешко да се избројат.

Еден од широко распространетите обичаи е срамувањето или *срамјување*. Тоа се случува откако невестата ќе пристигне во куќата на младоженецот. Невестата стои тивко во една од собите неколку часа, со што се изложува на погледите на членовите на семејството на младоженецот, пред сè на жените. Всушност, секоја жена од селото може да дојде во куќата на младоженецот и да ја види невестата (*манеста* или *млајенеста*). За време на срамот, невестата стои покрај ѕидот со спуштен поглед и не смее да гледа во никого од присутните. За да не може да ги отвори очите, на невестите порано им се лепеле очните капаци со белка или жолчка од јајце, што денес веќе не е обичај⁶⁸.

Чинот на срамувањето понекогаш е придружен со музика и песна, иако на свадбите денес сè помалку го има овој елемент. Содржината на песните е обично таква што на младенците им се посакува да имаат убав, среќен и плоден брачен живот. Овие песни ги пеат претежно жени, и тоа две, во пар. Според објаснувањето на самите Горани, со чинот на срамувањето, невестата изразува понизност кон семејството на младоженецот, пред сè на свекрвата и свекорот. Со тоа, семејството на младоженецот го покажува и својот нов член на домаќинството пред пошироката заедница, што ги прави горди на убавината на снаата.

Обичајот на срамот, гледано од аналитичка гледна точка, не може да се набљудува независно од поширокиот социјален контекст во кој се јавува, а тоа е контекстот на патријархалниот поредок. Во таа смисла, свадбата претставува ритуал што ја симболизира распределбата на моќта во општеството, според кој родовите односи во доменот на донесување одлуки се такви што мажите имаат право на сопственост над повеќето ресурси, вклучувајќи ги и жените како

⁶⁷ Ритуалното плачење на невестата претставува супституција при свадбените ритуали во селата на Балканот, (Тончева 2017: 49-60) <https://books.google.mk/books?id=> посетено 17 февруари 2021 година

⁶⁸ Сопствени теренски истражувања.

најважен репродуктивен ресурс. Срамувањето би бил настан што може да се толкува како акт што ја манифестира контролата на машкиот дел од заедницата врз женскиот, односно доминацијата на мажите во брачните односи, токму со нагласување на подредениот статус на невестата.

Вечерта, на првиот ден од венчавката, се одржува верска свадбена церемонија, која ја изведува оцата, претежно во куќата, а поретко во џамија. Карактеристично за венчавката на Гораните, иако се народ со исламска вероисповед, е тоа што свадбата првенствено е народен ритуал. Ова значи дека бракот во рамките на оваа заедница никогаш не подразбирал задолжителна верска венчавка, без оглед на пошироките социјални, културни и политички околности. Постарите жители на Гора, кои се венчале во 60-тите или 70-тите години од минатиот век, тврдат дека фактот што тие не ја извршиле свадбената церемонија во џамија воопшто не влијаело на политиката на тогашните комунистички власти. Никој, како што велат, не им забранил да се венчаат во џамија, но тие не го сториле тоа затоа што тоа не било посебен обичај.⁶⁹

Свадбата во џамија денес не е непозната работа. Она што е далеку почесто е чинот на „заклучување“ на бракот во куќата на младоженецот, кој го извршува оца. Овој чин се случува откако невестата пристигнува во куќата на младоженецот, а потоа младенците се повлекуваат во своите соби. Кога двајцата, во пресрет на нивната прва брачна ноќ се сами, оцата чита неколку молитви пред вратата од нивната собата. Со читање на молитвите, оцата го прави бракот официјално склучен.⁷⁰

Втор свадбен ден

Свадбениот ритуал на Гораните е составен од низа активности кои изразуваат радост, но исто така симболично го нагласуваат новиот социјален статус и на младенците и на најблиските членови на нивните семејства. Повеќето од овие обреди се придружени со музика, па на тој начин се свири од почетокот до крајот на свадбата.

Вториот ден, по свадбената церемонија, се подготвува *машала*, односно забава на која, повторно придружена со музика, учествуваат машките роднини и пријатели на младоженецот. За време на траењето на машалата, младоженецот придружуван од од некој поблизок од фамилијата, кој носи чадор над него, цело време игра со стап во раката. Младоженецот и другите мажи со часови се веселат низ

⁶⁹ Сопствени теренски истражувања.

⁷⁰ Сопствени теренски истражувања.

селото, додека остатокот од домаќинството и роднините постојано ги служат со храна и пијалаци.

Машалата завршува по неколкучасовно непрекинато играње и веселба во центарот на селото. За тоа време, женските роднини на сопругот на невестата се грижат за неа. Повеќето жени се облечени во носии, кои се во согласност со нивниот брачен статус. На вториот ден, невестата за првпат носи терлик⁷¹, како статусен симбол дека сега е мажена жена. Сите заедно, со остатокот од селото (бидејќи сите се поканети) учествуваат во традиционалното коло (оро). Потоа, целото село е покането на ручек и затоа свадбената трпеза на Гораните е малку поскромна, бидејќи целта е сите да бидат почестени и послужени. Фактот дека *машалата* се одвива уште еднаш, вечерта на истиот ден, покажува дека на луѓето во Гора никогаш не им е доста од веселба и музика. Во оваа прилика младоженецот и најблиските машки гости на свадбата ги носат своите традиционални носии. Машките народни носии се составени од: плетенка, џамада, појас, вистински кошули, беневрека, драма и опинци (денес патики). Сите облечени во нивната традиционална носија одат на целовечерна забава.

Младоженецот со себе носи стап кој е направен од невестата пред свадбата. Неколку дена претходно, младоженецот со стап во раката, заедно со неговите пријатели, оди прво низ своето, а потоа во другите села, канејќи ги гостите. Овој чин се нарекува *зуење*. Младоженецот го носи стапот цело време на венчавката, а кога ќе заврши, стапот се остава како сувенир.

Интересна работа во врска со машалата е „тепање“, дело што се случува во моментот кога младоженецот се обидува да излезе од машалата, односно да „избега“ во просторијата каде што го чека невестата. Овој обид на младоженецот е придружен со „ритуално тепање“ од неговите пријатели, кои на овој начин се обидуваат да го казнат затоа што сакал да го напушти нивното друштво. Чинот е симболичен и е придружен со смеа и шеги. Младоженецот е заштитен при „ритуалното тепање“ од најблиските членови на неговите роднини: мајка, тетки, чичковци итн.

Трет свадбен ден:

Утредента, на изгрејсонце, жените од семејството на младоженецот ја носат невестата на поток каде што изведува одреден

⁷¹ Црна свилена наметка

вид ритуал, при што се пејат песни во придружба на дајре.⁷² Водата во сите култури зазема важно место, што се рефлектира во нејзината употреба во разни обреди. На овој обред му се припишува карактер на чистење, односно водата е олицетворение на чистота, добрина, искреност и слично. Чинот на одење на вода по свадбата, што во говорот на Гораните се среќава како израз: „младите одат на вода“. Значењето на овој чин е големо, а невестата е главен протагонист, како фигура на жена на која ѝ се припишуваат највисоките морални вредности во контекст на патријархалната култура. Од горанската жена се очекувала висока морална етика - одржување на семејниот континуитет и невиност при стапување во брак.

Обредите на вода во контекст на свадбен ритуал, во кој по венчавката учествуваат невестата и членовите на нејзиното ново семејство, може да се третираат како симболични дејства што јавно го потврдуваат новиот брачен статус на невестата, како и нејзината припадност кон семејството на нејзиниот сопруг. Истурање вода преку рацете на членовите на семејството, во таа смисла, може да се опише како чин што на магичен начин се обидува да ја пренесе моќта на водата за чистење на двојката и целото семејство. Се верувало дека ова ќе обезбеди „чистота“ на претстојниот брак и хармонија на младенците со целото семејство на сопругот.

По третиот ден, следуваат свадбените посети. Неколку дена по свадбата, членовите на семејството на невестата доаѓаат на ручек во нејзиниот нов дом да ја посетат, да видат како е, а потоа таа оди во домот на своите родители со сопругот и членовите на нејзиното ново семејство.

Мелопоемска анализа на свадбените песни во Гора

При изработката на мелопоемската анализа на свадбените песни во Гора земени се предвид три свадбени песни од регионот Гора кои ќе бидат предмет на анализа, а тоа се: „Ево ти сме ти идемо“, „Берите се китени сватови“ и „Мајка Фата зује на далеку“. Следејќи го **моделот** при анализата на мелопоемските форми, по примерот од книгата *„Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење“* на Родна Величковска (Величковска, 2008: 107-112), направив обид за претставување на мелопоемска анализа на песните, како еден од носечките предмети на моите етномузиколошки истражувања. Бројни се примерите кои укажуваат на зачуваноста на овие традиционални пеачки форми, како еден вид формулаични репрезентенти на дел од музичко-

⁷² Сопствени теренски истражувања, информатор Онур Бекировски, според кажувањата на неговата баба Селиме Бекировска, родена 1958 година во с. Елово, Гора

фолклорното творештво на Гораните. Преку нив се отсликува целокупната музичко-фолклорната традиција во овој регион. Со извршената анализа на песните се истакнува неопходноста од структурно-типолошката метода во проучувањето и нејзиното значење, метода со која се фрла светлина врз карактерот на песните, кои се одликуваат со специфични структурни законитости, а тоа се, главно, **метроритмичката и мелодиската структура**.

Така, во песната „Ево ти сме ти идемо“ се среќава рамноделен 2/4 ритам, додека песните „Берите се китени сватови“ и „Мајка Фата зује на далеку“ се пеат рубато.

Во однос на структурата на мелодиската линија, ќе истакнеме дека песната „Ево ти сме ти идемо“ е двогласна, со карактеристични унисони и секундни движења, со извици, додека пак останатите песни се едногласни.

Посебно треба да се истакне музикалноста на пејачите, нивната творечка и интерпретаторска софистицираност и уметничкиот дострел во поезијата.

Од музичките инструменти во горанската свадбена традиција се среќаваат тамбурата, кавалот, шупелката, зурлата, дајретото и тапанот. Застапеноста на аерофоните музички инструменти (зурлите, кавалот, шупелките) како и соло пеењето придружено со тамбура се дел од инструменталната музичка традиција на Гораните, која се смета за „машка работа“ во функција на забава, особено во одредени моменти од свадбениот церемонијал, а свирењето на дајре е женски инструмент, со кој се изведуваат свадбените песни.

Од сето ова ќе заклучиме дека свадбениот обреден комплекс кај Македонците во Гора е сличен според структурата како и во другите региони каде што живеат Македонци.

Песните кои беа избрани претставуваат само мал дел од моите понатамошни истражувања врзани за богатата музичко-фолклорна традиција на Гораните која денес сè уште опстојува како жива обредно-пејачка традиција.

Литература:

Кирилица:

- Бицевски, Трпко. 2001. *Народната песна на Гораните*. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво, Народни песни, Книга 15, Скопје
- Величковска, Родна. 2008. *Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеење*. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Народни песни, Книга 17, Скопје.

- Димовски, М-р Божидар 1984. „Областа Гора, природни карактеристики и население”. *Македонци муслимани* (Материјали од Првиот научен симпозиум одржан на 3 и 4 октомври 1981 година во Кичево и од другите културно научни средби на Македонците муслимани), Културно научни манифестации на Македонците муслимани, Скопје,
- Елијаде, Мирча 1986. *Свето и профано*, Књижевна заједница, Нови Сад.
- Младеновић, Радивоје. 1995. „Горански говор“, *У Шарпланинске жупе Гора, Средска и Ополје (Антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристики)*, посебна издања, књига 40/II. Географски институт САНУ, Београд.
- Ненић, Ива. 2014. *Дерегулација закона: идентитети, праксе и идеологије женског свирања на традиционалним инструментима у Србији*, докторска дисертација у рукопису. ФМУ, Београд.
- Петреска, Весна. 2002. *Свадбата како обред на премин кај Македонците од Брсјачката етнографска целина*, Институт за фолклор "Марко Цепенков", Посебни изданија, књига 43, Скопје.
- Ристовски, Блаже. 2013. *Македонскиот фолклор и националната свест: истражувања и записи*. Скопје: Матица македонска
- Стојановиќ, Лидија. 2018. *Архиви на Меланхолија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“,
- Тодороска, Катерина. 2014. *Македонците во Албанија (1912-1991)*. Менора, Скопје.
- Тончева, Веселка. 2012. *Непозната Гора*. импресарско-издателска књига „Род“, Софија.
- Тончева, Веселка. 2017. Горанските села в Албанија-континуитет на традицијата и сџвтрременно сџстояние, *Село Балкана. Континуитети и промене кроз историју:: The Balkan Village Continuities and changes through history*, Историјски институт, Београд Зборник радова књ. 34 и Музеј на отвореном „Старо Село“ Сирогојно, Београд, стр. 49-60 <https://books.google.mk/books?id=> посетено 17 февруари 2021 година

ПРИЛОЗИ

1. Прилог со нотни и текстуални примери

1. Ево ти сме ти идеме

$\text{♩} = 144$

Е - во ти сме, ја де - вој - ко, ти и - де - ме, де, ој!

Ти идеме фамилија,
Да ти име промениме,
Ќе ти стајме лично име,
Ти иде мила нана,
Да ѝ фатиш десна рака,
Ќе ти даде мамузија.
Ајде дома да идеме,
Да испратиш мило своје,
Ево ти сме ти идеме,
Ти носиме голем сел'ам,
Она беше променета,
Променета светло руво.

АИФ, м.л. 1102, р. бр. 18065, с. Рестелице, Гора (1969), пеат група девојчиња, снимил Ф. Хоџа, мелографираа Светлана Ѓорѓиева, во: Трпко Бицевски, *Народната песна на Гораните*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво, Народни песни, Книга 15, Скопје, стр. 41, песна број 34.

2. Берите се китени сватови

$\text{♩} = 96$

Бе-ри-те се ки - те-ни сва-то - и, бе-ри-те се ки - те-ни сва-то - и,

Берите се китени сватои,
Берите се китени сватои,

Берите се много не итајте,
 Ми умрела китена манеста,
 Умирајќи дади и збореше:
 - Немој дадо сватои да ми вратиш,
 Да ги тргнеш бајракли одаја!
 Гледаника во џамли одаја,
 Да се пул'а в бело оглијало,
 Да ми види муа права става,
 Права става мује бело лице.
 Да им дадеш по једен портокал,
 А деверо китена марама,
 А деверо китена светнарка,
 Гледанику муа мила сестра!

АИФ, м.л. . 1104, р. бр. 18152, с. Рестелице, Гора (1969), пее Султана ?, снимил Ф. Хоџа, мелографираа Светлана Ѓорѓиева, во: Т. Бицевски, *Народната песна на Гораните*, ..., стр. 44, песна број 38.

3. Мајка Фата зује на далеку



Мајка Фата зује на далеку, ле,
 на далеку четири конака.

- Берите се китени сватои,
 Берите се далечни сватои,
 Ќе идеме далек на далеку,
 На далеку четири конака:
 Први конак града ми Призрена,
 Други конак село Суа Река,
 Треќи конак Санџак Нови Пазар,
 А четврти Шехир Митровица.
 Полека те китени сватои,
 Ви умрела далечна манеста,
 Си умрела мајки говорила:

- Мила мајко сватои да не вратиш,
Свим сватоим дарои да издаваш,
А деверои килим зевалија,
А јунакоу муа мила сестра!

АИФ, м. л. 1728, с. Злипоток, Гора (1970), пее Бојмен Алиински група девојчиња, снимил Ф. Хоџа, мелографираа Светлана Ѓорѓиева, во: Т. Бицевски, *Народната песна на Гораните*, ..., стр. 298, песна број 390.

2. Илустрации



Фотографија 1. Традиционален начин на разубавување на невестите,
с Елово, Гора, 2005 година



Фотографија 2. Традиционален начин на разубавување на невестите, невести на оро, с Елово, Гора, 2005 година



Фотографија 3. Традиционален начин на разубавување на невестите, невеста од с Елово, Гора, 2005 година.

Горанчо Ангелов, Музичка академија при Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип

ЉУБЕН ЈУРТОСКИ, ИЗРАБОТУВАЧ НА НАРОДНИ МУЗИЧКИ ИНСТРУМЕНТИ ОД ПРИЛЕП

Апстракт: Во Македонија во 21 век, изработувањето на народни музички инструменти се негува од сосема мал број занаетчии, кои имаат вештина за обработување на дрвото, материјал кој, традиционално до ден денес, се употребува за изработување на музичките инструменти.

Во Прилеп изработувањето на народни музички инструменти било присутно уште во далечното минато и бележи долга традиција, особено изработувањето на гајдите.

Еден од луѓето кои се занимаваат со изработување на народни музички инструменти е Љубен Јуртоски од Прилеп.

Самата побарувачка на инструменти но и неговите љубопитност и желба да ги изработи инструментите кои доаѓале во неговите раце, биле појдовната мотивација Љубен да започне со изработката на музички инструменти. Љубен ги изработува дувачките музичките инструменти: гајдата, кавалот, зурлата, дудкукот (дудучињата) и шупелката (шупелчињата), а од удирачките инструменти го изработува тапанот.

Клучни зборови: Прилеп, Македонија, Љубен Јуртоски, народни музички инструменти гајда, кавал, зурла, дудкук шупелка, тапанот.

Изработувањето на народни музички инструменти претставува редок занает, кој е од фундаментално значење за зачувувањето на старата инструментална музичка традиција. Овој редок занает и во минатото и денес во Македонија се практикува од одредени поединци, кои биле способни од парчето дрво да изработат музички функционален инструмент кој ќе исполнува одредени звучни и тонски критериуми. Квалитетно изработениот инструмент со тонски можности приспособени на културната средина за која е наменет, во рацете на народниот свирач ја добива својата музичка функција. Изработувачите на народни инструменти кои помеѓу народот се нарекуваат мајстори, предизвикуваат внимание кај научната и кај пошироката јавност, и во минатото и денес.

За изработувањето на некои народни музички инструменти се објавени неколку публикации од странски и од домашни истражувачи како: Тихомир Р. Џорџевиќ, Божидар Широла, Драгослав Девиќ, Вера Кличкова, Александар Линин, Андријана Гојковиќ, Боривоје Џимревски и др. (Ђорђевиќ, 1926; Širola, 1932:54; Кличкова 1960, 1964; Devič, 1977; Линин 1986; Gojković, 1989; Џимревски 1996, 2000). Во објавените публикации од овие автори добиваме драгоцен информации за состојбата со овој занает во различни временски периоди од минатиот век. Мајсторите, изработувачи на народни инструменти и во денешни услови успеваат да го одржат овој занает кој за нив можеби не придонесува некоја голема материјална добивка, но изработениот инструмент од нивни раце претставува звучен сведок за нивната посветеност во изработката. Изработените музичките инструменти ја овековечуваат нивната хумана мисија која долги години, па и по нивното заминување од овој свет, овозможува визуелно и звучно доживување на музичките инструменти кои преку правилно одржување може да имаат долгорочна музичка употребливост.

Во Македонија во 21 век, изработувањето на народни музички инструменти се негува од сосема мал број занаетчиј кои имаат вештина за обработување на дрвото, материјал кој традиционално до ден денес се употребува за изработувањето на музичките инструменти. Еден од луѓето кои се занимаваат со изработување народни музички инструменти е Љубен Јуртоски од Прилеп, роден во 1963 година во Прилеп, по професија дипломиран економист. Во периодот по дипломирањето тој работел книговодство, а одредено време бил и секретар во приватни фирми. Музиката во фамилијата на Љубен била присутна уште од неговите детски денови преку татко му кој свирел на гајда и каде непосредно звукот на гајдата се врежува во потсвестта на Љубен. Според него, во Прилепскиот регион во периодот пред и по Втората светска војна, па сè до седумдесеттите години од минатиот век, најзастапените музички инструменти биле гајдата и тапанот. Нов момент се јавува во периодот од седумдесеттите, сè до почетокот на деведесеттите години кога се намалува интересот за народните инструменти. Овој момент тој го поврзува со општествено-културните промени кои настануваат со миграцијата на луѓето од селата во градовите бидејќи и неговиот татко, по преселувањето во градот Прилеп, престанува со активното свирење на гајда. Љубен го споделува неговото мислење дека интересот кон народните инструменти, како што е гајдата и останатите народни музички инструменти, се зголемил со започнувањето на изучувањето на овие инструменти во музичките училишта, околу средината на деведесеттите години. Со ова се зголемува и потребата за поголемо изработување на инструментите, односно

побарувањето било неспоредливо поголемо во однос на побарувањето во периодот до деведесетите години. Овој период е поврзан со моментот на осамостојувањето на Република Северна Македонија и едно од средствата за искажување на националната свест било преку народните музички инструменти, кои во минатото биле карактеристични за народот кој живее на оваа територија. Овој период кога се зголемува интересот за свирење на народни инструменти Љубен го нарекува како период на „оживување на народните инструменти“. Интересот за народните инструменти тој го споредува со модата велејќи дека одвреме-навреме некои работи природно се менуваат. По заситувањето со класични инструменти се појавила потребата од нешто ново, а тоа било враќањето на старите инструменти кои повторно бележат помасовна употреба. Особено во Скопје како најголем град.

Самата побарувачка на инструменти, но и неговите љубопитност и желба да ги изработи инструментите кои доаѓале во неговите раце биле појдовната мотивација Љубен да започне со изработката на музички инструменти. Во Прилеп, изработувањето на народни музички инструменти било присутно уште во далечното минато и бележи долга традиција, особено изработувањето на гајди. Љубен се сеќава дека во Прилеп имало еден дуќан во кој се изработувале гајди. Во овој дуќан работеле неколку генерации мајстори. Најстариот на кого се сеќава е мајсторот Веле кој бил наследен од мајстор Орде, а Орде го наследил неговиот син Томе⁷³. Љубен нагласува дека за изработувањето на инструменти се мошне важни вродената дарба и вештите раце и трпението за да се изработи еден квалитетен инструмент кој ќе исполнува одредени тонски квалитети. Дарбата за работа со дрво тој ја наследил од неговиот дедо, кој бил голем мајстор за изработка на предмети од дрво, дрводелец кој живеел во мариовското село Бешиште. За неговиот дедо тој слушал дека имал „златни раце“ бидејќи од дрво можел да изработи многу предмети кои се употребувале во секојдневието како што се: разбои, прозорци, врати и други предмети. Љубен ги изработува дувачките музички инструменти: гајдата, кавалот, зурлата, дудкукот (дудучињата) и шупелката (шупелчињата), а од удирачките инструменти го изработува тапанот.

Првиот инструмент Љубен го изработува околу 1995 година, а тоа била гајдарка (мелодиска цевка кај гајдата), а потоа ги изработил и останатите составни делови, како што вели Љубен: *Комплет гајда* (Љ.Ј)⁷⁴. Димензиите за првата изработена гајда биле земани од гајдата на неговиот татко, која била многу стара и Љубен нема информации од кого

⁷³ Љубен посочува дека во првата деценија од 21 век во Прилеп се појавил уште еден постар мајстор но немаше други информации поврзани со овој мајстор.

⁷⁴ Под комплет се подразбираат сите составни делови на гајдата: гајдарка, брчало, дувало и мев.

е изработена. По првата изработена гајда, следуваат уште голем број изработени гајди кои многу брзо почнуваат да бидат барани и од искусните и од помалку искусните гајдаџии. По неговото пробивање како мајстор на гајди, од него почнуваат да се бараат и останатите народни дувачки инструменти. Побарувањето од голем број свирачи на народни инструменти тој да им изработи инструмент било причина и мотивацијата тој да започне со изработката и на останатите народни инструменти по што тој започнува со изработка и на кавали, тапани и зурли. При изработувањето на кавалите, како модел земал претходно изработени кавали од други мајстори за кои тој сметал дека ги исполнуваат музичко-техничките услови и според кои може да изработува квалитетни кавали. Започнувањето со изработката на зурли и тапани, исто така, се јавило како резултат на побарувањето од зурлаци и тапанџии да им изработи инструменти. Љубен нагласува дека во изработувањето на тапанот и технологијата на обработување на материјалот за составните делови на тапанот, му помогнале постарите изработувачи на тапани кои му откриле важни информации поврзани со процесот на изработката. Она што тој го смета за негова голема предност е тоа што пред да започнел со изработката на кој било инструмент тој, прво, темелно ги проучувал сите карактеристики на инструментот. Во оваа фаза на опсервирање, доколку забележувал одредени недостатоци во поглед на тонските можности, тој се трудел овие недостатоци да ги надмине и инструментот да го доведе на повисоко музичко ниво.

Љубен вели дека за изработка на добар инструмент клучна улога игра добриот **алат** и со гордост вели дека најголем број на алатот со кој ги изработува неговите инструменти, со исклучок на некои алати, го има изработено и моделирано самиот тој. Воедно е убеден дека секој мајстор на инструменти, ако сака да биде добар мајстор, алатот треба да си го изработи сам, од причини што фабричкиот алат не е изработен за оваа намена и тој треба да претрпи одредени корекции и модификации. Оваа негова констатација ја оправдуваме со фактот дека и останатите изработувачи на инструменти, ја користат современата технологија во поглед на алатот, но неизоставна е и употребата на алатки изработени и приспособени од самите мајстори, алатки кои се применуваат при рачната работа врз инструментот.

Во поглед на материјалот за изработката на инструментите, Љубен во најголем број случаи ги употребува традиционалните материјали употребувани и од неговите претходници, изработувачи на инструменти. За изработката на дрвените делови на **гајдата** го употребува дрвото зеленика. За зелениката тој смета дека се употребувало од многу одамна, а причина за тоа била цврстината на ова дрво која се задржувала и по неговата обработка како и неговата

природна жолтеникава боја која се одразувала на естетскиот изглед на гајдата. За изработката на деловите на гајдата, кои не се од дрво, употребува кожи и рогови од животинско потекло. Кожите најчесто се јагнешки, но понекогаш употребува и јарешка кожа. Големината на кожата треба да е од јаре или јаре со тежина од 20-30 килограми. Овој изработувач вели дека најмногу време одзема подготвувањето на мевот, односно процесот на *штавење* на кожата, процес кој траел околу четириесет денови. Овој процес подразбира стрижење, перење и ставање во *штава*, смеса од сол со трици или сол со брашно, мешавина со која се премачкува суровата кожа, се обмотува и се остава да стои две до три недели. Потоа кожата се струга и се чисти, се суши по што е подготвена за врзување на главини. За главините кај гајдата употребува рогови од постари биволи или од говеда, а роговите се употребуваат и за долниот дел од гајдарката кој Љубен го нарекува *кривуле*. Љубен вели дека овие рогови сè потешко се набавуваат за да се изработи гајдарката според постариот начин. Тој кривулето го изработува од дрво, нагласувајќи дека тоа не се одразува во тонот на инструментот. Разликата е во тоа што изработката на гајдата со кривуле од дрво е поевтина и ова кривуле е покршливо за разлика од кривулето изработено од рог кое е поцврсто и поиздржливо. За изработка на писките каја гајдарката и брчалото, употребува домашна трска.

Кавалите ги изработува од јасеново дрво, дрво за кое вели дека не се криви, не пука и е добар проводник на звукот. Од јасен изработува и **шупелки** и **дудуци**. **Зурлите** ги изработува од јасен, орев и од питома слива, но вели дека јасенот е понеподобно дрво за изработување на зурлата, бидејќи е потешко за обработувањето и оформувањето на зурлата. Според Љубен, за зурлациите, едно од најпосакуваните дрва за изработката на зурлата била питомата слива.

Дрвата од кои ги изработува инструментите практикува да ги бере самиот. Ова е така затоа што на тој начин непосредно може да ги избере само оние дрва за кои смета дека може да го издржат процесот на обработување. Јасенот го набавува во Прилепскиот регион каде ова дрво го имало во поголем број, додека зелениката од регионот околу Македонски Брод. За зелениката вели дека има разлика, од дрво до дрво, и дека некое дрво е помeko, а друго е потврдо, во зависност од местото каде растело. Местото на растење се одразувало и на квалитетот на инструментот и на неговиот тон. Дрвото го бере во зимскиот период кога тоа е посуво и нема многу течности. *Кога дрвото е во мирување, кога нема сок во него* (Љ.Ј.). Дрвото го суши во период од 3 до 5 години, во зависност од неговата дебелина. За да избегне оштетување или искривување на дрвото, Љубен пред конечно да го изработи инструментот, во неколку наврати во различен временски период го

обработува дрвото и му овозможува тоа да се суши постепено и да се избегне искривување. Овие фази тој ги нарекува тестирање на дрвото. Ова тестирање е со цел да се провери дали дрвото ќе се искриви воедно избегнувајќи евентуално искривување по изработувањето на инструментот. При етапната обработка на самото дрво запишува кога е правена интервенцијата и колку милиметри се искривило дрвото. Оваа негова анализа претставува научно опсервирање и воочување на евентуално настанатите девијации кај дрвото. Овој начин на обработување на дрвото ни укажува на интелектуалната прогресија на овој мајстор кој, кон обработувањето на дрвото пристапува со, од него, воспоставена методологија. Според него, најлошо е да се избегнат овие фази на обработувањето на дрвото и да се изработи инструментот со една обработка и е голема веројатноста овој инструмент многу брзо да се искриви или да испука како последица од влагата која настанува од дувањето. Кога тој проценува дека некое дрво кое сака да го обработува не е доволно исушено, го подложува на варење во масло (зејтин). Со ова врши истиснување на водата од дрвото а истовремено со масло се пополнуваат и шуплините кои понекогаш постојат во самото дрво. И ова дрво го остава уште два до три месеца по што преминува на изработката на инструментот или некој од составните делови. При изработката на кавали, кога ќе се заврши внатрешното дупчење, дрвото повторно го вари во масло. Овој процес го повторува и по финалната изработка на кавалот, по дупчењето на мелодиските отвори. Во масло ги потопува и дрвените делови на гајдата по изработувањето, со цел да се подобри квалитетот на тонот на гајдата, да го продолжи векот на траење на инструментот и да ја нагласи естетската вредност на инструментот. За потопувањето во зејтин на дрвените делови кај народните инструменти, но по нивното изработување, Боривоје Џимревски вели дека покрај употребата на квалитетното дрво од кое ќе се изработат инструментите, изработувачите преземале и дополнителни зафати за заштитување на инструментот. Ова дополнително заштитување тој го нарекува *импрегнирање* кое опфаќа внатрешно и надворешно премачкување на инструментот со зејтин (Џимревски, 2000: 39-40). Џимревски укажува на тоа дека импрегнирањето, односно физичката заштита на инструментот, има пошироко значење, како, на пример, дрвото да се хомогенизира, да се постигне благородност, определен интензитет во звучните вибрирања, да се истакне надворешниот естетски одсјај и сето тоа да се вообличи во издржливоста и долготрајноста на инструментот (Џимревски, 2000: 40). Вообичаено, импрегнирањето се врши по изработувањето на инструментот и повремено во текот на неговата употреба, но Љубен го применува овој метод на импрегнирање пред да се изработи

инструментот со што се осигурува во неговата поголема издржливост на различни влијаниа и подолготрајна употреба.

По финалното изработување на инструментите соодветно внимание посветува и на нивната естетска страна, односно нивното украсување. Кај гајдата овие украси се манифестирани во вид на концентрични кругови кај брчалото, кај гајдарката и кај дувалот (липалото). Кривулето (рокчето), поради неговата форма, се украсува со врежување на неколку прави линии од двете страни а на самата гајдарка со римски број ја врежува и годината кога е произведена гајдата. Кавалот, зурлите, шупелките и дудуците ги украсува со концентрични кругови. Кавалите дополнително ги украсува и со врежување на фигури во вид на ромб по најголем дел од телото на кавалот. Овие орнаменти најпрвин ги обележува со молив, а потоа ги повторува со нож. Според Љубен, за фазата на украсување е потребно најмногу време кое е подолго од изработката на кавалот и ги опфаќа пробивањето на дрвото и пробивањето на мелодиските дупки. За естетско обликување, по потреба, употребува и фабрички бои, најчесто црна боја за боене на кривулето ако е изработено од дрво. Љубен нагласува дека во минатото, старите мајстори деловите ги потопувале само во масло, особено деловите кај гајдата кои се изработувале од зеленика, дрво кое се одликувало со природна жолтеникава боја а кривулето не се фарбало бидејќи се изработувало исклучиво од рог кој се оставал во неговата природна боја.

Последниот зафат кој го прави кај гајдите е жигосување на брчалото со два жига кои се негов заштитен знак. Едниот жиг се состои од мапата на денешна Република Северна Македонија, над мапата е неговото презиме со големи букви, додека под мапата пишува Прилеп, Македонија, исто така, со големи букви. Кај некои од инструментите тој ја додава и годината на изработката на гајдата. Вториот жиг го става на другата страна од брчалото. На овој жиг е нацртан ликот на Александар Македонски. За овој жиг Љубен вели дека е нацртан поради препукувањата дали е Македонец или Грк. *И затоа е ставен тука на нека мислат и Грците и Македонците дали е Македонец или Грк. И по ова се препознаваат моите гајди* (Љ.Ј.). Со ова, неговите гајди се препознаваат секаде онаму каде што се употребуваат и тој е убеден дека никој не би направил копија и да го стави неговото презиме.

Она што можеме да го констатираме од теренот е дека денес, во почетокот на третата деценија од 21 век, инструментите изработени од Љубен се мошне застапени на територијата на Република Северна Македонија, а тој е можеби еден од најмаркантните изработувачи на гајди, кавали и на зурли. Од него изработените инструменти ги купуваат свирачите од сите региони, и надвор од земјава. Како едно огромно признание за неговата работа е тоа што од 2011 година на Фестивалот за

народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ кој се одржува во општина Долнени, како една од главните награди се доделува гајда што ја изработува Љубен

Литература:

Кирилица:

- Кличкова, Вера. 1960. Народни музички инструменти у Македонији. Рад V Конгреса СФЈ у Зајечару и Неготину, 1958, Београд: 225-240.
- Кличкова, Вера. 1964. Зурлацијско–гајдациски занат у Прилепу. Народно стваралаштво, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије св.11, Београд: 773-786.
- Линин, Алексанар. 1986. Народните музички инструменти во Македонија. Скопје: Македонска книга.
- Џимревски, Боривоје. 1996. Гајдата во Македонија, Инструмент-инструменталист-музика. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво - Орска и инструментална народна традиција, кн. 5, Скопје.
- Џимревски, Боривоје. 2000. Шупелката во Македонија. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Орска и инструментална народна традиција, кн. 6, Скопје.
- Ђорђевић, Р. Владимир. 1926. Скопске гајдарције и нивови музички инструменти. Гласник Скопског научног друштва, књ. 1, св. 1-2, Скопље: 383-396.

Латиница:

- Devič, Драгослав. 1977. Etnomuzikologija III deo (instrumenti), skripta, Fakultet umetnosti u Beogradu, Beograd.
- Gojковић, Андријана, 1989. Narodni muzički instrumenti, Beograd, Vuk Karadžić.
- Širola, Božidar. 1932. Sopile i zurle. Narodna starina, knjiga XII, sv. 30, Zagreb.

Тимко Чичаковски, ДМБУЦ „Илија Николовски - Луј“ – Скопје

ЧАЛГИЈАТА КАКО ДЕЛ ОД МУЗИЧКИТЕ СОСТАВИ ВО СТАРОГРАДСКАТА МУЗИЧКА ТРАДИЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

Апстракт: Чалгиската музика е сакана и популарна во XVIII, XIX, се до почетокот на XX век. Во составот на чалгиските оркестри припаѓаат инструментите: канон, ут, виолина, кларинет, дајре, деф и тарабука. Самиот стил на свирење е наречен ориентален, но доколку подетално се анализира, ќе забележиме дека е многу сличен и со византиската музика. Староградската музика, како повеќето жанрови од популарната музика, постои како посебна ознака на пазарот на музиката, како и во народната секојдневна терминологија. Под поимот градска народна музика се подразбира одредена популарна (нефолклорна) народна музика од различно потекло во географски и индивидуален поглед, а која е вокално и/или инструментално изведувана пред Втората светска војна во контекст на кафеанско свирење, пренесување по усмен или медиски пат. Музичко – поетски се карактеризира со прилагоденост на народните мелодии од различни локални дијалекти и решенија во поглед на обликот, хармонизацијата и оркестрацијата, а зависно од околноста, можни се и одредени синоними во поширокиот регион. Од друга страна, пак, староградската музика претставува современа, носталгична регионална популарна практика која е базирана на стилот на споменатата градска народна музика и концептуалното контрастирање на чалгиската музика.

Клучни зборови: чалгија, инструмент, скала, макам, мелодија, ала турка, ала франга, хиџаз, дур, мол, песна, оро, староградска песна.

Чалгијата претставува најверојатно највозвишениот начин на интерпретација на македонската народна музика. Чалгијата како вид музика се „оформувала“ во време кога источната цивилизација била многу понапредна од нашите предели и поблиската околина, па дури понапредна и од некои делови на Европа. Поради тоа, треба да се истакне дека сето она што е ориентално и донесено на овие простори во најголема мера, не е донесено исклучиво од Турците. Случувањата кои се одвивале на културните полиња претставувале природни процеси и не биле поврзани ниту со Турците, ниту пак со Отоманската Империја. Колку за споредба, во црквата Св. Архангел Михаил во Лесново, која е

изградена во 14 век, на фреските може да се забележат ангели кои свират на канон и ут. Според тоа, може да се истакне дека тие биле присутни на овие простори и пред доаѓањето на Турците, па оттука произлегува и заклучокот дека овие инструменти не се нужно поврзани со Отоманската Империја и сето она што се случувало во склоп на неа. Со други зборови, тоа претставува одредени природни влијанија кои може да се најдат насекаде низ светот. Чалгиската музика претставува еден вид синкретична целина, а сето тоа вклучува пеење и свирење, додека, пак, на разните собирачки пеењето и свирењето најчесто биле проследени и со играње. Некои чалгации имале умешност преку самото свирење да го следат и чекорот на тој што игра, а сето тоа претставувало исклучително добра карактеристика која солидно била вреднувана во чалгиската тајфа. Староградската музика е форма на народна музика, но, исто така и дел од регионална популарна музика. Имено, статусот на овој музички жанр варира во различни контекстуални рамки. Како прво, неговото постоење како урбан фолклор е под влијание на урбаните култури на Османлиската и Австро-унгарската Империја. Појавата на овој жанр беше предизвикана од активноста на националните романтични композитори и поети, што беше карактеристично за уметноста на народите конституирана на крајот на османлиското владеење на Балканот, а тоа беше дел од конструкцијата на буржоазијата. Историјата на некои истакнати песни беше поврзана со глобалната популарна музика од крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век, така што има композиции на шлагер, нота и песни од други традиции со текст прилагодени на српски (Dumnić, 2016: 63-64).

Овој конкретен поим староградска музика има музичка пракса што се изведуваше многу одамна, но, исто така, беше именувана неодамна. Музичките форми на овој жанр кои постоеле од средината / крајот на деветнаесеттиот век до Втората светска војна може да бидат етикетирани како градска народна музика (на српски јазик, „урбана народна музика“) за да се нагласи нивниот статус на народ кој се разликува од руралниот музички фолклор да се истакне современоста на жанрот во претходните времиња (Dumnić, 2016: 64).

Македонската староградската песна претставува преплетување на различни музички системи – домашниот и западноевропскиот и таа се јавува како резултат на зголемените потреби на населението од нашите урбани средини за културна надградба, соодветна на неговите нови животни услови, сообразени со новите економски односи што се создаваат во градовите (Ортаков, 1982: 39).

Како своевиден жанр на македонската народна музика, се појавила во XIX век, под влијаније на изворната, традиционална

македонска музика, појавата и интеграцијата на ориенталната чалгија во Македонија и неизбежниот бран на западноевропска музика.

Развојот на македонската староградска песна е тесно поврзана со масовната миграција село – град на македонското население, а особено од втората половина на XIX век, па наваму. - Македонскиот селанец, кој дотогаш бил ограничен од старите патријархални навики, почнал да се интересира за новите идеи и форми на градскиот живот, истакнува Величковска. Така, од судирот на овие култури, чие развојно ниво било различно, покрај другите полиња, и на полето на музичката култура почнале да се создаваат нови форми и содржини како на текстуелен, така и на мелодиски план. Изливот на чувствата во овие песни добил многу посмела форма на изразување (Величковска, 2020: 98).

Иако генетскиот код на Македонецот е поврзан со селската народна култура, која е многу разновидна и богата, одредени видови настанати од обредното музицирање во новите социокултурни услови, истакнува таа, доведоа до тоа одделни начини на музицирање да станат своевидни музички стилови. Со задоволство биле прифатени нови изразни средства што најмногу ги нуделе турскиот фолклор и западната музичка традиција (Величковска, 2020: 98). Така, синтетизирајќи го сето ова, при нејзиното создавање, староградската песна претставува една нова форма во која повеќе или помалку се присутни елементите од трите музички култури, односно, од: македонската, турската и западната. Како претставник на староградската ориентална музичка култура во Македонија е чалгиската традиција, која се одликува со свој богат стилски звучен материјал. Станува збор за староградска музичка традиција, која претставувала дел од богатиот духовен живот на Македонецот од XIX и од XX век, секако и денес. Како составен дел на духовната култура на македонскиот народ, староградските песни се одликуваат со посебен пејачки стил, а и колективно музичко-поетско мислење. Преку нив, низ вековите македонскиот народ ги изразува своите мисли (Величковска, 2020: 98).

Со развојот на староградската пејачка традиција во Македонија под влијание на европската музика се појави и ново музичко милје на лирски песни во кои особено е изразено двогласното пеење во паралелни терци (Величковска, 2012: 35).

Овие песни се настанати во градската средина и обично го опеваат градскиот живот.

Таа како тема е истражувана од различни аспекти и истражувачи, меѓу кои ќе ги истакнеме Боривоје Џимревски (Џимревски, 2005: 17), Ленка Татаровска (Татаровска, 2001: 51) и Александра Кузман (Кузман, 2019: 51).

Истражувањата на етномузикологот Боровоје Џимревски се важни од етномузиколошки, етноорганолошки, музичко – историски и антрополошки аспект и содржат исклучително богати податоци кои се поврзани со градската инструментална музичка традиција, а голем дел е посветен на чалгиската музика во македонските градови (Џимревски, 2005: 8).

Ленка Татаровска ја анализира староградската песна во нашава држава од аспект на книжевно, историско, културно и социјално значење на граѓанската народна поезија. Во нејзиното истражување како позначајни се земаат контактите и релациите кои постоеле помеѓу несловенските народи во регионот и надвор од него. Таа наведува еден податок дека постојат македонски народни песни од градската средина кои биле запишани во ракописниот зборник на Силвестар, кој претставува најстариот вид запишана македонска поезија од градската средина од XVI век (Татаровска, 2001: 51). На овој начин се забележува нитката на градската песна која била проткаена во еден подолг временски период. Од овој аспект исклучително место зазема и документарната серија „Распееани градови“ која е снимена во периодот од 1973 до 1975 година во МРТ, што претставува интересен аудио и видео приказ на староградската македонска песна. Во оваа документарна емисија беа присутни видеосодржини од сите македонски градови каде што се негувала македонската староградска песна и таа содржи видеа од 30-ина минути со најпознатите староградски песни за секој град посебно.

При опишувањето на содржините на староградските песни, како мотиви кои се најчесто присутни, Поленаковиќ ги споменува исклучително тесните сокаци во градовите, занаетчиските дуќани и дуќаните на трговците, во кои седеле мајсторите и младите трговци кои притоа ги меркале убавите моми во градот (Поленаковиќ, 1976: 26 ; Кузман, 2019: 51), што укажува на фактот дека поголемиот дел градски песни најчесто се со лирска љубовна тематика, а во интерпретацијата присутни биле и градските музички дијалекти, преку кои се укажувало на припадноста на песните.

Може слободно да се каже дека преку староградските чалгиски песни, може да се види културата во која се одвивал животот на луѓето во градовите во периодот помеѓу 19 и 20 век. Самите песни претставуваат мали епизоди од секојдневниот живот на македонските градови, епизоди кои сведочеле за амбиентот во којшто живееле градските луѓе, нивните сфаќања, убавината на жените, како и слободното движење по сокаците.

Староградската песна можела да се слушне на најразлични собири и организирани облици на забава во периодот помеѓу двете светски војни. Тоа биле забави и дружења по повод патрони празници,

годишнини, прослави на еснафски здруженија, спортски организации итн (Џимревски, 2005: 8). На ваквите облици на забава можеле да се сретнат најразлични видови на музички состави кои ја практикувале староградската песна, а на тој начин и го обликувале самиот музички живот во градовите. Како најактивни треба да се споменат: чалгиските тајфи, мандолинските, тамбурашките и блех оркестрите, а подоцна и стилизираните оркестри со одредени темперирани музички инструменти.

Присутните влијанија од различни музички култури, што можеле звучно да се почувствуваат како „накалемени” музички елементи врз локалната музичка култура, е појава што можеби некој би ја дефинирал како недостиг на инвентивност, но ако се погледне од друга страна, може да се дефинира како израз на отвореноста на луѓето кон еден поширок музичко-естетски спектар. Пред сè, може да се исперцепира како способност за препознавање на квалитетните музичко-естетски вредности и умешност за комбинирање различни музички стилови, притоа образувајќи специфичен музички репертоар и израз што се препознатливи само за градските урбани средини во Македонија (Кузман, 2019: 134).

Сите музички состави биле интересни на свој и посебен начин, а со самото тоа тие придонесувале за социјалниот елемент кој бил вграден во секојдневниот живот на луѓето. Тие моменти на социјализација и дружење за време на често организираните матинеа, повечеринки, кермеси или рефенеа, исполнети со најразлични изведби на градски песни од разновидни музички состави, претставувале оддишка од секојдневните обврски и случувања. На овие забави, градските луѓе облечени во убава градска облека типична за тогашната нова мода (*alla franga*), масовно се собирале, пееле и играле.

Литература:

Кирилица:

- Величковска, Родна. 2020. Истанбул во македонското традиционално народно пеење, *Македонската женска обредно-пејачка традиција (Етномузиколошки есеи)*, Скопје, ,
- Величковска, Родна. 2012. Лирски песни, *Македонското традиционално народно пеење - хрестоматија со мелопоемска анализа*, Маска, Скопје,
- Кузман, Александра. 2019. *Чалгиската музика како израз на македонската граѓанска култура и идентитет*, Универзитет Св. Кирил и Методиј – Скопје, ЈНУ Институт за македонска

- литература – Скопје, (Докторска дисертација во ракопис, одбранета во година)
- Ортаков, Драгослав. 1982. *Музиката уметност во Македонија*, Македонска ревија, Скопје,
- Поленаковиќ, Харалампие. 1976. *За македонската градска песна*, во *Охридски староградски средби (билтен)*, Книга 2, стр. 26 Скопје
- Татаровска, Ленка. 2001. *Староградската песна во Македонија*, Институт за македонска литература, Скопје
- Џимревски, Боривоје. 2005. *Градската инструментална музичка традиција во Македонија [1900-1941] (Орска и инструментална народна традиција)*, Книга 7, Институт за фолклор „Марко Цепенков”, Скопје,
- Џимревски, Боривоје. 1985. *Чалгиската традиција во Македонија*, Македонска книга, Скопје,

Латиница:

- Dumnić, Marija. 2016. Starogradska muzika in Skadarlija (Belgrade) as Sound Environment, *Muzikološki zbornik • Musicological annual* LII/2, Muzikološki inštitut Srbske akademije znanosti in umetnosti, Beograd

Стојанче Костов, Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје,

ВИЗУЕЛНИОТ МЕТОД ВО ЕТНОКОРЕОЛОШКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА

Апстракт: Еден од најважните методи на истражување во етнокореологијата несомнено е визуелниот метод, особено во XXI век. Во текстот ќе се направи обид за анализа на примената на споменатиот метод во етнокореолошките истражувања во периодот на шеесеттите и седумдесеттите години на XX век и неговата примена во денешно време, односно во последниве десетина години. Ќе стане збор и за придобивките кои се значајни за етнокореолошките истражувања при примената на визуелниот метод.

Клучни зборови: визуелен метод, видео, снимање, етнокореологија, истражување.

Текстот ќе понуди кратко објаснување на некои од начините на примена на визуелниот метод во етнокореолошките истражувања. Акцентот е ставен на употребата на визуелните материјали, во текот на истражувањето на етнокореологијата. Исто така ќе стане збор и за неколку аспекти на видеозаписите како резултат на самиот визуелен метод како и предизвиците и недостатоците со кои се соочувале истражувачите во минатото и со предностите кои ги имаат денес, во поглед на техниката и истражувачките средства.

Што е визуелен 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 цртежи (Банкс, 2009). Ваквиот начин на теренски истражувања со камера, му овозможува на етнологот и етнокореологот да биде поблиску до случувањата за кои се интересира и му овозможува поблиска опсервација. Блиската опсервација, според Боцев, како и можноста за повеќекратно гледање и слушање на материјалот за општествениот истражувач (етнологот, етнокореологот) е најпогодна можност за истражување (Боцев, 2008: 133).

Најнапред ќе се осврнам на почетоците на употребата на визуелниот метод, всушност кога биле направени и првите видеозаписи.

Овде на зборуваме за визуелното како фотографија туку за визуелното како видеозапис.

Камерата „Биоскоп 300“ е првата камера на овие простори со која снимале браќата Манаки. Според податоците кои ни се достапни во литературата, оваа камера ги имала приближно истите делови како фотографскиот апарат, со транспотртен механизам за движење на филмот, механизам за отворање и затворање на објективот, мерач за метражата на филмот и други податоци (Крстевски, 1996, 480). Во снимањето на првиот краткометражен документарен филм, централно место во филмот имала баба Деспа Манаки која според Милтон имала 114 години. Камерата била поставена на статив со фронтална положба кон објективот на снимањето. Со оглед на тоа дека првите камери немале зум, при снимањето не можело да се врши зумирање, а дистанцата на снимањето останала константна. Камерата е статична, кадарот како фотографија внимателно е поставен и ги опфаќа сите елементи на содржината на композицијата. Според Крстевски, првиот филм на браќата Манаки има повеќедиземнизоално значење затоа што во себе содржи филмолошки, историски, етнолошки и истражувачки аспекти (Крстевски, 1996: 481).

Првите видеозаписи пак, кои содржат традиционална игра, снимени во почетокот на XX век од браќата Манаки, претставуваат база на етнокореолошката наука. Тоа се првите видео записи на просторот на Македонија. Браќата Милтон и Јанаки Манаки со својата камера овековечуваат значајни кадри од традиционалните игри во периодот од 1905 до 1911 година. Нивната работа главно се состои од снимање на разни обредни содржини и тоа во Битолско – прилепското Поле и делови од јужно-македонскиот простор (Константинов, 1982: 130-154).

Предмет на нивно интересирање биле повеќе влашките ора, поточно во нивниот прв кадар се појавуваат традиционални игри на Власи. Насловот на филмот е „Влашко оро“ на кој се снимени Власи кои прославуваат верски празник. Целата прослава, односно народните ора се забележани на голема ливада, каде мажите и жените играат оро без музичка придружба. Најверојатно се работи за ороводна песна која ја изведуваат дел од учесниците на орот. Овој краток филм не е лоциран со точна година и се води како период помеѓу 1905-1911 (Константинов, 1982: 130-154).

Видео записот насловен како „Селска свадба“ потекнува од истиот период. Овде се претставени обичаите на македонското и на влашкото население кои биле особено интересни за браќата Манаки. Овде треба да се истакнат свадбените обичаи, не само чинот на венчавањето, туку и сите останати придружни церемонии и манифестации, што му претходеа или пак, следувале на самиот свадбен

обред. Сите наведени случувања се забележани на овој филмски материјал врз примерот на една влашка свадба, каде се сретнуваат и традиционални влашки ора (Каталог на националниот филмски фонд 1905-2000, 2001:17).

Во контекст на филмуваните записи на браќата Манаки, треба да се истакне дека тие не ги снимале овие записи поради народните ора, туку нивната цел е да се овековечат актуелните настани од тој период што повеќе може да се карактеризираат како етнографски краткометражни документарни филмови, а не како етнокореолошки затоа што тогаш етнокореологијата како наука не била востановена. Но, сепак овие видеа и примената на визуелното во истражувањата се од огромно значење и може да се каже дека Манаки со нивната камера се пионери не само во филмската индустрија на Балканот туку и пионери во примената на визуелниот метод. Нивната заоставштина е од извонредно значење за автентично проследување и проучување на општествено-политичките, културно-просветните, социјално-здравствените, етнолошките, спортските и другите аспекти на секојдневниот живот при крајот на деветнаесеттиот и во првата половина на дваесеттиот век.

Кога станува збор за примена на визуелниот метод, но како видеозапис во етнокорелологијата конкретно, важно е да се истакне дека употребата била многу ограничена поради неколку причини. Прво, во периодот на триесеттите години камерите биле многу скапи, а истражувачите не можеле да си ги дозволат, па користеле само фотоапарат и тоа само оние кои можеле да си дозволат да го купат. Второ, камерите првенствено биле наменети за филмските работници за снимање на краткометражни и долгометражни филмови и затоа нивното производство било мошне ограничено. Особено на Балканскиот полуостров речиси и да немало истражувач кој користел видео камера, се до крајот на триесеттите години. Овде ќе споменеме еден податок кој укажува на тоа дека во 1939 -1940 година првиот видео запис на кој се прикажува галичка свадба е насловен како „Галчник“. Авторот на филмот е Сифрид Миладинов. Филмот е снимен во лето кога печалбарите се враќаат во своето родно место, а низ сите кадри карактеристична е раздвиженоста на селаните кои се облечени во народни носии. Во продолжение се снимени дел од обичаите на една галичка свадба. На крајот во еден краток кадар се забележуваат жени облечени во мијачка носија, кои играат оро при што се држат за рака. Во овој случај станува збор за краткометражен филм кој не е снимен од истражувач на општествени науки туку од човек од филмската индустрија кој правел документарни филмови и емисии, така што во

текот на создавањето на видеозаписот перспективата е различна од онаа на истражувачот етнолог, антрополог, етноореолог.

Во периодот кој следува од 1940 па се до 1965 година се снимаат низа филмови каде што се сретнуваат народни ора, но и во овој случај авторите на филмовите ги режираат и интервенираат во однос на просторот, времето учесниците, музиката со што не може да се каже дека станува збор за суров теренски видеозапис без одредени интервенции. Иако сепак не се намалува вредноста на направените видеозаписи, но сите снимени материјали треба да подлежат на анализа за да може конкретно да се процени што би можело да се искористи како релевантен податок а што не.

Тука доаѓаме до еден исказ од општествениот истражувач Маркус Банкс кој вели дека преку создавањето слики од луѓе и нивни дејства, општествениот истражувач интервенира во животите на оние со кои работи, произведувајќи репрезентации во однос на кои тие имаат различен степен на интерес и над кои имаат малку контрола. Влијанието на истражувачот е поочигледно – буквално од моментот кога ја придвижува камерата до окото и, како и со сето истражување на средината, тој треба да преземе чекори за да обезбеди луѓето да разбираат што е тоа што тој го прави и зошто. Значајно е да се посочи дека во некои контексти луѓето (соговорниците и учесниците во одредено дејство) активно го охрабруваат истражувачот да создава слики, во други тие изгледаат индиферентни, а во трети тие повеќе или помалку љубезно му кажуваат да престане да снима или му ја земаат камерата (Банкс, 2009: 106).

Доколку, касетофонот, камерата или видеото се поставени и оставени на едно место, на тој начин може да се собере големо количество материјал без интервенција на создавачот на филмот или етнографот и без континуираната самосвесност на оние кои се набљудуваат (Банкс, 2009: 104). Ова е можеби најдобриот начин да се снимат еден поширок контекст, конкретно во орската традиција, каде поголема група на луѓе изведува некое оро и ако сите дејствија кои се придружени со оро тоа треба да се регистрираат. Во контекст на ова ќе споменеме еден исказ на Ник Грин, кој при снимање на група која играла англиски танци, некој колега етноореолог му забележал дека не ги снимал нозете на танчерите. На ова следувало одговор дека всушност стапките на танцот се повторуваат постојано, дека поинтересно и позначајно е интеракцијата помеѓу учесниците во танцот (Green, 2016: 272). Овде може да се констатира дека всушност истражувачот како поединец при употребата на визуелниот метод, интервенира во однос на тоа што сака повеќе да снима, дали само стапки и играорен образец или

поширок контекст во кој е опфатена целата група и интеракцијата помеѓу луѓето.

Несомнено е дека странските истражувачи, во периодот од шеесеттите и седумдесеттите години на XX век, кои вршеле теренски истражувања во Македонија и на Балканот, имале можност многу повеќе да применуваат визуелен метод со видеоснимање во повеќе општествени науки. Ова се должи на големата достапност до видеокамери од самите истражувачи кои доаѓаат од западноевропските земји и од САД. Во тој контекст, ќе ги споменеме видеозаписите на американскиот фолклорист Роберт Хенри Либман снимени кон крајот на шеесеттите и почетокот на седумдесеттите години на XX век, кои претставуваат значаен визуелен извор за орската традиција во Македонија, особено поради фактот што се направени од странски истражувач. Станува збор за видеозаписи снимени од 1967 до 1973 година, кои содржат етнокорееолошки материјали од фолклорни фестивали, што се одржувале во Македонија, Србија и Хрватска, како и материјали од селски собори и свадби од повеќе етнички предели во Македонија, но и на Балканот. Овој американски истражувач заслужува да биде споменат поради фактот што е еден од првите етнузијастички странци, истражувачи на орската традиција, кои реализирале голем број на видеозаписи од најразлични предели. Исто така е можеби еден од првите кој преку примената на визуелниот метод регистрира податоци за орската традиција во Македонија.

Кога станува збор за македонски истражувач, пак, кој конкретно се занимавал со етнокорееолошки истражувања, а притоа го применувал и визуелниот метод неизбежно е да го споменеме етнокорееологот Михаило Димоски, кој истражувал во шеесеттите и седумдесеттите години на минатиот XX век. Тој истакнува дека во периодот додека работел ората се снимале со филмска камера синхронизирани со мелодијата. Сепак ова важи за периодот кога ретко кој македонски истражувач имал можност да поседува филмска камера со која визуелно ќе се регистрира ората. Неговите записи датираат од 1971, па се до 1979 година. Димоски најчесто за записите ја користел камерата *Color Super 8*, која во тој период била најдостапна на овие простори, но филмскиот запис и звукот се снимале на посебни канали.

Понатаму ќе ги разгледаме можните перспективи на визуелното во видеозаписот. Според Ник Грин (Green, 2016: 271), може да се дефинираат три можни перспективи за визуелното во видеозаписот:

- Снимателот – кој може да биде етнограф, документарист или некој од локалните жители, да ја сними неговата перспектива на социјалниот настан

- Публиката во видеозаписите и проучувањето на оваа интеракција

- Видеоето - како извор на податок за теренски белешки

Достапноста на видеозаписите во последните 10 години, драматично е променета како и технологијата на снимање, доготалните податоци и преземтирањето на податоците на гледачите – конзументите (Green, 2016: 271). Претходно, само професионалци и ентузијастички снимале танцот како примарен извор и гледањето било достапно само за лимитиран број на гледачи. Технолошкиот развој имал големо влијание врз типот на податок кој им е достапен на етнографите (етнолозите, етнокорелозите), врз начинот на којшто може да се снима врз задачата за нивно организирање со цел да се овозможи анализата. Според Хамерсли и Аткинсон, цедеата, ДВД цедеа и интернетот претставуваат нови извори на податоци, а етнографите се повеќе ги користат. Навраќајќи се кон минатото, производството на прилично евтини и преносливи аудио, а потоа и видео рекордери, доста ја трансформира етнографската колекција на податоци. А во однос на организирањето податоци доста е значајна достапноста на евтини, но многу моќни компјутери, како и на програми за обработка на зборови и специјализиран софтвер за средување на текстуални податоци. Во последните години, развојот на дигиталните аудио-рекордери и камери, како и зголемениот капацитет на компјутерите да средуваат слики и звуци, а и текст, отвори нови можности (Хамерсли; Аткинсон, 2009, 140).

Собирањето и употребата на визуелни материјали стекнаа широка употреба од се поголемото влијание на културолошките анализи во општествените науки. Визуелните материјали, според Хамерсли и Аткинсон, како и репрезентите на материјалната култура се клучни аспекти од таквото истражување. Тие истакнуваат дека, кога ќе помислиме на фотографијата, филмот или видеозаписот, веднаш мислиме дека тие создаваат една верна и реалистична слика за светот околу нас, но таквите навики на сопствената култура не треба да не спречат да увидиме дека ваквите форми на претставување се делумни и конвенционални. Треба да се донесе одлука и за местото од каде ќе се слика, дали камерата да биде фиксирана или подвижна, дали притоа да се употребува еден и единствен фокус или тој да варира, а доколку варира тогаш кога и како (Хамерсли; Аткинсон, 2009: 148).

Некои автори ги делат филмовите (видеозаписите) на примарни документи, оние произведени од членовите на културата за да го изразат нивниот сопствен поглед, точка на гледање, кон сопствената култура и оние произведени од членови на една култура за членови на друга култура (Rubi, 2000:14).

Етнологот Владимир Боцев во неговите студии истакнува дека, кога станува збор за Македонија, во втората група на документи најчесто спаѓаат овие аудиовизуелни записи и филмови направени од луѓе кои не се припадници на одредена заедница, на пример снимки направени од етнолог-теренски истражувач. Иако етнологот, како и етнокореологот, ја истражува културата на сопствениот народ, тој сепак дава поглед однадвор на делот од културата што ја истражува и регистрира со камера. Тој едноставно е странец за припадниците на заедницата која е предмет на неговиот интерес. Според Боцев, секако дека овие документи ни даваат информации за дел од културата на одредена заедница што е интерес на етнологот/етнокореологот, но даваат информации и за тоа каков е неговиот став кон луѓето што ги истражува и активноста што тие ја преземаат (Боцев, 2008: 134). Методот што етнологот, но и етнокореологот, го користел при создавање на аудиовизуелниот запис најдобро може да се види ако се погледне целокупниот снимен материјал, кој сликовито покажува како се работело при снимањето, а од него може да се види колку етнологот/етнокореологот влијаел на случувањата што ги снимал. Од суровиот материјал може да се види и комуникацијата на етнологот и етнокореологот со луѓето. Суровиот материјал овозможува преглед на она што е претставено или изоставено во филмот (Боцев, 2008: 134).

Во XXI век, особено во последните две-три години, визуелниот метод претставува еден од најважните методи на истражување кога е во прашање етнокореологијата, поради тоа што преку видеозаписите можат да се евидентираат и најспецифичните украси, гестови, стилски карактеристики како на поединецот во самото оро, така и на групата која е дел од орската традиција. Имајќи во предвид дека истражувањат на Ник Грин се од 2016 година и на Хамерсли и Аткинсон кои датираат од 2009 година, може да се каже дека до денешен ден уште повеќе е развиена технологијата на снимање и евидентирање на видеозаписи и користење на податоци од дигитални уреди, особено со еволуцијата на паметните телефони и таблети. Овие уреди се широко достапни и со прифатлива цена, така што секој од општествените истражувачи може да си го дозволи и да си го олесни процесот на снимање и евидентирање на појавите на теренот. Дури снимениот материјал може веднаш на лице место откако ќе се сними веднаш да се прегледа и да се транскрибира со оглед мултифункционалноста на самите уреди со кои се снима.

За употребата на визуелниот метод во истражувањата особено во етнокореологијата може да се зборува уште многу, поради фактот што секојдневно еволуира технолошкиот напредок и најразличните можности за подобрување и поедноставување на снимањето на податоци

и нивно анализирање. Но, овде ја завршувам оваа кратка анализа и на крајот од текстот ќе се обидам да дадам неколку заклучоци, во поглед на тоа колку е неопходен визуелниот метод и видеозаписот како негов производ во етнокореолошките истражувања.

Прво, современата технологија за креирање на видеозаписи во голема мера му ја олеснува задачата на етнокореологот во неговите истражувања, за разлика од порано во средината на минатиот 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.

Второ, дешифрирањето на податоците од снимените материјали во минатото бил цел еден процес, од снимање до развивање на филмот, до прегледување на снимките и до дешифрирање на содржината на записите, за разлика од денес овој процес е скратен и веднаш после снимањето може да се префрлат снимките во дигитална форма на компјутер и да се почне со процесот на дешифрирање.

Трето, достапноста на уредите за снимање е исто така подобрена, но и нивната големина со оглед на фактот што денешните паметни телефони и таблети се во мал формат и можат секаде да се носат и без никаква посебна обука да се снима, додека пак претходно габаритот на самиот уред видеокамера драстично ја отежнувал задачата на истражувачот.

Четврто, и покрај развојот на дигиталната технологија, транскрипцијата обично е сè уште потребна за потребите на анализата каде што се употребува аудио или видео запис, сепак развојот на ваквата технологија сега значи дека звукот и сликата од дигиталните аудиорекодери, камери и камкордери можат да се вметнат директно во теренските приклучоци па дури и во извештаите за истражувањето.

И за крај ќе искористам еден цитат од Владимир Боцев кој вели: *Сите ние сме свесни дека филмовите и видеолентите што ги подготвуваме и во иднина ќе останат вреден дел на културното наследство и затоа постои нужна потреба да се снимат традиционалните културни феномени, како и сите промени од модерната култура* (Боцев, 2008: 136).

Литература:

Кирилица:

Банкс, Маркус. 2009. *Визуелните методи во општествените истражувања*, Табернакул, Скопје.

Боцев, Владимир. 2008. Аудиовизуелниот запис како извор, етнологски метод и средство за едукација, *Македонски фолклор* 65, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, 133-138.

Каталог на националниот филмски фонд 1905-2000, Кинотека на Македонија, Скопје, 2001.

Константинов, Павле. 1982. *Браќа Манаки*, Скопје.

Крстевски, Александар. 1996. Киноснимателската и киноприкажувачката дејност на браќата Манаки, *Творештвото на браќата Манаки*, Архив на Македонија, Матица македонска, Скопје, 477-510.

Латиница:

Green, Nick. 2016. Fieldwork recordings and visual dance: questioning methodologies for analysing the process of local dancing, *Music and Dance in Southeastern Europe: Myth, Ritual, Post -1989, Audiovisual Ethnographies*, proceeding of Fifth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe 2016, University Publishing House “Neofit Rilski”, Blagoevgrad, 271-279.

Mead, Margaret. 1975. *A Way of Seeing*, with Roda Metraux.

Rubi, J. 2000. *Picturing Vulture*, Chikago, London.

Хамерсли Мартин; Аткинсон Пол. 2009. *Етнографија – принципи во практика*, трето издание, Нампрес, Скопје.

Елизабета Митреска, новинар, МРТВ, дописник од Прилеп

ФЕСТИВАЛОТ, ТРАДИЦИЈАТА И ПАНДЕМИЈАТА

Апстракт: Пандемијата на коронавирусот му нанесе огромни штети на човештвото и изврши огромно влијание во сите сфери на животот. Влијаеше и на манифестациите, Фестивалите, концертите поради неможноста да се одржат. Се дебатираше за влијанието на пандемијата врз музичките манифестации во целиот Регион. Посебните протоколи, сепак, овозможија Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ да се одржи, со сите мерки на претпазливост. Тоа беше огромна придобивка за традицијата, за континуитетот на оваа значајна национална манифестација.

Клучни зборови: Пандемија на коронавирусот, протоколи, заштитни мерки, Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“, традицијата, континуитет.

„Со мерки за заштита и посебно задоволство што продолжува негувањето на изворниот мелос, вечер во Прилеп почнува 42VFka3BfWC2nXZTgdrkXhKBrVGo6PiU23XsxYHmpCC3ADsp9L1HQvwefyGmadVSGrU3LHrmqKCyrKzGpTA9dJx2Lmu82JV видео-семинар за изучување на народните инструменти и песни и симпозиум на тема: „Фолклорот во минатото и денес“⁷⁵.

Вака се најавуваше одржувањето на 42VFka3BfWC2nXZTgdrkXhKBrVGo6PiU23XsxYHmpCC3ADsp9L1HQvwefyGmadVSGrU3LHrmqKCyrKzGpTA9dJx2Lmu82JV 28 и 29 август 2020 година во Прилеп и во Долнени. Причините за мерките (за заштита

⁷⁵ Со ова беше најавен прилогот (на новинарот Елизабета Митреска) за почетокот на Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ (Пладневен радио весник, Централна информативна емисија на Македонско радио - радио Скопје, 15,30 часот, 28 август 2020 година. Слична беше најавата за видео прилогот за Фестивалот (автор е истиот новинар) во првиот дневник на МТВ, емитуван на 28 август 2020 година во 17 часот.)

на здравјето) му се познати на целото човештво. Годишната 2020 почна вообичаено, без некој да помисли дека целото човештво ќе се соочи со една од натешките, најболни години во современото време на живеење. Со пандемијата предизвикана од вирусот „Ковид-19“.

Преживувањето и битката со непознатитот непријател беа основни, најмногу првите месеци до средината на годината (првите случаи во Македонија беа детектирани во март 2020 година). Беа забранети сите собирања, имаше карантин, не можеше повеќе од двајцатројца луѓе да бидат на едно место, а камоли да се одржуваат манифестации, концерти, фестивали кои собираат и по неколку стотици и илјадници посетители на одреден простор. Светот и Македонија се соочија со немоќ.

Ситуацијата „поттислива“ со почетокот на летото, но постоеше скептичноста. Како и дали може да се одржат манифестации, Фестивали?

Со владина одлука (на Република северна Македонија) во јули 2020 година се дозволи, меѓу другото, одржување манифестации и настани на отворено (а Фестивалот „Пеце Атанасовски“ се одржа на 28 и 29 август - првата вечер на камената бина на плоштадот „Александрија“ во центарот на Прилеп, а втората Фестивалска вечер на анфитеатарот на Рудина кај Долнени). Но, со посебни протоколи: кои се однесуваа на: бројноста на публиката, одржувањето растојание, за носење и употреба на заштитни средства.⁷⁶

Никој не знаеше кога и како ќе заврши пандемијата (и денес е така при објавувањето на овој труд во рамките на Симпозиумот на 47. Фестивал на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ на 2 и 3 јули 2021 г.).

Пандемијата го погоди светот незамисливо. СЗО (Светската здравствена организација) потврдува дека од почетокот на пандемијата до 18 јуни 2021 се регистрирани 176 милиона и 945 596 заболени и 3 милиона и 836 828 починати од корона вирусот. А во Македонија - 155 583 потврдени случаи на заболени и 5 472-ца граѓани кои ја загубиле битката со вирусот⁷⁷.

Неподелено е мислењето дека ништо нема да биде исто како пред пандемијата. Особено нема да исчезнат чувствата на загубата, немоќта, на стравот и дека ништо не смее да се земе здраво за готово. Допрва ќе се анализира и ќе се издаваат истражувања и студии за тоа што му направи корона вирусот на човештвото.

⁷⁶ Влада на Република Северна Македонија „Одлука за изменување и дополнување на одлуката за мерки за спречување на внесување и ширење на корона вирус Ковид-19“, Прилог број 33 - Протокол за начинот и условите за организација на настани, Службен весник на РСМ, бр.175 од 1.7.2020 г.

⁷⁷ Податоци од 18 јуни 2021 одјавени од СЗО, <https://covid19.who.int/>

Карантинот и забраната за одржување манифестации поради пандемијата на коронавирусот, кои во некои земји сè уште се актуелни и по речиси година и половина, посебно тешко ги погоди културата и уметноста. Театрите, кината, музеите се снаоѓаа како знаат и умеат.

Најтешка беше пролетта и дел од летото 2020 година. Малку „затишје“ имаше во јули, август, септември, а потоа стигнаа тешка есен, зима и нова тешка пролет со уште поголеми „пикови“ на заразата.

„Еден од поимите „хигиенски концепт“ ја одбележа уметноста „во живо“ во 2020 година. Станува збор за условите во кои, по пролетниот „локдаун“ почнаа да се одржуваат концертите, во халите и на отворено, но со помал број гледачи, со носење заштитни маски и одржување растојание. Паралелно беа актуелни и виртуелните концерти преку интернет“⁷⁸.

На панел-дебатата под назив „Од откажување до отказ“ на конференцијата „EXIT strategy“ (во мај 2020 година), претставници и продукции од Словенија, од Босна и Херцеговина, Србија, Црна Гора, од Македонија, ги изнесоа своите погледи опишувајќи ги состојбите. Во дебатата меѓу учесниците се дојде до констатацијата, дека пандемијата најтешко ги погоди манифестациите.

Според Логин Кочишки од Password продукцијата, сите чекаат на планот на отворањето и на повторното придвижување на индустријата, што е голем проблем за сите кои се занимаваат со планирање и организација. „Има четири фестивали на чекање, ние сме подготвени да реализираме фестивал и за седум дена, само да добиеме дозвола. Подготвени сме и на помали капацитети, само ни треба информацијата дали ова лето ќе може да работиме“. На дискусијата се констатираше дека животот во карантинот „не натера да сфатиме дека без музиката и дружењето не може нормално да се живее“⁷⁹.

А што се случи со македонските манифестации и Фестивали во 2020 година?

Во летото „срамежливо“ се одржаа дел манифестации, на отворено, ликовните изложби љубителите ги посетуваа според протоколите, театарски претстави немаше, ниту се одржа Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ (Фестивалот се одржува во Прилеп, секој прв петок во јуни, но во 2020 година не се одржа јубилејното 55-то издание. Годинава, 2021, првично, е закажан термин од 1 до 10 октомври).

⁷⁸ Torsten Landsberg „Време на пандемија, Уметниците и уметноста на снаоѓањето“, 31.12.2020, <https://p.dw.com/p/3nMwD>

⁷⁹ „Музичарите и фестивалите во Регионот: Пандемијата, всушност, покажа дека без музиката и дружењето не може да се живее“, 23 мај, автор: EXIT

Голема среќна околност, се одржува на отворено, и голема храброст на организаторите беше што се закажа и се одржа 46-тото издание на Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“. Откако беа објавени протоколите за одржување манифестации на отворено (со Одлука на Владата, објавена во Службен весник од 1 јули 2020) се создаде можност, под новите околности и со скратен број учесници да се продолжи континуитетот на Фестивалот. Мораше да се помести терминот на одржувањето и, наместо во почетокот на јули, Фестивалот „виде бел ден“ на 28 и 29 август. Првата фестивалска вечер, традиционално, на камената бина на плоштадот „Александрија“ во центарот на Прилеп, а втората, на амфитеатарот на Рудина кај Долнени. За таа мошне одговорна одлука на Фестивалот, поради обврската за здравјето и на учесниците и на посетителите, пред почетокот, секретарот на оваа национална манифестација Златко Лашкоски⁸⁰ на авторот на овој труд (новинар во МРТ-Скопје) му изјави: „Со протоколите што се донесоа за одржување на манифестации на отворено се отвора можноста да не го прекинеме континуитетот на овој многу значаен Фестивал кој го негува, зачувува изворното творештво, свирењето на народните инструменти и пеењето на народните песни, онака изворно како што ги создавал народот во секакви пригоди – и кога било за радост, и кога е за тага. Некои работи ги променивме: нема околу 300 учесници од целата земја, како што беше вообичаено, туку 120-тина учесници, групи и поединци. Една со друга група немаат никаков контакт. Ги изведуваат песните и си заминуваат. Без седенки, без ноќевања, ручеци или вечери. Нема да изостанат ниту Семинарот за изучување на народните инструменти и песните, ама „он-лајн“. Се одржува и Симпозиумот за „Фолклорот во минатото и денес“, со ограничен број учесници и според протоколите, а се издаде и Зборник на трудовите од учесниците. Мислам дека ова го докажува континуитетот на традицијата, на вечното опстојување на народното творештво. И многу ми е мило за тоа“.

Поради пандемијата преку видео-презентации на фејсбук-страницата на Фестивалот се одржуваа предавања во рамките на семинарот за изучување на народните инструменти и песни.-Темата на видео-презентациите е „Традиционалната култура во Прилепско поле“, истакна Горан Василески. „Одржавме презентации на три теми: етнографските карактеристики, традиционалните инструменти и традиционалното пеење во Прилепско поле. Предавачи беа: м-р Стојанче Костов, Горан Василески и професор д-р Родна Величковска, уметнички

⁸⁰ Лашкоски беше долгогодишен секретар на Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“, уште подолго, дел од организациониот тим. Ненадејно почина на 13 декември 2020 година, во екот на пандемијата.

директор на фестивалот. Се надевам в година ќе може да работиме на теренот со младите кои сакаат да го изучуваат изворниот мелос“, рече етнокореографот Горан Василески, раководител на Семинарот кој се одржува осум години за Семинарот кој, првпат беше во нови околности⁸¹.

Според уметничкиот директор, професор д-р Родна Величковска, Фестивалот ги следи сите препораки и протоколи за заштита. - Годинава имаме преполовен број учесници од досегашните изданија на Фестивалот, токму поради пандемијата. Направивме селекција на досега наградувани групи и учесници, познавајќи ги како го изведуваат изворниот мелос зашто не можеа да се направат теренски истражувања и селекционирање на пријавените. Групите се релативно мали, немаат контакт со другите додека настапуваат и потоа си заминуваат. Обезбедивме средства и заштитни маски за сите. Нашата цел останува: негување и одржување на богатиот фолклор. Таа обврска ја имаме спрема традиционалните вредности. Задоволство и духовно исполнување беше да се види дека се чува и се негува изворниот мелос и кај помладите генерации, рече Величковска⁸².

И на посетителите им беше мило. На отворено, на плоштадот „Александрија“ среде Прилеп, застануваа, ја слушаа изворната музика, воодушевени, среќни, што „нешто нормално“ се случува, а тоа беше вообичаено пред пандемијата.

Придобивките за традицијата, за зачувувањето на изворното фолклорно наследство Фестивалот ги зачува и со континуитетот на одржувањето и во време на пандемијата. Учеството на групите и поединците од сите краишта на Македонија (со примена на протоколите и со заштитните мерки), одржувањето на работилницата за изучување на народните инструменти и песни, Симпозиумот за фолклорот некогаш и денес, го зацврстија и она што низ дебати (секако, „он-лајн“) го потенцираа музичарите од целиот Регион - дека музиката (овде ја додаваме изворната која народниот уметник ја создавал низ вековите, отсликувајќи го начинот на живеење) е дел од животот и без неа нема нормално живеење.

Континуитетот на Фестивалот го зачува, тоа, „нормалното“, и во најтешките мигови за човекот, воопшто. Континуитетот го има и при фестивалското одржување (42VFka3BfWC2nXZTgdrkXhKBrVG06PiU23XsxYHmpCC3ADsp9L1HQvwefyGmadVSGrU3LHrmqKCyrKzGpTA9dJx2Lmu82JV фолклорна

⁸¹ Почнува 46 Фестивал на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“, 28 август 2020 Македонска информативна агенција – МИА, <https://mia.mk/>

⁸² Изјавата на професор д-р Родна Величковска е дел од прилогот објавен на Македонската информативна агенција (МИА) од 29 август 2020 година за одржувањето на Фестивалот, миа.мк

традиција (изворниот мелос) се темели не само во континуираното одржување на Фестивалот, туку и од настојувањето оваа национална манифестација да го негува изворниот мелос преку интересот кај новите генерации - со изучување на народните инструменти и песни.

Горанчо Ангелов, професор на Музичката академија при Универзитет „Гоце Делчев“ од Штип интересот кај младите генерации го оценува како задоволителен. „Пренесувањето на инструменталната и на вокалната музика во минатото, а во голема мера и денес, се одвива преку непосредно изучување од повозрасните и искусните на помладите, преку свирењето на некој инструмент или преку пеењето. Ова пренесување, од средината на последната деценија на 20 век, е застапено и во стручните музички училишта, паралелно, а претходно, во Културно уметничките друштва и на организираниите семинари за изучување на изворната музика, изразена преку свирењето и пеењето. Моето мислење е дека, без разлика кој од овие начини на изучување на народните песни и свирењето на народни инструменти ќе биде применет, резултатот е зачувување на постарата вокална и инструментална музика и во овие современи услови на живеење и во време на општа глобализација. Фактот дека постарата вокална и инструментална музика и свирењето на старите инструменти, и во 21 век, предизвикува задоволителен интерес кај помладите генерации, укажува на генетски вкоренетата и пренесувана љубов кон сопствената традиција.

Еден од позначајните семинари во Република Северна Македонија, кој има за цел пренесувањето на вештините на пеењето и свирењето на изворни народни инструменти, е семинарот кој се организира во рамките на Фестивалот за народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ кој се одржува во Прилеп и во Долнени. Како предавач по народни инструменти, на овој семинар учествувам повеќе години и сум убеден дека во овие семинарски денови, семинаристите, покрај свирењето, се стекнуваат и со други информации поврзани со инструментите. Овие информации се од фундаментално значење, бидејќи покрај свирењето, важно е да се знае начинот на одржувањето, на штимувањето и на зработувањето писки кај инструментите, како гајдата и зурлата, инструменти кај кои тонот се добива со помош на писки со едно и со две ударни јазичиња. Како професор на Музичката академија при Универзитетот „Гоце Делчев“ во Штип се обидувам максимално да ги пренесам моите знаења и искуства со тенденција што повеќе да се задржи стариот и автентичен музички израз. Морам да ги посочам и индивидуалните афинитети на младите, а кон кои, на моменти, се стремам и самиот, на овие инструменти да се отсвират и мелодии кои не се карактеристични за македонската фолклорна музика. Секако, процентуално ова се несразмерно мали обиди и сум убеден дека

доминира музиката изградена според веќе воспоставените традиционални закономерности, изградени од нашите предци. Јас, како гајдација, сум особено горд што го продолжив патот на нашиот легендарен гајдација Пеце Атанасовски, идеен творец на Фестивалот за извони песни и инструменти и човекот кој, со своето дејствување насекаде во светот, беше еден од најголемите културни едукатори и пропагатор на македонската изворна музика, на песната, инструментите и на орото“⁸³.

Големо искуство во работата со младите на Семинарот (досега се одржаа осум) има и етнокореологот м-р Горан Василески, кој го потврдува впечатокот дека има интерес кај младите да засвират на кавал, на гајда, на зурла и на тапан, и да пеат изворни песни.

„Младите се секогаш основниот поттик за работа. Тие се оние кои може најбрзо да осознаат, да разберат и да научат, но под услов тоа да го сакаат. За среќа, има сè повеќе млади кои ги интересираат изворното, традиционалното, народното. Тоа се гледа и според бројот на младите инструменталисти на Фестивалот и според бројот на семинаристи кој, секоја година, е во подем. Секој од нив има посебно поле на интерес, некои ги интересира народната носија, некои - народните инструменти, некои ги интересира народното пеење. Затоа, ние, како предавачи на семинарот во склоп на Фестивалот, одлучивме да ги опфатиме сите овие теми во нашите едукативни работилници. Се надевам дека овој подем на интересот за изучувањето на изворниот мелос кај младите, ќе продолжи и во наредните години.“⁸⁴

За одржувањето на традицијата многу е битно колку се чува изворното фолклорно богатство и каде се тука институциите, заедницата. Фестивалот е присутен со континуитетот и со „постојаната проверка“ како се негува изворниот мелос во сите краишта (тоа го прави селекцијата за учеството на Фестивалот кога стручните лица, заедно со уметничкиот директор и селектор- професор д-р Родна Величковска, секоја пролет се на теренот за избор на изведувачите и на групите за учество на Фестивалот „Пеце Атанасовски“). М-р Стојанче Костов од Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје, дава објаснување: „радува што имаме изворни песни кои се на листите на УНЕСКО како

⁸³ Од изјавата на проф. д-р Горанчо Ангелов од Музичката академија при Универзитетот „Гоце Делчев“ од Штип овој став му ја даде на авторот на овој труд, како одговор на прашањата: Радува што изворниот мелос наоѓа интерес и потреба за изучување, и на инструментите, и на песните, кај младите генерации, Вие сте еден од предавачите на Семинарот, но и како професор сте со младите и Какви афинитети пројавуваат за изворните инструменти и песни. Се менува ли интересот и во кој правец?

⁸⁴ м-р Горан Василески му ја даде изјавата на авторот на овој труд како одговор на поставеното прашање: На семинарот работите најчесто со младите. Какво е искуството досега и што ги преокупира за да го изучуваат изворниот мелос?

нематеријално културно наследство на човештвото. А грижата за Фестивалите, меѓу кои „Пеце Атанасовски“ да ги одржуваат континуитет на зачувувањето на традициите и на културното богатство, е една од најбитните. Ова прашање е покомплексно и не може да се одговори толку едноставно поради фактот што станува збор за културната политика на самото Министерство за култура, како и на институциите задолжени за заштита на материјалното и нематеријалното културно наследство. Но, сепак, ќе се обидам да дадам пообремен одговор. Како една од најважните институции за заштита на нематеријалното културно наследство е, секако, Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, чија дејност од 2006 година е сообразена со Законот за заштита на духовното културно наследство и се одвива во согласност со препораките на светската организација за образование, наука и култура – УНЕСКО, кои се инкорпорирани во овој закон. Институтот може да се пофали со три културни добра од територијата на Македонија кои се наоѓаат и на листите на УНЕСКО за нематеријалното културно наследство на човештвото. Тоа се „Чет’рсе – празнувањето на Св. 40 маченици во Штип“ и „Копачката – машко соборно оро од с. Драмче, Пијанец (Делчевско)“ и двете се заштитени на репрезентативната листа на нематеријалното културно наследство на човештвото, додека „Гласоечко – машко двогласно пеење од Долни Полог (Тетовско)“ е впишано на листата на нематеријалното културно наследство на човештвото за ургентна заштита. Секако дека, освен државните институции кои официјално и формално се занимаваат со заштита на културното наследство, од големо значење е и опстојувањето на фолклорните фестивали, како што е Фестивалот за народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ – Долнени, преку кои се негува и се презентира македонскиот музички фолклор, речиси пет децении. Секоја година на овој Фестивал, освен што настапуваат искусни инструменталисти и пејачи од најразлични аматерски фолклорни ансамбли од Македонија, настапуваат и многу млади изведувачи, па дури и деца од седумгодишна возраст. Ова покажува дека Фестивалот, и тоа како, придонесува за неформалното пренесување на музичката фолклорна традиција од генерација на генерација и претставува поттик за младите повеќе да се занимаваат со музицирањето на народните инструменти. Сето ова што го споменах, е само дел од начините како се зачувува фолклорното наследство на територијата на Македонија. Во иднина, треба да се продолжи со изработката на елаборати за културните добра од материјалното и нематеријалното културно наследство, како и

да им се посвети поголемо внимание на фолклорните фестивали за тие да продолжат да опстојуваат и да се развиваат.“⁸⁵

Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ незапирливо чекори по врвиците на традицијата, зачувувањето на изворниот мелос, пренесувањето на новите генерации. Се соочи (како и целото човештво) со пандемиските услови на работа: тешки, ограничувачки, со приоритет за здравјето и на учесниците и на посетителите, ама, сепак, го зајакна континуитетот. Се приспособи и на поинаквите услови на постоење (ограничен број учесници и публика, виртуелен Семинар). Така наложуваат искушувачките времиња на живеењето, но не го нарушуваат културниот идентитет. И во пандемија - останува идентитетот.

⁸⁵ Мислењето на м-р Стојанче Костов од Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ од Скопје е на барање на авторот на овој труд, како одговор на прашањето: Колку се чува изворното фолклорно наследство и што треба уште да се направи?